



HAL
open science

Le jeu du père : le père-narrateur dans le roman français contemporain

Julie Commans

► To cite this version:

Julie Commans. Le jeu du père : le père-narrateur dans le roman français contemporain. Linguistique. Université Clermont Auvergne [2017-2020]; Université de Lausanne, 2017. Français. NNT : 2017CLFAL017 . tel-04054016

HAL Id: tel-04054016

<https://theses.hal.science/tel-04054016>

Submitted on 31 Mar 2023

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.

UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

Littérature française

LE JEU DU PÈRE

—

LE PÈRE-NARRATEUR

DANS LE ROMAN FRANÇAIS CONTEMPORAIN

THÈSE DE DOCTORAT EN COTUTELLE

présentée pour l'obtention du grade de Docteur ès lettres

soutenue le 11 septembre 2017

Julie CROHAS COMMANS

Directeurs de recherche

Mme Sylviane COYAULT

M. Jean KAEMPFER

Jury

Mme Sonya FLOREY

Mme Catherine MILKOVITCH-RIOUX

Mme Sylvie VIGNES

Remerciements

Je tiens à remercier très chaleureusement mes deux directeurs qui ont fait preuve d'une patience et d'un soutien constants pendant ces années à mes côtés. Je suis reconnaissante à Mme le Professeur émérite Sylviane Coyault de m'avoir suggéré que tout ceci était possible. Son enthousiasme, sa disponibilité et son attention furent incomparables. Je la remercie également d'avoir mis sur mon chemin M. le Professeur émérite Jean Kaempfer qui m'a offert sa confiance et ses encouragements répétés. La précision de ses remarques fut décisive à chaque étape de mon travail. Tous deux ont su établir, entre les volcans d'Auvergne et les rives du lac Léman, un espace de travail tissé de sagesse et de bienveillance.

Je remercie Andreea, Caroline, Frédéric et Gheorghe pour l'amitié qui nous lie désormais bien au-delà de nos thèses respectives, à des milliers de kilomètres de distance. Je souhaite que nos parcours puissent se croiser encore à de nombreuses reprises.

Merci à mes parents de m'avoir offert si souvent l'isolement nécessaire à l'élaboration de ces pages, au cœur de la grande bibliothèque familiale. Merci à Katy pour sa curiosité et la justesse de sa relecture et à Bruno pour les longues discussions et pour l'éphémère de Bruckner. Pour toutes les histoires lues et racontées, merci également à mes filles, Adèle et Mathilde, d'avoir participé à ce jeu.

Merci enfin à Sébastien qui a su comprendre.

Pour Adèle et Mathilde qui ont grandi entre les lignes,
À leur papa.

Aux clarines du Cantal,
A mari usque ad mare.

Sommaire

Remerciements	1
Sommaire	5
Corpus principal – Abréviations et éditions utilisées	7
Introduction	9
Première partie – Un miroir brisé. Histoires du père-narrateur	27
A. Aux origines de l'identité paternelle contemporaine	32
B. En quête d'une histoire : la paternité en littérature	54
C. L'exception de la narration paternelle	93
Deuxième partie – Père et repères : au verso de la narration	131
A. Instabilité : positions et mouvements du père	135
B. Renversement : perspectives de la narration	183
Troisième partie – Au jeu de la paternité : revenir, reprendre et écrire	233
A. Corps défaillant et voix « empêchée »	238
B. Terrains du jeu : chronotopes et illusions	275
C. Rejouer l'histoire : transmission et invention	311
Conclusion	341
Bibliographie	353
Index nominum	381
Table des matières	387

Corpus principal

—

Abréviations et éditions utilisées

Philippe Forest

L'Enfant éternel – EE

Paris, Gallimard, [coll. « L'Infini », 1997], coll. « Folio », 2007.

Toute la nuit – TN

Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1999.

Sarinagara – SA

Paris, Gallimard, [coll. « Blanche », 2004], coll. « Folio », 2008.

Le Chat de Schrödinger – CS

Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2013.

Gisèle Fournier

Non-dits – ND

Paris, [Éditions de Minuit, 2000], Gallimard, coll. « Folio », 2004.

Sylvie Gracia

Une parenthèse espagnole – PE

Paris, Gallimard/Verticales, 2009.

Laurent Mauvignier

Loin d'eux – LE

Paris, Éditions de Minuit, [1999], coll. « Double », 2005.

Seuls – SE

Paris, Éditions de Minuit, 2004.

Introduction

« Mon père avait une voix sonore, douce, grave, vibrante comme les palpitations d'une corde de harpe »¹. L'hommage respectueux et discret de Lamartine dans la « Première préface des *Méditations* » tient à l'évocation de cette voix qui fascinait le petit garçon : « j'écoutais, je comprenais, je sentais »². Quelques mots autrefois prononcés dont l'enfant garde un souvenir ému. Rien de plus simple. Peut-être. Un tel témoignage pourrait n'être guère surprenant pour le lecteur présent, familier des récits de filiation et d'une évocation régulière de l'ascendance – père, mères ou aïeux. La volonté de retranscrire la voix au plus juste et la bienveillance que prête le poète à la figure paternelle sont pourtant originales. La littérature en effet se montre ordinairement peu conciliante envers un patriarche accusé de bien des maux. Le roman français contemporain ne fait pas exception : s'il est parfois le cadre où remémorer de brèves paroles, lointaines ou oubliées, il est plus souvent le lieu où exposer le mutisme obstiné fréquemment reproché au père. Le fils, établi écrivain, formule, à la place de son géniteur, les mots les mieux à même de combler un manque devenu prétexte au récit et ne s'attarde que très rarement à décrire le timbre paternel. Peu de choses en commun donc avec la voix dont Lamartine, parce qu'elle a participé de sa vocation, évoque les tonalités. Toutefois dans ces quelques lignes – il serait facile de l'oublier – le père ne s'exprime pas : il lit, prononçant des mots qui ne sont pas les siens³. Il est un personnage et le poète le raconte, sans juger bon de lui donner la parole. La scène pourrait être un préambule à la littérature, mettant en garde le lecteur : il est souvent plus sage de se tenir à distance de la figure paternelle sous peine d'être trompé. Dès lors, s'il advient que le père s'immisce dans la discussion, de qui faut-il se méfier et à quoi faut-il s'attendre ? L'événement est suffisamment déroutant pour qu'il lui soit prêté une oreille attentive.

Qu'il s'agisse de la tradition biblique, du *pater familias* de l'Antiquité ou de la monarchie paternelle d'avant la Révolution, l'imagerie qui concerne le père

¹ Lamartine Alphonse de, « Première préface des *Méditations* » [datée du 2 juillet 1849], *Méditations poétiques*, [1820], Paris, LGF, Livre de poche, coll. « Classiques », 2006, p 51.

² *Ibidem*.

³ Il lit *Méropé* de Voltaire.

poursuit l'archétype d'une toute-puissance et d'une autorité depuis longtemps révolues. Se méfiant de tout abus de pouvoir, la société contemporaine légifère pour limiter l'autorité paternelle. Placé au cœur des discussions et alors que « l'ère des identités »¹, telle que la nomme le sociologue Jean-Claude Kaufmann, appelle à une redéfinition de l'individu, le père affaibli ne sait quel rôle, quelle place ou quel nom revendiquer. Son trouble est d'autant plus grand qu'à l'approche du XXI^e siècle, comme en atteste la variété des travaux d'Élisabeth Badinter, notamment dans *XY. De l'identité masculine* (1992), ou ceux de Pierre Bourdieu dans *La Domination masculine* (1998), la recherche en sciences humaines manifeste un intérêt croissant pour le sujet et prend position. Tout serait joué d'avance ; c'est en tout cas ce que le psychanalyste Michel Tort suggère lorsqu'il affirme que « le père est toujours, par quelque côté, un père discordant par rapport à sa fonction, un père carent, un père humilié »². Ce père peut-il encore s'affirmer ? Lui ne répond pas. L'histoire, la sociologie ou la psychologie accaparent la parole – « [l]es pères aussi ont une histoire »³ confie l'historienne Yvonne Knibiehler quand Gérald Cahen propose de poursuivre, sans le principal intéressé, « une conversation inachevée »⁴ ; la littérature n'est pas en reste, imposant ses mots à celui qui se tait.

L'énigme du silence paternel⁵ a suscité l'intérêt ces dernières décennies, donnant lieu à une critique littéraire aussi foisonnante que la création dont elle est issue. Alors que la question du sujet avait été écartée par les Nouveaux Romanciers, l'autobiographie accompagne le retour au récit au début des années 1980 : Nathalie Sarraute écrit *Enfance* en 1983 et Robbe-Grillet publie la trilogie

¹ Kaufmann Jean-Claude, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, [Armand Colin, 2004], Pluriel, 2010, p. 79. Le sociologue désigne par cette formule la « "crise" des identités personnelles (en réalité, la montée du processus identitaire) » (*ibidem*, p. 103), telle qu'elle est couramment nommée au cours du XX^e siècle et dont il rappelle qu'elle est au cœur des débats sociologiques depuis les années 1970.

² Tort Michel, *Fin du dogme paternel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2007, p. 138.

³ D'après le titre de l'ouvrage d'Yvonne Knibiehler, publié en 1987 (Paris, Hachette).

⁴ Cahen Gérald (Dir.), *Le Père disparu : une conversation inachevée*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2004.

⁵ Dominique Viart érige le silence paternel en « principe » et en fait le titre d'un article (« Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », in *Études françaises*, 45, 3, 2009, pp. 95-112).

des *Romanesques* dès 1985¹. Au même moment, Annie Ernaux et Pierre Michon, avec *La Place* (1983) et *Vies minuscules* (1984), proposent ce que Dominique Viart nommera plus tard les récits de filiation². Fils et filles revendiquent soudain la parole à grands cris et les conclusions sont sans appel. Dans l'œuvre de Jean Rouaud, le père est qualifié d'« absent définitif »³. Pour Pierre Bergounioux, il est ce « fils de personne qui ne peut admettre quelqu'un après lui »⁴. La littérature crie à la « trahison des pères »⁵. En cette fin de siècle, parfois qualifiée de « débâcle théorique et de régression critique »⁶, alors que certains affirment qu'il n'y a désormais plus rien à écrire⁷, le roman pourtant « invite à explorer la littérature sous un jour nouveau, refusant sa pure référentialité, son objectivité historique »⁸ et appelle, « après la crise du structuralisme, [à] une réhistoricisation de notre culture »⁹. Le triple retour critique – récit, sujet et réel – donne lieu dès lors à une inquisition soutenue menée auprès de celui qui est l'officiel détenteur de l'Histoire. Parce qu'il peine à se situer entre un avant et un après sans modèle, l'héritier réclame du père qu'il lui fournisse les preuves d'une « expérience transmissible »¹⁰ et la littérature offre l'espace où dénoncer un dialogue impossible. La quête mémorielle et identitaire se mue en obsession :

¹ *Le Miroir qui revient* (1985), *Angélique ou l'Enchantement* (1988) et *Les Derniers Jours de Corinthe* (1994). Les trois tomes des *Romanesques* ont été publiés aux Éditions de Minuit.

² Dans son article « Filiations littéraires » (*in Écritures contemporaines* 2, « États du roman contemporain », Baetens Jan et Dominique Viart (Éds.), Caen, Minard, 1999).

³ Rouaud Jean, *Le Monde à peu près*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, p. 252.

⁴ Bergounioux Pierre, *L'Orphelin*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992, p. 106.

⁵ Blanckeman Bruno, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, coll. « Critique », 2002, p. 137.

⁶ Forest Philippe, « Avant-propos », *in* « Je et moi », *La Nouvelle Revue Française*, 598, octobre 2011, p. 17.

⁷ Tel que l'a formulé Roland Barthes dans *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaire au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980), texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec, 2003, notamment p. 49 et p. 379.

⁸ Audet René, « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain », *in Le Roman de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (Dir.), Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 184.

⁹ Viart Dominique, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *in Écritures contemporaines* 1, « Mémoires du récit », Viart Dominique (Éd.), Caen, Minard, 1998, p. 11.

¹⁰ Selon la formule de Dominique Rabaté qui, évoquant la naissance du XX^e siècle et des « lendemains de la Première Guerre mondiale », parle « d'un traumatisme historique qui semble ruiner l'idée même d'expérience transmissible » (*in* « Introduction », « Deuil et Littérature », Glaudes Pierre et Dominique Rabaté (Dir.), *Modernités*, 21, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, p. 9.

les récits se multiplient « [c]ar raconter son histoire est presque aussi important que se la raconter »¹. Par conséquent, « que les fictions de soi contemporaines aient le père mort pour matrice n'a rien de surprenant », explique Sylvie Ducas. « Cette agonie du père a valeur symbolique »². L'écrivain cherche un père en qui se reconnaît. Il hérite des voix passées mais découvre par le détour du récit de filiation, que l'invention du père est aussi celle de l'auteur, celui-là même dont Roland Barthes et Michel Foucault³ ont pourtant annoncé la mort. Tout cela pourrait donc bien mener à une impasse, comme le suggère à demi-mots la formule devenue célèbre de Pierre Michon, dans *Rimbaud le fils* : « je dirais aussi que peut-être il cessa d'écrire parce qu'il ne put devenir le fils de ses œuvres, c'est-à-dire en accepter la paternité »⁴ ; mais cela serait sans compter sur ce « désir du père »⁵ qui pose de manière implacable la question du déficit paternel et réclame résipiscence.

Après quelques années d'occupation filiale, désignée par Laurent Demanze comme une « production narrative [qui] dit à la fois une inquiétude de la mémoire, une interrogation du sujet et une conscience des médiations »⁶, la voix paternelle s'élève discrètement et tente de se justifier. Le fait reste exceptionnel, mais des caractéristiques se précisent immédiatement. Lorsque le père raconte à la première personne, il répond également aux préoccupations individuelles contemporaines : il est, comme le fils, cet être démuné face à une image éclatée de lui-même, lancé dans une quête illusoire d'unité, cherchant un lien qui ferait sens, une « sorte de grand récit des récits ordinaires, [...] fragmentés et contradictoires »⁷, dont Jean-Claude Kaufmann rappelle qu'il

¹ Kaufmann Jean-Claude, *L'Invention de soi*, *op. cit.*, p. 153.

² Ducas Sylvie, « Père ou fils de ses œuvres ? », in *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles. I. La figure du père*, Clément Murielle Lucie et Sabine van Wesemael (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 182.

³ Barthes Roland, « La mort de l'auteur » [1968], in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67. Foucault Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits*, 1954-1988, I, 1954-1975, Paris, Gallimard, [1994], coll. « Quarto », 2001, pp. 817-849.

⁴ Michon Pierre, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, [coll. « L'un et l'autre », 1991], coll. « Folio », 1993, p. 104.

⁵ Ducas Sylvie, « Père ou fils de ses œuvres ? », *art. cit.*, p. 173.

⁶ Demanze Laurent, « Mélancolie des origines », in *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles. I. La figure du père*, *op. cit.*, p. 315.

⁷ Kaufmann Jean-Claude, *L'Invention de soi*, *op. cit.*, p. 155.

s'agit là d'un « moment crucial dans le processus de construction de la réalité »¹. Dans cette perspective, la position du père est cependant originale. Ce dernier exprime de manière récurrente le besoin de se situer entre ascendance et descendance, dénonçant un fantasme de stabilité et signalant que pour construire le présent, il est nécessaire d'examiner le futur autant que le passé. Il est de fait celui qui rappelle qu'il convient « de considérer l'identité non comme une entité mais comme un processus »², « une invention permanente qui se forge avec du matériau non inventé »³. Pour justifier la place autrefois perdue et celle qu'il aspire à conquérir, il lui faut établir une continuité tout en soulignant la singularité de sa voix, ce qui fait de lui, dans le roman, une figure propice au questionnement de l'être au monde. Pas de mélancolie, ni de nostalgie lorsque le père devient le narrateur de son histoire, mais une détermination manifeste à ne pas confirmer l'adage qui voudrait qu'« être père, c[e soit] avant tout répéter le sien »⁴. Témoignant d'une même souffrance, récit de filiation et roman du père *parlant*⁵, s'il faut dans un premier temps le nommer ainsi, voient leurs origines coïncider en de nombreux points, mais ils affirment des enjeux divergents. Pour l'un comme pour l'autre, il est bien question, tel que le formule Sylviane Coyault, de « liquider le passé ou le passif, pour les transmuier en un futur apaisé et pour établir sur terre son séjour »⁶, mais il s'agit, dans le cas de la paternité narratrice, d'aller plus loin dans « la promesse d'un recommencement »⁷ et d'être cette fois véritablement « le père du texte »⁸, ni floué de son histoire, ni interdit de paroles. Pour ce faire, le père renverse l'ordre établi par le récit de filiation : ce n'est plus un fils qui regarde vers son père, mais un père qui considère son fils et offre au lecteur une perspective cette fois descendante sur

¹ *Ibidem*, p. 154.

² *Ibidem*, p. 91.

³ *Ibidem*, p. 102.

⁴ Dumas Didier, *Sans père et sans parole. La place du père dans l'équilibre de l'enfant*, Paris, Hachette Littératures, 1999, p. 41.

⁵ Pour reprendre la formulation de Jérôme Meizoz : *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat* (Genève, Droz, 2001).

⁶ Coyault Sylviane, « Pierre Bergounioux : le premier et le dernier mot », in *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Blanckeman Bruno, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (Dir.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, p. 221.

⁷ Demanze Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2008, p. 35.

⁸ D'après le titre de Pierre Michon, « Le père du texte » (in *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, pp. 77-87).

son histoire et son identité. Toutefois il n'oublie pas pour autant qu'il reste fils et qu'il a, à ce titre, le droit de scruter le legs de son ascendance. Par cette projection croisée, entre amont et aval¹, sous le coup de conclusions sociologiques ou psychanalytiques ne jouant guère qu'occasionnellement en sa faveur, il prend la mesure de ce qu'il lui faut mettre en œuvre. Celui qui se déclare père et narrateur fait un pas de plus vers cet *après* du monde, dont il a reçu la tâche et dont il doit maintenant répondre. Se prêtant à une réflexion inédite, le jeu consiste, tout en plaidant coupable, à se faire entendre dans le foisonnement romanesque contemporain encore fréquemment occupé par un fils déterminé à formuler seul son récit.

Si la narration paternelle reste une manifestation mineure dans le roman français contemporain, elle a donné lieu à suffisamment d'écrits pour que des critères de sélection soient nécessaires à l'établissement d'un corpus représentatif, permettant d'analyser les caractéristiques de cette voix émergente, au premier rang desquels prendre en compte des textes postérieurs à la vogue initiale du récit de filiation, de manière à pouvoir étudier ce qui s'apparente à une réaction à l'encontre de ce dernier, et par conséquent limiter le corpus à une même génération d'auteurs écrivant au tournant du XXI^e siècle. Ces restrictions chronologiques établies, la narration paternelle devait également aborder selon une perspective inédite les préoccupations actuelles des sciences humaines, notamment le rapport à l'enfant et les modalités d'une transmission² à la fois intime, familiale, culturelle et littéraire, mais aussi plus largement la question de l'individu et de son identité. Enfin, il fallait que les romans présentent une diversité diégétique et thématique significative, malgré l'inévitable

¹ Pour reprendre le vocabulaire explicité par Dominique Viart : « l'écriture du sujet [...] est avant tout une écriture qui se cherche, comme si le sujet n'était jamais constitué en amont de l'écriture, mais s'éprouvait dans son présent et se cherchait en son aval » (« Ecrire avec le soupçon », in *Le Roman français contemporain*, Braudeau Michel, Proguidis Lakis, Salgas Jean-Pierre et Dominique Viart (Dir.), ADPF, 2002, p. 143).

² Au sens du « fait de laisser (qqch.) à ses descendants, à la postérité » mais aussi au sens d'une « [a]ction de porter à la connaissance, de faire connaître » (définitions proposées à l'entrée "transmission" du *Grand Robert de la langue française*, version 2016, [en ligne]). La première définition ici rapportée permet d'opposer la transmission à la filiation, telle que cette dernière est conçue et présentée dans les récits du même nom, c'est-à-dire dans le lien de l'enfant vers le père (ou la mère) et telle qu'elle est explicitée par le *Trésor de la langue française informatisé* : « [l]ien de parenté unissant un être humain à ses ascendants » (entrée "filiation", in *Trésor de la langue française informatisé*, version 2016, [en ligne]).

correspondance de leurs motifs, comme l'absence de la mère, ou bien de leurs sources d'inspiration, fréquemment autobiographique. Le critère de la fiction, au moins revendiqué, fut d'ailleurs privilégié – la question de l'autobiographie, même si elle est présente, serait secondaire dans l'étude.

Quatre écrivains se sont finalement imposés : Philippe Forest, Gisèle Fournier, Sylvie Gracia et Laurent Mauvignier. Les parcours littéraires ont dans un premier temps retenu l'attention, avant que ne soit confirmée, parfois de manière inattendue, la pertinence de romans où la paternité était le prétexte d'un processus d'écriture singulier. Une même chronologie rassemble ces quatre auteurs. En effet, bien qu'ils ne soient pas du même âge, puisque quatorze années séparent la naissance de Gisèle Fournier en 1953 de celle de Laurent Mauvignier en 1967¹, ils font malgré tout partie d'une même génération d'écrivains arrivés sur la scène littéraire juste avant le tournant du siècle – Sylvie Gracia en 1996, Philippe Forest en 1997, Gisèle Fournier en 1998 et Laurent Mauvignier en 1999. Tous écrivent encore aujourd'hui. Ayant bénéficié de l'héritage issu de l'essor des sciences humaines – notamment de la psychanalyse et du structuralisme –, ils sont également contemporains d'une sociologie à l'influence grandissante et partagent de fait une culture commune. Chacun a néanmoins suivi un parcours distinct et abordé très différemment la littérature : Philippe Forest est professeur de littérature comparée ; Gisèle Fournier, économiste de formation ; Sylvie Gracia, directrice de collections aux Éditions du Rouergue ; enfin, Laurent Mauvignier est diplômé des Beaux-Arts. Tous publient régulièrement depuis leurs débuts : Philippe Forest chez Gallimard et Laurent Mauvignier chez Minuit. Après un premier roman remarqué dans cette dernière maison, Gisèle Fournier publie désormais fidèlement romans et nouvelles aux éditions Mercure de France ; à l'inverse, Sylvie Gracia, dont le travail reste peu médiatique, se prête à un papillonnage éditorial² et stylistique. Cette hétérogénéité rend d'autant plus surprenantes les similitudes thématiques de ces quatre auteurs, qui soulignent une même volonté de retranscrire le réel à travers

¹ Sylvie Gracia est née en 1959, Philippe Forest en 1962.

² Sylvie Gracia publie tout d'abord *L'Été du chien* (1996) et *Les Nuits d'Hitachi* (1999) à « L'Arpenteur », puis *L'Ongle rose* (2002) chez Verdier. *Regarde-moi* (2005) paraît ensuite dans la collection « Minimales/Verticales ». *Une parenthèse espagnole* est publié en 2009 dans la collection « Verticales », avant *Le Livre des visages* (2012) et *Mes clandestines* (2015), tous deux parus aux Éditions Jacqueline Chambon/Actes Sud.

une écriture au plus près de l'individu. Or, quelle que soit l'approche suivie et que l'expérience soit ponctuelle ou répétée, tous en sont venus à interroger le père et à lui prêter une voix. Chez ces quatre écrivains, ce personnage prompt au silence prend la parole lorsqu'il voit son identité, déjà incertaine, remise en cause par la disparition de celui-là même qui l'a fait père : l'enfant. Que cette mise à mal de la paternité soit ou non à l'origine du récit et selon un écart extrême allant de la mort de l'enfant au seul fait de l'indépendance réclamée par celui-ci, elle apparaît comme un préalable à la narration paternelle. Il y a sur ce point la confirmation du manque originel que partagent roman du père¹ et récit de filiation, mais plus encore de la spécificité du premier en ce qu'il renverse la perspective du second : celui auquel s'adresse le narrateur n'est plus le lointain parent méconnu mais l'enfant dont la perte bouscule l'existence. Le narrateur ne doit plus seulement scruter le passé, il doit également reconstruire un avenir. La voix paternelle en s'élevant peut embrasser l'espace désormais ouvert de son histoire ainsi reconfigurée. De la sorte, la disparition première ne restreint pas la réflexion : elle offre un vaste accès à la narration dont témoigne la variété de traitements et d'interprétations que les quatre auteurs du corpus proposent de cette donnée initiale.

Philippe Forest tient, dans cette étude, une place à part en raison du nombre de romans retenus et de l'inscription autobiographique de son œuvre. Il est d'ailleurs, pour cette raison, celui dont la paternité romanesque fut la plus médiatisée : la question, qui occupe tout particulièrement les deux premiers romans, de la mort de l'enfant et du deuil, vécus et racontés, exerce une fascination dont l'auteur reconnaît lui-même qu'elle n'est pas étrangère à la renommée de ses textes². Quand il écrit son premier roman, Philippe Forest publie déjà depuis plusieurs années des essais critiques et théoriques. Le tournant a lieu lorsque sa fille meurt d'un cancer à l'âge de quatre ans. Le besoin de

¹ La formule « roman du père » sera désormais utilisée pour désigner les romans, polyphoniques ou non, où s'exprime un père-narrateur.

² *L'Enfant éternel* a notamment connu un certain succès populaire lors de sa publication. En outre, la médiatisation de ce premier roman a été relancée par les accusations de plagiat qui ont longuement opposé en 2007 Camille Laurens et Marie Darrieussecq et le débat qui a suivi sur le droit à écrire un roman sur la mort d'un enfant quand l'écrivain lui-même n'a pas été confronté à cette perte. Les deux romans au cœur de la polémique étaient *Philippe* (1995) de Camille Laurens et *Tom est mort* (2007) de Marie Darrieussecq, tous deux publiés chez P.O.L., le premier étant autobiographique, le second fictif.

raconter s'impose à lui et se concrétise en 1997, avec la parution chez Gallimard de *L'Enfant éternel*. Depuis les romans se succèdent : *Toute la nuit* (1999), *Sarinagara* (2004), *Le Nouvel Amour* (2007), *Le Siècle des nuages* (2010), *Le Chat de Schrödinger* (2013) et *Crue* (2016)¹. Tous ont en commun deux constantes : la petite fille perdue, croisée inévitablement au détour du récit, et le narrateur endeillé, double fictif de l'auteur et père de la fillette. Si *Toute la nuit* étire le récit de la maladie et de la mort de la fillette qui occupait *L'Enfant éternel*, chaque roman ultérieur s'en éloigne davantage et raconte une histoire à première vue indépendante. *Sarinagara* évoque les vies de trois artistes japonais. *Le Nouvel Amour* raconte la brève relation d'un couple. *Le Siècle des nuages* rapporte, quant à lui, l'histoire du père de l'auteur. Mais, dans un lent mouvement de révolutions, de digressions en anecdotes, chacun de ces textes revient auprès de l'enfant. *Le Chat de Schrödinger* ne fait pas exception, il est question d'un félin, puis d'un second et, dans l'ombre de ce dernier, d'une petite fille à laquelle le père-narrateur s'adresse inlassablement. « Le livre ne peut ni réussir ni renoncer à exprimer le désastre dont il procède »² affirme l'écrivain. Il s'agira par conséquent d'étudier au travers de ses détours autobiographiques et oniriques la singulière élaboration d'un roman du père, qui en vient « à concerner l'humanité tout entière »³. L'analyse portera sur *L'Enfant éternel*, *Toute la nuit*, *Sarinagara* et *Le Chat de Schrödinger*, romans où la paternité est plus appuyée, mais considèrera l'œuvre de Philippe Forest dans son ensemble dans la mesure où, de *L'Enfant éternel* au *Chat de Schrödinger*, les romans composent un cycle engendrant un complexe réseau transtextuel qui engage à questionner le réel et à saisir une « parole [qui] se heurte à l'impossible ».⁴

¹ Son dernier roman, *Crue*, est paru en septembre 2016. Pour cette raison, il n'est pas intégré au corpus de cette étude. Il convient toutefois de préciser que les thématiques et le traitement de la narration paternelle dans ce roman confirment les analyses qui seront ici données de l'œuvre de Philippe Forest.

² Il s'agit de l'une des remarques développées dans la cinquième proposition de Philippe Forest « pour une poétique du deuil », intitulée « Que la littérature du deuil échoue forcément et que de cet échec elle tire le principe de sa perpétuelle justification » (« Sept propositions pour une poétique du deuil », in *Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature et le deuil*, Forest Philippe, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », 2010, p. 118). Cet article a également été publié dans *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e-XX^e siècles*, Bernadette Hidalgo-Bachs et Catherine Milkovitch-Rioux (Dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2014, pp. 591-600.

³ *Ibidem*, p. 124.

⁴ *Ibidem*, p. 112.

L'écriture de Philippe Forest, aussi protéiforme soit-elle, paraît cependant lissée en regard des altérations romanesques de Sylvie Gracia. Cette dernière répond à une quête d'identité scripturale, qu'illustre en premier lieu la dispersion éditoriale. Celle-ci coïncide avec la diversité des écrits, d'autant que ces derniers semblent souvent déchirés, comme arrachés à un ensemble logique. Son premier roman, *L'Été du chien*, prend l'apparence d'un roman éparpillé : sept parties, identifiées par des dates (sans année de référence), sont divisées en trois cents quarante-neuf fragments, numérotés en continu, regroupant quelques phrases, parfois plusieurs paragraphes, des dialogues, mais occupant invariablement moins d'une page. À l'inverse, *Regarde-moi*, pour répondre aux critères de la collection « Minimales », concentre le récit en cinquante-deux pages. À cela s'ajoute une instabilité des styles et des genres qui atteint son paroxysme dans *Le Livre des visages*, journal intime accompagné de photos, originellement publié durant une année sur Internet. Ce caractère hétéroclite résulte d'un « processus »¹ expérimental revendiqué par Sylvie Gracia. Au milieu de cette production houleuse, et bien que manifestant une préoccupation commune à toutes les narrations qui composent l'œuvre de cet auteur impliquant de scruter les liens familiaux et les relations intimes, sommant l'individu de se livrer sans retenue, *Une parenthèse espagnole* – qui fait partie du corpus – tient une place surprenante de par son apparente extranéité. L'exploration identitaire, recentrée et longuement appuyée par le « je », marque une pause, comme si l'auteur avait souhaité prendre le temps de la réflexion : suis-je capable d'écrire une autobiographie ? Un récit de filiation ou encore un récit de voyage ? Le roman est en effet à la croisée des inspirations, comme l'est finalement le père-narrateur de ce récit. Figure de l'indécision et du doute, il ne sait pas lui-même qui il est : il est fils et père, mais aussi ami, amant, professeur et voyageur, et c'est à la mort d'une de ses amies, symbole de sa jeunesse perdue, qu'il décide de partir, accompagné de son propre père et de ses deux filles adolescentes, dans une quête de ses origines en Espagne, l'occasion pour lui de reprendre sa place au sein de sa famille alors que la vie l'en avait écarté. Le roman maquille

¹ « Seul le processus compte », affirme Sylvie Gracia, au moment de la publication du *Livre des visages*, lors d'un entretien avec Alain Veinstein dans le cadre de l'émission « Du jour au lendemain », diffusé sur France Culture, 8 juin 2012, [en ligne], URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/sylvie-gracia> (Consulté le 24 août 2016).

subtilement l'histoire vécue, mais l'inspiration autobiographique du roman est suggérée dès la dédicace :

À mon père, Évariste Gracia

À mes filles, Anna et Marie Loubière

À Évelyne Roy, en mémoire (PE, 9)¹

Le lecteur peut rétrospectivement identifier les quatre personnages entourant le narrateur – son père Evaristo, ses filles Jeanne et Anaïs et enfin son amie Luz, dont le prénom officiel est Évelyne (PE, 150). Trois ans plus tard, dans *Le Livre des visages*, Sylvie Gracia confirme les nombreuses correspondances avec son « quotidien [de] mère divorcée vivant à temps partiel avec ses deux filles »², mais s'amuse malgré tout encore des attentes et des certitudes de son lecteur en déclarant au détour de ce journal :

L. a repris contact avec moi, via facebook, il y a trois mois, après être tombé sur *Une parenthèse espagnole*, chez un bouquiniste de Toulouse. Il l'a lu les yeux écarquillés, y reconnaissant certains lieux et personnages de cette époque. Y., qui a donné beaucoup au personnage de Luz, sauf le pire. F., devenu l'ami du narrateur, et qui lui a prêté son père. Moi, ayant changé de sexe pour en devenir le héros perdu.³

Lors d'un entretien avec Alain Veinstein, Sylvie Gracia, expliquant avoir voulu jouer le « jeu de la fiction »⁴, confie à demi-mot avoir perdu. Au moment de la sortie d'*Une parenthèse espagnole*, elle avait d'ailleurs déjà expliqué à plusieurs reprises la difficulté qu'elle avait éprouvée à formuler la parole de ce père, à faire entendre l'exactitude de la voix. Pourquoi avoir persévéré dans ce « jeu » ? La fabulation du père-narrateur était-elle nécessaire ?

La question, ne s'applique pas *a priori* aux deux romans de Laurent Mauvignier, *Loin d'eux* (1999) et *Seuls* (2004), malgré ici encore le rôle certain du biographique et du rapport personnel de l'auteur au père : appelé en Algérie, le père de Laurent Mauvignier n'a jamais parlé de cette période et s'est suicidé alors que son fils était encore adolescent. La continuelle interrogation des silences et des voix dans l'œuvre témoigne de cette histoire intime. *Loin d'eux* est un roman polyphonique où le père-narrateur, Jean, s'exprime en alternance

¹ En italique dans le texte.

² Gracia Sylvie, *Le Livre des visages*, *op. cit.*, p. 76.

³ *Ibidem*, p. 18.

⁴ Dans le cadre de l'émission « Du jour au lendemain » (*op. cit.*).

avec les autres membres de sa famille, tous également narrateurs. Le suicide de Luc, le fils, est au cœur des propos. Les voix étroitement entrelacées mettent en évidence « ce "nœud noir" »¹ de la famille, tel que le nomme l'écrivain, celui qui « reconstitue un noyau [...], une espèce d'atome qui peut s'étendre »². Les liens, progressivement démêlés et identifiés, dévoilent une base sur laquelle s'appuient les textes suivants. Les premiers romans de cet écrivain restent tous dans la sphère individuelle : les relations intimes sont approfondies, étirées, puisque les couples, les familles mais aussi les voisins prennent part à une discussion qui met systématiquement en évidence la solitude des êtres. Cette réflexion est présente dès les titres : *Loin d'eux*, *Ceux d'à côté* (2002) et *Seuls* définissent *Le Lien* (2005) qui, avec *Apprendre à finir* (2000), entérine le constat d'un malaise identitaire permanent. Les romans qui suivent élargissent ce cadre initial, puisant leur inspiration dans l'histoire collective ; mais le drame du Heysel (*Dans la foule*, 2006), puis la guerre d'Algérie (*Des hommes*, 2009), un fait divers dans un supermarché (*Ce que j'appelle l'oubli*, 2011), ou encore le tsunami qui ravagea une partie du Japon en mars 2011 (*Autour du monde*, 2014), ramènent inexorablement la narration au plus près de l'individu. Le dernier roman de Laurent Mauvignier, *Continuer* (2016), revient d'ailleurs au cœur de l'intimité familiale : une mère entraîne son fils adolescent dans les montagnes du Kirghizistan pour l'écarter d'un quotidien devenu malsain. Il y est aussi question d'un père qui hésite sur la place à tenir et qui se contente de jouer les rôles qu'il pense les mieux adaptés³. Cette attitude n'est pas celle de Jean dans *Loin d'eux*⁴, mais elle rappelle celle du père de *Seuls*, quatrième roman de Laurent Mauvignier, où seulement deux narrateurs interviennent : le père de Tony et

¹ Entretien réalisé le 6 avril 2000 par les étudiants du module « Métiers du livre », de la Faculté des Lettres et Langues de Poitiers, publié dans *Dialogues contemporains*, (Bikialo, Stéphane et Jacques Dürrenmatt (Dir.), Poitiers, La licorne, 2002, p. 107).

² *Ibidem*, p. 109.

³ Tel que le montre avec insistance l'utilisation des termes « jouer » et « rôle » :

Samuel a bien vu comment son père a arrêté de jouer, comment il a écouté de plus en plus sérieusement, comment il a glissé vers cet autre rôle : le père sérieux qui s'engage et prend des décisions. Son père joue ce rôle-là comme il aime jouer au père copain quand ils sont tous les deux à Paris [...]. (Laurent Mauvignier, *Continuer*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016, p. 64).

La narration est à la troisième personne, ce qui exclut ce texte de la présente étude.

⁴ Elle n'est du moins pas présente de manière évidente (ni dénoncée, ni revendiquée), mais quelques remarques en introduisent peu à peu l'idée, notamment dans les propos du fils, comme ce bref commentaire : « mon père soudain dans le rôle de l'homme qui en a vu d'autres » (*LE*, 56).

Guillaume, l'ami de Pauline, la jeune fille dont Tony est amoureux. Après des années de silence, Tony revient voir son père pour lui raconter l'amour qu'il porte à Pauline et que celle-ci n'a jamais reconnu. Une fois son récit achevé, le fils quitte l'appartement paternel et disparaît. Le père part alors à sa recherche et rencontre Pauline. C'est ce qu'il raconte pendant la première partie du roman, puis il se tait et cède la place à Guillaume qui relate, durant les deux dernières parties, ce qui s'est produit ensuite. Deux romans, deux pères : des préoccupations très proches, mais des configurations et des démarches opposées. Cette déclinaison de la narration paternelle interroge : faut-il prêter attention à la parenté qui se dessine d'un père à l'autre ou, à l'inverse, considérer la singularité de la voix ?

Léonce, le dernier père à intégrer le corpus, appuie la nécessité de définir la paternité dans son rapport aux mots. Dans *Non-dits* (2000) de Gisèle Fournier, il est à nouveau question d'une famille détruite¹ : l'éclatement est tel que la narration apparaît disloquée. Six voix – ayant chacune sa propre référence temporelle, mais aussi un rythme et des caractéristiques stylistiques très nets – dessinent peu à peu les silhouettes de ceux qui, successivement, de manière récurrente et sans jamais se nommer, s'avancent pour raconter leur version de l'histoire et notamment la mort de Léonce, retrouvé dans la grange une balle dans la tête et un fusil à côté de lui. Le roman s'ouvre au moment où Mathilde, la fille de Léonce, revient trente ans après les faits sur les terres de la ferme familiale en quête de réponses et s'achève lorsqu'elle quitte la ferme. Entre les deux, au rythme de son cheminement et de sa réflexion, les narrateurs alternent pour énoncer les non-dits dont ils ont connaissance. Beaucoup de doutes demeurent cependant : l'histoire est incomplète et, peu à peu, il apparaît que seul le père connaissait les véritables origines du drame familial. Si ses investigations lui permettent progressivement de tisser le fil des événements, Mathilde n'obtient pas le « dernier mot » (*ND*, 31). *Non-dits* reprend sous bien des aspects le fonctionnement des récits de filiation, mais le père se distingue par la

¹ L'individu est mis à mal de manière récurrente dans l'œuvre de Gisèle Fournier. Les romans, comme les nouvelles de cet auteur ont souvent pour cadre l'intérieur d'un appartement ou d'une maison. Les personnages ne s'éloignent guère et livrent au fil des pages des secrets trop longtemps contenus, des traumatismes ou des mensonges. Comme c'est le cas pour les romans de Laurent Mauvignier, le mal-être est déjà perceptible à la lecture des titres : *Chantier* (2006), *Ruptures* (2007), *Tangage* (2014). Les mots sont accusés : *Mentir vrai* (2003), *Le Dernier Mot* (2010).

mainmise dont il fait preuve sur l'histoire, alors même qu'il est un des protagonistes les plus effacés. Le roman s'articule autour de la voix de ce narrateur qui dispense les mots succinctement et pose la question de ce qui est accordé au lecteur.

Un enfant trop tôt disparu, des familles dispersées, des individus désorientés, un silence prévalent. Au centre, invariablement, un père qui tente un instant de se saisir de son histoire en jouant¹ parmi les mots. L'horizon d'attente, tel que défini par Hans Robert Jauss², est bien trouble pour le lecteur qui prête attention à cette parole inhabituelle. Néanmoins, « [t]out jeu signifie quelque chose »³, rappelle Johan Huizinga et, puisque l'alliance surprenante de ce qu'il conviendrait de situer entre *homo ludens* et *homo narrans*⁴ suggère la volonté d'emprunter une voie détournée au cœur de la littérature contemporaine, il s'agira de comprendre la manière dont un écrivain donne aujourd'hui la parole au père.

Dans une première partie, l'analyse posera les contextes historique et générique de la paternité. La logique mais aussi l'influence des sciences humaines seront soulignées – parfois de manière volontairement partielle – afin de mettre en évidence la façon dont le roman répond des accusations récurrentes portées contre le père. Ce positionnement initial permettra de comprendre les raisons et les enjeux d'un retour du père en littérature et surtout de définir les préalables requis et les attentes engendrées par l'émergence de ce qui demeure une exception dans le roman contemporain : la narration paternelle. La deuxième partie examinera le fonctionnement narratif des romans du père : comment advient la parole paternelle ? Que se produit-il lorsque le père franchit le seuil de la narration ? Ses déplacements, les renversements de perspective,

¹ Au sens ici de « [s]e mouvoir avec aisance, comme au gré d'un jeu » et, plus particulièrement, de « [p]roduire de légers mouvements, qui entraînent des effets changeants » (entrée "jouer", in *Trésor de la langue française informatisé*, op. cit.).

² Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978.

³ Huizinga Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, [coll. « Les Essais », 1951], coll. « tel », 1988, p. 16.

⁴ En référence au titre de l'essai de Johan Huizinga (*Homo ludens*, op. cit.) et à celui d'Alain Rabatel (*Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008).

l'avènement du souvenir conditionnent la structure des récits. L'étude s'appuiera principalement sur les théories narratologiques, notamment à travers les différentes distinctions proposées par Gérard Genette, et sera assortie d'une approche thématique s'inspirant, entre autres, des travaux de Gaston Bachelard. Ainsi, après avoir établi en premier lieu l'originalité de l'argument de la narration paternelle dans le roman français contemporain, puis montré le fonctionnement narratif propre au roman du père – c'est-à-dire après l'*inventio*, puis la *dispositio* –, l'analyse prêterait finalement attention à l'*elocutio* : la dernière partie s'attacherait aux caractéristiques de la voix paternelle d'un point de vue stylistique et rhétorique et distinguerait les différents imaginaires en lien avec le traitement des lieux et du temps, afin d'interroger la perception du réel que suggère l'approche romanesque de la paternité.

Les règles permettant d'entrer dans le jeu du père sont complexes, mais celui qui est désormais narrateur indique la marche à suivre. N'est-ce pas ainsi que Jean Rousset propose de considérer l'œuvre dans son introduction à *Forme et signification* ? « [C]omme révélation d'un seuil infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit. Un monde clos se construit devant moi, mais une porte s'ouvre, qui fait partie de la construction »¹. Avançons donc à la rencontre du père et observons cette première porte entrouverte.

¹ Rousset Jean, « Introduction », *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, [1962] 2006, p. II.

Première partie

—

Un miroir brisé. Histoires du père-narrateur

Des dizaines de morceaux luisant comme des étoiles s'étaient dispersés sur le sol et, pareils à des coquillages sur le sable d'une plage, ils craquaient sous mes pieds. (SA, 114-115)

Un miroir brisé. Dans le roman de Philippe Forest, *Sarinagara*, le père-narrateur fait le récit de cette anecdote survenue à son retour en France après six mois d'exil au Japon. Lorsqu'il arrive dans son appartement, vide et poussiéreux, il se rend rapidement dans la salle de bain et remarque un changement dans la géométrie des lieux : « le miroir manquait. [...] La glace s'était brisée » (SA, 114). Au mur, il reste une « empreinte » :

L'empreinte faisait comme une fenêtre ou même une porte étrange n'ouvrant sur rien et devant laquelle, pourtant, je me tenais, comme s'il y avait eu un autre côté, un passage conduisant vers un lieu où peut-être quelque chose ou quelqu'un m'attendait encore. Mon reflet avait disparu. Je n'étais plus là. Face à moi, il n'y avait, sur le blanc du mur, qu'un carré approximatif dont la couleur ne réfléchissait rien et à l'intérieur de laquelle toute trace de mon visage se trouvait perdue, une large et irrégulière tache de "jaune" marquant sur la peinture la place désormais disparue du miroir. (SA, 116)

À travers le jeu des formes et des couleurs incertaines, des inversions et des disparitions, il est bien plus question de l'histoire d'un père égaré, que d'un miroir manquant. Le narrateur fut autrefois le « papa de Pauline », mais la petite fille est morte. L'existence s'est brisée et elle se vit en « morceaux » épars. Seule l'écriture peut contrecarrer le « rien » et donner un sens au désordre intérieur. La scène du miroir illustre cet état de fait, confirmé et précisé une centaine de pages plus tard :

Mais, depuis, le miroir était tombé. Et du grand fond jaune qu'il avait découvert, d'autres histoires s'étaient mises à parler. Il a fallu un certain temps pour que tous ces récits s'ajustent dans ma tête et que je comprenne le sens que formaient ces fragments de romans. (SA, 221)

Le « carré approximatif » de la première évocation prend sens à force d'être observé. L'image de destruction est renversée : elle devient protectrice. Le père-narrateur s'est approprié l'« empreinte ». Dans ce lieu où convergent et circulent les histoires, la narration paternelle s'engendre elle-même ; elle fait du roman cet « espace où la parole [peut] perpétuellement se reprendre et, dans la fidélité

au réel dont elle procède, produire sans fin la possibilité d'une même histoire vivante »¹.

Sabine Melchior-Bonnet rappelle que le miroir permet, lorsqu'il est entier, de rechercher « ressemblances ou différences, filiation ou étrangeté. On y parfait son image mais on l'y voit aussi se défaire »² selon les règles d'un « renversement des équilibres, des vides et des pleins, du dehors et du dedans »³. S'il vient à se briser, les possibles sont infinis. Il n'y a plus une image unique mais d'innombrables brisures, autant de formes narratives et de fragments diégétiques à organiser et à interpréter. À ceux-ci s'ajoutent, en outre, l'espace libéré à la verticale du mur, mais aussi le vide qui sépare les morceaux « dispersés » au sol : le miroir brisé révèle de nouvelles dimensions et oblige à une réflexion supplémentaire. Il faut dès à présent regarder au-delà, à travers « la porte étrange » qu'offre l'image disparue du père. Qu'il soit personnage, auteur ou lecteur, quiconque se trouve à proximité est pris au piège de ce jeu paradoxal où l'origine des histoires et des mots se mêle aux représentations et aux doutes de la paternité.

Lorsqu'un père-narrateur se tient face au roman-miroir et que celui-ci se brise, il découvre le portrait du père contemporain, condamné à une « impossible unité », victime d'une « fragment[ation] en éclats multiples » de son image comme le décrit Michèle Ménard⁴, mais il entrevoit aussi l'« éclatement »⁵ dont est victime aujourd'hui le roman, « genre perpétuellement en crise » selon Henri Godard⁶. Dès lors, comment ne pas lier l'histoire du roman à celle du père ? Si « la littérature est un lieu où observer les jeux et conflits de valeurs »⁷ et si c'est bien, tel que l'a formulé Laurent Demanze, « au miroir de l'autre que se

¹ Forest Philippe, *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », 2007, p. 106.

² Melchior-Bonnet Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994, p. 15.

³ *Ibidem*, p. 12.

⁴ Michèle Ménard fait d'ailleurs de la formule du « miroir brisé » le titre de son article sur la paternité : « Le miroir brisé », in *Histoire des pères et de la paternité*, Delumeau Jean et Daniel Roche (Dir.), Paris, Larousse, coll. « In Extenso », [1990], 2000, p. 359.

⁵ Formule empruntée au titre de l'ouvrage de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (Dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

⁶ Godard Henri, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographique, autofiction », in *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 81.

⁷ Aron Paul et Alain Viala, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 57.

découvre l'individu contemporain »¹, pourquoi ne pas profiter du miroir brisé pour observer selon une perspective rarement envisagée ces deux histoires aux éclats si semblables ?

En confrontant les recherches menées en sciences humaines et les réflexions auxquelles conduisent les approches poétiques et romanesques, il s'agira de retrouver les différents fragments de l'identité paternelle dispersés dans l'Histoire et la littérature – faits et images, façonnés au fil des siècles, parfois faux ou abusifs, qui définissent aujourd'hui un portrait du père – de manière à comprendre ensuite l'exception de la narration paternelle dans le roman français contemporain et d'envisager, enfin, les préalables et les enjeux de cette voix isolée.

¹ Demanze Laurent, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 9.

A. AUX ORIGINES DE L'IDENTITÉ PATERNELLE CONTEMPORAINE

Force est de constater que, malgré l'intérêt sans cesse renouvelé qu'elle suscite, la figure paternelle reste hors d'atteinte, souvent en marge des recherches, peut-être parce que, comme le rappelle Christine Castelain-Meunier, la « question du masculin est demeurée longtemps tabou, puisque l'homme constituait par excellence l'emblème de la domination et du patriarcat »¹. L'identité paternelle souffre, en outre, d'une approche souvent symbolique, telle que l'a progressivement inspirée la théorie lacanienne du « nom-du-père »². Une étude du rôle du père ou de la fonction paternelle est souvent envisagée aux dépens du « père réel »³, sensible et singulier. Il est celui qui pose la séparation et qui prépare à la prise de conscience de soi, la difficulté étant, suggère le pédopsychiatre Bernard Golse, que le père « est justement celui qui nous permet de penser et de parler »⁴ : comment alors formuler l'identité paternelle ?

¹ Castelain-Meunier Christine, « La question du genre et les différentes masculinités », in *Les Hommes entre travail et famille*, Gaborit Pascaline (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2007, p. 52.

² La théorie du « nom-du-père » a suivi l'évolution des travaux de Jacques Lacan et a été évoquée et précisée à de nombreuses reprises lors des séminaires de ce dernier ; elle a également donné lieu à un séminaire unique, le 20 novembre 1963, intitulé « Les Noms-du-Père ».

³ Tel que l'explique la psychanalyste Geneviève Delaisi de Parseval dans son article « La paternité à l'aube de l'an 2000 », in *Cahiers de recherches médiévales*, 4, 1997, [en ligne], URL : <http://crm.revues.org/975> (Consulté le 6 juin 2013).

⁴ « "En attendant Œdipe". Entretien avec Bernard Golse », in *Le Père disparu : une conversation inachevée*, op. cit., p. 75.

1. Une question sans réponse : qui est le père ?

Au fil des siècles, les mutations qui ont touché la société et la famille ont peu à peu altéré la place et le rôle du père. Le constat de la condition paternelle de nos jours est en apparence bien sombre : « paternité éclatée », « souffrante », « figures de la carence », « nouveaux pères » sont autant d'expressions¹ qui ont inspiré une recrudescence des travaux de recherche en sciences humaines et qui aujourd'hui encore occasionnent de nombreux débats. Les titres d'ouvrages parlent d'eux-mêmes à l'exemple de *L'Oubli du père* d'André Jacques et de Catherine Chabert, de *La Paternité déchirée* de Françoise Hurstel ou encore du *Père : acte de naissance* de Bernard This². Il en va de même en littérature : *L'invention du père* d'Arnaud Cathrine, *Mon père s'est perdu au fond du couloir* de Philippe Garnier ou encore *Père et passe*³ de Jérôme Meizoz témoignent de la difficulté à cerner l'identité paternelle. Rupture, crise, métamorphose, transformation et même disparition sont des termes récurrents lorsqu'il s'agit de définir la paternité ; pourtant aucun d'entre eux ne parvient à répondre à la problématique inhérente : qu'est-ce qu'un père aujourd'hui ? Quelle est sa place ?

Une première question précède cependant toutes les autres, comme le suggère l'historien Jacques Mulliez, celle qui, « quelle que soit l'époque, quel que soit son système de référence, avant même de savoir ce qu'est un père, est de savoir *qui* est le père »⁴. Tout commence donc avec ce nom de "père" que s'accorde celui qui souhaite en prendre la place auprès de l'enfant.

¹ Il s'agit ici de formules empruntées à quelques-uns des sous-titres proposés dans la partie consacrée aux XIX^e et XX^e siècles dans *Histoire des pères et de la paternité* (*op. cit.*).

² Jacques André et Catherine Chabert (Dir.), *L'Oubli du père*, Paris, PUF, 2004, Hurstel Françoise, *La Paternité déchirée*, Paris, PUF, 1996, et This Bernard, *Le Père : acte de naissance*, Paris, Seuil, 1980.

³ Cathrine Arnaud, *L'Invention du père*, Paris, Verticales, 1999 ; Garnier Philippe, *Mon père s'est perdu au fond du couloir*, Paris, Melville éditeur, 2005 et Meizoz Jérôme, *Père et passe*, Lausanne, Editions d'en bas, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2008.

⁴ Mulliez Jacques, « La désignation du père », in *Histoire des pères et de la paternité*, *op. cit.*, p. 43.

a. *Donner un nom au père*

« La parenté fonctionne comme un système de repérage social qui s'effectue par la terminologie »¹, explique la sociologue Martine Segalen. En effet, les termes sont variés pour désigner la place de chacun dans la famille, du cousin au neveu, de l'arrière-grand-mère au gendre. Cependant, hors des liens biologiques, la langue française semble volontairement maintenir un doute. S'il existe des substituts spécifiques, le terme de "père" peut être indifféremment utilisé qu'il soit question de paternité biologique ou de paternité spirituelle. L'étymologie révèle pourtant une variété de nuances et de fonctions successivement usitées au cours de l'Histoire ; origines et évolution sont donc à prendre en compte pour trouver une première réponse à la question du « qui est le père ? », d'autant que, du *pater familias* de l'Antiquité à la monarchie paternelle d'avant la Révolution, « il ressort que toute définition de la paternité contemporaine fait référence à des modèles du passé ».²

Le *pater* de l'Antiquité romaine est celui qui gouverne, l'équivalent du *dominus*. Jean Bart rappelle qu'il s'agit d'un « terme de respect, aussi bien en parlant des dieux que des hommes »³ : Jupiter est ainsi proclamé *Pater omnipotens*. Le *pater* n'est pas le géniteur (il se différencie en cela du terme *genitor* ou *parens*), il est celui qui a l'autorité sur la famille et la maison et qui se déclare comme tel : *pater familias appellatur qui in domo dominum habet*. N'est père que celui qui le souhaite, la paternité ne peut être imposée, comme le résume Jacques Mulliez :

[...] peu importent les raisons, politiques, religieuses, sociales ou économiques qui le poussent à vouloir être père [...], le lien biologique seul est impuissant à faire le père [...]. C'est bien la volonté de l'individu et elle seule qui le constitue père.⁴

¹ Segalen Martine, *Sociologie de la famille*, Armand Colin, coll. « U », 7^e édition, [1981], 2010, p. 38.

² Lett Didier, « Pères modèles, pères souverains, pères réels », *Cahiers de recherches médiévales*, 4, 1997, [en ligne], URL : <http://crm.revues.org/958> (Consulté le 8 avril 2013).

³ Bart Jean, « Le père absolu », in *Du père à la paternité*, Monique Tricot et Marie-Thérèse Fritz (Eds.), Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1996, p. 36.

⁴ Mulliez Jacques, « La désignation du père », *art. cit.*, pp. 44-45.

Lorsqu'il est question du « père nourricier », de celui qui élève l'enfant, la différence est effective : il ne s'agit plus de *pater*, mais de sa forme familière *atta*¹. Si le terme de *pater* est bien parvenu jusqu'à nous sous la formule *pater familias*, dont l'usage reste fréquent, il désigne un père d'un autre âge, qui porte sur lui la marque de sa déchéance, celle de la *patria potestas* à laquelle l'Histoire a mis fin.

La religion chrétienne est venue ajouter des nuances à ces premières distinctions linguistiques. L'usage du terme de "père" est règlementé. Le *Pater noster* s'adresse uniquement à Dieu. « N'appellez personne votre Père sur la terre : car vous n'en avez qu'un, le Père céleste »², rappelle Jésus dans l'*Évangile selon saint Matthieu*. À partir du VIII^e siècle, l'Église institue un autre père, lors de la cérémonie du baptême : le parrain, *patrinus*, *pater spiritualis*, désigné pour veiller à l'éducation spirituelle de l'enfant. Plus tard le "père" devient le titre de respect accordé à certains religieux, incarnant une paternité spirituelle. Finalement, au début du XV^e siècle, la paternité s'incarne en saint Joseph qui, devient :

[...] l'image des pères du temps, recherchant la survie de la maison, présenté comme le symbole de celui qui, en dehors de tout lien de filiation charnelle, par amour pour Dieu, a défendu son épouse et son enfant. Aussi, [...] voici un curieux modèle de père terrestre : un père nourricier, un père social, un père putatif.³

Sous cette influence religieuse, notre civilisation impose d'assimiler le lien du sang à l'institution en proclamant *Pater is est quem nuptiae demonstrant*. Dans le mariage, époux et père sont équivalents. Chacune de ces acceptions met en avant une règle essentielle, celle de l'importance de la domination spirituelle dans le lien à l'enfant, jusqu'alors seule légitimation possible de la paternité.

¹ L'indo-européen *atta* désigne le « père personnel », *pater* étant le « père universel, la paternité physique est exclue » (Benveniste Émile, « Le concept de paternité », in *Vocabulaire des institutions européennes*, 1, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 210).

² *Évangile selon saint Matthieu*, 23-9. Selon la traduction française de l'École Biblique de Jérusalem (*La Sainte Bible*, Paris, Édition du Cerf, [1955], 1961, p. 1320).

Le mot « Père » est ici une interprétation de l'araméen *abbā*. La traduction peut porter à confusion puisque ce terme désigne originellement le père en tant que géniteur, mais il est aussi un « titre honorifique » (*ibidem*) adressé comme preuve de respect à un homme généralement plus âgé, selon une distinction similaire à celle de l'indo-européen *atta* (Benveniste Émile, « Le concept de paternité », *art. cit.*). Le latin confirme le rapport avec la religion : *abba* signifiant « abbé, chef d'une communauté religieuse » (entrée « *abba* », Gaffiot Félix, *Dictionnaire latin français*, Paris, Hachette, 1934, p. 4).

³ Lett Didier, « Pères modèles, pères souverains, pères réels », *art. cit.*

À la Révolution cependant ni la paternité biologique, ni le mariage, ni même la volonté d'être père de l'Antiquité romaine, ne suffisent à établir le père. La Constitution de 1791 instaure la nécessité pour le géniteur de se déclarer en tant que tel ; elle annonce en cela la paternité contemporaine puisque, dès les années 1950, comme le constate Christine Castelain-Meunier, la paternité devient « *consciente et volontaire* ». ¹

Se donner le nom de père est désormais un « acte d'engagement » ² dont aucun ne peut se détourner. Chaque démarche est singulière et découle d'une histoire personnelle et d'un rapport particulier à l'enfant, à l'image de celle qu'entreprend le père dans *Seuls* de Laurent Mauvignier. À l'ouverture du roman, une voix se fait entendre, personnelle, impliquée, mais néanmoins anonyme. Au fil des pages, comme rien ne permet de l'identifier, le personnage doit finalement se déclarer pour légitimer sa parole en même temps que sa paternité : « puisque voilà ce père, c'est moi » ³ (*SE*, 24). Les mots permettent ici au narrateur de reprendre sa place auprès du fils en tentant de répondre à l'obsédante question du « qui est le père ? » invariablement problématique.

Les pères romanesques ici étudiés ont tous l'occasion d'être interpellés par un « papa » – voire même par un « [a]lors, vieux papa » (*PE*, 84) dans *Une parenthèse espagnole* – ; l'appellatif cependant reste rare. Dans *Seuls*, il est le plus souvent fait référence à Monsieur Rousset, puisque tel est son patronyme, sous la formule « le père » ⁴. L'absence de possessif le prive de la tendresse et de la complicité que pourrait lui accorder son statut. En outre, la neutralité du déterminant désigne une figure paternelle universelle : il ne s'agit plus spécifiquement du père de Tony, mais du père dans toute sa défaillance. De même, Mathilde, dans *Non-dits*, n'accorde plus le privilège d'un « papa » à son père. Elle a mis fin à cette pratique et, désormais, il est pour elle, comme pour les autres, « Léonce » ⁵ soulignant ainsi la déchéance irrévocable de celui-ci dans

¹ En italique dans le texte. Castelain-Meunier Christine, *La Paternité*, *op. cit.*, p. 53.

² *Ibidem*.

³ La formule et son contexte seront étudiés dans la sous-partie II.A.1.a. « Le narrateur inconnu ».

⁴ Plus occasionnellement « le père de Tony ».

⁵ Comme lorsqu'elle raconte cette scène de son enfance : « [j]'avais demandé à Léonce pourquoi Lisa était comme ça avec moi. Il n'avait pas répondu. » (*ND*, 155)

son estime. Lorsque, très ponctuellement, l'enfant utilise dans sa narration l'expression « mon père », que ce soit dans *Non-dits* ou *Loin d'eux*, la parole est toujours provocatrice – « [m]on père, un homme faible. Inconsistant » (*ND*, 115) – accusant le père de ne pas se comporter comme il le faudrait : « mon père dit pas de secret le travail, et revient la question du mérite » (*LE*, 46). En outre, dans le roman de Laurent Mauvignier, Luc distingue très rarement son père, Jean, de sa mère, Marthe : le plus souvent, il se contente de dire « mes parents » (*LE*, 46). D'une manière semblable, dans les propos de Gilbert ou de Geneviève (l'oncle et la tante de Luc), Jean est toujours désigné comme la moitié du couple qu'il forme avec Marthe. Il est toujours question de « Marthe et Jean » ou de « Jean et Marthe », mais rarement de Jean individuellement. Il en est de même dans le duo qu'il forme avec son frère ; là encore, il est désigné par l'expression « Gilbert et Jean » ou « Jean et Gilbert ». Il ne parvient pas à s'échapper du cercle étroit de la famille. La parole paternelle peine d'ailleurs à se distinguer parmi toutes celles qui s'élèvent dans ce roman polyphonique. Le père devient une partie indistincte de ce corps unique qu'il forme avec Marthe, Gilbert et Geneviève. Luc n'hésite pas à les désigner de la sorte : « vous quatre comme un seul homme » (*LE*, 95), « un juge à quatre têtes » (*LE*, 95). Eux-mêmes ont recours à cette formulation. Gilbert répond, au nom de tous, aux accusations du fils par un « nous quatre nous étions contre eux » (*LE*, 93)¹ et, à l'ouverture de la dernière partie, les parents s'expriment d'une même voix, sous cette même entité (trois fois assénée en quelques lignes) : « Nous quatre ce jour-là » (*LE*, 99). Jean assiste ainsi impuissant à l'« effacement de sa propre parole, de son individualité langagière »². Il lui faut vivre avec cette « saturation de soi par les mots des autres »³, avec le risque de disparaître, perdant toute consistance individuelle et identitaire. Pour Luc, il n'y a plus aucune distinction à faire : « ils sont dans la cuisine, *forcément*⁴ dans la cuisine, et là tranquillement à quatre, assis » (*LE*, 73). Le père doit rétablir, par lui-même, son nom dans son propre récit ; lorsqu'il rapporte les discours, il profite donc de sa narration pour énoncer

¹ Le pronom « nous » est répété onze fois à la page 93.

² Bikialo Stéphane, « Laurent Mauvignier : "Rien n'est dit et l'on vient trop tard (pour le dire)" : sur *Loin d'eux* (1999) et *Apprendre à finir* (2000) », in *Dialogues contemporains*, op. cit., p. 133.

³ *Ibidem*.

⁴ En italique dans le texte.

ce « papa » qu'il a besoin d'entendre, rappelant avec émotion « [Luc] m'a dit : tu sais, papa » (*LE*, 84).

De la même manière, l'œuvre de Philippe Forest ne peut éviter cette question du nom du père, mais elle témoigne d'une configuration particulière : se déclarer père après la mort de l'enfant¹.

[...] c'était de notre fille que nous tenions nos vrais noms, ceux en lesquels nous nous reconnaissons : "Maman", "Papa". Ces noms étaient puérils bien sûr mais, parce qu'ils nous unissaient à notre fille, nous en avons fait nos vrais noms et ils nous avaient été ôtés. [...] Chacun de nous était privé de la capacité de rendre à l'autre son nom car celui-ci, la mort de Pauline en avait fait s'évanouir sans appel l'usage. (*TN*, 209)

Au fil des romans, le père-narrateur ne cesse de chercher l'énonciation qui lui permettrait de s'imposer de manière légitime. Qui est-il alors même qu'il n'existe pas de terme pour désigner un parent qui a perdu son enfant ? Celui-ci n'est ni veuf, ni orphelin : qui est-il s'il ne peut se nommer ? Le père-narrateur de Philippe Forest n'a d'autre choix que de rappeler sans cesse qu'il est toujours le « papa » de Pauline, tel qu'il en rit dans *L'Enfant éternel* : « [j]e reste anonyme. Écrivain, moi ? Non, vous devez confondre... Vous savez bien, je suis le papa de Pauline » (*EE*, 262).

L'incertitude du narrateur quant à son statut paternel se traduit, dans l'œuvre romanesque, par une indécision durable sur le pronom à adopter. À l'ouverture du premier roman, le père s'exprime à la première personne. Le « je » de l'incipit est obstinément répété² ; mais, peut-être parce qu'il met en scène plus l'écrivain que le père, cette première personne ne parvient pas à s'imposer et laisse peu à peu le « nous » familial – père, mère, enfant – prendre le dessus. Le narrateur a besoin de cette référence pour faire exister et supporter ce qu'il nomme « nos histoires » (*EE*, 14). Le « je » reprend uniquement sa place à l'occasion de récits plus intimes, lors de réflexions à la tonalité paternelle plus accentuée. Les romans sont la grande scène sur laquelle le narrateur continue de faire jouer celui qui n'a plus droit à son existence paternelle. « Nous étions

¹ C'est aussi le cas dans *Loin d'eux*, puisque la narration intervient après le suicide du fils, mais la démarche de maintien du nom n'est pas aussi appuyée puisque Jean insiste davantage sur sa paternité avant la disparition de Luc.

² Les phrases des premières lignes sont souvent réduites au minimum, accumulant parfois le pronom « je » associé à un verbe. « Je ne savais pas. Ou alors : je ne m'en souviens plus. [...] Je fais la somme des jours : j'ajoute, je retranche, je note, je lis » (*EE*, 13).

devenus "personne" et la porte qui aurait ouvert sur la vie se situait "nulle part" » (TN, 211). Seule l'écriture est encore à même d'offrir les mots qu'il souhaite entendre, comme il l'explique dans *Toute la nuit* :

En y réfléchissant bien, peut-être la douceur du livre (telle que nous la ressentions) venait-elle surtout de là. Le travail patient de l'écriture répliquait à la débâcle méthodique du langage, à sa métamorphose lente. L'enjeu se situait en vérité là : à défaut de sauver des êtres, il s'agissait de sauver les mots par lesquels ceux-ci persistaient. Si les syllabes d'un prénom ne pouvaient plus être prononcées, alors il fallait les convertir en lettres et concevoir la suite de signes (de phrases devenant récit) où ces lettres reviendraient avec une insistance suffisante pour se faire malgré tout audibles d'une manière nouvelle. (TN, 209)

Un autre pronom accorde enfin une dernière nuance à l'inscription du père dans le récit. Parfois le narrateur se laisse aller à parler de lui à la troisième personne et à écrire « Papa ». Cet usage pose une distance dans le récit et témoigne de moments plus difficiles¹ ; des paragraphes se succèdent alors, écrits selon ce point de vue :

Si papa s'endort ainsi devant les dessins animés du matin, c'est qu'il dort mal la nuit. Le whisky ne l'abrutit pas assez. [...] Il rêve et s'égare dans le noir entre songe et réalité. Il ne sait plus de quel côté se tiennent les cauchemars. [...] Il réalise qu'il tient dans ses bras le corps doux et inerte d'une petite fille. [...] Il se réveille en sursaut. Il faut se lever. Mais c'est la nuit. Et tout est noir et silencieux.

Papa se réveille donc quand tout le monde dort [...].
(EE, 247-249)

Le père-narrateur chemine avec hésitation vers la parole, multipliant les approches et les appropriations du langage. En cela, cette démarche romanesque illustre les propos du psychanalyste Jean Gillibert : « [l]e meurtre du père conduit au narratif, à l'histoire anthropologique, à la compulsion à dire »². Paternité et langage sont intrinsèquement liés.

Les mots, pourtant, font souvent défaut au père. Dans *Non-Dits* de Gisèle Fournier, Léonce en fait l'expérience. Celui-ci, contrairement au narrateur de

¹ La troisième personne du pluriel est également utilisée pour les mêmes raisons. C'est le cas notamment lorsqu'est raconté le moment où les parents s'éloignent de la tombe de leur enfant après son enterrement à la fin de *L'Enfant éternel*. « Ils se tiennent à jamais dans l'immobilité des songes. Tous les trois, ils gravissent pour toujours un chemin rugueux de neige » (EE, 398).

² Gillibert Jean, « Récits de vie », in *Revue française de psychanalyse*, « Le narratif », 62 – 3, 1998, Paris, P.U.F., p. 733, [en ligne], URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452297z.image.r=revue+fran%C3%A7aise+de+psychanalyse.f29.pagination.langFR> (Consulté le 11 août 2015).

Philippe Forest, s'exprime constamment à la première personne et utilise une seule fois le « nous » de la famille pour parler de la chambre où ils dorment tous ensemble après la naissance de l'enfant (*ND*, 101). Il nomme sa paternité à deux uniques occasions au cours des trois monologues qui composent son récit. Une première fois, il signale sa vacuité en quelques mots : « [j]'étais un père en creux. Un père absent » (*ND*, 98) et c'est lors de son dernier monologue, comme dans un dernier sursaut annonçant le point final de son histoire, qu'il s'affirme, usant du déictique : « moi, son père » (*ND*, 134). La formule est prononcée avec toute l'incrédulité que ressent Léonce face à son incapacité à être père.

Pour s'imposer, il revient donc au père de se donner un nom ; de cette revendication, dépend la visibilité de sa paternité. La tâche cependant n'est pas aisée : comment se présenter aujourd'hui aux yeux de tous et légitimer son autorité ? La question est clairement posée dans les romans du père mais les réponses restent hésitantes face à ce qui s'apparente à une défiance collective tenace vis à vis de celui que la société comme la famille ont longtemps tenu à l'écart. Alors que les sciences humaines scrutent aujourd'hui avec attention sa présence, réclamant pour lui une « place »¹, elles peinent encore à restituer l'image paternelle.

b. *L'image paternelle*

Frappée du sceau du *pater familias*, influencée par l'*illusio* virile, la présence du père semble menacée d'effacement. Elle doit, en effet, faire face à un ensemble de représentations, dont certaines remontent aux origines de notre culture et, bien que révolues, continuent d'influencer l'image paternelle. Le phénomène est d'autant plus amplifié que, comme l'explique l'historien Jean-Claude Schmitt, il existe une véritable culture de l'*imago* dans notre société, d'un point de vue à la fois théologique et anthropologique :

¹ Le terme s'impose dans les titres. C'est le cas pour l'ouvrage du psychanalyste Didier Dumas, *Sans père et sans parole. La place du père dans l'équilibre de l'enfant* (op. cit.), ou bien encore pour celui du pédiatre Aldo Naouri, *Une place pour le père* (1985).

[...] c'est en tant qu'image que l'homme s'est défini dans toute la tradition judéo-chrétienne. Dès le début de la Genèse (1,27), Dieu dit qu'il crée l'homme "à notre image et à notre ressemblance" (*ad imaginem et similitudinem nostram*). Le mot *imago* consacre donc la relation essentielle de l'homme au premier "imagier", Dieu.¹

Après avoir été créé par Dieu, Adam engendra lui aussi un fils à son image et cette règle s'est imposée. La légitimité de la paternité a ainsi pendant longtemps été attestée par la ressemblance d'un enfant avec son père. Didier Lett rappelle cette règle : « [l]'épouse-mère, en percevant et en affirmant une ressemblance entre le père et le fils, [...] "désigne le père" »². L'affirmation visuelle et verbale du père constitue donc le fondement de son identité.

Dans le roman de Sylvie Gracia, *Une parenthèse espagnole*, le père ne cesse de s'interroger sur le lien qu'il entretient avec ses filles et cela passe en premier lieu par une réflexion sur leur ressemblance ou plutôt sur l'absence de ressemblance. Observant le visage de sa fille adolescente, il se souvient :

À la maternité, une puéricultrice, la prenant dans ses bras alors qu'elle était toute chiffonnée de la naissance, s'était exclamée, *Quels beaux yeux, elle les tient de qui ?*, et se tournant vers Florence, *Des yeux en amande, comme sa mère* !³ Qu'est-ce que j'ai pu léguer à mes filles, de mon sang et de mon histoire ? (*PE*, 28)

Cette question paternelle, faisant le lien entre apparence physique et histoire personnelle, souligne l'importance de cet air de famille qui définit la paternité. La recherche d'une ressemblance, si elle est nécessaire à l'établissement d'une filiation, peut, lorsqu'elle est poussée à son extrême, conduire à la destruction de l'identité. C'est le cas pour Léonce, le père dans *Non-Dits* de Gisèle Fournier. Pour lui, le doute est obsédant ; sa place au sein de la famille est de fait remise en cause. Alors qu'il prête attention aux propos établissant le lien qui l'unit à sa fille, Mathilde, il persiste à ne pas en tenir compte. « Plus Mathilde grandissait, plus elle ressemblait à sa mère. Pas physiquement, non. Sur ce plan-là, on disait qu'elle avait hérité de moi » (*ND*, 102). Il n'hésite pas à les dénigrer, s'interdisant d'être père malgré les évidences répétées :

¹ Schmitt Jean-Claude, « La culture de l'*imago* », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51, 1, 1996, p. 4.

² Lett Didier, « Tendres souverains », in *Histoire des pères et de la paternité*, op. cit., p. 26.

³ En italique dans le texte.

On dit que Mathilde me ressemble. Mais, parfois, quand elle se trouve près de Thomas. Je ne sais pas. Une expression dans le visage. Une façon de faire face au monde peut-être, une méfiance, comme s'ils se tenaient en retrait. Ça me fait mal. Alors je détourne les yeux. Je me dis que j'invente. (ND, 108)

En ne reconnaissant pas sa propre « méfiance », son « retrait » face au monde, il nie le portrait que les autres font de lui¹, il efface sa propre présence. Par son insistance, il s'exclut définitivement.

Le malaise identitaire de Léonce, dans *Non-dits*, est caractéristique d'une paternité contemporaine qui essaie de définir sa propre représentation, sans même savoir à quoi elle souhaite aujourd'hui correspondre. Le narrateur d'*Une parenthèse espagnole* dresse le portrait rêvé, et pourtant moqueur, d'une figure paternelle dénonçant elle-même son imposture : elle n'est pas réelle – les enfants illustrant la scène ne sont pas les siens.²

Lentement, en marche arrière, j'ai remonté la cour, brinquebalant sur les pavés en imaginant le spectacle que nous représentions, nos cinq têtes secouées par les rires et les cahots, et l'on aurait bien du mal à croire que j'étais le père de la couvée. (PE, 115)

L'image est ici détournée : la « marche arrière », le « spectacle » et la « couvée » disent la supercherie d'un papa-poule progressant cahin-caha dans l'existence. Mais si ce dernier rit de ne pas être parvenu à s'établir en tant que père, le constat est plus amer pour le père de Tony dans *Seuls*. Les paroles du fils sont répétées pointant chacune des failles de sa paternité, à commencer par les gestes qu'il aurait fallu avoir pour revêtir l'apparence du père idéal :

[...] tu ne savais pas comment mettre ton bras autour de mon cou, quand tu m'expliquais qu'il ne fallait pas pleurer, qu'elle était partie en nous aimant ou blah blah quand je faisais, moi, semblant de croire que tu n'avais pas peur et qu'on s'en sortirait ensemble. (SE, 102-103)

¹ Lisa, la femme de Léonce, la mère de Mathilde, n'exprime aucun doute quant à la paternité de ce dernier, insistant sur le caractère qu'ont en commun père et fille :

[...] et c'est drôle les craintes de Léonce car il n'y a pas de doute, s'il ouvrait les yeux, il verrait combien elle lui ressemble Mathilde, toujours à penser, on se demande bien à quoi, toujours le nez dans ses bouquins, jamais heureuse [...]. (ND, 131)

² Ce sont les petits voisins du narrateur avec lesquels celui-ci s'est lié d'amitié. Divorcé, le père d'*Une parenthèse espagnole* ne vit plus au jour le jour avec ses deux filles et profite donc, avec ces autres enfants, d'une paternité par procuration, plus spontanée car libérée des contraintes familiales.

L'enfant fait « semblant de croire » ; le père, en effet, est rarement crédible dans son rôle. Or il sera bien difficile pour ce dernier de se ressaisir tant son portrait a depuis longtemps été effacé par l'histoire :

Le sourire de la Vierge mère à l'Enfant Dieu, image forte, magnifiquement servie par la peinture classique, a cependant masqué le sourire du père, capable d'entretenir l'attention du petit, mettant en jeu toute une réciprocité des affects et des signaux.¹

Le psychiatre Yves Pélicier dénonce ici la persistance d'une image où, malgré sa présence évidente, la paternité reste dissimulée.

Qu'il soit en quête d'un nom ou d'une image, le père cherche à maîtriser ses apparitions dans un espace auquel il peine à s'intégrer. François Dubet en rappelle la constante illustration :

Du XII^e au XVIII^e siècle, les peintures religieuses montrent un Joseph tendre et affectueux mais toujours en retrait, souvent au second plan et un peu gêné d'être là, quand Marie et Jésus se touchent et se regardent alors qu'il observe la scène du dehors bien plus qu'il n'y participe. En projetant nos regards modernes sur ces tableaux, on peut avoir le sentiment que le père est un peu malheureux, un peu frustré, mais déjà là.²

c. *De l'incertitude première à l'individu incertain*

Se faire connaître et reconnaître apparaît comme le but déclaré du père contemporain³ pour dissimuler le doute qui mine son identité ; mais, au-delà d'une question de formulation et par-delà les représentations traditionnelles de la paternité, l'entreprise est également menacée de longue date par la formule de droit romain *Mater semper certa est, sed pater semper incertus*. Erik Porge explicite cette incertitude première :

¹ Pélicier Yves, « Notre contemporain », in *Histoire des Pères et de la paternité, op. cit.*, p. 433.

² Dubet François, « La place du père dans le tableau », in *Pères d'hier, pères d'aujourd'hui. Du paterfamilias au père ADN*, Rauch André, Paris, Nathan, 2007, p. 152.

³ Geneviève Delaisi de Parseval confirme cette ambition nécessaire à la paternité, en remarquant qu'à l'expression « nouveaux pères » apparue dans les années 1980, il serait plus judicieux de substituer celle de pères « nouvellement reconnus » (« La paternité à l'aube de l'an 2000 », *art. cit.*).

Le père est un nom dont le référent n'est pas garanti par une vérité d'expérience, il est garanti par la foi en la nomination de ce nom. *Pater semper incertus est* est la vérité fondamentale, reconnue comme telle par Freud et Lacan, d'où s'origine la fonction si particulière du père. L'incertitude structurale sur la paternité rend incontournable son abord par la foi en la parole qui nomme le père.¹

L'identité du père tient à des mots auxquels ce dernier, aujourd'hui, est le seul à pouvoir attribuer un sens.

La société contemporaine ne fait rien pour pallier l'incertitude paternelle. Communauté et parenté sont les lieux d'une remise en question continuelle de l'identité : les familles recomposées, l'homoparentalité ou l'aide à la procréation sont autant d'occasions de s'interroger sur les « enjeux juridiques, politiques, sociaux et culturels », mais aussi sur les « enjeux de langage »². Quelle est l'identité de chacun dans une société en permanente reconstruction ? Rien n'est certain d'autant plus que le père qui était autrefois à la tête de la famille et qui imposait son pouvoir a disparu ; Jean-Michel Gaillard dresse le constat d'une hésitation devenue existentielle dans son ouvrage *La Famille en miettes* :

[...] les certitudes ancestrales et les repères séculaires ont vécu, sans que pour autant la réalité mouvante d'aujourd'hui ne se laisse aussi aisément saisir que celle, plus stable et mieux identifiée, d'hier.³

Paradoxalement, cette incertitude contemporaine, incarnée par le père, est à l'origine de sa définition : puisque désormais il endosse « un rôle paradoxal et ambivalent, principal reflet des ambiguïtés de l'identité moderne »⁴, ce dernier illustre parfaitement ce qu'Alain Ehrenberg nomme « l'individu incertain »⁵, en tant qu'il est « simultanément un rapport à soi et au monde »⁶. Au *Was ist der Mensch ?* de Kant s'est substitué le « qui est le père ? ». La figure paternelle

¹ Porge Erik, *Les Noms du père chez Jacques Lacan*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 1997, p. 8.

² Gaillard Jean-Michel, *La Famille en miettes. Essai sur le nouveau désordre familial*, Paris, Sand, 2001, p. 153.

³ *Ibidem*.

⁴ Gaborit Pascaline (Dir.), « Introduction », in *Genre, temps sociaux et parentés*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 16.

⁵ Pour reprendre la formule éponyme de l'ouvrage d'Alain Ehrenberg, *L'Individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Pluriel », 1995.

⁶ *Ibidem.*, p. 22.

s'impose donc au cœur d'une réflexion plus large sur l'Homme : « ce qui arrive aux pères advient aujourd'hui à tous. »¹

Dans les romans où s'exprime un père, quelques remarques rappellent parfois que ce dernier souffre d'être incapable d'affirmer son identité. Dans *Une parenthèse espagnole*, le père cherche à définir ses attaches. « J'avais le désir d'en être, moi aussi, de cette odeur d'Espagne » (PE, 133), confie-t-il après avoir évoqué les visites rendues à ses grands-parents d'origine espagnole. Dans *Loin d'eux*, Jean, le père de Luc, regrette de ne pas avoir fait découvrir son métier à son fils, de ne pas avoir su partager son quotidien et ses difficultés. « J'aurais bien aimé lui dire ça, à Luc. Et qu'il vienne voir à l'atelier aussi. Qu'il vienne au moins une fois pour voir là où ma vie s'écrasait » (LE, 27). Il ose croire qu'il aurait pu être reconnu en tant qu'homme et en tant que père. Sans aller aussi loin dans la revendication identitaire, le père de *Seuls* aimerait seulement comprendre comment *être*. Il fait part de la permanence de ses doutes, tout au long de son existence, en ce qui concerne son apparence et sa légitimité. Il ne se reconnaît pas et ne peut, par conséquent, revendiquer une identité, pas même s'inventer un rôle :

[...] et j'ignore oh oui ça je l'ignorais, comment on fait pour se tenir debout encore et aller jusqu'à se lever le matin, se laver et oser le regard dans la glace quand elle sourit, la glace, à vos cernes et aux lèvres mordues [...]. (SE, 86)

Quel est cet homme qui se veut père et qui ne parvient pas même à « se tenir debout » et à affronter son image ? Quelle peut être sa présence au monde ? Le narrateur du *Chat de Schrödinger* se résigne et fait sienne cette incertitude :

Je rêve.

Qui je ? Personne. C'est-à-dire tout le monde. (SC, 253)

Parce qu'il a été, peu à peu, privé de l'autorité que lui conférait son nom, mais aussi parce que son portrait a progressivement été effacé par l'histoire, le *pater familias* qui tenait d'une main de fer la maison familiale a vécu, laissant la place à un individu désorienté, plongé dans une incertitude symptomatique, un

¹ Dubet François, « Le roi nu », in *Le Père disparu : une conversation inachevée*, op. cit., pp. 38-39.

« homme réel, parfois tendre et vulnérable »¹. Lori Saint-Martin présente le père comme « la voix désincarnée de la culture patriarcale, voix amorphe et impossible à localiser »². Si la formule fait référence au contexte québécois, il n'en reste pas moins que le père est le porte-parole d'une histoire passée, présente et à venir, qui « résonne partout à la fois »³. Il est dès lors indispensable pour pouvoir entendre et comprendre la voix paternelle de s'interroger sur son histoire individuelle et collective, dans ce qui s'apparente *a priori* à « une longue chute ».⁴

¹ Saint-Martin Lori, « Des pères absents aux filles meurtrières et au-delà : le rapport : le rapport père-fille en littérature québécoise », in *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles. I. La figure du père*, Clément Murielle Lucie et Sabine van Wesemael (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 17.

² *Ibidem*, p. 18.

³ *Ibidem*.

⁴ Dubet François, « La place du père dans le tableau », *art. cit.*, p. 151.

2. Un portrait brisé par l'Histoire

Le père est-il aujourd'hui encore à définir ? Les points de vue sont variés mais ont en commun le fait de témoigner d'une remise en cause fondamentale. Le psychanalyste Philippe Julien va jusqu'à dire qu'il faut se rendre à l'évidence : être père signale, « aujourd'hui plus que jamais, un déclin, une insuffisance, un démérite, voire une imposture »¹. Christine Castelain-Meunier rappelle que la paternité est « une institution en reconstruction, traversée par un mouvement de désinstitutionalisation très profond à l'échelle de l'Histoire »². Enfin, pour Lori Saint-Martin, dans sa contribution au recueil *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles*, il est clair que :

Partout, la paternité fait l'objet d'interrogations angoissées, ou du moins de réflexions qu'on n'aurait sans doute pas à propos de la maternité : *Y a-t-il encore un père à la maison ? Un avenir pour la paternité ? Dis-moi, papa... c'est quoi, un père ? Comment ça fonctionne, un père ? Un papa, ça sert à quoi ? Bin ich ein guter Vater ?*³

Ces trois chercheurs soulignent le fait que le pouvoir paternel vacille et fait s'écrouler les repères de toute la société car non seulement ce vacillement remet en cause la structure des relations familiales, mais il touche aussi, « par voie de métaphore, à l'espace masculinisé de la culture occidentale, y compris ses systèmes sociaux, religieux, politiques et culturels, ses mythes, ses idéologies et les formes littéraires qui les codifient ».⁴

¹ Julien Philippe, *Le Manteau de Noé. Essai sur la paternité*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, quatrième de couverture.

² Castelain-Meunier Christine, « La question du genre et les différentes masculinités », *art. cit.*, p. 64.

³ En italique dans le texte. Lori Saint-Martin fait ici référence à Jacques Arènes, *Y a-t-il encore un père à la maison ?*, Paris, Fleurus, 1997, Alain Bruel, *Un avenir pour la paternité ?*, Paris, Syros, 1998, Jean Forest, *Dis-moi, papa... c'est quoi un père ? Petit essai freudien sur la paternité, la violence et la sexualité*, Montréal, Triptyque, 2001, Patrick Ben Soussan, *Comment ça fonctionne un père ? Lettre aux mères des enfants*, Paris, La Martinière, 2003. Dossier : « Un papa, ça sert à quoi ? », *L'actualité*, 31, 10, 15 juin 2006, Dossier : « Bin ich ein guter Vater ? », *Focus*, 25, 20 juin 2005. (« Des pères absents aux filles meurtrières et au-delà : le rapport : le rapport père-fille en littérature québécoise », *art. cit.*, p. 14)

⁴ Saint-Martin Lori, « Des pères absents aux filles meurtrières et au-delà : le rapport : le rapport père-fille en littérature québécoise », *art. cit.*, p. 17.

a. *Un père en transition au sein de la famille*

« En coupant la tête de Louis XVI, la Révolution a coupé la tête à tous les pères de famille », écrit Honoré de Balzac dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*, et d'ajouter ce qui selon de nombreux sociologues a fini d'affaiblir le père au XX^e siècle : « [i]l n'y a plus de famille aujourd'hui, il n'y a plus que des individus »¹. Qu'advient-il alors du père ainsi évincé et effacé ?

L'État s'immisce dans les affaires familiales et ne cesse de faire décliner la toute-puissance paternelle. Depuis la loi du 24 juillet 1889, le père peut être déchu de son autorité en cas de mauvais traitements ; en 1935, la correction paternelle est interdite et, finalement, en 1972, dans les textes juridiques, l'autorité « paternelle » est remplacée par l'autorité « parentale ». Cependant, comme le remarque Martine Segalen, la famille « n'est pas une simple caisse de résonance de ces transformations : elle y participe de façon active »², amplifiant les effets du développement de l'individualisation. Si l'homme perd peu à peu sa place traditionnelle, c'est parce que la femme s'impose : pendant les deux grands conflits mondiaux du XX^e siècle, c'est sur elle que repose la famille³. Le tournant de 1968 finit de lui ouvrir les portes et, en 1970, les femmes, enfin dotées de droits civiques et sociaux, peuvent exercer le rôle de chef de famille. Le père n'est plus le maître absolu : les décisions se prennent en couple, et l'enfant a lui aussi son rôle à jouer ; c'est face à lui et aux côtés de la mère que

¹ Balzac Honoré de, *Mémoires de deux jeunes mariées, La Comédie humaine*, 1, [1841], Paris, Seuil, 1965, p. 120.

² Segalen Martine, *Sociologie de la famille, op. cit.*, p. 7.

³ « Selon les historiens contemporanéistes la notion de "père carent" ne prendrait tout son sens qu'au cours de la Seconde Guerre mondiale lorsque les enfants des prisonniers de guerre ont grandi avec une "image paternelle" mais sans père ». (Lett Didier, « Pères modèles, pères souverains, pères réels », *art. cit.*)

le père doit prendre sa place¹. Du fait des progrès matériels et techniques de la société, la mère n'est plus « forcément nourricière »² ; elle s'écarte de l'intimité de la maison et libère en conséquence une place auprès de l'enfant ; « ce qui était jusqu'alors présenté comme de l'ordre de l'impératif catégorique naturel et moral »³ est levé. Ce nouveau système de valeurs engendre une « confusion pour soi et au regard de l'autre »⁴ qui place le père dans un équilibre pour le moins instable. Geneviève Delaisi de Parseval note que « les représentations de pères et de mères semblent devenus [*sic*] interchangeable, mais aussi sans définition spécifique, sans repères »⁵.

Doutant de son rôle et de sa place, mais aussi de son image, hésitant entre modernité et tradition, sensibilité et autorité, le père s'est perdu. Alors qu'il était maintenu à l'écart de l'intimité de la famille, il lui faut maintenant franchir un seuil, celui qui lui permettra d'entrer dans une phase de « reconstruction avec le déplacement d'un rôle symbolique et institutionnel à une paternité de lien »⁶. Élisabeth Badinter reprend la formule de père de « transition »⁷ pour définir ce nouveau statut. Le père a lui aussi le droit de prendre soin de son enfant ; mais encore faut-il qu'il le veuille. Ce qui était la règle à l'époque du droit romain, s'impose dans toute sa nouveauté : le positionnement du père doit être fait de manière autonome, libre⁸ et volontaire pour être légitime.

¹ Dans *La Famille en miettes*, Jean-Michel Gaillard présente les conséquences de cette situation inédite :

La famille est devenue beaucoup plus égalitaire par la revalorisation du statut légal de la femme et de l'enfant. [...] Cela s'est accompagné de l'émergence du couple comme entité sociologique fondatrice des liens familiaux et surtout de celle de l'enfant comme axe central de la famille nouvelle et incarnation vivante de l'indissolubilité des liens issus des couples. Le déplacement de l'axe de la famille, du mariage vers la filiation, s'est donc accompagné de l'égalité des personnes et de la différenciation marquée des sexes [...]. (*op. cit.*, p. 152)

² Gaillard Jean-Michel, *op. cit.*, p. 46.

³ *Ibidem*.

⁴ Castelain-Meunier Christine, « La question du genre et les différentes masculinités », *art. cit.*, p. 61.

⁵ Delaisi de Parseval Geneviève, « La paternité à l'aube de l'an 2000 », *art. cit.*

⁶ Gaborit Pascaline (Dir.), « Introduction », *art. cit.*, p. 16.

⁷ L'auteur emprunte la formule à Theresa Jump & Linda Haas, « Fathers in Transition », in *Changing Men*, (1987) pp. 98-114. Badinter Élisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, [Odile Jacob, 1992] LGF, coll. « Le Livre de Poche », 2011, p. 259.

⁸ Élisabeth Badinter rappelle que « la satisfaction paternelle dépend étroitement de la liberté du choix » (*ibidem*, p. 250).

Le terme d'« engagement » revient sans cesse dans les ouvrages de sciences humaines comme ce qui décide aujourd'hui de la condition paternelle : pour être reconnu en tant que père, celui-ci doit avant tout s'impliquer, envers son enfant, mais aussi dans son couple et sa famille, tout autant que dans la société. Christine Castelain-Meunier résume les conséquences de ces nouvelles attentes :

L'enjeu est important et sollicite le père dans sa capacité à prendre du recul par rapport à lui-même. Effort d'identification auquel l'homme n'est pas habitué à se conformer en général en matière de paternité, avec la domination masculine, le pouvoir et l'autorité paternelle traditionnels, mais vers lequel la société contemporaine peut le pousser, en dépassant de nouvelles contradictions.¹

Cette configuration inédite modifie la position adoptée par le père ; celle-ci, bien que toujours marquée par un déséquilibre existentiel, offre désormais une perspective « plus diversifiée et plus subtile »² à la masculinité.

b. *Une transmission à reconstruire*

Jules Chancel le rappelle : « la paternité est la première étape d'une transformation à long terme de l'identité masculine »³, d'autant plus difficile qu'il faut « d'abord déconstruire une approche du père qui représentait l'autorité et la loi pour reconstruire un rôle davantage fondé sur le lien à l'enfant »⁴. L'équilibre paternel est à établir dans l'entremêlement des attaches familiales.

La paternité est « une construction symbolique, sociale, culturelle, juridique, éthique, d'un lien »⁵. Ce dernier est, en outre, entièrement à (ré)inventer à chaque génération, puisque la filiation est cette « reconnaissance de liens entre des individus qui descendent les uns des autres. [...] Le principe

¹ Castelain-Meunier Christine, *La Paternité*, op. cit., pp. 117-118.

² Badinter Élisabeth, *XY. De l'identité masculine*, op. cit., p. 265.

³ Chancel Jules, « Le père contre-attaque », in *Pères et fils. Masculinités aujourd'hui*, 61, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1984, p. 13.

⁴ Gaborit Pascaline (Dir.), « Introduction », art. cit., p. 44.

⁵ Castelain-Meunier Christine, *La Paternité*, op. cit., p. 5.

joue, [...] dans les deux sens, en remontant ou en descendant le long des générations successives »¹. Si la famille est le « pilier des identités »², si les femmes sont les « pivots des relations de parenté »³ selon Martine Segalen, le père joue lui un « rôle charnière »⁴. Le principe est simple : en devenant père, celui-ci rend son propre père grand-père. Ce faisant, il participe à la structure familiale et intègre le jeu d'une perpétuelle transmission car, tel que le souligne le pédopsychiatre Bernard Golse, « un des aspects fondamentaux de la paternité consiste à transmettre la fonction même de transmission »⁵ ; jusqu'à il y a peu, celle-ci était symboliquement affirmée par la patrilinearité du nom de famille⁶, cela avec de nombreuses implications, comme l'explique Robert Silhol :

[...] le nom, naturellement, est aussi *signe*⁷ d'une autre manière : nom de famille, il signale l'appartenance à une lignée [...], pointe la place de l'enfant, bref l'aide à construire une identité, renforce au fond par cette parole qu'est son nom ce que sont ou seront ses identifications.⁸

Mais la loi a été modifiée en 2005 : le don du patronyme fondé sur l'ascendance paternelle n'est plus obligatoire, ce qui conduit à éloigner insensiblement le père de son enfant.

Aussi ancestrale soit-elle, la démarche de transmission n'a plus rien d'une évidence. Le modèle est certes historiquement éprouvé : le *pater familias*, « dépositaire du culte ancestral et du patrimoine », avait « pour mission de sauvegarder l'entretien du culte et d'en transmettre le savoir à son fils »⁹. Le père fut aussi longtemps l'instructeur du fils : ce dernier était l'apprenti découvrant ainsi le métier qu'il transmettrait à son tour sans, la plupart du temps, remettre en cause cette continuité ; mais, génération après génération, les conditions de

¹ Segalen Martine, *Sociologie de la famille*, op. cit., p. 39.

² *Ibidem*, p. 263.

³ *Ibidem*, p. 265.

⁴ « De l'identique à l'identité », Entretien avec Geneviève Delaisi de Parseval, in *Pères et fils. Masculinités aujourd'hui*, op. cit., p. 199.

⁵ « "En attendant Œdipe". Entretien avec Bernard Golse », art. cit., p. 79.

⁶ Le père s'assurait « la propriété nominale de l'enfant en lui donnant son nom, la mère s'attribuant la possession physique en prenant en charge le corps » (Olivier Christiane, « Pères empêchés », in *Pères et fils. Masculinités aujourd'hui*, op. cit., p. 200).

⁷ En italique dans le texte.

⁸ Silhol Robert, « Le Nom du Père : la métaphore paternelle chez Lacan », in *Affaires de famille, The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Marie-Claire Barnet et Edward Welch (Dir.), Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2007, p. 174.

⁹ Castelain-Meunier Christine, *La Paternité*, op. cit., p. 10.

transmission ont évolué. Le paternalisme patronal a progressivement remplacé le système traditionnel, auquel a finalement mis fin l'État et son monopole éducatif. La transmission reste donc, aujourd'hui, une préoccupation majeure¹ devant être encore interrogée :

Transmettre pose en effet la question de la limite entre soi et l'autre ; à l'extrême, comme dans le cas du témoignage, cet acte incite à penser le "soi" comme un "signe" : un signe donné à l'autre, non pas pour qu'il s'en empare et le garde pour soi (ce qui arrive), mais pour qu'il le transmette à son tour. Plutôt que de prendre (illusoirement) pour soi ce qu'il s'agit de transmettre, de le cacher, sous prétexte d'échapper à ce risque de perte de "soi" dans l'autre, de non-maîtrise du destin de sa transmission, il faut donc courir ce risque dès lors que l'on s'engage à transmettre.²

Comme le montre le propos de Catherine Chalier, la transmission a été profondément redéfinie et recentrée autour de l'individu. Les aspirations et les responsabilités ne sont plus les mêmes. Il revient désormais au père de confier à l'enfant la volonté d'être autonome, afin qu'il puisse faire à son tour ses propres choix. C'est en ce sens que la place et le rôle du père ont définitivement évolué. Le psychiatre Yves Pélicier note d'ailleurs l'« effort » paternel actuel visant à « permettre l'autonomisation, c'est-à-dire l'exercice de la vie conforme à sa propre loi », qui, loin d'écarter le père de son enfant, permet de poser en « des termes nouveaux, absents de la vision antérieure, le rapport de la paternité à la liberté »³ :

Ce n'est pas l'un des moindres paradoxes de la paternité contemporaine que de cumuler dans le même personnage le sentiment toujours plus vif de la continuité générationnelle et la reconnaissance de l'absolue nécessité de l'autonomisation des individus.⁴

La paternité répond ainsi aux conditions de la constitution de l'identité contemporaine, telle que la définit Alain Ehrenberg :

[...] moins un repli généralisé sur la vie privée que la montée de la norme d'autonomie : se comporter en individu signifie décider de sa

¹ La question de cette fonction de transmission est toujours d'actualité, comme le prouve nombre d'articles de chercheurs traitant de ce sujet, notamment celui de Martin Blais et Isabelle Bédard dont le titre place côte-à-côte les trois thématiques ici convoquées : « Pères et fils : masculinité, société et transmission » (*in Dialogue*, 3, 2010, n°189, pp. 141-150).

² Chalier Catherine, *Transmettre de génération en génération*, Paris, Buchet/Chastel, coll. « Les Essais », 2008, p. 21-22.

³ Pélicier Yves, « Notre contemporain », *art. cit.*, pp. 429-430.

⁴ *Ibidem.* p. 430.

propre autorité pour agir par soi-même, avec les libertés, les contraintes et les inquiétudes qu'une telle posture implique.¹

Là se trouvent les enjeux auxquels est confronté le père aujourd'hui, puisque comme l'affirme Didier Lett : « être père, c'est transmettre une partie de soi-même, parfois la plus intime, un puissant révélateur d'identité ».²

Quel avenir cela réserve-t-il à ceux qui suivent le père ? Alors que le miroir est depuis bien longtemps brisé, comment le regard du père peut-il guider celui de l'enfant ? Rien n'est certain, d'autant plus que :

Comme pour la maternité, rien n'est automatique dans la paternité : le fait d'attendre un enfant, d'être un *expectant father* comme disent les anglo-saxons, crée une potentialité de paternité qui pourra ou non s'actualiser.³

Jean Delumeau suggère une issue dans sa préface à l'*Histoire des pères et de la paternité* :

Ne sommes-nous pas en train de découvrir que le père a gagné en profondeur ce qu'il a perdu en surface et qu'il continue à figurer en bonne place sur la liste des "besoins humains fondamentaux" ?⁴

Le père a vu sa puissance restreinte, sa place et son rôle repensés, mais de cette redéfinition il a peut-être gagné une place essentielle, dont la littérature se fait l'écho : « [c]'est la parole qui fait la filiation, c'est la parole qui la retire »⁵, il est alors attendu que le père prenne la parole et s'approprie le roman pour faire part de son nouveau statut.

¹ Ehrenberg Alain, *L'individu incertain*, op. cit., p. 19.

² Lett Didier, « Tendres souverains », art. cit., p. 40.

³ Delaisi de Parseval Geneviève, « La paternité à l'aube de l'an 2000 », art. cit.

⁴ Delumeau Jean et Daniel Roche (Dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, op. cit., p. 15.

⁵ Héritier Françoise, *Masculin/Féminin*, Paris, Odile Jacob, 1996, p. 263.

B. EN QUÊTE D'UNE HISTOIRE : LA PATERNITÉ EN LITTÉRATURE

Paul Ricœur le rappelle : « la fiction ne peut rompre ses amarres avec le monde pratique d'où elle procède et où elle retourne »¹, mais la question se pose dès lors des conséquences d'un tel détour : que fait la littérature du portrait historique du père ? L'écrivain qui convoque aujourd'hui une figure paternelle ne peut ignorer les études qui lui ont été consacrées. Les théories de Pierre Bourdieu² ont montré à quel point il est important de considérer le champ littéraire en tant que contexte premier de toute œuvre. L'apport des sciences humaines permet en effet d'approcher l'espace social spécifique dans lequel il convient d'observer le père et la pratique littéraire qui l'entoure, afin de les soumettre à une réflexion cohérente. Mais il est également nécessaire, dans un mouvement inverse, de prendre en compte ce que la littérature retient de ces acquis et de s'interroger sur ce qu'elle en restitue. L'écriture interprète et représente. Elle ne s'applique pas à dire la vérité ; elle en joue et invite à la réflexion – « en présence de l'œuvre, je cesse de sentir et de vivre comme on sent et vit habituellement »³, confie Jean Rousset qui précise : « l'art ne recourt au réel que pour l'abolir, et lui substituer une nouvelle réalité. »⁴

De fait, la littérature suit du regard l'évolution du père et ébauche une esquisse aux traits appuyés. Parmi la masse des écrits littéraires, illustres ou haïssables, se distinguent ainsi des figures paternelles stabilisées autour desquelles des imaginaires spécifiques se sont développés. Dans un premier temps, l'analyse prendra parmi celles-ci quelques jalons heuristiques : les pères malmenés du XIX^e siècle répondront aux puissances paternelles de l'Antiquité, ce qui permettra de situer en contraste le père réduit au silence qu'incrimine le XX^e siècle. Il sera ainsi possible d'appréhender la crise de légitimité qui touche

¹ Ricœur Paul, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, [Seuil, 1984], Éditions Points, coll. « Essais », 1991, p. 142.

² En particulier dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Paris, Le Seuil, 1992).

³ Rousset Jean, « Introduction », *Forme et signification. op. cit.*, pp. II-III.

⁴ *Ibidem*, p. III.

la filiation, notamment culturelle, au cours de ce dernier siècle et qui demande à redéfinir les modèles du passé. L'étude s'intéressera alors à la spécificité des récits qui, dès les années 1980, questionnent le père avec insistance. C'est à ce moment-là en effet que, devenue un sujet de préoccupation constant, la question de l'héritage et de la transmission ramène la famille sur le devant de la scène romanesque et, au tournant du XXI^e siècle, offre au père une place nouvelle. Entre patriarcat et doute, sensibilité et silence, celui que tout accuse reste donc incontournable puisqu'il détient, parfois malgré lui, les clefs de l'histoire de chaque individu. Les visages que lui donne la littérature varient selon les périodes et les attentes, mais laissent rarement indifférent. Monstre ou héros, il convient désormais de faire face au père.

1. Tensions et ruptures littéraires autour du père

Symboliquement la figure paternelle est au cœur des révolutions politiques et des mutations culturelles : elle représente la réception d'un héritage par rapport auquel il convient de se positionner. Le père, lorsqu'il se manifeste dans le roman, apporte la preuve d'une continuité : il a la charge de transmettre un passé et d'orienter vers l'avenir. À l'échelle humaine et culturelle, il est le lien entre *avant* et *après* ; il importe donc de situer l'écriture dans son rapport au père.

a. *Les accusations du fils*

La littérature joue des écarts de la paternité. Elle grossit et distend le trait, exagère. Le père Goriot, qualifié de « Christ de la paternité »¹ par Balzac, voit chacune de ses faiblesses soulignées : hébété et maladif, il attire les railleries des personnages et du lecteur². Sa décrépitude physique et morale est exacerbée jusqu'à en devenir comique et son inadéquation au monde est à son comble, car si le père Goriot reste émouvant de sacrifice, il est avant tout pitoyable. La déchéance est tout aussi caricaturale pour le héros déplorable de la nouvelle de Guy de Maupassant, « Le Père » (1883). Cet homme lâche s'enfuit à l'annonce de sa paternité, mais se montre incapable d'assumer son choix. Submergé par l'émotion, lorsque des années plus tard il rencontre par hasard la mère et l'enfant, sa sensibilité, longuement détaillée, est ridiculisée :

[...] il souffrait une torture atroce, déchiré par une tendresse paternelle faite de remords, d'envie, de jalousie, et de ce besoin d'aimer ses petits que la nature a mis aux entrailles des êtres.³

L'humiliation de ce personnage grimaçant – « livide, les lèvres secouées de frissons »⁴ – est complète lorsqu'il se rend au domicile familial, d'où il est violemment rejeté par celui qui a pris sa place depuis longtemps auprès de l'enfant. La nouvelle s'achève sur la fuite du père « comme un voleur »⁵, affirmant ainsi qu'il n'y a rien à regretter de la disparition du père.

Cette exacerbation de la défaillance paternelle, aussi disproportionnée soit-elle, est une réponse à une puissance qui fut longtemps la règle, illustrée par

¹ Balzac Honoré de, *Le Père Goriot*, [1835], Paris, Flammarion, coll. « G.F. », 1995, p. 246.

² Le personnage et l'expression de ses sentiments sont moqués. C'est le cas notamment lors de cette scène où le père Goriot témoigne de l'amour inconditionnel qu'il porte à ses filles qui ne cachent pourtant pas la honte qu'elles éprouvent pour leur filiation :

– Mais, mes enfants, dit le père Goriot, qui depuis dix ans n'avait pas senti le cœur de sa fille battre sur le sien, mais Delphinette, tu veux donc me faire mourir de joie ! Mon pauvre cœur se brise. [...] Et le vieillard serrait sa fille par une étreinte si sauvage, si délirante qu'elle dit : "Ah tu me fais mal. – Je t'ai fait mal !" dit-il en pâlisant. Il la regarda d'un air surhumain de douleur. (*Ibidem*, p. 246)

³ Maupassant Guy de, « Le Père », [1883], in *Contes et nouvelles*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1077.

⁴ *Ibidem*, p. 1077.

⁵ *Ibidem*, p. 1079.

des modèles dont beaucoup ont été établis dès l'Antiquité. La littérature a alors longuement fait le jeu de l'autorité paternelle, dressant des portraits, déjà contrastés, de pères tyranniques ou exemplaires dont certains se sont imposés par leur récurrence et les réécritures auxquelles ils ont ensuite donné lieu. Un panorama en vue cavalière permet de saisir les traits saillants de ces premiers pères. Dans la mythologie grecque, Cronos est l'un de ceux-ci : il émascule son propre géniteur, puis dévore ses fils pour qu'aucun ne puisse le détrôner. La toute-puissance paternelle, ici néfaste, est parfois à l'inverse bénéfique : Homère dresse ainsi le portrait de pères édifiants : dans l'*Illiade*, Priam se rend auprès d'Achille pour le supplier de lui remettre le corps de son fils, et dans l'*Odyssée*, Ulysse lui succède, « doux et bon comme un père ». La figure paternelle n'est cependant jamais intouchable. Dans les textes fondateurs de la culture occidentale, dans la littérature gréco-latine, comme dans la Bible, malgré la puissance qui la caractérise, la paternité est régulièrement mise à l'épreuve : Agamemnon se voit imposer le sacrifice de sa fille Iphigénie pour obtenir les faveurs des Dieux pendant la guerre de Troie. Dans les récits bibliques, Abraham accepte également de condamner son fils Isaac¹. Cependant quelles que soient les conditions de l'histoire, la parole paternelle, qu'elle bénisse ou maudisse², a valeur de loi. De Moïse à Isaac, le respect de l'autorité du *pater familias* est l'un des fondements de la société. L'État est représenté à l'échelle de la famille ; la remise en cause du père vaut pour celle du pouvoir : telle est l'histoire d'Antigone que relate la tragédie de Sophocle. L'affranchissement des lois de la Cité passe par l'émancipation revendiquée face à l'ordre paternel, que figure le personnage de Créon. Le père antique illustre donc déjà une relation de filiation conflictuelle qui a servi de base à Sigmund Freud pour fabuler, dans *Totem et tabou* (1913), un mythe de fondation – à partir du meurtre du père par la « horde primitive » des fils – théorisant, du même fait, une histoire du père que n'a de cesse de remettre en scène la littérature. La figure du patriarche, en effet, se maintient au cours des siècles et continue de s'imposer dans les romans, même au XX^e siècle.

¹ Chapitre 22 de la *Genèse*.

² Isaac bénit par erreur son second fils Jacob, condamnant son aîné et préféré, Ésaü.

À ce moment-là, le besoin d'écarter le père se fait cependant de plus en plus pressant. Derrière la figure paternelle, se trouve toujours remise en cause non seulement l'autorité familiale et politique, mais aussi une domination culturelle. Dans les textes, le fils s'en prend au père en tant qu'incarnation d'un passé désuet trop imposant et d'une transmission inutile, voire néfaste. Une dénonciation des plus vindicative est la « Lettre au père » (1919) de Franz Kafka. De manière exemplaire et excessive, l'écrivain scelle l'opposition, l'incompréhension et la peur qui dominent la relation avec son géniteur. Avec obstination, il raconte les épisodes d'une existence où la présence paternelle a trop souvent pesé, et dont il fallait se « délivrer »¹ physiquement et moralement : « j'étais déjà écrasé par la simple existence de ton corps. [...] Moi, maigre, chétif, étroit ; toi, fort, grand, large »² ; « par ta faute, j'avais perdu toute confiance en moi, j'avais gagné en échange un infini sentiment de culpabilité »³. Ce « réquisitoire jamais remis à son destinataire »⁴ est dès lors emblématique d'un tournant dans la littérature.

Si ce n'est la forme, il ne se joue pourtant rien de nouveau dans la « Lettre au père », mais après le « modèle historique foudroyant »⁵ fourni par la Révolution, les premières années du XX^e siècle poussent la condamnation paternelle à son paroxysme et annoncent ce que Laurent Demanze nomme l'« ère querelleuse des fils »⁶. Profitant de l'affaiblissement continu du père, le fils prend le pouvoir et monopolise la parole, encouragé par le « Familles, je vous hais ! »⁷ d'André Gide, lancé en 1897.

¹ Kafka Franz, « Lettre au père » [Brief an den Vater, 1952], Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 60.

² *Ibidem*, p. 18.

³ *Ibidem*, p. 58.

⁴ *Ibidem*, quatrième de couverture.

⁵ Compagnon Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 25.

⁶ Demanze Laurent, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 27.

⁷ Gide André, *Les Nourritures terrestres*, [1897], Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 67.

b. *Le récit manquant du père*

Cette virulente condamnation pose la question de savoir à quoi correspond encore, à ce moment-là, la structure paternelle dans l'ordre de la transmission. Au fil du XX^e siècle, la question de la filiation devient de plus en plus préoccupante. L'écriture trahit inévitablement une difficulté à raconter, seule réponse pourtant envisageable face à l'incessant questionnement de l'héritage, de sa nature et de sa réception.

La situation s'étant encore dégradée avec ce que Carine Trévisan nomme le « désastre inaugural du siècle »¹, il est désormais reproché au père de n'avoir pas su empêcher la Grande Guerre et d'avoir sacrifié ses fils à la patrie². Cet affrontement incompréhensible, bientôt reproduit, rappelant « le retour aussi périodique que fatal des guerres »³, impose peu à peu « une rupture cognitive entre les générations »⁴. L'impasse d'une filiation rendue insensée par l'Histoire est manifeste dans les récits de Claude Simon et d'Albert Camus. Évoquant son père dans *L'Acacia* (1989), le premier suggère « une prémonition » ayant poussé à « déposer sa semence et se survivre dans l'une de ces femelles destinés à la reproduction »

[...] un besoin, une nécessité, une urgence confondus sans doute, comme dans ce crépuscule d'un monde qui allait mourir en même temps que des millions de jeunes gens enterrés sous la boue.⁵

Le deuxième quant à lui fait admettre au narrateur du *Premier Homme* qu'il n'a jamais « essayé d'imaginer ce que pouvait être un homme qui lui avait donné justement cette vie pour aller mourir aussitôt sur une terre inconnue de l'autre côté des mers »⁶. Il en résulte un « naufrage des identités »⁷ : la perte et le

¹ Trévisan Carine, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 2001, p. XV.

² Carine Trévisan explique que « [m]obilisés très jeunes, nombre de soldats ont eu le sentiment de faire une guerre dont les pères étaient responsables et les fils victimes » (*ibidem*, p. 30).

³ *Ibidem*, p. 25.

⁴ *Ibidem*, p. 26.

⁵ Simon Claude, *L'Acacia*, Paris, Éditions de Minuit [1989], coll. « Double », 2003, p. 123.

⁶ Camus Albert, *Le Premier Homme*, Gallimard [1994], coll. « Folio », 2006, p. 36.

⁷ Trévisan Carine, *Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 100.

manque marquent cette période de « disparition de masse »¹ qui a tué sans distinction des hommes jeunes, encore fils ou déjà père, parfois seulement en devenir. Ceux qui ont disparu comme ceux qui sont revenus n'ont pu transmettre leur histoire, ni fournir d'explications, incapables, comme le rappelle Jean Kaempfer, de « rendre compte d'une réalité impossible »². Le récit de guerre est dès lors « frapp[é] d'illégitimité »³ et, sous l'effet d'une désincarnation progressive – les honneurs sont collectifs et non rendus à l'individu –, l'homme disparaît dans l'anonymat des conflits. La filiation est définitivement brouillée : parce que le père est désormais « muet, sorte d'*in-fans* »⁴ rendant le passé « inaccessible »⁵, le fils et parfois après lui encore le petit-fils s'affairent à témoigner de façon à redonner une place et une identité à ce « mort inconnu »⁶. La Première Guerre mondiale fut donc, comme le rappelle Laurent Demanze, à l'origine d'un « basculement »⁷ qui a fait passer la figure paternelle dans un autre espace de questionnement :

Confrontés à des pères absents [...], victimes sacrifiées par l'Histoire, il ne s'agit plus pour les héritiers orphelins de la guerre de s'émanciper symboliquement ni d'ébranler les figures de la loi mais de combler les lacunes des origines et de mettre en récit des êtres fantomatiques.⁸

La question de la mémoire et du récit manquant, ainsi cristallisée autour de la figure paternelle, donne lieu à une réflexion nouvelle sur les motivations et les enjeux de l'écriture qui influence durablement la littérature contemporaine : il

¹ *Ibidem*, p. 78.

² Jean Kaempfer précise cette impossibilité :

Impossibilité ontologique, d'abord : la guerre usinière, le Brutal, dépassent l'entendement. Mais aussi, impossibilité pathétique. Rien n'existe, dans le monde des sentiments, pour dire l'émotion de la guerre [...]. Impossibilité éthique, enfin, parce que la guerre impose au soldat l'évidence diffuse, insinuante et cénesthésique d'une passion irrecevable : la peur.

(*Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1998, p. 252)

³ *Ibidem*, p. 251.

⁴ Trévisan Carine, *Les Fables du deuil*, p. 197.

⁵ Carine Trévisan parle d'une « fracture de la guerre, seuil au-delà duquel le passé devient inaccessible » (*Les Fables du deuil*, *op. cit.*, p. 145).

⁶ Camus Albert, *Le Premier Homme*, *op. cit.*, p. 33. L'adjectif est longuement appuyé dans le texte avant de donner lieu à ce constat : « [p]ersonne ne l'avait connu que sa mère qui l'avait oublié. [...] Et il était mort inconnu sur cette terre où il était passé furtivement, comme un inconnu. » (*Ibidem*, p. 36)

⁷ Laurent Demanze fait ici référence aux considérations de Carine Trévisan dans son ouvrage précédemment cité, *Les Fables du deuil* (*op. cit.*).

⁸ Demanze Laurent, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 16.

revient au descendant de la génération disparue de dresser un état des lieux et peut-être de rétablir ce qui fut détruit. Claude Simon dans *L'Acacia* construit ainsi sa narration sur l'alternance de la biographie du père et de celle du fils, allant d'une guerre à l'autre, de 1914 à 1940, jouant des répétitions de l'histoire pour tenter de « reprendre le fil d'une narration censée tisser un lien vivant entre le passé et le présent »¹. De même, Jean Rouaud, quelques années plus tard, désigne la Grande Guerre comme le point de départ d'une histoire familiale et collective, marquée par les deuils pendant près d'un siècle. Mais rien n'y fait : les grandes tragédies qui ponctuent le XX^e siècle semblent autant d'injonctions au silence ou d'obstacles à la parole. Survivants de la Shoah ou descendants de collaborateurs seront confrontés à leur tour à la question du témoignage, mais le dialogue est pour longtemps rompu laissant entrevoir ce que Catherine Chalier décrit comme un « gouffre béant d'un avant sans après, et d'un après sans antériorité ».²

Dans le corpus étudié, même si les regards se décalent, la référence à la guerre est inévitable. Les romans prenant place au tournant du XXI^e siècle, le champ de vision est élargi, et d'autres conflits apparaissent. Le schéma du récit manquant est cependant inévitablement reproduit. Le traumatisme initial se voit redoublé, notamment par la guerre d'Espagne, ou prolongé par la guerre d'Algérie ; le sentiment d'une vacance mémorielle et d'une vacuité de la parole s'accroît. Les conflits se succédant, les hommes impliqués sont irrémédiablement confinés dans ce que Florence Dosse qualifie de silence « sédimenté »³. Dans *Une parenthèse espagnole* de Sylvie Gracia, le narrateur relate la guerre d'Espagne à travers le récit de son propre père, mais le témoignage est allusif. Il provient plus largement du parallèle historique et géographique offert par la lecture du texte de George Orwell, *Hommage à la Catalogne* (1938), auquel le narrateur se réfère chaque fois qu'il lui faut suppléer aux vides de l'histoire paternelle. Dans l'œuvre de Laurent Mauvignier se trouvent des manques semblables. Le père de l'auteur a participé à la guerre

¹ Chalier Catherine, *Transmettre de génération en génération, op. cit.*, p. 49.

² *Ibidem.*

³ Dosse Florence, *Les Héritiers du silence. Enfants d'appelés en Algérie*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2012, p. 48.

d'Algérie, mais il n'en a jamais parlé – l'écrivain parle du « silence sur la période en Algérie. Les photos sans guerre, sans discours, sans rien »¹. Un silence rendu irrévocable par le suicide paternel. Dans son ouvrage *Les Héritiers du silence* (2012) où sont rassemblés les paroles d'appelés, de leurs épouses et de leurs enfants, Florence Dosse évoque les conséquences de ce que la terminologie officielle a longtemps nommé « événements », cette « guerre sans nom »², au « vocabulaire [...] inaudible »³, ayant privé le jeune soldat de tout dialogue possible, condamné face à son père au « silence de sa mémoire personnelle » :

Car cet événement fondateur de son identité à venir ne s'est inscrit dans aucune filiation, bien au contraire : les générations précédentes ont le plus souvent renvoyé à ces jeunes qui revenaient l'image d'une expérience décadente. Contrairement à leurs pères et à leurs grands-pères mobilisés lors des deux conflits mondiaux, eux n'avaient pas fait la guerre, ou, s'ils l'avaient faite, avaient participé à une sale guerre dont ils n'avaient pas à se vanter.⁴

La parole est refusée ; le plus souvent, le témoignage ne sera pas formulé, reconduisant le silence, de père en fils, génération après génération⁵. Cette expérience et sa résurgence prennent place dans les romans à travers les figures paternelles de *Loin d'eux* et de *Seuls*. Quelques mots seulement, affirmant l'impossibilité à dire, presque énigmatiques, sont subrepticement glissés entre d'autres phrases, pas mêmes prononcés par les principaux intéressés, mais rapportés par leurs proches, comme le fait la mère, Marthe⁶, dans *Loin d'eux* :

Mais on s'engueulait souvent à cause de ça, parce que pour Jean, du coup, les jeunes aujourd'hui ne doivent rien dire d'autre qu'accepter les situations qu'on leur a faites. Et même si ce n'est pas terrible, Jean finit toujours par dire, c'est toujours mieux que nous bordel. *La vision qui reste pour nous des corps pourris, étendus dans la nuit d'Alger*⁷. (LE, 24)

¹ Mauvignier Laurent, « La panoplie littéraire », *Décapage*, 43 (printemps-été), 2011, p. 99.

² Dosse Florence, *Les Héritiers du silence*, op. cit., p. 109.

³ *Ibidem*, p. 72.

⁴ *Ibidem*, p. 112.

⁵ Florence Dosse constate que « [ci]nquante ans après les faits, un même processus semble se reproduire : le caractère incompréhensible et inassimilable de cette guerre a été transmis à la génération suivante » (*ibidem*, p. 184).

⁶ Il s'agit de l'expérience vécue par l'auteur lui-même. Celui-ci a confié à propos de son père dans un entretien avec Nelly Kapriélan : « c'est ma mère qui me racontait ce qu'il avait vécu, des histoires horribles, comme il avait, par exemple été traumatisé par la vue d'une femme enceinte piétinée par des soldats français » (*Les Inrockuptibles*, 8 septembre 2009). Cet épisode est évoqué dans *Seuls* (SE, 116), mais aussi dans *Des hommes* (op. cit., p. 244).

⁷ Je souligne.

C'est seulement des années plus tard, avec *Des hommes* (2009), que l'écrivain consacre un roman complet à cette période. Au moment de la publication de ce sixième roman, il affirme :

Il m'a fallu beaucoup de temps pour me sentir prêt à affronter ces questions, longtemps pour me sentir capable, techniquement, de les mettre en forme dans un roman et plus longtemps encore pour me sentir capable, psychologiquement, d'en assumer la violence et, d'une certaine manière, pour trouver le courage d'assumer l'héritage de ce silence.¹

Puisant dans son histoire paternelle, Laurent Mauvignier montre à quel point le cheminement fut difficile pour accéder aux mots manquants du père. La narration en témoigne et questionne filiation et transmission avec force, dénonçant le malaise qui lie ces générations d'hommes marqués par la guerre :

Des hommes comme rêvaient qu'on soit nos parents et nos grands-pères, les grands-pères surtout, et plus tard on se demandera,

Est-ce que c'est la même trouille qu'à Verdun ou en quarante ou comme toutes les guerres ?²

Ces textes confirment un déficit de la transmission et apportent la preuve qu'il est effectif et irrémédiable. Il s'agit alors de tenter de l'atténuer sans pouvoir faire appel à la filiation de manière directe. Le XX^e siècle littéraire a mis à mal les places qui revenaient traditionnellement au fils et au père :

Livré à l'inquiétante étrangeté des origines, l'écrivain contemporain s'affronte au basculement d'une modernité, qui ébranle la transmission et met en crise la tradition. Entre table rase et culte du progrès, la modernité a valorisé le geste de rupture et mis à bas les autorités, brisant le lien ténu que nouait le présent avec son passé.³

S'ouvre dès lors pour le roman, une période nouvelle marquée par un rapport au monde où dominant l'individualisme et le doute mais où l'interrogation des liens familiaux est plus que jamais nécessaire pour accéder à une histoire qui ne cesse de se dérober.

¹ Chabalière Blaise de, « Quand l'Algérie nourrit les romanciers », *Le Figaro*, 17 septembre 2009, [en ligne], URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/09/17/03005-20090917ARTFIG00416-quand-l-algerienourrit-lesromanciers-.php> (Consulté le 13 juin 2017).

² Mauvignier Laurent, *Des hommes*, *op. cit.*, p. 239.

³ Demanze Laurent, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 10.

2. L'importance paradoxale du père dans la littérature contemporaine

Lorsque Nathalie Sarraute écrit en 1956 que « [l]e soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout appareil désuet qui assurait sa puissance, est une des réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre »¹, elle annonce cet « ordre des choses »², auquel aspire l'individu contemporain. Privé de la maîtrise de son histoire, plongé dans « l'ère du vide »³, le fils est d'autant plus affecté par une transmission contemporaine où prédomine une paternité déchuée. Pour se situer, il doit rendre une place au père dans cet équilibre, pour le moins précaire, qu'illustre de plus en plus régulièrement le roman.

a. De la carence paternelle à l'essor du récit de filiation

La littérature témoigne de la mise à mal de la transmission paternelle dès l'après-guerre. La scène de la tombe, à l'ouverture du *Premier Homme* (1960) d'Albert Camus, en est un exemple. Le fils se rend au cimetière où a été enterré son père, mais « cette visite n'avait aucun sens, pour lui [...] qui n'avait pas connu son père, ignorait à peu près tout de ce qu'il avait été, et qui avait horreur des gestes et des démarches conventionnelles »⁴. Si l'émotion s'impose malgré tout devant la tombe, elle souligne seulement à quel point le lien père-fils n'existe plus :

Et le flot de tendresse et de pitié qui d'un coup vint lui emplir le cœur n'était pas le mouvement d'âme qui porte le fils vers le

¹ Sarraute Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », [1956], 1970, p. 94.

² Objet de questionnement permanent, cette expression est récurrente dans les romans au tournant du XXI^e siècle, révélant la volonté de maîtrise qui s'impose à l'individu contemporain. Gisèle Fournier en a d'ailleurs fait le titre de son premier recueil de nouvelles : *L'ordre secret des choses* (Aigues-Vives, HB Éditions, 1998).

³ D'après la formule empruntée à Gilles Lipovetsky. (*L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1983], 2007)

⁴ Camus Albert, *Le Premier Homme*, *op. cit.*, 2006, p. 33.

souvenir du père disparu, mais la compassion bouleversée qu'un homme fait ressent devant l'enfant injustement assassiné – quelque chose ici n'était pas dans l'ordre naturel et, à vrai dire, il n'y avait pas d'ordre mais seulement folie et chaos là où le fils était plus âgé que le père.¹

Le constat de la disparition paternelle et du désordre qui en résulte n'est cependant pas toujours aussi explicité. Il se manifeste parfois sous la forme d'un violent rejet comme en témoigne Jean-Paul Sartre, lorsque, dans *Les Mots* (1964), il affirme son pessimisme quant au rôle du père : « [i]l n'y a pas de bon père, c'est la règle ; qu'on n'en tienne pas grief aux hommes mais au lien de paternité qui est pourri ».²

Le fils se détourne du père et l'histoire personnelle est désormais explorée selon des voies nouvelles, à l'instar de celles utilisées par Georges Perec, en 1975, dans *W ou le souvenir d'enfance*. Alternant fiction et récit autobiographique, il affirme dès les premières pages un « [j]e n'ai pas de souvenir d'enfance »³, annonçant les inévitables lacunes de son histoire. Le renouveau du genre se confirme les années suivantes. Serge Doubrovsky et son ouvrage *Fils* (1977) ouvre le débat sur les genres autobiographiques en définissant l'autofiction, et les anciens Nouveaux Romanciers renversent les principes sur lesquels s'appuyaient leurs textes précédents, se retournant sur leurs origines : Nathalie Sarraute écrit *Enfance* (1983) et deux ans plus tard Alain Robbe-Grillet publie un texte au titre évocateur : *Le Miroir qui revient* (1985). La littérature, « en peine de références identitaires, pour avoir porté à son comble l'exigence du soupçon »⁴, ne cache plus son envie de porter son regard vers le passé : les écrivains prennent note de ce qui a été, investissent les textes qui ont précédé, tirant les leçons nécessaires pour poursuivre.

Les « écritures de soi »⁵ se multiplient dès les années 1980 avec la volonté d'explorer les origines identitaires et culturelles. L'enquête mène cependant souvent aux mêmes conclusions : les relations familiales ont été

¹ *Ibidem*, pp. 34-35.

² Sartre Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard [1964], coll. « Folio », 2005, p. 18.

³ Perec Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, [Denoël, 1975], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2004, p. 17.

⁴ Demanze Laurent, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 37.

⁵ Formule utilisée par Dominique Viart et Bruno Vercier dans l'ouvrage *La Littérature française au présent* (*op. cit.*, p. 29).

brisées et le fils constate la responsabilité de son père, incapable de s'acquitter de son rôle. Le modèle paternel n'est plus et la littérature s'applique à en fournir la preuve. La question de la filiation est dès lors récurrente avec, pour constante, l'enfant seul en quête de réponses. Tourné vers le père, il cherche les mots qui lui manquent pour écrire sa propre histoire. Le récit de filiation, tel que le nomme Dominique Viart, se développe et marque la fin du XX^e siècle :

Cette forme littéraire a pour originalité de substituer au récit plus ou moins chronologique de soi qu'autofiction et autobiographie ont en partage, une enquête sur *l'ascendance* du sujet.¹

Les écrivains, dès lors, « déplacent l'investigation de l'intériorité vers celle de l'antériorité ».²

L'un des premiers récits de filiation, *La Place* d'Annie Ernaux (1983), marque une étape supplémentaire dans l'évolution des évocations romanesques de la paternité. Rompant avec les textes auparavant écrits, ce récit mêle réflexion autobiographique et questionnement sociologique : il y est question du père de l'écrivain, de ses habitudes de patron de café, de sa vie à sa « place » et du sentiment d'une trahison³ des origines de la part de l'auteur. La question de *la place*, que soulève d'emblée la polysémie du titre, ouvre un large espace de réflexion que Dominique Rabaté formule comme suit :

"Tenir sa place" est toute l'éthique du milieu familial qui fait de nécessité vertu en ratifiant la position qui est socialement imposée. Évoquer les habitudes et les rites du père, la chronique des années passées n'est pas simple exactitude. L'enjeu, la valeur programmatique prennent le pas par un double trajet contradictoire : la vie obscure, "à sa place" du petit patron de café devient littéraire ; l'écrivain, elle, renoue avec ses origines répudiées. Le livre se veut, c'est là son pathétique, espace de rencontre du père et de son enfant, gage d'amour dont la fatalité veut qu'il ne peut se donner que trop tard.⁴

Dominique Rabaté note encore que « le récit constate l'impossibilité de trouver son foyer »⁵. Or ce positionnement problématique est lié à un questionnement originel de la langue : comment se reconnaître quand on est devenu étranger aux

¹ En italique dans le texte. Viart Dominique, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *art. cit.*, p. 96.

² Viart Dominique et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 79.

³ L'auteur cite Jean Genet en épigraphe : « Je hasarde une explication : écrire c'est le dernier recours quand on a trahi » (Ernaux, Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, p. 9).

⁴ Rabaté Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 38.

⁵ *Ibidem*, p. 39.

mots paternels, comment se construire quand on ne parle plus la langue du père ? Cette question qui donne son titre au récit de Leïla Sebbar, *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003), est présente dans nombre de récits de filiation ; toutefois dans les textes d'auteurs écrivant en français, mais de langue maternelle autre, plus particulièrement chez les écrivains francophones d'origine maghrébine, la réflexion, bien qu'issue d'une interrogation de la langue, de son origine et de sa légitimité, similaire à celle proposée par Annie Ernaux, mène à de toutes autres questions que celles ici soulevées. Elle définit une rupture. La culture, les traditions, la transmission des savoirs, mais aussi la place de la femme sont autant de sujets qui accompagnent l'évocation paternelle, comme l'annonce également dès son titre, le roman d'Assia Djébar, *Nulle part dans la maison de mon père* (2007).

L'année suivant la parution de *La Place*, l'émergence d'une forme nouvelle et de la réflexion qui en découle est confirmée : Pierre Michon s'intéresse lui aussi à l'héritage de la langue avec *Vies minuscules* (1984). Le texte prend la forme d'une enquête – « *détour nécessaire pour parvenir à soi* »¹ – et s'engage bien au-delà du père, à la recherche d'une lointaine parenté, telle qu'elle est annoncée dès l'ouverture par le narrateur, derrière lequel se devine l'auteur :

Avançons dans la genèse de mes prétentions.

Ai-je quelque ascendant qui fut beau capitaine, jeune enseigne insolent ou négrier farouchement taciturne ? A l'est de Suez quelque oncle retrouvé en barbarie sous le casque de liège, jodhpurs aux pieds et amertume aux lèvres, personnage poncif qu'endossent volontiers les branches cadettes, les poètes apostats, tous les déshonorés pleins d'honneur, d'ombrage et de mémoires qui sont la perle noire des arbres généalogiques ? Un quelconque antécédent colonial ou marin ?²

Le récit de filiation confirme qu'il est avant tout le cadre d'une réflexion sur le lien qui existe entre paternité et écriture. Dans ces textes, en effet, comme le formule Sylviane Coyault, « [d]evenir un "fils perpétuel" revient encore à s'engendrer soi-même dans le travail de l'écriture »³.

¹ En italique dans le texte. Viart Dominique et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 80.

² Michon Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 9.

³ Coyault Sylviane, *La Province en héritage*. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet, Genève, Droz, 2002, p. 85.

Cette « réappropriation de l'origine » exprime le besoin de concrétiser « le passage d'une génération à l'autre et d'un artiste à l'autre »¹ et ce afin d'établir les modalités d'une nouvelle filiation. L'auteur qui précède incarne la figure paternelle et, à ce titre, les œuvres du passé sont entendues comme les paroles d'un père. Une scène de *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon, met en lumière ce que la filiation peut être à l'écrivain et souligne les règles implicites régissant ce qu'il convient de nommer la tâche littéraire :

[...] les jeunes attendaient que les poètes en titre, c'est-à-dire ceux dont le nom avait au moins une fois dans un contexte frôlé le mot génie, que ceux-là donc leur accordassent un petit rayon de ce nimbe invisible qu'ils étaient réputés avoir sur la tête ; et qui se transmet comme par bouture, du plus vieux au plus jeune, mais que le jeune ne peut jamais voler tout à fait, fût-il Rimbaud ou saint Jean, il faut que le vieux donne : et cet immense petit service, ce fut à Banville que le demanda Rimbaud.²

L'influence des legs littéraires ne peut-être minimisé : « la difficulté insurmontable d'être un fils [...] dit le poids accablant de l'héritage littéraire »³. *La Reine du silence* (2004) de Marie Nimier esquisse dès le titre cette question obsédante – « QUE DIT LA REINE DU SILENCE ? »⁴ –, qui lui fut adressée autrefois par son père-écrivain et qu'elle reformule ainsi : « [c]omment, à la fois, parler et ne pas parler ? »⁵. Prise au piège de cette énigme, elle s'interroge dès l'incipit : « [i]l n'y a rien à raconter, n'est-ce pas, rien à dire de cette relation »⁶ ; elle conclut à « [u]ne question en six mots qui t'oblige jour après jour et dans un même élan à chercher et à renoncer »⁷. Évoquant le cas particulier de l'héritage reçu par les écrivains de Minuit, ceux qui, en référence à leurs aînés, ont longtemps été désignés comme les Nouveaux Nouveaux Romanciers ou encore

¹ Compagnon Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, op. cit., p. 56.

² La scène a lieu lors de la visite de Rimbaud à Banville (Michon Pierre, *Rimbaud le fils*, op. cit., pp. 37-38).

³ Coyault Sylviane, *La Province en héritage*, op. cit., p. 109.

⁴ Écrite « en lettres capitales » sur une carte postale adressée à l'enfant (Nimier Marie, *La Reine du silence*, Paris, Gallimard [2004], coll. « Folio », 2005, p. 171 ; l'explication de la formule est donnée dès la quatrième de couverture).

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁷ *Ibidem*, p. 173.

les « jeunes auteurs de Minuit »¹, Christine Jérusalem explique que ces aînés « ne désignent pas des maîtres mais des pères » :

Les enjeux de cette filiation se situent moins dans le domaine académique que dans la perspective privée d'un travail du sujet écrivain. L'histoire littéraire, en touchant l'individu au plus près, est ce qui lui donne la vie.²

Comme au sein d'une famille, la reconnaissance des liens est parfois à l'origine de conflits et de ruptures : les générations se distinguent ou s'ignorent³. Certains auteurs s'écartent ; Jean Rouaud, Christian Oster, ou encore Gisèle Fournier⁴, se sont éloignés du patriarcat qu'incarnait Jérôme Lindon à la tête des Éditions de Minuit et poursuivent désormais leur travail au sein de nouvelles maisons. D'autres écrivains avouent seulement, comme Laurent Mauvignier, des relations fraternelles, parfois même uniquement amicales, entre auteurs d'une même génération : il partage ainsi avec son « compagnon d'écriture »⁵, Tanguy Viel, des influences extérieures comme celles du cinéma⁶. Répondant aux questions de Mathilde Bonazzi, l'auteur explique que la notion de filiation, trop souvent envisagée à sens unique, n'est pas légitime ; elle doit être considérée selon des perspectives diverses :

Ce qui est vrai, c'est qu'il y a un parcours, des zones d'influences, de connexions, parmi lesquels des écrivains (dont Beckett, bien sûr), et aussi des peintres, des cinéastes, et d'autres encore (qui n'ont pas nécessairement à voir avec l'art), dont la présence est partout entre les lignes d'un livre à l'autre. C'est très présent. J'ai l'impression

¹ Formule faisant référence notamment à Jean-Philippe Toussaint, Jean Rouaud, Marie Redonnet ou encore Jean Echenoz et ayant donné son titre à l'ouvrage de Henk Hillenaar et Michèle Ammouche-Kremers : *Jeunes auteurs de Minuit* (Amsterdam, Rodopi, 1994).

² Jérusalem Christine, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », in *Le Roman français aujourd'hui, Transformations, perceptions, mythologies*, Mollois Jean-Christophe et Bruno Blanckeman (Dir.), Paris, Prétexte, 2004, p. 63.

³ Au-delà d'un lien de parenté, la question d'un « style Minuit » a été soulevée lors d'un colloque international organisé par le CIELAM (Centre interdisciplinaire d'études des littératures d'Aix-Marseille) à Aix-en-Provence, les 23, 24 et 25 mai 2012. Les actes ont été publiés sous le titre *Existe-t-il un style Minuit ?* (Bertrand Michel, Germoni Karine et Annick Jauer (Dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014).

⁴ Depuis 2001 et *La Désincarnation*, Jean Rouaud publie régulièrement aux Éditions Gallimard. Les derniers romans de Christian Oster, *Rouler* (2011) et *En Ville* (2013) sont parus aux Éditions de l'Olivier. Enfin, de tous les écrits de Gisèle Fournier, seul *Non-Dits* a été publié aux Éditions de Minuit. Les textes suivants ont tous été publiés aux Éditions Mercure de France.

⁵ Fillon Alexandre, « À l'épreuve du temps », *Lire*, 378, septembre 2009, p. 34. Pierre Lepape, à propos de de la génération précédente, avait parlé déjà d'un « compagnonnage spirituel » (« L'école de Minuit », *Le Monde*, 17 janvier 1997).

⁶ Ces influences sont évoquées par l'auteur notamment dans l'entretien publié dans *Dialogues contemporains* (*op. cit.*, pp. 97-128).

d'être "tressé" par l'ensemble de ces fils. Pas besoin de regarder ou de relire des œuvres au moment de se mettre à écrire : quand il y a influence ou connexion, le problème est plutôt de s'en libérer que d'y répondre.¹

Le sentiment d'une mainmise est fréquent et pousse l'écrivain à s'émanciper. En cherchant à se reconnaître parmi les tendances et les tentatives contemporaines, contraint de se situer au sein d'un large espace littéraire, l'écrivain s'interroge.

Qu'importe ce que furent Rimbaud ou d'autres : la question qui demeure est ce que nous en faisons. Ils sont le legs de notre culture, l'héritage médusant auquel s'affronte quiconque aujourd'hui, se veut artiste : comment écrire après Proust et Kafka, après Faulkner et Beckett ?²

Tel que le formule Dominique Viart, il s'agit de se construire quand on vient *après* ; le passé que représente la figure paternelle ne peut être nié, reste à savoir ce qu'il doit devenir.

Si la révolte des fils a dans un premier temps détourné les romanciers de la question du sujet, celle-ci revient plus insistante avec la montée de l'individualisme. Le « souci de soi », défini par Michel Foucault³, pousse les écrivains à s'interroger sur eux-mêmes et légitime les tendances autobiographiques observées ces dernières décennies. Le récit de filiation s'impose au tournant du millénaire et rappelle que, culturelle, personnelle, ou littéraire, la figure paternelle se maintient à une place emblématique de la constitution identitaire contemporaine.

¹ Bonazzi Mathilde, « "Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute", conversation avec Laurent Mauvignier », in *La langue de Laurent Mauvignier. "Une langue qui court"*, Dürrenmatt Jacques et Cécile Narjoux (Dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2012, pp. 15-16.

² Viart Dominique et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « Bibliothèque Bordas », 2005, p. 128.

³ Foucault Michel, *Histoire de la sexualité. I. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

b. *Du silence au « premier mot »*¹

La connaissance du père et de son legs passe par la quête de ses paroles : le fils écoute attentivement les mots prononcés, devine ceux qui ne le sont pas, tente de se rappeler ceux qui ont disparu. Trop souvent en effet les mots ont été oubliés, d'autres ont tout simplement manqué. Le père s'est montré avare d'une parole qui ne trouvait plus sa légitimité face à un fils révolté. Il en résulte dans la littérature contemporaine une présence paternelle paradoxale : même s'il occupe tout l'espace du texte, le père, marqué du sceau du silence, se caractérise par son absence.

Le mutisme paternel pèse de tout son poids sur les récits de filiation parfois même dès le titre, comme dans *Le jour où mon père s'est tu* (2008) de Virginie Linhart. L'enfant entreprend alors de reconstituer le portrait du père, posant des mots là où la langue paternelle s'est perdue. Dans *Autobiographie de mon père* (1987) de Pierre Pachet, comme dans *69 vies de mon père* (2006) de Ludovic Degroote, le fils-écrivain prête la parole à son père qui devient narrateur. Le titre du roman révèle d'emblée l'imposture d'une narration que mène la voix paternelle imaginée :

Tu sais, mon père est mort si vite, je n'ai jamais pu lui parler ; je me suis dit qu'on ne parlait bien avec les pères que lorsqu'ils étaient morts ; te voilà mon fils et me voilà ton manque. Toi aussi tu mourras trop tôt.²

Le discours reste cependant clairement celui du fils et, dans un vertige générationnel, les mots de l'un recouvrent ceux que l'autre n'a pas su prononcer, déclarant une filiation là où il y avait seulement une absence.

Le procédé est différent mais le but est le même dans le récit fictif que propose Arnaud Cathrine, justement nommé *L'Invention du père* (1999). La narration débute lorsqu'un fils part en Espagne pour rencontrer son père qu'il ne connaît pas et dont il vient d'apprendre qu'il est sur le point de mourir. Tout laisse entendre qu'il n'y a pas de place pour cette figure paternelle. « Je vais

¹ D'après le titre du roman de Pierre Bergounioux, *Le Premier Mot* (Paris, Gallimard, 2001).

² Degroote Ludovic, *69 vies de mon père*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 18.

enterrer mon père et je ne sais pas ce que cela veut dire. Un père. Le père »¹. « Je regrette par avance d'être ce fils »². Il n'y a guère d'espoir quant à la mise en place d'un quelconque lien : d'ailleurs lorsqu'il arrive en Espagne, il est déjà trop tard. Le père est mort sans avoir eu le temps de parler. Le narrateur ne recevra pas les paroles paternelles qui auraient permis de donner un sens à sa filiation. Le voyage cependant ouvre une nouvelle perspective identitaire : sur place, au gré de découvertes et de rencontres, rassemblant les propos offerts par des voix ayant côtoyé celle du père, le fils entrevoit peu à peu son héritage³. Pour lui, comme pour nombre de fils, tous les indices sont à retenir, quitte à faire appel à des mythes ou à des affabulations pour remplir les vides et remonter le cours du temps vers cette figure paternelle méconnue. « Sans doute est-ce mêlé de légende, de rêve », confie le narrateur de *L'Africain* (2004) de J.M.G. Le Clézio. Ce dernier puise en effet son inspiration auprès de Rudyard Kipling ou de Jules Verne, pour identifier celui qui fut un père d'une « autorité excessive »⁴, étranger incompréhensible et inaccessible.

Le silence paternel, parce qu'il est à l'origine de la prise de parole du fils, devient la condition de son émancipation. De fait, il est parfois même recherché. Dans *Numéro Six* de Véronique Olmi (2002), la fille attend que son père ait cent ans, qu'il soit impotent et incapable de parler pour prendre la parole et s'adresser à lui. Sans risque d'avoir à affronter une objection de sa part, elle témoigne de ce que fut son existence à ses côtés et construit son identité à l'écart de la figure paternelle. Ce texte souligne une fracture générationnelle portée à son comble.

Pour ces héritiers à la filiation incomplète, il était impossible de suivre le cours de l'existence sans avoir pris le temps de se retourner une dernière fois,

¹ Cathrine Arnaud, *L'invention du père*, op. cit., p. 19.

² *Ibidem*, p. 25.

³ Le recours aux voix des uns et des autres dans le but de combler le silence du père trouve une présence singulière dans *Nous autres* de Stéphane Audeguy. Le cheminement est le même que dans *L'invention du père* d'Arnaud Cathrine : un fils, qui a vu son père une seule fois, part au Kenya, profitant d'une prime d'assurance pour aller chercher le corps de ce dernier. Une fois sur place, il se découvre une famille et se prend au piège de l'existence de son père méconnu et « romanesque » (Paris, Gallimard, 2009, p. 45). Cependant dans le foisonnement temporel et géographique du récit, un discours (présenté dans des parties distinctes, à l'écart du texte principal) celui de ceux qui se nomment « nous autres », voix ancestrales et attentives, à la fois occidentales et africaines, semblable à un chœur antique, veille sur le fils et sur la progression de sa quête du père, palliant de fait les mots manquants.

⁴ Le Clézio J.M.G., *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004, p. 27.

pour entendre le « premier mot », tel que le nomme Pierre Bergounioux. Le fils-narrateur le sait : « j'aurais dû parler à mon père. Je ne l'ai pas fait. Ce n'était pas la peine. Nous n'avons pas été vraiment ensemble »¹. Mais il y a dans ce retour une volonté d'apaisement que trahissait déjà presque dix ans auparavant l'excipit de *L'Orphelin* (1992).

J'ai connu le désespoir où l'on est plus que soi, toute la nuit du monde concentrée dans l'étroite enveloppe. Je pleurais, dehors. Je pleurais, à flots, tandis qu'avec les mots que je m'étais rentré dans la gorge et qu'il ne pouvait plus entendre, maintenant, je lui disais, dans l'ombre funèbre où je le tenais embrassé, combien je l'avais aimé, lui qui, de toute éternité, devait être et qui fut mon père. Papa. Mon petit.²

Le narrateur témoigne ici du dépassement vers lequel tendent la majorité des récits de filiation.

Pourtant, il arrive que le malaise originel persiste. De ces dialogues impossibles naissent des récits empreints de soupçon. Lorsque Jean Rouaud compose un cycle romanesque autour de sa famille³, il consacre le deuxième de ses cinq textes, *Des hommes illustres* (1993), à la figure paternelle. Le fils raconte l'histoire de son père, Joseph, mort trop tôt, brutalement (un soir de Noël, alors que le narrateur n'a que onze ans). Ce personnage réinventé porte le nom d'un saint et partage avec celui-ci le même retrait face au monde, le même regard, interrogateur et inquiet, sur l'enfant, et au-delà sur le texte qui dessine son portrait. Ce doute originel est cependant détourné avec humour et tendresse par le fils-narrateur, qui retarde pour un temps l'interrogation existentielle.

D'autres ne parviennent pas à la même mise à distance. « Il y a ce poids, qui n'est pas le poids d'un corps, ni d'un père, qui pourtant est un poids »⁴, affirme François Bon à la toute fin de *Mécanique* (2001), récit consacré à son père. La sensation exprimée est semblable à celle que reformule Yves Ravey dans *Le Drap* (2002), texte où un fils se place délibérément au côté de son père agonisant, allongé sur son lit. La discussion est impossible : l'obstacle n'est pas tant dans un dialogue depuis longtemps rompu que dans l'obsession du fils pour

¹ Bergounioux Pierre, *Le Premier Mot*, op. cit., p. 22.

² *Idem*, *L'Orphelin*, op. cit., p. 182.

³ Cinq romans se succèdent, tous publiés aux Éditions de Minuit : *Les Champs d'honneur* (1990), *Des hommes illustres* (1993), *Le Monde à peu près* (1996), *Pour vos cadeaux* (1998) et *Sur la scène comme au ciel* (1999).

⁴ Bon François, *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 123.

le corps de son géniteur, trop envahissant, que le « drap » du titre tentait déjà en vain de masquer.

Les récits de filiation, fictifs ou autobiographiques, sont autant de témoignages d'une génération, lancée dans « la quête anxieuse d'une paternité idéale »¹. Le fils « "enceint" [...] de son père »² a prétexté de l'absence et du manque pour s'emparer de la parole et s'inventer une identité. Le personnage paternel est repoussé dans son silence, renvoyé à cette présence incertaine qui le caractérise invariablement. Pourtant, aussi radicale que la démarche filiale puisse paraître, elle n'en ouvre pas moins la porte à un retour paternel : en cherchant du côté de ses origines, il s'agit « d'abord de reconnaître cette position seconde de soi »³ et, enfin, de rendre au père la place qui lui revient.

3. Les conditions du retour du père

La figure paternelle n'a jamais véritablement été évincée. Déjà le réquisitoire de Franz Kafka, dans la « Lettre au père », aussi affirmatif fût-il, faisait la preuve de l'évolution des relations père-fils. Cette lettre est, comme le signale Christine Castelain-Meunier, l'« expression d'une époque qui ne rend pas encore possible la communication intime, les règlements de compte avec le père, mais qui reflète déjà, [un] appel à la communication »⁴. En énonçant ses griefs à l'égard du père, le fils offre à celui-ci le droit de comparaître à la place du coupable. À l'approche du nouveau millénaire, sous les regards interrogateurs de plus en plus nombreux, sommé dans l'urgence de s'expliquer sur son passé, le père investit temporairement le devant de la scène familiale. À la recherche de ses propres empreintes, il fouille parmi les éclats du miroir de la littérature

¹ Coyault Sylviane, *La Province en héritage*, *op. cit.*, p. 88.

² *Ibidem*, p. 85.

³ Demanze Laurent, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 23.

⁴ Castelain-Meunier Christine, *La Paternité*, *op. cit.*, p. 80.

contemporaine. Il part en quête d'un espace dans lequel il pourra librement s'exprimer.

a. *Le père monstrueux et le nouvel ordre familial*

Trente ans après la formulation de « l'ère du soupçon » et face à l'essor de « variantes autobiographiques »¹, le roman trahit un retour obsédant à l'une de ses sources premières : « le roman familial des névrosés »², analysé par Sigmund Freud en 1909 et que Marthe Robert a ensuite explicité pour ses conséquences sur l'écriture narrative dans *Roman des origines et origines du roman* (1972). Il en résulte une remise en question profonde que traduisent les récits de filiation, mais aussi d'autres textes plus romanesques qui prennent la famille pour lieu d'expérimentation³. Au tournant du XXI^e siècle, ce terrain de jeu littéraire offre de multiples possibilités de retour à la narration⁴ : les personnages sur l'échiquier de la famille ne cessent de se refléter ou de s'opposer, évoluant au gré des fantaisies de celui qui, comme l'enfant décrit par Marthe Robert, « n'en a jamais fini de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin que lui ».⁵

Microcosme de la société, la famille devient le lieu idéal de toutes les mises en cause, de tous les affrontements : s'ouvre le règne de l'« infamille »,

¹ Viart Dominique et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 128.

² Freud Sigmund, « Le roman familial des névrosés », [1909], in *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche, Paris, PUF, 1973.

³ Cela a donné lieu ces dernières années à de nombreuses recherches dont se font l'écho notamment l'ouvrage en deux tomes de Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (*Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles*. I. *La figure du père* et II. *La figure de la mère*, op. cit.), mais aussi *Le roman contemporain de la famille* (Coyault Sylviane, Christine Jérusalem et Gaspard Turin, Paris, Lettres modernes Minard, 2015).

⁴ Un colloque international intitulé « Le retour à la narration » a eu lieu les 16 et 17 janvier 2014, à Amsterdam. Les actes ont été publiés sous le titre *The Return Of The Narrative. The Call For The Novel* (Wesemael Sabine van et Suze van der Poll (Éds.), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2015).

⁵ Robert Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, [Grasset, 1972], Gallimard, Tel, 1990, p. 60.

selon l'expression éponyme du roman de Christophe Honoré¹. Marie Ndiaye met en scène des parentés où le désordre règne, comme dans *En famille* (1991) ou *Rosie Carpe* (2001). Les relations sont souvent tendues et malsaines ; le père y est systématiquement absent et faible, ou à l'inverse cruel et profiteur. Dans *La Sorcière* (1996), les liens se déchirent jusqu'à être à l'origine de transformations physiques révélatrices du statut accordé à chacun : les enfants s'enfuient par la fenêtre en devenant corneilles ; le père sera escargot. En effet, dans cet univers de l'« inquiétante étrangeté »² familiale, le personnage paternel endosse un rôle des plus troubles.

Le père d'apparence honnête et protectrice devient meurtrier chez Emmanuel Carrère, une première fois dans *La Classe de neige* (1995) où il est le tueur d'enfant que tout le monde recherche, puis à nouveau dans *L'Adversaire* (2000), récit où l'auteur enquête sur l'affaire Romand, du nom de cet homme qui, après avoir menti pendant des années à sa famille sur son identité et ses activités, décide de mettre fin au mensonge en tuant tous ses proches, femme, enfants, parents et maîtresse. Les liens entre les personnages des deux romans, mais aussi avec l'auteur³, sont explicités dans *L'Adversaire* :

L'hiver suivant, un livre m'est tombé dessus, le livre que sans le savoir j'essayais vainement d'écrire depuis sept ans. Je l'ai écrit très vite, de façon quasi automatique, et j'ai su aussitôt que c'était de très loin ce que j'avais fait de meilleur. Il s'organisait autour de l'image d'un père meurtrier qui errait, seul, dans la neige, et j'ai pensé que ce qui m'avait aimanté dans l'histoire de Romand avait, comme d'autres projets inaboutis, trouvé là sa *place*, une *place*⁴ juste, et qu'avec le récit j'en avais fini avec ce genre d'obsessions. J'allais enfin pouvoir passer à autre chose. À quoi ? Je n'en savais rien et je ne m'en souciais pas. J'avais écrit ce pour quoi j'étais devenu écrivain. Je commençais à me sentir vivant.⁵

¹ Honoré Christophe, *L'Infamille*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1997.

² Traduction donnée par Marie Bonaparte de l'*Unheimlich* de Sigmund Freud ([1919], *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985).

³ Emmanuel Carrère est lui-même père de deux garçons ce qui l'amène à plusieurs reprises à constater qu'il s'identifie à Jean-Claude Romand. Dès l'incipit, le parallèle est mis en évidence :

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. (*L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 2000, p. 7)

⁴ Je souligne.

⁵ *Ibidem*, p. 36.

Emmanuel Carrère utilise avec insistance le terme de « place » pour évoquer ce que met en jeu « l'image du père meurtrier ». Mêlant inspiration et identification, le père devait être convoqué et jugé, de manière à ce que l'écrivain puisse ensuite librement s'exprimer.

Cette même poursuite de la figure paternelle est présente dans l'œuvre de Chloé Delaume. Dans *Le Cri du sablier* (2001), le père est l'assassin de la mère ; il laisse la vie sauve à l'enfant, témoin d'une scène qui, à elle seule, définit, froidement et méticuleusement, ce que sont les nouveaux rapports familiaux. L'écriture ajoute à la violence subie ; la syntaxe est malmenée ; l'expression hachée :

Elle avait deux nattes brunes, un père et une maman. En fin d'après-midi le père dans la cuisine tira à bout portant. La mère tomba première. Le père visa l'enfant. Le père se ravisa, posa genoux à terre et enfouit le canon tout au fond de sa gorge. Sur sa joue gauche l'enfant reçut fragment cervelle. Le père avait perdu la tête sut conclure la grand-mère lorsqu'elle apprit le drame.¹

Le portrait de la famille pourrait être idéal dans la première phrase ; il est saccagé par celles qui suivent. Ici encore, un seul roman ne suffit pas pour venir à bout de l'histoire familiale tourmentée. Celle-ci s'étire dans un second texte, *Dans ma maison sous terre* (2009), où la narratrice apprend qu'en plus d'être un meurtrier, cet homme n'était pas son géniteur. « *Ton père n'est pas ton père mais ton père ne l'sait pas* »² devient la ritournelle d'un récit aux allures de chanson d'enfant, où la haine du père est détournée sur la grand-mère qui dévoila le secret à l'origine d'une torture supplémentaire. Rien ne semble pouvoir épuiser l'« infamille »³ et le père est toujours le premier responsable.

Les accusations se propagent d'une histoire à l'autre. Chez Christine Angot, l'œuvre est hantée par l'inceste vécu par l'auteur. Abordée dans *Léonore, toujours* (1993) – où la mère imagine le père violant leur fille, cette relation donne ensuite son titre au roman *L'Inceste* (1999), dont Christine Angot dit qu'il s'agit d'une « déclaration », et est finalement crûment exposée dans *Une*

¹ Delaume Chloé, *Le Cri du sablier*, Tours, Farrago/Léo Scheer, 2001, p. 20.

² En italique dans le texte. *Idem*, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009, p. 69.

³ Chloé Delaume reprend la formule de Christophe Honoré dans son roman *Dans ma maison sous terre* (*ibidem*, p. 21).

semaine de vacances (2012), roman qui serait alors une « définition »¹ : dans ce dernier texte, il est tardivement confirmé que l'homme dont il est question est effectivement à nouveau un père incestueux. Jean-Yves Cendrey témoigne d'un même besoin d'incriminer dans *Les Jouets vivants* (2005). Dans une première partie, il évoque son histoire personnelle et raconte les raisons qui l'ont amené à écrire sa propre « lettre au père » ; le texte s'oriente ensuite sur une affaire de pédophilie que l'auteur, lui-même père, a permis de mettre au jour. Les faits sont relatés depuis la découverte jusqu'au procès et mettent en scène de nombreux pères, tous exécrables et pitoyables. Telle est la sentence prononcée par le roman contemporain : à la fois coupable et victime de son ancienne stature trop imposante, le père continue d'inspirer la crainte et la haine, suscitant nombre de règlements de compte.

L'apparence physique du personnage paternel est de fait régulièrement scrutée, comme s'il fallait y trouver la preuve d'une monstruosité. Jean, le père dans *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier, n'échappe pas à cet examen. Sous le regard du fils, il se transforme en une sorte d'ogre à l'« œil féroce » (*LE*, 78) qui de « sa langue déjà agace sa dent creuse » (*LE*, 78-79)². La langue paternelle, qu'elle soit organique ou verbale, confère au personnage une puissance destructrice. Dans les premières pages du roman, Geneviève, la belle-sœur de Jean, évoque ce dernier à travers les propos qu'il a tenus à son fils ; le père est introduit d'emblée comme celui qui se terre derrière des paroles aussi rares que virulentes – « c'est Jean qui est allé le trouver pour lui dire que ça ne marchait pas. Alors ça faisait répéter toujours les mêmes questions, Jean de dire : qu'est-ce qu'on va faire de toi » (*LE*, 11). La déclinaison du « dire » est vite obsédante et, quelques pages plus loin, Geneviève dénonce la violence verbale du père :

¹ Le dernier roman de Christine Angot, *Un amour impossible* (2015), qui réhabilite la mère face au père incestueux, serait « l'explication ». Propos recueillis par Jean Birnbaum. (« Christine Angot : "Il n'y a pas de vérité hors de la littérature", *Le monde*, 26 août 2015, [en ligne], URL : http://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/26/christine-angot-il-n-y-a-pas-de-verite-hors-de-la-litterature_4737433_4415198.html (Consulté le 8 octobre 2016).

² La scène est répétée presque à l'identique dans le premier chapitre de *Dans la foule*. Elle est cependant alors minimisée comme si le temps et la réalité avaient déjà commencé à diminuer l'aura paternelle : « [i]l s'est levé de table en triturant d'un coup de langue le fond de sa bouche, l'air d'être en train de mâcher une part énorme de crumble. Mais nous savions tous qu'il ne faisait que triturer sa dent creuse » (*op. cit.*, p. 14).

[...] et ça son père, à Luc, ça le mettait dans des colères terribles, qui des fois dégénéraient. Jean qui hurlait, et les cendars ! des mots qui en portaient déjà de plus mauvais et les charriaient dans la bouche de Jean, pour qu'ils explosent. (LE, 14)

Lorsque finalement Jean prend à son tour la parole en tant que narrateur pour la première fois¹, il peut seulement constater la réalité des dénonciations. Les mots, insidieux et invasifs, s'apparentent à des armes qu'il redoute de ne pas maîtriser :

[...] ce n'était plus possible, d'accepter ça, les idées qui venaient et que je ne comprenais pas, *monstrueuses*² toutes. Et maintenant je ne supporterai jamais de les avoir laissées monter en moi ce jour-là, jamais, car qu'une fois elles aient pu comme ça nettement, impunément, se répandre et se dire, c'est ça, franchement être écrites dans ma tête, et, s'étalant, qu'elles aient eu le pouvoir de se dire, même si je ne l'ai pas fait, que je n'ai rien dit, il me suffit de savoir que j'aurais pu, les mots prêts à rouler hors de ma bouche comme des projectiles que j'aurais lancés à Marthe [...].³ (LE, 26)

Dans ces quelques lignes, le père entrevoit les conséquences de ses paroles, celles qu'il a tues, tout autant que celles qu'il a pu prononcer : toutes ont joué un rôle dans ce qui a détruit sa famille. Il est lui aussi un père meurtrier et monstrueux.

Parfois le ton est plus léger, mais le bilan reste le même : le père est continuellement jugé coupable. Dans ses romans, Tanguy Viel s'amuse d'un quotidien loufoque⁴ au sein de familles où tout point de repère a disparu. Dans *Paris-Brest* (2009), derrière une mère qui dirige tout d'une main de fer, le personnage paternel est très effacé ; pourtant celui-ci est responsable de la faute originelle : un détournement de fonds dans le club de foot de Brest a jeté l'opprobre sur sa famille. Longtemps exilé dans le Sud de la France, le père décide finalement d'un retour en pleine lumière. La scène a lieu dans les dernières lignes du roman :

[...] il⁵ a dit : et puis merde ! Et il a ouvert sa portière.
Il a posé le pied sur le sol du parking, comme un étranger dans une ville du Far West, et sans presque hésiter il est allé vers le coffre. Je

¹ Trois narrateurs se sont exprimés avant lui.

² Je souligne.

³ Sa femme, la mère de Luc.

⁴ D'après l'intitulé du colloque international « *Histoires francophones de familles : le familier, l'inquiétant et le loufoque* », organisé par Sylviane Coyault et Zuzana Malinovska, du 24 au 27 mars 2013, dans les Hautes Tatras, en Slovaquie. Les actes ont été publiés sous ce même titre (Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove v roku, 2013).

⁵ Le père.

l'ai regardé [...], on aurait dit qu'il attendait qu'on le reconnaisse et qu'on lui parle des quatorze millions volatilisés.¹

Pourtant rien ne se passe. Le ridicule paternel que le récit du fils ne cesse de mettre en évidence est confirmé. Le père ne fait plus peur ; dans ce roman, il n'a plus d'importance aux yeux des autres. Seul le fils l'observe du coin de l'œil, cherchant peut-être encore un modèle à suivre : sans en avoir l'air, celui-ci marche sur les traces de son père, passant d'un petit larcin à un autre ; il témoigne de la sorte d'une influence paternelle indéniable bien que dissimulée.

La présence du père est ainsi souvent prépondérante au sein d'une histoire familiale mouvementée. D'elle, dépendent la place et le rôle de chacun. L'exemple de Georges Silaz, dans le roman d'Hélène Lenoir auquel il prête son nom de famille – *La Folie Silaz* (2006) –, est de ce point de vue exemplaire. Qui est ce père enfui depuis longtemps de la maison familiale ? Lorsque son fils pense l'avoir aperçu au cimetière le jour de l'enterrement de sa grand-mère Odette, tout le monde veut croire à son retour, mais personne ne sait à quoi peut désormais ressembler Georges Silaz : pour chacun, il n'a plus de corps, plus d'identité, plus aucune réalité. Dès les premières pages, l'un des personnages ne s'y trompe pas et reconnaît « non pas quelqu'un mais l'absence »². Pourtant ce père, incarnation de la paternité contemporaine, invisible et silencieuse, se maintient malgré tout dans la narration. Alors que se côtoient de multiples personnages, il reste au cœur des relations et chacun se tourne vers lui : il est à la fois le père de Do, le frère de Muriel, le mari de Carine, le fils d'Odette, l'ami de Willy et le patriarche adoptif de toute une communauté au Mexique. L'obsédant questionnement dont il est l'objet fait progressivement basculer les protagonistes de l'histoire dans la folie. Au centre de toutes les discussions alors même qu'il ne joue aucun rôle, le père s'impose. Lui seul se maintient, imperturbable, à sa place.

La littérature contemporaine s'affaire à définir un nouvel ordre familial, mais la présence paternelle reste des plus ambivalentes. Entre rejet haineux et respect contenu, le père est en quête d'un équilibre. Si sa toute-puissance passée fait encore obstacle, il fait parfois de son affaiblissement un atout pour légitimer

¹ Viel Tanguy, *Paris-Brest*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 190.

² Lenoir Hélène, *La Folie Silaz*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 18.

ses apparitions. Au cœur des interrogations, retenant péniblement des paroles autoritaires ou dévoilant malgré lui son corps amoindri, il demeure une figure incontournable qui perturbe les relations individuelles dans le roman.

b. *La puissance de la mère*

Face à cette prégnance paternelle, les mères ne capitulent pas ; elles profitent au contraire des soupçons pesant sur le père pour régner sur le roman : dans *La Folie Silaz*¹, dans *Paris-Brest*², ou dans les textes de Marie Ndiaye, elles sont omniprésentes. C'est encore le cas dans *Mother* (2012) de Luc Lang où, comme le titre le laisse deviner, tout l'espace est cédé à la mère, devenue « instance générique »³ par le biais de la formule « mother »⁴. Dans ce roman, Andrée est une icône⁵ de la maternité contemporaine. L'amour éperdu que lui porte son fils est équivoque : alors qu'il souhaite farouchement la garder pour lui seul, il finit par tout tenter pour la fuir. Cette configuration est représentative de celle qui est observée aujourd'hui dans la littérature française où ce personnage domine, fascine et effraie. La mère est puissante, physiquement et psychologiquement. Archétype de la « Mère Terrible »⁶, elle est occupée à réduire le père « au mieux à la transparence, ou – pire, – au statut d'obstacle, voire d'ennemi à abattre ».⁷

¹ *Ibidem*.

² Viel Tanguy, *op. cit.*

³ La formule est donnée par l'auteur en réponse aux questions de Frédérique Roussel : « Le chant du lien. Rencontre avec Luc Lang, fils fictionnant », *Libération*, 21 novembre 2012, [en ligne], URL : http://www.liberation.fr/livres/2012/11/21/le-chant-du-lien_862116 (Consulté le 11 avril 2013).

⁴ Luc Lang emprunte la formule à Arthur Rimbaud, qui appelait ainsi sa mère, Vitalie Rimbaud.

⁵ L'auteur précise que son titre « donne une distance un peu iconique » (*ibidem*).

⁶ Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, [Presses universitaires de France, 1963], Dunod, 1992, p. 113 sqq.

⁷ Eliacheff Caroline et Nathalie Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 26.

L'attention portée à la mère n'a pas toujours été dictée par des rapports malsains. Des textes comme ceux d'Albert Cohen (*Le Livre de ma mère*, 1954), puis plus récemment de Charles Juliet (*Lambeaux*, 1995) ou encore de Roland Barthes (*Journal de deuil*, 2009), sont autant d'hommages, soutenus et récurrents, à la mère disparue ; ils signalent l'importance accordée par les auteurs à cette « compagne de vie »¹ dans leur écriture. Jean Rouaud, après avoir évoqué son grand-père, puis son père, s'attarde finalement sur le personnage de sa mère dans *Pour vos cadeaux* (1998) et lui donne même la parole dans *Sur la scène comme au ciel* (1999). Annie Ernaux avait auparavant suivi une approche semblable² et consacré, cinq ans après *La Place*, un roman à sa mère, *Une femme* (1988). Le détour par la filiation paternelle avant de revenir à la filiation maternelle emprunté par ces deux auteurs est symptomatique du questionnement identitaire contemporain : parti en quête d'un père qui a intrigué par son absence, l'enfant revient ensuite auprès de sa mère et interroge sa présence.

L'histoire est souvent la même : le père est écarté – qu'il soit mort ou qu'il se montre lâche et inconsistant – ; la mère reste et assume tous les rôles réclamés par l'enfant qui se laisse guider par celle dont l'aura est désormais médusante. « La mère » devient une formule incantatoire : placée en anaphore, elle scande la narration de Marie-Hélène Lafon dans *Les Derniers Indiens*³ (2008). Dans ce roman, la mère a gouverné seule ; elle a édicté des lois qui lui survivent :

Marie⁴ n'aimait pas nourrir. Elle n'avait pas appris à cuisiner. La mère avait tenu les fourneaux presque jusqu'à la fin. Elle avait toujours choisi et préparé les nourritures. Elle savait des recettes de sauces et de plats compliqués qui demandaient du temps. Rien n'était écrit. La mère commentait, on ne peut pas t'apprendre, tu n'as pas la patience, tu es comme ton père, tu tiens des Combes qui sont

¹ Snauwaert Maïté, « Physique du deuil. Note sur la dernière vie de Roland Barthes », in *temps zéro*, « incursion », 31 mars 2013, [en ligne], URL : <http://tempszero.contemporain.info/document865> (Consulté le 7 mai 2014).

² François Weyergans suit également le même cheminement allant de son père (*Franz et François*, 1997) à sa mère (*Trois jours chez ma mère*, 2005).

³ Comme dans ce passage :

La mère avait épousé à vingt-sept ans le père qui avait trois ans de moins qu'elle [...]. La mère ne se mariait pas, elle était maigre et souriait peu [...]. La mère, à la fin, disait que son père avait pris ce mari pour elle parce qu'il était âgé. (Lafon Marie-Hélène, *Les Derniers Indiens*, Paris, Buchet/Chastel, 2008, pp. 70-71)

⁴ La fille.

têtus, tu tiens ça de chez eux. Chez eux n'était pas le bon côté, Marie le sentait même si la mère ne disait rien de plus.¹

Dénigrant le père comme la fille, la mère les a privés de leur existence, de leur avenir. Marie a un frère, Jean ; tous deux sont condamnés à vivre côte-à-côte dans la maison familiale, sans jamais échapper au joug maternel.

L'ambiguïté de la toute-puissance maternelle, tout à la fois essentielle et néfaste, est un motif récurrent. Cette suprématie cependant apparaît souvent comme la conséquence du nouvel ordre familial. Dans le roman *Bord de mer* (2001) de Véronique Olmi, le lecteur découvre le parcours d'une mère désarmée, seule, sans argent, suivie par les services sociaux, qui décide de faire découvrir la mer à ses deux garçons. Le malaise qui entoure cette famille se précise tout au long du récit. La mère s'adresse très rarement à ses enfants, mais elle les observe ; elle s'imprègne de leur odeur, de leurs souffles. La promiscuité est telle que lorsque tout s'achève, c'est physiquement qu'elle étouffe dans leur sommeil ses deux garçons, pesant de tout son poids sur leurs corps, les faisant disparaître comme elle les a auparavant mis au monde.²

J'ai posé l'oreiller sur le visage de Kevin et je me suis appuyée dessus. De toutes mes forces. Je voulais pas qu'il se réveille et qu'il ait peur. J'ai appuyé encore plus fort pour faire passer ce temps-là, le temps de la peur [...]. Je voulais pas abîmer son visage mais je devais appuyer fort et mes épaules me faisaient mal, il fallait tenir, plusieurs minutes, pour être sûre.³

Ce geste, s'il n'est ni choisi, ni assumé, est la dernière chose que la mère peut accomplir pour ses enfants. Le corps maternel, éprouvé et éprouvant, s'impose continuellement dans ce texte, comme dans chaque roman de la mère : il est en fin de compte ce qui légitime la maternité.

Dans *Tom est mort*⁴ (2007), la narratrice martèle l'importance de ce lien physique qui la place en position dominante : son enfant « a occupé quatre ans et demi de [s]a vie, *plus neuf mois* »⁵. Revendiquant ce rapport au corps, la mère

¹ *Ibidem*, p. 70.

² *L'Inconsolable* d'Anne Godard met aussi en scène le corps d'une mère qui se referme sur l'enfant, dont elle ne parvient pas à faire le deuil. Dans une narration à la deuxième personne, elle se replie sur elle-même – « ton lent écroulement intérieur, sans paroles » (Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 10) – autour du souvenir de son fils, privant ainsi les vivants qui l'entourent de la possibilité de comprendre et de participer à son histoire.

³ Olmi Véronique, *Bord de mer*, [Arles, Actes Sud, 2001], coll. « Babel », 2003, p. 110.

⁴ Darrieussecq Marie, *Tom est mort*, *op. cit.*

⁵ Je souligne (*ibidem*, p. 12).

rejette violemment le père. Dans le roman de Christine Angot, *Léonore, toujours* (1993), la mère-narratrice raconte la relation fusionnelle qu'elle entretient avec sa fille et la façon dont elle écarte le père. « Tout devrait être fille-mère et mère-fille, c'est mieux »¹, confie-t-elle. Pourtant elle accepte, pour sa fille, de faire une place à la figure paternelle : elle intègre dans son récit le carnet de Claude, le père de Léonore. Mais il n'y a là finalement aucune ouverture à sa présence : celle-ci est continuellement rejetée, puisque la mère imagine Claude violant l'enfant. Aucune concession n'est possible. Dans les situations les plus apaisées, le père est seulement absent dans les propos de la mère, relégué à un rôle secondaire : il est le géniteur, celui qui est « devenu, bizarrement, le père du bébé »². La formule de Marie Darrieussecq trahit la tentation de dénoncer un patriarcat aujourd'hui encore trop souvent en vigueur. Elle propose de faire du père un instrument, de manière à, caricaturant le couple, interroger l'immanence maternelle et mettre en évidence les abus auxquels de telles considérations peuvent mener. Nombre de romans deviennent d'ailleurs le cadre d'un témoignage sur la grossesse, l'accouchement et les premiers mois d'une mère³ (alors que peu de textes sont consacrés aux premiers jours de paternité⁴). *Le Bébé*⁵ (2002) de Marie Darrieussecq ou *Un heureux événement* (2005) d'Éliette Abécassis sont quelques exemples d'une narration par l'intermédiaire de laquelle la femme manifeste son droit à exprimer librement maternité et féminité⁶. La narratrice d'*Un heureux événement*, jeune maman d'une petite fille depuis quelques semaines, rapporte un échange qu'elle a eu avec son compagnon, alors qu'un livreur se présente chez eux, très tôt, un dimanche matin à la demande de cette dernière. Le père parle en premier :

¹ Angot Christine, *op. cit.*, p. 47.

² Darrieussecq Marie, *Le Bébé*, Paris, P.O.L, 2002, p. 15.

³ Où sont évoqués tant les moments de bonheur et de plénitude que les souffrances, physiques ou psychologiques, liés à la maternité.

⁴ S'ils le sont, le plus souvent, la dérision est à l'honneur, comme le suggère le titre du roman de Thierry Vimal, en référence à la taille de son futur bébé lorsque le narrateur apprend qu'il sera bientôt père : *Sept millimètres* (2005). Ce roman est le troisième volume d'une série évoquant les déboires de l'homme contemporain, parmi lesquels le passage obligé de la paternité.

⁵ Darrieussecq Marie, *op. cit.*

⁶ Des textes plus intimes encore sont à ajouter, car ils touchent au corps de la femme à travers une expérience que ne peut partager l'homme, comme l'est un avortement. Annie Ernaux propose ce récit dans *L'Événement* (2000). Le rapport au corps y est fondamental, montrant le rôle qu'il joue dans l'existence d'une femme, d'autant plus en 1963, date à laquelle a lieu « l'événement » racontée par la narratrice.

– C’est vraiment pas gentil de me faire lever un dimanche à huit heures alors que tu sais que je travaille si dur.

– Et moi, je ne travaille pas dur, peut-être ? Non c’est vrai je ne fais simplement plus mon travail. Toi tu continues comme si de rien n’était mais moi, toutes mes journées se passent à la nourrir, la langer, la laver et lui faire faire son rot. Je n’ai plus le temps de faire mon métier. Entre le bébé et la maison je suis devenue une femme au foyer. Voilà ce que tu as fait de moi.

– N’exagère pas. C’est toi qui l’as voulu cet enfant ?

– Quoi ! Mais tu es un monstre.¹

L’humour et la dérision soutiennent une volonté manifeste de la femme de se raconter et de se positionner en tant que mère, devant le père.

Non-dits de Gisèle Fournier met en scène cette liberté de parole maternelle : alors que le père souffre de ne pouvoir exprimer ses sentiments, la mère, Lisa, affirme sans complexe ses opinions. Elle ne prend la parole que deux fois, mais se montre volubile. Les pensées s’enchaînent sans relâche, passant d’une idée à l’autre sans détour. Seules les virgules tempèrent un discours énoncé dans un souffle². Le propos est cru. Lisa se montre pratique : elle s’interroge sur la vie sexuelle de sa sœur Camille, manipule sa propre fille en faisant jouer le mauvais rôle à sa sœur aînée, Léa³, et elle joue avec les doutes de son mari sur sa paternité, sans jamais se remettre en question. Sûre d’elle et de ses droits, elle questionne l’histoire familiale sans penser que les choix qu’elle a faits pourraient avoir eu des conséquences qu’elle ignore : comme le jour où elle a dit à sa fille Mathilde, « si ça n’avait tenu qu’à moi tu ne serais pas là » (*ND*, 125). Elle commente :

[...] c’est vrai à la fin, je n’en voulais pas de cette gamine et si elle est née c’est bien grâce à Léonce parce que s’il n’y avait eu que moi j’aurais bien tout essayé, après ça a été différent il a bien fallu que je m’habitue, elle était là, je n’avais pas le choix, mais je ne sais pas si elle a compris, à cet âge-là, on n’en a plus jamais reparlé, de toute façon avec elle on ne peut jamais parler de rien [...]. (*ND*, 125)

Sans s’en douter Lisa reproduit ici le comportement de sa propre mère, qui n’aimait pas sa première-née : comme elle encore, elle trompe son mari et de la

¹ Abécassis Éliette, *Un heureux événement*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 97.

² Il n’y a que deux points, un à la fin de chacun des deux monologues de Lisa.

³ Lisa a deux sœurs : Camille et Léa, qui sont donc les tantes de sa fille, Mathilde.

même manière, plus ou moins volontairement, elle sera responsable de sa mort¹. De mère en fille, l'histoire se répète et à chaque fois, le père est repoussé dans son mutisme et son isolement : autrefois le père de Lisa « s'était tu. Replié sur lui-même. Fuyant [...]. Très vite, il avait été un homme changé, vieilli » (*ND*, 137). Les mots utilisés lorsqu'il est question de son mari, Léonce, le père de Mathilde, sont semblables. Lisa dit de lui « parfois on dirait un vieillard, il rumine tout le temps, il ne rit jamais » (*ND*, 65) et elle constate que face à elle, il « s'est fermé comme une huître, il n'a rien dit » (*ND*, 130).

Ce comportement, aussi passif soit-il, sauve finalement le père. En se retirant dans son silence, Léonce se protège des attaques de la mère et décide lui-même de son devenir. Lorsque finalement il se donne la mort, sans jamais expliquer les raisons de son suicide, le père de *Non-dits* préserve et met en valeur son histoire. Par cet acte, il convie sa fille, Mathilde, à venir enquêter sur les terres familiales et à lui rendre sa place de père. C'est là, pour lui, la condition de la transmission. L'« intervention séparatrice, structurante, des pères entre mère et enfants »² est donc effective, malgré le renoncement et l'effacement de Léonce. Dans l'ombre maternelle, même s'il est parfois difficilement discernable au cœur des romans, le père entretient son ascendant sur l'enfant aux dépens de la mère. Il est finalement celui dont tout procède : ses paroles, par leur rareté, ouvrent un espace privilégié dans la narration.

c. Cartographier les lieux de la paternité

Ceux qui portent leur regard vers les lieux de la paternité entreprennent un voyage durant lequel ils tentent de « cartographier les transmissions

¹ Lisa trompe son mari avec son beau-frère, Thomas. Une des hypothèses avancées quant aux raisons du suicide de Léonce est que ce dernier n'aurait pas supporté la découverte de cette relation. De son côté, la mère de Lisa est accusée d'avoir mis du sel dans la nourriture de son mari alors que cela lui était interdit. Elle pourrait donc être à l'origine de sa mort. Mais surtout, Lisa et sa mère sont, toutes deux, à l'origine du mal-être de leur mari du fait de leur comportement, jouant de mensonges et de dénigrements constants.

² Tort Michel, *Fin du dogme paternel*, op. cit., p. 40.

échouées »¹, encore faut-il cependant les baliser de mots sous peine de s'y perdre définitivement. Les repères ont été défaits ; les apparences sont trompeuses et les règles du jeu ne sont plus les mêmes.

De par son rôle dans la construction de l'Œdipe, le père est « cet "autre", l'étranger qui sépare et différencie »², puisqu'il écarte l'enfant de sa mère. Ce statut est illustré dans le roman par la position paternelle au sein même de la famille. Si aujourd'hui le père pénètre l'intimité familiale, il n'y est pas encore tout à fait à sa place. Léonce, dans *Non-dits*, ne voit effectivement pas d'autre statut possible pour lui que dans cet écart. Que ce soit dans sa relation avec Léa – « j'avais eu la certitude fulgurante qu'elle ne pourrait jamais aimer un homme comme elle avait aimé son père. Que je serais toujours pour elle un étranger » (*ND*, 136) –, ou auprès de sa fille Mathilde – « [e]lle s'éloigne. Elle me devient étrangère. Ou bien est-ce moi, tout fermé en moi-même, qui lui suis devenu étranger » (*ND*, 43), le père incarne un condamné à l'exil. Si cette position n'a en apparence rien de souhaitable, tant elle implique souffrance et solitude, le père semble pourtant à maintes reprises la rechercher, parfois même la provoquer. Il y a bien des avantages pour lui à se tenir à distance de la mainmise maternelle et du questionnement incessant de l'enfant : en se rendant inaccessible, il impose à celui qui veut s'approprier son histoire de pénétrer dans l'univers paternel et de mettre en place une filiation.

¹ Demanze Laurent, *Encres orphelines*, *op. cit.* p. 12.

Les références à une cartographie littéraire illustrent régulièrement la réflexion sur la littérature contemporaine. Alors que Jérôme Lindon a introduit cette idée en jouant avec les initiales de Christian Oster et de Jean Echenoz pour signaler qu'elles étaient le O et le E de l'Ouest et de l'Est de la rose des vents » (Ammouche-Kremers Michèle, « Entretien avec Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit », in *Jeunes auteurs de Minuit*, *op. cit.*, p. 13), Christine Jérusalem a également souligné cette approche spatiale de l'écriture dans son article intitulé « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit » *art. cit.*, pp. 53-77). La formule est très proche de celle utilisée par Laurent Demanze. Or les « linéaments d'un nouveau champ littéraire » évoqués par Christine Jérusalem (*art. cit.*, p. 57) sont confirmés par les débats sur les catégories littéraires. Celles-ci, au gré de nouvelles définitions, s'étendent et se ramifient, formant un réseau complexe où pénétrer et circuler librement, abolissant des frontières habituellement observées. La formule acquiert ainsi tout son sens dans la recherche littéraire actuelle. René Audet a d'ailleurs lui aussi repris cette formule pour définir une nouvelle approche des écritures contemporaines et parle d'une « cartographie en élaboration des enjeux critiques naissants sur les pratiques littéraires actuelles » (« Des "incursions" sur *temps zéro*. Une nouvelle modalité du discours critique sur les écritures contemporaines », in *temps zéro*, « incursion », 28 février 2013, [en ligne], URL : <http://tempszero.contemporain.info/document824> (Consulté le 3 avril 2014).

² Chabert Catherine, « La voie du père : une seconde chance », in *L'Oubli du père*, André Jacques et Catherine Chabert (Dir.), Paris, PUF, 2004, p. 18.

L'historienne Michèle Ménard donne l'exemple d'une image anglaise intitulée « Papa est arrivé ! ». Elle décrit :

Deux personnages : un homme, le père ; une fillette, son enfant. Le lieu : l'entrée d'une maison, au bas de l'escalier. Tout est en place. Entre le moment où le père ouvre la porte et le moment où il retrouve toute la famille réunie, il faut qu'il y ait un petit espace de temps, donc un petit sas, une entrée, un couloir qu'il faut franchir, un escalier qu'il faut monter afin que, avertie par le bruit de la clef dans la serrure, la famille puisse orchestrer son accueil.¹

Il y a donc un cheminement à suivre, avec son « rituel »², pour atteindre le seuil de la paternité ; c'est là que se tient le père, à l'intérieur de la maison familiale, sans toutefois y appartenir tout à fait, comme le rappelle l'utilisation du terme de « sas ». La mère est encore libre de rappeler l'enfant, mais le père a tout loisir de s'adresser à lui. La rencontre a lieu dans cet espace qui devient le réceptacle de la parole paternelle : celle-ci peut alors s'étendre bien au-delà du simple échange père-enfant et parvenir à explorer l'universel. Ce n'est pas tant en effet la présence paternelle, mais les mots qui définissent les limites car, comme l'explique Jacques Lacan, le père est celui qui garde malgré tout la position du « maître » :

[...] le maître moral, le maître qui initie à la dimension des relations humaines fondamentales celui qui est dans l'ignorance, ce qu'on peut appeler d'une certaine façon l'accès à la conscience, voire même à la sagesse, dans la prise de possession de la condition humaine comme telle.³

Il offre le langage et par son intermédiaire il donne accès à la réalité.

Il est avant tout question d'une circulation des mots, d'un cheminement à accomplir de part et d'autre. Dans l'image « Papa est arrivé ! », l'enfant rejoint le père, autant que ce dernier s'avance. Se pose donc, pour ceux qui débutent ce parcours, la question de la direction à suivre. Par où faut-il commencer ? Vers où faut-il marcher ? Le cheminement peut être temporel, puisqu'il s'agit le plus

¹ Ménard Michèle, « Le miroir brisé », *art. cit.*, p. 373.

² Michèle Ménard conclut :

C'est une mise en scène cinématographique. La fillette est descendue dès qu'elle a entendu son père ; arc-bouté sur ses jambes, celui-ci l'enlève dans ses bras pour l'embrasser. La petite fille est bien peignée, elle a des chaussettes claires, bien tirées. La maison est bien tenue. Les sources orales et écrites confortent l'existence de ce rituel, tout particulièrement dans les familles urbaines bien disciplinées du nord-ouest de l'Europe. (*Ibidem*, p. 374)

³ Lacan Jacques, « Le Mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose », conférence donnée au Collège philosophique de Jean Wahl, le 4 mars 1953, transcrite par J.A. Miller, dans la revue *Ornicar* ? 17-18, Seuil, 1978, p. 293.

souvent de remonter le cours de l'Histoire, vers les parents, les grands-parents, mais aussi de lointains aïeux. L'avancée peut aussi avoir lieu spatialement : l'écart générationnel entre père et enfant est creusé par celui qu'imposent les distances, comme entre Luc et sa famille dans *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier. Parti travailler à Paris pour s'éloigner de l'oppression parentale, le fils revient occasionnellement, se pliant à un long voyage en train qui le ramène inexorablement aux portes de la maison familiale :

Les arrêts attendus, deux minutes d'arrêt, le changement à Orléans via Les Aubrais, et puis le pont bigarré dont les couleurs vives voudraient faire croire à quel voyageur qu'il serait bon d'y vivre, à La Bassée ? Pas à moi en tout cas qui y ai vécu si longtemps et qui déjà les aperçois sur le quai, mes parents. (*LE*, 41)

Les romans qui mettent en scène le seuil de la paternité, à travers une rencontre entre père et enfant, alternent allers et retours. Si, le plus souvent, le regard est ascendant, le va-et-vient permet d'adopter occasionnellement un point de vue descendant et d'observer comment le lien se construit du père vers l'enfant, dans une perspective d'avenir. Le roman de Frédérique Cléménçon, *Colonie* (2003), illustre l'égaré de la narration dans ces deux dimensions, temporelle et spatiale, à travers l'histoire du fils, Léonce. Ne pouvant supporter d'être enfermé dans la maison de sa belle-famille, son père, Antoine, a autrefois cédé « aux attraits de la vie coloniale »¹ et s'est enfui en Afrique. Les événements successifs de l'histoire – la rencontre des parents, la présence imposante du grand-père, le périple paternel au Congo – sont racontés du point de vue de Léonce, vieillissant aux côtés de sa mère. Hanté par les années 1920², il n'a cependant jamais cessé d'attendre le retour du père. Or, si celui-ci ne revient pas, son histoire se fraye néanmoins un chemin jusqu'au fils : la narration s'écarte régulièrement de Léonce pour rejoindre la version paternelle de l'histoire (Antoine parvient même à s'exprimer directement dans une lettre retranscrite en italique dans le roman). Peut-on dire que l'histoire racontée est celle du fils, ou s'agit-il bien davantage de celle du père ? Entre eux, les distances sont abolies : lorsque le passé succède au présent, qu'ici et ailleurs se mêlent, père et fils se tiennent côte-à-côte. Il serait facile de les confondre : quelle est l'époque, quel est le lieu qui revient à chacun ? La confusion est renforcée par la disparition progressive de la maison familiale,

¹ Cléménçon Frédérique, *Colonie*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 9.

² Époque à laquelle a eu lieu le départ du père.

dans laquelle se tient le fils, envahie par une végétation luxuriante semblable à la jungle dans laquelle le père a lui-même péri.

Le même phénomène de flou autour de la figure paternelle peut être observé dans *Une parenthèse espagnole* de Sylvie Gracia. Dans ce roman, il est constamment question d'identité, d'autant plus que paternité et filiation sont doubles puisque deux pères sont présents. L'un est le narrateur – après la mort de l'une de ses amies d'enfance, il s'interroge sur ce qu'il est devenu, après toutes ces années, en tant que fils et en tant que père. L'autre est le père de ce dernier. Le regard est donc tour à tour ascendant, descendant, mais aussi horizontal, comme le résume le propos du père-narrateur : « Qu'est-ce que je comprenais de mes filles et que savaient-elles de moi, de ce en quoi j'avais cru ? De mon propre père, j'avais mythifié tant d'histoires » (*PE*, 61). L'enquête ne cesse de se disperser : temporellement, le narrateur observe le passé à travers les récits de son père sur ce qui s'est produit en 1936, ses propres souvenirs de jeunesse rebelle en 1979, les dernières années écoulées, partagées avec sa femme Florence dont il est aujourd'hui divorcé. Il interroge aussi le présent de sa collègue et amante, Esther, ou celui de Katia et d'Alphonse, les petits voisins auprès desquels il passe son temps perdu et, enfin, il envisage le futur de ses filles, Jeanne et Anaïs. Spatialement, la réflexion traverse également les distances, de la Porte de Clichy à Torralba en Catalogne, de la Tour Eiffel à Barcelone, du Montpellier de son père à celui où vivait Luz, son amie disparue, et qu'il n'a jamais partagé. Le narrateur cherche à cartographier un champ d'investigation, et plutôt que d'établir des frontières, il joue d'une constante transgression dans laquelle finalement il se reconnaît. Ainsi, face à sa fille aînée, Jeanne, qui vient de s'enduire les cheveux d'une huile palestinienne achetée au prix fort – sans « savoir ce qu'avait représenté, pour [lui], la résistance palestinienne, les keffieh sur les blousons de cuir » (*PE*, 60) –, les mots du père fusent. Il s'emporte devant le peu de considération que cette dernière accorde à ce qui fait partie des symboles de sa jeunesse ; et bien qu'il souhaite seulement expliquer la valeur spirituelle de cette huile de Palestine, il révèle quelques fragments de son identité :

Notre dispute m'avait semblé à la fois dérisoire et essentielle. Je m'étais embrouillé, lui avais asséné une leçon politique sur la deuxième Intifada, les oliviers arrachés par l'armée israélienne, les paysans palestiniens acculés au chômage, puis j'avais remonté les

fils emmêlés de l'Histoire, tentant de faire la part des choses, la Solution finale, la nécessaire création de l'État d'Israël, etc. (PE, 61)

Alors que le père s'é gare, Jeanne finalement lui indique le chemin à suivre :

Dans l'air confiné de la minuscule salle de bains, ses cheveux mouillés enroulés dans une serviette, elle m'avait fixé avec cette distance ironique des adolescents qui nous les rend insupportables et, d'une seule phrase, m'avait achevé : *Et la guerre d'Espagne, hein, tu as oublié la guerre d'Espagne !* (PE, 61)

Parce qu'il a franchi la ligne de réserve qui le séparait de sa fille, le père apparaît devant elle avec ses failles et ses manques. Cette dernière peut dès lors déchiffrer la cartographie complexe de son histoire.

Pour accéder aux lieux du père, il est donc indispensable de bousculer les règles établies. Les chemins envisageables sont multiples et les méthodes pour les parcourir varient sans cesse. Cette démarche, guidée par les mots, peut s'accomplir pleinement à l'intérieur de l'espace du roman. En tant que genre hybride, celui-ci « s'emploie à brouiller les catégories spatio-temporelles, à jouer sur les effets de surimpression, de réversibilité »¹ et offre l'espace idéal d'une narration qui épouse les formes de la quête identitaire. Dans *Une parenthèse espagnole*, se devine ainsi un récit de filiation (un père questionne l'histoire paternelle), un récit de voyage (une famille entière – grand-père, père et filles – part sur les routes d'Espagne), un roman d'apprentissage (le narrateur met un terme à une longue période adolescente en se confrontant à la mort) ou encore un conte (où la belle princesse dont le narrateur fut épris a été transformée en crapaud)². À cela, se superposent les contours d'une autobiographie (à peine camouflée par le changement de sexe du narrateur³), eux-mêmes brouillés par

¹ Jérusalem Christine, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », *art. cit.*, p. 76.

² La narration d'*Une parenthèse espagnole* est complexe et mêle de très nombreuses histoires. Dans l'entrecroisement des lieux et des époques, il est possible de distinguer ces différents récits. Le récit de filiation questionne l'histoire d'Evaristo, le père du narrateur (son enfance espagnole, la fuite au moment de la guerre d'Espagne, puis l'existence d'immigré en France, la solitude enfin). Le récit de voyage raconte la traversée des Pyrénées puis le séjour en Espagne de toute la famille – le narrateur, ses filles et son père – sur les traces du passé du grand-père et donne lieu à l'évocation de tous les autres voyages qui se sont succédés sur cette terre ibérique. Le roman d'apprentissage est issu de la réflexion du narrateur après la mort de son amie d'enfance, Luz : celui-ci se sent soudainement obligé de grandir et de tirer un trait sur une période adolescente dont il n'était jamais sorti. Enfin le conte lie l'ensemble des récits par l'évocation de l'amour – de la fascination première à la tendresse distante des dernières rencontres – que le narrateur porte à Luz, celle qui fut son amie, puis son amante avant de progressivement sombrer dans la folie, jusqu'à lui inspirer du dégoût.

³ Le narrateur est un homme, mais sa vie présente de nombreuses similitudes avec celle de l'auteur, qui est une femme.

une intertextualité omniprésente, allant de la vision des moulins du *Don Quichotte* de Cervantès au fantôme de Marguerite Duras, en passant par la recherche des traits de Madame Bovary. L'indécidabilité des genres telle qu'elle est observée dans ce roman offre un retentissement particulier lorsqu'elle est mise en parallèle avec l'incertitude paternelle, d'autant que le choix de ce personnage a de quoi surprendre : pourquoi Sylvie Gracia a-t-elle donné la parole à un homme pour raconter une histoire largement inspirée de sa propre vie de femme et de mère ? Il s'agit là encore d'un jeu de transgression au cours duquel le père, promu au rang de narrateur, est mis au défi de cartographier l'une des zones d'ombre du roman français contemporain.

Regarder le monde contemporain selon une perspective paternelle permet de le découvrir autrement. La narration recentrée sur la paternité est un choix délibéré qui n'est pas indemne de l'Histoire du père. Ce personnage prend place dans la littérature avec son passé de remise en cause et de doutes, avec sa stature et son regard sur l'avenir. Devenu le monstre multiforme responsable des erreurs et des maux d'une civilisation, il porte les stigmates d'un XX^e siècle troublé. Repoussé par une mère qui s'est approprié tout l'espace autour de l'enfant, condamné à n'être qu'un étranger pour sa famille, il se réfugie dans un silence dont il tire paradoxalement sa force et grâce auquel il parvient à attirer l'attention. Autour de lui s'ouvre la possibilité d'un espace à définir et à interroger selon une exploration verbale, qui se joue à travers toutes les dimensions ; il est alors normal de trouver, en certaines occasions, une prise de parole paternelle : à la première personne, le père-narrateur prend place et affirme son droit à comparaître pour s'expliquer d'une voix d'autant plus puissante qu'elle est rare dans la production littéraire actuelle.

C. L'EXCEPTION DE LA NARRATION PATERNELLE

Pour le père, loin de la tentation des origines qui touche l'« héritier problématique »¹ dans les récits de filiation, une place est encore à prendre au cœur du roman : celle du narrateur. Cette place narrative n'est pas en contradiction avec l'effacement et la retenue régulièrement affichés par la figure paternelle. Parce que le père est dans l'écart, repoussé aux frontières de l'identité familiale, parce qu'il est cet être qui devient père avant tout symboliquement, il est à même d'accéder à cet « inconscient de la famille, [qui,] avec ses petites histoires, reste en dehors de l'Histoire »². Michel Tort résume la situation en expliquant que la figure paternelle sert de révélateur à « une histoire d'attachements, d'amour et de haine, d'identifications »³ qui dépasse l'individu. Pour y parvenir cependant, il faut décentrer ou plutôt recentrer le personnage paternel ; le regard ne sera plus, ou plus seulement, ascendant : le père, puisque tel est son statut, se détournera du passé pour regarder vers l'avenir que lui indique son enfant. Il s'agit dès lors de reconstituer une histoire, mais aussi de la poursuivre. Entre prétexte et menace, lorsque les circonstances sont propices, le père tente de trouver la voix juste qui lui permettra de prendre place dans le roman contemporain ; en franchissant le seuil de la pudeur, il prend acte de sa paternité.

¹ Demanze Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 9.

² Tort Michel, *Fin du dogme paternel*, op. cit., p. 12.

³ *Ibidem*, p. 23.

1. En venir à parler : la parole paternelle entravée

Les perspectives ouvertes par la narration ont de quoi intimider un personnage dont la parole individuelle reste de fait exceptionnelle, plus rarement encore autobiographique. Censuré par la tradition et tronqué par l'histoire, le récit paternel, lorsqu'il existe sous la forme d'écrits privés notamment, se contente le plus souvent d'énoncer des faits – grands actes ou détails pragmatiques – et n'évoque que très rarement la paternité. Les sentiments ne sont guère admis. Il faut le lent passage des siècles et les remises en cause culturelles successives de la société pour que le père, enfin, en vienne à parler. Aujourd'hui encore, la voix paternelle, pourtant loin des réticences dues à son statut de *pater familias*, ne semble pouvoir prendre sa pleine mesure que si elle est convoquée.

a. La réticence à se dire père

Un détour par l'histoire longue de la littérature met en évidence la réticence longtemps observée à se dire père. Quelques exemples – dont le choix limité dans un but heuristique est par conséquent cavalier – fourniront ici un cadre historique structural à la parole paternelle contemporaine.

Aux origines du roman, dans la littérature médiévale, la paternité n'a guère lieu d'être. Sabine Melchior-Bonnet explique que « l'homme est rarement saisi en sa fonction de père : les épopées, organisées autour des exploits du chevalier, se prêtent mal à développement sur la vie privée, et la procréation est rejetée dans l'après-texte »¹. Mais si la société ne veut pas laisser à l'homme la possibilité de faire part de sa sensibilité, elle ne peut nier son importance dans les relations humaines : la littérature trouve ainsi progressivement une place à l'expression paternelle.

¹ Melchior-Bonnet Sabine, « De Gerson à Montaigne, le pouvoir et l'amour », in *Histoire des pères et de la paternité*, op. cit., p. 74.

À la Renaissance, les changements sont manifestes. Alors qu'autrefois l'importance de l'ascendance tenait au fait qu'elle permettait de légitimer l'identité¹, elle se voit désormais interrogée de manière plus personnelle. François Rabelais accorde encore les cinq premiers chapitres de *Pantagruel* (1532) à la présentation des ancêtres du héros, mais il laisse également au père un espace où s'exprimer. Gargantua s'adresse à son fils, Pantagruel, par l'intermédiaire d'une lettre². Attentif et présent, il encourage son enfant à s'instruire, exposant les espoirs que font naître en lui son époque, se projetant dans un avenir et non plus seulement dans une lignée passée. La tentative est plus académique qu'intime, mais les faits sont là : il est suggéré au lecteur de prêter attention à ce personnage. L'intérêt est confirmé quelques années plus tard, puisque Rabelais consacre, en 1534, un second roman à Gargantua. Le statut est affirmé dès le titre : *La Vie treshorricque du grand Gargantua, pere de Pantagruel*³. La figure paternelle s'impose après celle du fils. Cette manifestation, bien qu'encore timide, atteste de la volonté d'offrir une place au père.

Jusque-là entravé dans l'expression de sa sensibilité par son éducation, l'homme de la Renaissance ose exposer sa paternité dans ses écrits : des témoignages se dévoilent dans les documents privés, les lettres ou les mémoires. Mais la réticence est tenace, et même lorsque Montaigne accorde dans ses *Essais* (1580) une place inattendue à la réflexion sur la paternité, l'expérience personnelle n'est guère affirmée. Il témoigne cependant d'une évolution des relations. Dans « De l'affection des pères aux enfants »⁴, Montaigne prône un équilibre des rapports qui « implique une reconnaissance mutuelle, une désignation réciproque »⁵ :

¹ La généalogie des personnages était souvent présente de manière insistante dans les textes, comme dans *La Bible* où de nombreuses pages sont dévolues à l'énumération des ascendances et descendances des protagonistes.

² Rabelais François, *Pantagruel*, chapitre VIII, Paris, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1946, pp. 40-48.

³ Selon le titre de l'exemplaire du *Gargantua*, conservé au *British Museum*, tel que cité dans l'édition Droz de 1970 (Rabelais François, *Gargantua*, Paris, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1970, p. 4).

⁴ Montaigne Michel de, *Essais*, Livre II, chapitre VIII, Paris, PUF, 1965, pp. 385-402.

⁵ Melchior-Bonnet Sabine, « De Gerson à Montaigne, le pouvoir et l'amour », *art. cit.*, p. 88.

J'essayeroy, par une douce conversation, de nourrir en mes enfans une vive amitié et bienveillance non feinte en mon endroict [...]. Car c'est une farce très-inutile qui rend les peres ennuieux aux enfans et, qui pis est, ridicules. [...] Quand je pourroy me faire craindre, j'aimeroy encore mieux me faire aymer.¹

Montaigne révèle un discours sensible qui reste cependant théorique.

Deux siècles plus tard, la situation perdure. La paternité en tant qu'expérience vécue et éprouvée ne trouve guère de place dans les écrits. Alors que Jean-Jacques Rousseau publie en 1762 un traité sur l'éducation des enfants, *Émile ou de l'éducation*², son expérience personnelle en tant que père reste tue. Pourtant l'histoire est édifiante : il a eu cinq enfants et les a tous abandonnés aux Enfants-Trouvés. De cet acte privé, il témoigne brièvement une première fois dans une lettre adressée à Mme de Francueil datée du 20 avril 1751, puis, bien plus tard, dans *Les Confessions* (1782-1789)³. Seuls des écrits intimes peuvent encore, à cette époque, accueillir de telles considérations. Rousseau, d'ailleurs, ne s'attarde pas ; il veut présenter des faits, sans être jugé par ses contemporains. Le sujet n'en est pas moins sensible et l'écrivain ressent le besoin de justifier son geste par ses théories.

Jamais un seul instant de sa vie J.J. n'a pu être un homme sans sentiment, sans entrailles, un pere dénaturé. J'ai pu me tromper, mais non m'endurcir. Je me contenterai de dire [...] qu'en livrant mes enfans à l'éducation publique faute de pouvoir les élever moi-même ; en les destinant à devenir ouvriers et paysans plutôt qu'aventuriers et coureurs de fortune, je crus faire un acte de Citoyen et de pere, et je me regardai comme un membre de la République de Platon. Plus d'une fois depuis lors, les regrets de mon cœur m'ont appris que je m'étois trompé, mais loin que ma raison m'ait donné le même avertissement, j'ai souvent béni le Ciel de les avoir garantis par là du sort de leur père [...].⁴

Les sentiments sont seulement évoqués pour défendre les opinions.

Pour que les mots du père, que ce dernier soit illustre ou anonyme, sortent du cadre privé et prennent une forme plus universelle, il faut un événement violent, qui déstabilise durablement le père, à l'instar du décès d'un enfant. Il s'agit de l'un des premiers faits, lié à la paternité, à être rapporté dans les correspondances ou les journaux tenus par des hommes. Les conditions de vie

¹ Montaigne Michel de, *op. cit.*, pp. 392-393.

² Rousseau Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation*, [1762], Paris, Galimard, coll. « Folio », 1999.

³ Les textes utilisent des arguments et des formules très semblables.

⁴ Rousseau Jean-Jacques, *Les Confessions, Livre 8*, in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 357.

s'améliorant, la mortalité infantile baisse ; cette perte est d'autant plus brutale et inattendue qu'elle n'est plus aussi courante qu'autrefois. Deux poètes prennent la parole dans ces circonstances au XIX^e siècle. La mort de Léopoldine inspire à son père, Victor Hugo, la composition des *Contemplations* (1856). Le recueil est en deux parties : « Autrefois (1830-1843) » et « Aujourd'hui (1843-1855) », c'est-à-dire une existence centrée sur la disparition de sa fille¹. Plus de vingt ans après, Stéphane Mallarmé² perd son fils de huit ans, le 6 octobre 1879, et il essaie, lui aussi, d'écrire « sous le choc même de l'événement et afin de tenter d'en dominer en lui les conséquences »³. Il compose *Pour un tombeau d'Anatole*, recueil entièrement consacré à cet enfant disparu et à la difficulté de

¹ Le premier livre du deuxième volume intitulé « *Pauca meae* » est consacré à la mémoire de la jeune femme. Une page blanche porte une simple date « 4 septembre 1843 », celle de sa noyade. Les premiers poèmes de ce livre reviennent sur les moments passés et le poète n'hésite pas à présenter sa paternité quotidienne :

*Je toussais, on devenait brave.
Elle montait à petits pas,
Et me disait d'un air grave :
« J'ai laissé les enfants en bas. »*

*Qu'elle fût bien ou mal coiffée,
Que mon cœur fût triste ou joyeux,
Je l'admirais. C'était ma fée,
Et le doux astre de mes yeux !*

*Nous jouions toute la journée.
O jeux charmants ! chers entretiens !
Le soir, comme elle était l'aînée,
Elle me disait : « Père, viens !*

*» Nous allons t'apporter ta chaise,
» Conte-nous une histoire, dis ! » –
Et je voyais rayonner d'aise
Tous ces regards du paradis.*

(Hugo Victor, *Les Contemplations*, « Livre quatrième. *Pauca meae* », IX, [1856], Paris, Flammarion, 2008, p. 205).

² Ces deux poètes sont conviés par Philippe Forest dans *L'Enfant éternel*. La quatrième partie du roman porte le prénom de leurs enfants disparus, « Anatole et Léopoldine » (*EE*, 189). Ceux-ci deviennent les frères et sœurs de deuil de la fille du romancier.

³ Richard Jean-Pierre, « Stéphane Mallarmé et son fils Anatole », in *Pour un tombeau d'Anatole*, Stéphane Mallarmé, Éditions du Seuil, [1961], coll. « Point », 2006, p. 136.

poursuivre une existence privée de sens¹ par cette perte ; mais le manuscrit reste inachevé². Le poète aurait confié : « Hugo... est heureux d'avoir pu parler, moi cela m'est impossible »³, prouvant que la parole paternelle est encore fragile et éphémère, tout comme l'enfant pour lequel elle se fait entendre.

Après enquête rapide mais sérieuse, il n'y a aucun père-narrateur pour se manifester ensuite, à l'exception toutefois notable de deux romans fort différents dans leur forme comme dans leur revendication, bien que parus presque à la même époque et évoquant tout deux l'amour d'un père pour son fils.

Dans *Le Fiston*, de Robert Pinget, écrit en 1959, un père rédige chaque jour, pour son fils parti depuis plus de dix ans du domicile paternel, une lettre qui ne sera jamais envoyée. L'identité narratrice principale reste cependant incertaine. Le plus souvent à la troisième personne, la narration en apparence omnisciente laisse rarement le « je » s'imposer et clamer sa paternité. Le doute persiste : le narrateur est-il toujours le même ? Est-ce vraiment ce père, Monsieur Levert, dissimulé parmi les autres personnages, qui raconte – comme pourrait le laisser penser l'emploi occasionnel du « nous » – les histoires de toute une communauté liée d'une façon ou d'une autre à celle de son fils disparu ? Rien ne permet de trancher définitivement et le lecteur se laisse peu à peu prendre au piège de cette voix paternelle insistante, elle-même enfermée dans un univers de mots :

¹ Mallarmé insiste sur le lien brisé et l'ordre des choses anéanti :

*enfant sorti de
nous deux – nous
montrant notre
idéal, le chemin
– à nous ! père
et mère qui lui
en triste existence
survivons comme
les deux extrêmes –
mal associés en lui
et qui se sont séparés
– d'où sa mort – annu-
lant ce petit « soi » d'enfant*

(Mallarmé Stéphane, *Pour un tombeau d'Anatole*, op. cit., p. 139)

² Il sera publié à titre posthume.

³ Propos rapporté par sa fille Geneviève, que cite Jean-Pierre Richard (*art. cit.*, p. 136).

Cette prison où je suis. Ça recommence. La main qui t'écrit. J'avais bien cette espèce de [sic] d'histoire qu'il aurait fallu. Cette espèce d'histoire, le mur entre nous. Mon cher fiston je suis au désespoir.¹

Jouant d'une défaillance mémorielle autant que de troubles de l'expression² pour s'effacer et se dévoiler tour à tour, la voix du père attire l'attention. L'effet de surprise est mis à profit pour interroger le langage et, au-delà, l'entreprise romanesque et sa réception, l'invention et l'épuisement de la parole :

Je n'ai pas digéré ma mort, ce n'est pas vrai. Des phrases encore à mon âge. [...] Je suis bien fatigué d'écrire. [...] Qui écrit. Ce mensonge m'ennuie. Tout à redire, même pas envie. Je continue, fiston.³

La paternité dans *Le Fiston* est avant tout le support d'un questionnement littéraire.

Dans *Au nom du fils* (1960), loin des expérimentations du Nouveau Roman qu'illustre le texte de Robert Pinget, Hervé Bazin, attaché à la représentation des relations familiales, donne la parole à un père qui déclare son amour à son benjamin, troisième de la fratrie, dont il sait pourtant qu'il n'est pas de lui. Par un regard attentionné et bienveillant, il s'efforce d'être celui dont a besoin l'enfant : page après page, il observe et devient définitivement père.

J'aurais donné je ne sais quoi pour reculer de deux ans, pour retrouver cette impression d'être le siamois de mon fils, d'avoir une artère commune avec lui. J'attendais. Et en attendant je le surveillais [...].⁴

Le père du roman d'Hervé Bazin se distingue par sa détermination à raconter son histoire, car malgré les soulèvements de la révolution sexuelle, l'influence des médias, mais aussi des changements littéraires, comme celui que représente l'essor de l'autobiographie, il faut finalement attendre la fin du XX^e siècle pour que le père sorte à nouveau de sa réserve, assuré d'être autorisé à prendre la parole. La tradition cependant impose toujours à la paternité une timidité qui restreint son développement et, même si elle ose enfin se dire librement, elle se

¹ Pinget Robert, *Le Fiston* (1959), [Paris, Éditions de Minuit, 1964], Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1981, p. 28.

² Ce qui donne lieu à des passages tels que « disons morte la fille du nier du la fille à nier. Aveugle. A nier. La nier du mordofille est corte. L'enterdi eu a jeu linier derment » (*ibidem*, p. 67). Le passage reprend les phrases de l'incipit, ensuite répétées à plusieurs reprises dans le roman : « [l]a fille du cordonnier est morte. L'enterrement a eu lieu jeudi dernier » (*ibidem*, p. 7).

³ *Ibidem*, p. 97.

⁴ Bazin Hervé, *Au nom du fils*, Paris, [Éditions du Seuil 1960], LGF, coll. « Le Livre de Poche », 1982, p. 274.

place souvent encore en retrait de la littérature, comme en témoigne le *Carnet de notes* (2006) de Pierre Bergounioux. Alors que l'écrivain a parlé de son propre père et de son grand-père dans ses romans, c'est seulement en marge de son œuvre, sous la forme d'un journal, qu'il se présente ponctuellement en tant que père lui-même. Au fil des heures, à travers les dessins de voitures esquissés pour un enfant, une leçon de piano à surveiller ou encore un rendez-vous chez le médecin, la parole paternelle s'installe dans l'écriture, libre d'exprimer sa sensibilité, sans autre finalité que l'envie de raconter.¹

b. *La paternité comme prétexte*

À l'approche du XXI^e siècle, parce qu'elle reste malgré tout encore anecdotique, la présence du père-narrateur interroge. La suspicion sur les intentions du père est d'autant plus permise que ce dernier, peu habitué à s'avancer sur le devant de la scène, prétexte maladroitement de sa paternité, pour justifier sa prise de parole.

Dans *La Réticence* (1991), Jean-Philippe Toussaint fait de son narrateur un père, affectueux, mais étrangement peu impliqué. Le choix d'un personnage paternel est de prime abord difficilement justifiable : la paternité en effet ne joue aucun rôle dans une intrigue en apparence policière. Pourtant, tout au long du roman, un homme en voyage en Corse partage son temps entre l'obsédante inquiétude que suscite en lui l'éventualité d'une rencontre avec son ami Paul Biaggi et l'attention qu'il porte à celui qui l'accompagne durant son séjour, son

¹ Pierre Bergounioux livre ses sentiments sans retenue, face à ses enfants, mais aussi face à lui-même :

C'est au tour des petits de rentrer. Paul, d'abord, au CP, que Cathy descend à l'école. Tout se passe on ne peut plus naturellement. Il a retrouvé un copain de la maternelle et tous deux, perçant les rangs des mères éplorées, sont entrés dans la cour en devisant et en se bousculant. Jean ne commence qu'à deux heures et je le trouve bien frêle, bien enfant pour aborder l'année de quatrième, le cycle d'orientation. Mais quoi ! À son âge, j'entrais en troisième et je lui ressemblais étrangement. (*Carnets de notes. 1980-1990*, Lagrasse, Verdier, 2006., p. 529)

fil, âgé de quelques mois, « petit roupignoulet »¹ impassible, installé dans sa poussette. Sa première préoccupation ne présente aucun lien avec la deuxième. Bien au contraire, il ne cesse d'abandonner son fils des heures durant dans une chambre d'hôtel pendant qu'il recherche Paul Biaggi. La paternité est ici un artifice qui permet à l'écriture de s'équilibrer : les moments où le narrateur sombre dans une folie paranoïaque sont désamorçés par des instants de tête-à-tête parfois absurdes, où ce même personnage témoigne d'une touchante tendresse envers celui qu'il nomme « le type qui dormait le plus que je connaissais »². Le père n'est pas celui qu'il prétend être. L'image d'une paternité exemplaire est faussée et souligne « la réticence » d'un homme qui ne se résout pas à jouer son rôle jusqu'au bout, dans la société, comme dans l'intimité.

Le prétexte d'une paternité qui pondérerait le récit en le ramenant à une échelle personnelle, tel qu'il est utilisé par Jean-Philippe Toussaint, se décline pour d'autres revendications, notamment lorsqu'il s'agit d'interroger l'Histoire. *Windows on the world* de Frédéric Beigbeder (2003) présente les événements du 11 septembre 2001, à travers le récit d'un père présent en haut de l'une des tours du *World Trade Center* le jour des attentats, en compagnie de ses deux fils. Les réflexions sur le passé et le devenir du monde prennent sens à travers les yeux de celui qui se trouve également à un tournant de son existence, piégé entre deux générations fondamentalement distinctes : celle de son propre père et celle de ses fils. Les symboles se confondent : l'histoire personnelle devient celle d'une civilisation. « Ce matin-là, nous étions au sommet du World, et j'étais le centre de l'univers »³. « Je serre un enfant dans chaque paume en interprétant le rôle du père courage »⁴, affirme ce narrateur qui cherche constamment à se mettre en

¹ Toussaint Jean-Philippe, *La Réticence*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 28.

² *Ibidem*, p. 81.

³ Beigbeder Frédéric, *Windows on the World*, Paris, [Grasset & Fasquelle, 2003], Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 100.

scène et à penser ses répliques¹. Aucune réponse cependant ne vient soulager la vacuité de ce personnage. La fin, connue de tous, ne permet aucun espoir. « Dans deux heures je serai mort, mais peut-être suis-je déjà mort »², déclare, dès les premières pages, ce père privé de futur par l'Histoire.

L'urgence d'un témoignage à inscrire dans l'Histoire impose de manière récurrente la parole paternelle. La narration de *L'Homme des haies* (2012) de Jean-Loup Trassard répond à la nécessité d'explicitier un entre-deux historique. Dans ce roman, Vincent Loiseau a cédé depuis longtemps sa ferme à son fils, mais il continue d'arpenter ses terres et d'observer le travail du temps. Son récit porte sur ce que fut sa vie, sur l'existence avant lui, sur ce qu'elle devient désormais. Une référence constante à la paternité lui confère sa légitimité. Enfant, Vincent suivait son propre père ; à la mort de celui-ci, il s'est tenu derrière sa mère, puis aux côtés de sa femme, et maintenant c'est son propre fils qui l'a remplacé. La filiation est difficile : le père peine à « lui »³ faire une place et l'expression « mon gars » est la seule marque d'affection accordée dans le texte. Ce narrateur parle vite, dans un flot continu de paroles que rien ne semble pouvoir arrêter, passant d'un sujet à l'autre, livrant toutes les connaissances qu'il possède, comme si, sans délai, il devait tout léguer : son savoir-faire (des étapes de la moisson au sevrage des veaux), mais surtout sa langue, teintée de patois mayennais. « Voilà, je crois que j'ai tout dit. Plus que je n'aurais dû peut-être

¹ Comme dans ce passage où il dresse un portrait caricatural du père contemporain, prompt aux grands discours :

Je me sens toujours bizarre quand je vois mes enfants. J'aimerais leur dire « je vous aime » mais il est trop tard. Quand ils avaient trois ans, je le leur répétais jusqu'à ce qu'ils s'endorment. Le matin, je les réveillais en leur chatouillant la plante des pieds. Ils avaient toujours les pieds froids qui dépassaient de la couette. Maintenant ils sont trop virils, je me ferais rembarrer. Et puis je ne m'occupe jamais d'eux, ne les vois pas assez souvent, ne fais plus partie de leurs habitudes. Au lieu de dire « je vous aime », voici ce qu'il faudrait leur dire :

– Il y a une chose pire que d'avoir un père absent : c'est d'avoir un père présent. Un jour, vous me remercirez de ne pas vous avoir étouffés. Vous comprendrez que je vous aidais à prendre votre envol, en vous dorlotant à distance.

Mais pour dire ça, cette fois, il est trop tôt. Ils le comprendront quand ils auront mon âge : quarante-trois ans. (*Ibidem*, pp. 40-41)

² *Ibidem*, p. 17.

³ Le plus souvent il est fait référence au fils par un impersonnel « lui » ou par la neutralité de la troisième personne « il ».

bien. En tout cas ce que je n'avais jamais dit à personne ! »¹. Les dernières phrases du roman sont révélatrices d'une parole qui doute encore de sa légitimité. Elle se résume à un nombre établi de mots qu'il convient de remettre sous la forme de ce discours définitif à un éventuel lecteur, héritier volontaire.

Cette détermination à énoncer un legs est souvent un préalable à la narration. Elle est également présente dans *Une parenthèse espagnole* de Sylvie Gracia : le père-narrateur se revendique de toute une génération qui, comme lui, a la particularité de ne pas avoir laissé de trace parce qu'elle n'a pas su s'exprimer. Il prend la parole au nom de tous et se présente en tant que porte-parole retardataire :

J'avais vingt ans en 1979 et, dans cette décennie finissante, les utopies qu'avaient cultivées les générations optimistes nées après-guerre se désagrégeaient, mais nous ne le savions pas. Nous voulions encore en être, forger une nouvelle humanité espérons-nous, d'autres rapports et d'autres désirs. Nous voguions sur la queue d'une comète qui fonçait dans l'inconnu du prochain millénaire et nous étions aveugles, croyant qu'il nous faudrait, bientôt, tenter de préserver quoi ? Pas grand-chose, peut-être simplement quelques espaces intimes pour ne pas sombrer. (*PE*, 18)

La sollicitation de l'intimité est le gage de la réflexion en jeu dans le roman : elle permet de prendre appui sur l'histoire personnelle afin d'en observer la part universelle. Mais l'allégation de la paternité implique de considérer plus précisément les enjeux intergénérationnels. Le père figure cet entre-deux à partir duquel il est possible d'observer passé et avenir, de confronter les faits et de déchiffrer les liens de la transmission. Parce qu'il attire les accusations, le père est à même de les nuancer en les replaçant dans leur contexte, de les situer les unes par rapport aux autres et de répondre de l'histoire, petite ou grande. Médiateur ou révélateur, le père est invariablement l'indice d'une volonté de questionner l'ordinaire succession des générations et cela passe par le renversement des repères narratifs.

Pour cette raison, l'usage de la paternité narratrice sollicite une approche et une écoute originale : le père, surtout lorsqu'il n'est pas attendu, ne manque pas en effet de poser la question de la légitimité du récit. Le narrateur de *Claude* (2000), premier roman de Bruno Gibert, est un homme commun qui se confie :

¹ Trassard Jean-Loup, *L'Homme des haies*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012, p. 243.

De la vie, je n'ai retenu aucune leçon. J'ai fait fuir toute notion de progrès. Je dis *je*¹, mais je ne sais finalement pas de qui je parle, en vérité, je ne m'intéresse pas à moi-même.²

Mais cet homme est un père et ce statut lui accorde une identité :

Dans la salle de bains, à l'heure du débarbouillage, on se contemple en maillot, l'espèce continue, on dit. De père en fils en père en fils en père en fils et ainsi de suite. Pas de quoi se lever le matin et pavoiser. Juste assez pour aller faire son sale boulot et rentrer le soir avec le pain.³

Dans tous ces textes, la précarité de la paternité sert la démonstration de l'incertitude des individus et de la dispersion des filiations. Chaque homme est un père en puissance, un père possible, avorté ou avéré ; dès lors, s'il s'affirme en tant que tel, le récit devient proclamation.

Lorsqu'Eugène Savitzkaya consacre un livre à son fils, *Marin mon cœur* (1992), puis un autre à sa fille, *Exquise Louise* (2003), il écrit ce qui s'apparente à un acte de naissance bien plus qu'à une revendication de son statut paternel : aux côtés de ses enfants, dans le rôle du « géant »⁴, il découvre l'espace et le temps qui l'entourent.

Mesurons à l'aune la chevelure de Louise, comme on mesure la soie, et mesurons-la avec le bras. Atteindra-t-elle un jour la moitié de l'aune, la chevelure de celle qui ne supporte ni pince ni catogan ? Chaque cheveu tressé de trois brins dorés, je le rappelle, et chaque brin issu d'un puits insondable, et chaque puits alimenté par des sources innombrables.⁵

Louise et Martin occupent désormais tout l'espace narratif : le père est cet écrivain qui les suit et les observe ; il écrit une nouvelle histoire comme il a créé un nouvel être. La paternité est le prétexte d'une appréhension inédite du monde.

La figure paternelle, poétique ou désabusée, est donc en premier lieu un argument avancé pour répondre d'un homme en proie au doute, mais la narration met en scène et amplifie le questionnement identitaire : elle ne peut ignorer ce qu'implique la présence du père et doit prendre en compte la place singulière

¹ En italique dans le texte.

² Gibert Bruno, *Claude*, Paris, Stock, coll. « La Bleue », 2000, quatrième de couverture.

³ *Ibidem*, p. 167.

⁴ Il se désigne sous cette formule tout au long de *Marin mon cœur*. « Je suis le géant, il est le nain » (Savitzkaya Eugène, *Marin mon cœur*, Paris, Éditions de Minuit, [1992], coll. « Double », 2010, p. 38).

⁵ *Idem*, *Exquise Louise*, Paris, Éditions de Minuit, [2003], coll. « Double », 2011, p. 58.

qu'il occupe dans l'entre-deux des générations. Depuis plus de cinq siècles, le constat de Sabine Melchior-Bonnet sur les textes de la Renaissance s'applique encore :

Et, d'abord, le père est père pour soi. Il cherche, en écrivant ses mémoires, à édifier la postérité et à transmettre une expérience, mais il veut aussi et surtout parler de lui, se faire connaître de son fils et ressusciter sa propre jeunesse ; il s'accomplit à travers la réussite de ses enfants ; grâce à eux, il se sent à nouveau riche d'avenir.¹

Depuis toujours père et fils se font face : là est peut-être la peine qui pèse aujourd'hui sur le père-narrateur : il lui faut considérer cet enfant qui décide de son identité, au risque de se voir menacer de disparition. La paternité ne peut plus être un simple prétexte ; elle doit être un argument.

c. *Parler sous la menace*

Se saisir de l'enfant, étreindre celui qui tôt ou tard s'échappera du cadre familial : le père parle pour maintenir un lien. La crainte de la perte filiale est à l'origine de la plupart des prises de parole. Les exemples que donne la littérature contemporaine de pères épanouis sont des exceptions ou des leurres qui ne parviennent pas à camoufler une inquiétude primordiale. La paternité reste soucieuse, sous le joug d'une menace intangible.

Ce sentiment est parfois simplement dû à l'éloignement de l'enfant qui quitte la maison familiale. Cette configuration est celle que raconte le père-narrateur d'*Une parenthèse espagnole* : les enfants grandissent et devenus adolescents, ils s'émancipent, laissant seul le père face à une identité remise en question, privée de la proximité qui lui donnait son évidence. Un divorce peut également être à l'origine de ce sentiment de perte². Dans la littérature contemporaine, les pères divorcés sont nombreux à prendre la parole dans une

¹ Melchior-Bonnet Sabine, « De Gerson à Montaigne, le pouvoir et l'amour », *art. cit.*, p. 85.

² Ou s'y ajouter. Dans le cas d'*Une parenthèse espagnole*, le père est séparé de sa femme depuis de nombreuses années.

perspective souvent autobiographique et revendicatrice¹. Ces « papas du dimanche »², comme les nomme François d'Épenoux, témoignent de leur histoire personnelle et dénoncent une atteinte à leur droit à être père. Richard Morgiève est l'un de ceux-ci. Il s'écarte de la fiction pour faire part d'un récit intimiste où la souffrance paternelle se manifeste à travers la répétition obsédante de la formule qui donne son titre au roman *Mon petit garçon* (2002) :

Et je sais bien que mon petit garçon n'est pas moi, ni à moi. Je sais que mon petit garçon est lui, mais le regarder, être près de lui, c'est un très grand privilège dont je ne profite pas assez. Quel homme peut aimer mon petit garçon plus que moi je l'aime ? Quel homme qui le regarde peut être bouleversé comme moi quand je le regarde, c'est impossible et il faut donc que j'accepte que cette œuvre qu'est mon petit garçon soit vue sans la passion qui me dévore quand je la contemple.³

En installant l'enfant dans l'espace narratif, le narrateur conjure l'absence et s'assure de maintenir son rôle de père. Le titre du roman de Richard Morgiève, comme celui du texte de Dominique Sampiero, *La petite présence*⁴ (2006), autre évocation du divorce, imposent d'emblée le lien à l'enfant.

Si la menace induite par les séparations qui viennent d'être évoquées est couramment représentée, d'autres manifestations d'une inquiétude persistante sont aussi à l'origine d'une écriture en tant qu'affirmation de la paternité. En 2014, Éric Laurent publie *Berceau*, dans lequel il raconte l'adoption de son fils au Maroc. L'aboutissement de cette démarche est cependant longuement menacé après une modification de la loi marocaine, ce qui ajoute encore aux doutes d'une paternité naissante : « [l]ongtemps, je n'ai pas voulu être père »⁵, confie le narrateur, qui constate ensuite « [j]e vais mettre trois jours à adopter l'enfant – j'entends affectivement »⁶. La narration élabore le témoignage d'un père en

¹ Ces romans qui racontent une séparation, un divorce, la difficulté que l'homme éprouve à se sentir père malgré tout, se multiplient et sont pour certains très populaires. Ce phénomène sociologique de mise à l'écrit de revendications paternelles individuelles a cependant souvent recours au pathos, ce qui nuit la plupart du temps à l'intérêt littéraire du texte. La thématique a cependant connu un certain succès chez des auteurs tels que Marc Lévy (*Mes amis, mes amours*, 2006) ou Anna Gavalda (*La Consolante*, 2008). Tous prêtent une voix au père divorcé.

² L'expression désigne les pères divorcés. François D'Épenoux en a fait le titre de son roman (*Les Papas du dimanche*, 2005).

³ Morgiève Richard, *Mon petit garçon*, Paris, Joëlle Losfeld, 2002, p. 42.

⁴ Sampiero Dominique, *La petite présence*, Paris, Grasset, 2006.

⁵ Laurent Éric, *Berceau*, Paris, Éditions de Minuit, 2014, p 19.

⁶ *Ibidem*, p. 21.

devenir. Les visites à l'orphelinat, l'observation du petit garçon, puis les premiers gestes paternels donnent lieu à une succession de brefs récits, qui alternent avec de multiples considérations sur le Maroc, la société contemporaine, la littérature ou la politique. Le narrateur gravit pas à pas, avec précaution, les marches menant à une lente appropriation de son identité d'homme et de père. L'écriture accompagne un « individu incertain »¹ vers sa réalisation finale.

Le texte de Jean-Louis Fournier, *Où on va, papa ?* (2008), également autobiographique, expose le cas d'une filiation inaboutie du fait du handicap. Le narrateur est père de deux garçons, Mathieu et Thomas, tous deux « en retard »². L'interrogation « Où on va, papa ? » provient d'une question constamment répétée par Thomas. Or le père n'a plus de réponse à donner :

Je ne sais plus très bien où on va, mon pauvre Thomas.
On va à vau-l'eau. On va droit dans le mur.
On va prendre l'autoroute, à contresens.
On va en Alaska. On va caresser les ours. On se fera dévorer.³

La liberté permise par la narration est la seule répartie possible : le père ne sait pas où il va, ni qui il est⁴ ; l'écriture trace l'unique chemin à suivre et confirme la paternité. Le narrateur livre les pensées qu'il a dû taire au quotidien ; il relate ce qu'il n'a pas pu faire avec ses fils, comment il n'a pas été le père qu'il voulait être. Le roman commence d'ailleurs par une adresse à ses deux fils : le père explique n'avoir pas eu la possibilité de raconter à ses enfants, du fait de leur handicap, toutes les histoires qu'il aurait souhaité ; pour cette raison, il désire aujourd'hui leur offrir un livre. « Un livre que j'ai écrit pour vous »⁵. En tissant

¹ Je reprends ici la formule d'Alain Ehrenberg (*L'Individu incertain, op. cit.*).

² Fournier Jean-Louis, *Où on va, papa ?*, Paris, Stock, 2008, p. 16.

³ *Ibidem*, p. 10.

⁴ Le roman se clôt sur un constat qui ne laisse aucun espoir : le père est définitivement hors du temps et de la réalité :

Quand on a eu toute sa vie des enfants qui jouent avec des cubes et qui ont un nounours, on reste toujours jeune. [...] Je ne sais plus bien qui je suis, je ne sais plus très bien où j'en suis, je ne sais plus mon âge. Je crois toujours avoir trente ans et je me moque de tout [...] Je continue à dire des bêtises et à en écrire. Ma route se termine en impasse, ma vie finit en cul-de-sac. (*Ibidem*, 155)

⁵ *Ibidem*, p. 8.

les anecdotes du quotidien familial dans ses écrits, le père-narrateur établit la relation qui n'avait jamais pu avoir lieu.¹

La parole paternelle n'a souvent que ce recours scriptural pour se faire entendre et pour perdurer, malgré la distance et les scissions d'une filiation dérobée. Dans son texte, *La Ballade de Lola* (2003), Xavier Houssin donne la parole à un père dont l'enfant a été enlevée sur le chemin de l'école. Écrire est le seul moyen de combattre l'effacement des liens. La menace, quelle que soit la forme sous laquelle elle se manifeste, est avérée ; la démarche formulée en réponse est toujours semblable, même lorsque l'écrivain fait face à l'indicible² comme c'est le cas dans l'œuvre de Philippe Forest.

Le premier roman de cet écrivain, *L'Enfant éternel*, relate la maladie et la mort de sa fille Pauline, celle dont, selon son expression, il a fait « un être de papier » (EE, 399). Alpha et oméga d'une narration où réalité et fiction se rejoignent, l'enfant disparue apparaît continuellement au cœur de l'œuvre, tant romanesque que théorique, de cet auteur : « il n'y a de littérature que du deuil »³, affirme ce dernier, qui ne cache pas les correspondances entre ses écrits :

Lorsque je réunirai les essais critiques qui ont accompagné l'écriture de mes trois romans⁴, on réalisera que les études que j'ai proposées ces dernières années et portant sur Nietzsche et Kierkegaard, Dostoïevski et Faulkner, Aragon et Bataille, poursuivaient en vérité une seule et même démonstration (touchant aux questions du réel et de l'impossible, du désir et du deuil) strictement identique à celle

¹ Aucun échange n'était possible, pas même le plus instinctif : « [o]n ne pouvait même pas le consoler, lui dire qu'on l'aimait comme il était, on nous avait dit qu'il était sourd. » (*Ibidem*, p. 19)

² Selon la distinction entre indicible et innommable explicitée par Olivier Ammour-Mayeur :

C'est à partir de la définition d'innommable que la différence entre les termes prend tout son sens : issu du latin *nominare* "désigner par un nom", le verbe "nommer" signifie "donner un nom à (qqn)", spécialement au baptême (1549)". En d'autres termes, *nommer* revient à identifier quelqu'un ou quelque chose, d'extérieur à soi. L'indicible, *a contrario*, s'origine dans l'indo-européen « **deik*, **dik*- "montrer", avant de prendre les différents sens qu'il conserve aujourd'hui en français : "exprimer, indiquer, raconter, conter". Dès lors, *dire* revient à mettre en mot le plus intime, ce qui relève d'une intériorité.

(Ammour-Mayeur Olivier, « Les indicibles du deuil, ou ce qui ne passe pas dans la matité de la langue (Ph. Forest / Tsushima Y.), in *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e-XX^e siècles*, op. cit., p. 587).

³ Forest Philippe, « Sept propositions pour une poétique du deuil », art. cit., p. 122.

⁴ *L'Enfant éternel*, *Toute la nuit* et *Sarinagara* – les trois premiers romans de Philippe Forest.

que développaient parallèlement et dans la langue du roman
L'Enfant éternel, Toute la nuit et Sarinagara.¹

Les mots sont amassés autour de l'enfant perdue comme pour la protéger ; Anne Pons propose l'image d'une « petite fille ensevelie par son père dans le linceul des mots »². Il y a une volonté d'entretenir une filiation brisée. Alors que celle-ci n'a plus d'avenir, l'écriture tisse les liens là où ils manquent – « [l]e récit se construit et se déconstruit à la fois. Il produit une représentation de la mort mais à seule fin d'en manifester la vanité falsificatrice »³ – ; elle énonce une transmission afin que l'enfant se maintienne au plus près du père. La démarche est clairement formulée dans l'œuvre :

Je reprends là où nous l'avions laissé le fil interrompu de la conversation. Je lui avais promis de lui dire l'histoire jusqu'au bout. Je tiens parole comme je peux. (CS, 62)

Le « tenir parole », la promesse faite à Pauline et le récit infini qui en résulte sont une réponse adressée à l'enfant :

Maintenant, je me dis, même si je sais que c'est absurde, qu'elle voulait, avant qu'il soit trop tard, que je lui raconte, comme si je les avais sues, toutes les histoires du monde : tout ce qui était, tout ce qui avait été, tout ce qui serait, tout ce qui aurait pu être. Depuis le commencement impensable des choses. Et comme ces histoires, je ne les connaissais pas, je les inventais. (CS, 62)

Il s'acharne à parler, à expliquer tout ce qui n'a pu être dit avant. Pour Philippe Forest, « la tâche de l'écrivain s'apparente à l'art nécromancien⁴ – il faudrait dire : "nécromancier" – rappelant mélancoliquement les morts à la vie pour donner la représentation nocturne et clandestine d'un spectacle fantomatique »⁵. La mort de l'enfant déclenche l'afflux des mots qui disent la paternité et la filiation. Pour témoigner du réel, de ce qui fut et de ce qui est, ce personnage ne doit plus se taire : des histoires qu'il raconte dépend son identité de père.

¹ Forest Philippe, *De Tel Quel à L'Infini. Nouveaux essais*, Nantes, Éditions Cécile Default, coll. « Allaphbed », 2006, p. 11.

² Pons Anne, « Peter Pan et la fée Pauline », in *L'Express*, 20 mars 1997, [en ligne], URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/philippe-forest_621381.html (Consulté le 19 février 2013).

³ Forest Philippe, « Sept propositions pour une poétique du deuil », *art. cit.*, p. 116.

⁴ Il est à noter que le *Trésor de la langue française informatisé* rappelle le rôle du miroir dans l'art de la nécromancie : « [Virgile] était nécromancien, et l'on montre encore, en une certaine ville d'Italie, le miroir dans lequel il faisait apparaître les morts (A. France, *Ile ping.*, 1908, p. 157). Entrée "nécromancien, -ienne", in *Trésor de la langue française informatisé*, *op. cit.*

⁵ Forest Philippe, « Sept propositions pour une poétique du deuil », *art. cit.*, p. 121.

Une telle volonté de prolonger une transmission en la mettant en mots est récurrente chez le père endeuillé¹. Michel Rostain commence lui aussi à écrire après avoir perdu son enfant d'une méningite foudroyante. Il publie en 2011 son premier récit, *Le Fils*. Il ne se donne pas directement la parole, mais place les mots dans la bouche de son enfant, désormais témoin à distance d'une paternité qui refuse d'abandonner. L'écriture est pour ce père un moyen de « transmettre »². « J'ai inventé un rapport que j'aime avec mon fils. Je ne sais pas s'il a eu le même avec moi. Je pense que nous en aurions été capables, la preuve, ce livre, moi, mais je ne sais pas plus »³. Alors que l'ordre naturel des choses n'a plus de sens (« [a]ujourd'hui où je viens de mourir, papa n'a plus rien, ni ascendant ni descendant »⁴), le père se doit de faire en sorte que leur histoire perdure, ainsi que l'affirment les dernières phrases du roman :

Ce qu'on voit en fait dans le ciel de ce printemps ? Ce ne sont que mes cendres qui disparaissent un peu plus⁵. Le reste, c'est de l'ordre du roman. Ce n'est pas rien.⁶

Si l'enfant se maintient à travers les mots, le père peut rester à sa place. « Je suis né de ma fille autant que de mes parents, par elle j'ai appris ce que signifiait ma vie et, dans ce cauchemar tendre, tout a été engendré à nouveau » (*EE*, 142). Cette formule du père-narrateur de Philippe Forest montre la relation

¹ Le narrateur qui évoque la mort de son fils dans le roman de Nicolas Fargues, *Tu verras* (2011), est partagé entre le récit de son quotidien et l'évocation du passé aux côtés de son fils. L'écriture entremêle étroitement l'un et l'autre, mais peine à dissimuler la difficulté d'une telle démarche, puisque l'avenir reste incertain. Le roman s'achève sur l'anecdote d'un message que le père n'a pu écrire, comme si privé de son enfant, il ne pouvait aller plus loin dans son récit. « Mon écran, où ne s'affichait désormais plus rien, ressemblait à une page blanche, mais rétive à toute inscription » (Paris, [P.O.L., 2011], Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 189).

² Tel qu'il l'explique dans les remerciements à la fin de son récit (Rostain Michel, *Le Fils*, [Oh ! Éditions, 2011], Paris, Pocket, 2012, p. 153).

³ Entrevue de l'auteur, Oh ! Éditions, [en ligne], URL : http://www.oheditions.com/spip.php?page=interview&id_article=155 (Consulté le 7 février 2014).

⁴ Rostain Michel, *Le Fils*, op. cit., p. 13.

⁵ Les cendres du fils ont été dispersées sur le volcan Eyjafjallajökull, en Islande. Ce même volcan qui illustre longuement le récit de la mort de l'enfant se réveille en 2010, la semaine de la date anniversaire du fils :

Maman et papa croyaient que ce lieu était un secret à eux seuls réservé. Ils le croyaient paisible, endormi à jamais, et moi endormi paisiblement à son bord. Et puis, au printemps, cette explosion violente, le volcan qui projette des fumées à dix kilomètres d'altitude, mes cendres mêlées à ses cendres. Les brèves et les longues de leur deuil envahissent le monde. (*Ibidem*, pp. 150-151)

⁶ *Ibidem*, p. 151.

de dépendance et de réciprocité que suppose la filiation. La présence de l'enfant offre la puissance nécessaire à la voix paternelle pour se faire entendre. Louis-René Des Forêts confirme ce processus dans *Ostinato* (1997). L'enfant est mort, mais il s'incarne dans la narration et lui donne sa portée :

Mémoire infatigable, mémoire qui multiplie ses leurres avec un art retors, mémoire turbulente comme un enfant qui court de chambre en chambre et que la main ne peut retenir.¹

Peu importe si l'exercice doit être sans cesse recommencé, il s'agit là de prouver qu'il ne peut être mis de terme à la paternité.²

2. Prendre place dans la narration

Au sein de la famille, celui qui est père est aussi un fils, un mari, un oncle, un frère, un neveu. Les liens sont sans cesse redéfinis autour de lui. Pour devenir père, il doit céder sa place de fils pour prendre celle de son propre père et accepter la symbolique d'autorité et de transmission qu'elle implique. Il doit aussi se tenir aux côtés de sa femme, celle qui est devenue la mère de l'enfant. De ce point de vue, la table familiale est, dans le roman du père, le lieu où observer la place de chacun. C'est autour d'elle que les personnages d'*Une parenthèse espagnole* prennent place et se jaugent lorsque Luz pénètre chez le

¹ Des Forêts Louis-René, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997, p. 133.

² Louis-René Des Forêts explicite les conséquences du deuil sur son existence et sur son écriture ; il ne saurait y avoir de trahison à l'enfant :

Le foyer harmonieux désormais mutilé, dévasté, réduit à ne brûler que d'une commune douleur attisée par l'esprit en révolte contre pareille offense à la nature, avec la tentation si forte pour chacun d'aller rejoindre l'enfant qui n'apparaît déjà plus que furtivement dans leurs songes, sauf qu'obtenir la guérison par l'oubli dont la mort est la grande pourvoyeuse eût été s'en faire les complices et trahir sa mémoire, à quoi s'oppose la certitude étrangement apaisante que rien jamais de leur vivant, pas même le baume du temps, n'en viendra atténuer la souffrance, le cœur dépossédé de son bien le plus cher ne cherchant réconfort que dans la durée infinie de sa peine.

... Mots qui tombent là prématurément comme les dernières feuilles d'un arbre encore tout vissé à la terre, et qu'on ne verra pas reverdir. (*Ibidem*, pp. 131-132)

père pour la dernière fois¹. Dans *Non-dits*, c'est également de part et d'autre de ce meuble, réunis pour le repas du soir, que les narrateurs s'adressent directement les uns aux autres, laissant éclater les rancœurs et poussant Léonce à fuir. Chez Laurent Mauvignier, la table est d'ailleurs présentée comme le lieu des possibles de la communication. Habituellement il s'agit d'un espace dévolu au silence où règne une tension déstabilisante, telle qu'en témoigne Luc dans *Loin d'eux* :

[...] toujours le même massacre quand, sortis les beaux couverts (papa qui met la table), la vieille nappe d'Italie, dans le salon et sans la télé [...] et elle qui n'en peut plus, qui refuse que je l'aide ; lui qui ne bougerait pas, jamais, le petit doigt à peine pour dire il manque le sel, un verre qui tombe et éclate, le silence tout autour [...].
(*LE*, 47)

La table pourtant sert de révélateur. Chacun autour de la « nappe d'Italie » est obligé de prendre place et de mesurer les distances, comme l'explique Jean :

Ça nous rendait triste l'un et l'autre, Luc et moi, l'un assis en face de l'autre, seulement séparés par la table de la salle à manger, ses mains si proches des miennes sur la nappe d'Italie. (*LE*, 82)

Dans *Seuls*, c'est aussi « à table » que le père imagine que les histoires pourraient se raconter et s'échanger :

Même quand ce jour-là il est venu me parler de lui, moi qui n'espérais plus, il a fallu qu'il taise cette histoire. Et aussi celle des carnets, qui resterait entre nous comme le solde de comptes trop vieux et secrets pour que simplement il suffise de se mettre à table, l'un en face de l'autre, en ouvrant une bouteille et en se promettant de la patience pour régler ce qui nous retenait chacun de notre côté, à s'épier et se taire, se menacer aussi, quelquefois. (*SE*, 35)

C'est là enfin, « sur la table de bois qui [lui] sert de bureau » (*EE*, 13) que le père-narrateur de Philippe Forest commence son récit. Alors qu'il écrit son histoire, il prend conscience du passage du temps et esquisse le rôle qu'il aspire à jouer. Comment dès lors se raconter ? Quelles sont les histoires à retenir ? Celles à transmettre ? Comment parler en tant que père ? À l'approche du millénaire, les questions sont lancinantes car la famille – aïeux et parentèles éloignées inclus – a été convoquée de longue date par le roman contemporain. Elle attend de statuer sur la légitimité de la voix paternelle. Le père doit faire ses preuves. Si la démarche est menée jusqu'au bout, son histoire sera entendue.

¹ La scène sera plus longuement analysée dans la sous-partie I.C.2.c. « Écarter la mère ? »

a. *Une voix isolée au sein du chœur familial...* (*Loin d'eux et Seuls*)

Si le père prend la parole, il ne peut faire abstraction des voix qui l'entourent. Qu'elles se manifestent ou non dans le roman, les voix familiales racontent toutes les mêmes histoires, autant de récits potentiels où se trouve le même questionnement de l'identité, variant selon les approches et les points de vue de chacun. Comme le rappelle la sociologue Martine Segalen : « [l']identité familiale est en définitive tissée de ces histoires que l'on réinvente, que l'on s'approprie à chaque génération »¹. Le défi contemporain de la voix paternelle est d'atteindre le devant de la scène, afin de faire exister son propre univers, construit sur les mots jusqu'ici contenus.

Loin d'eux de Laurent Mauvignier illustre une immersion au cœur de la famille. Les monologues des deux pères et des deux mères, du fils et de la fille² se répondent et se complètent, semant le trouble sur les identités : s'il arrive aux différents narrateurs de s'annoncer lorsqu'ils reprennent la parole, ils ne le font pas toujours et jouent alors de l'indécision du lecteur : de la sorte, ils nourrissent un questionnement permanent : qui parle et qui se tait ensuite ? Quelle est la place de chacun dans ce chœur familial ? Dans la confusion des voix, la figure paternelle se fraye un chemin presque anonymement, mais il lui faut justifier sa présence et trouver sa place dans l'histoire.

Dans ce premier roman, le père, Jean, n'a d'autre choix que de participer au monologue collectif que déclenche le suicide de son fils, Luc, mais il attend longuement avant de s'expliquer : trois autres personnes s'expriment avant lui³. Prenant la mesure de la déroute familiale, il tente de se positionner dans une histoire plus large, hors des limites familiales : il évoque son quotidien d'ouvrier – ses difficultés à se faire entendre, la journée de travail éprouvante – et tente de

¹ Segalen Martine, « Familles : de quoi héritons-nous ? Entretien », in *Familles. Permanences et métamorphoses*, Jean-François Dortier (Dir.), Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2002, p. 161.

² Il y a Jean et Marthe, les parents de Luc, et Geneviève et Gilbert (le frère de Jean), les parents de Céline.

³ Son tour vient après les interventions de Geneviève, Luc et Marthe.

répondre aux accusations¹. Il peine cependant à trouver les mots. Il s'appuie alors sur les traces que laisse sur ses doigts, « entre la chair et l'ongle » (*LE*, 27), la peinture bleue de l'usine, et qu'il ne parvient pas à faire disparaître. Ces empreintes indélébiles sont pour lui le symbole d'une existence. Elles sont à l'image des souvenirs de la guerre d'Algérie, à laquelle il a participé mais dont il est incapable de parler. Passé historique² et peinture font partie de lui : l'un et l'autre représentent ce que fut et ce que ne cessera jamais d'être sa vie. Jean ne pourra rien nier. Les stigmates sont à peine visibles, mais ils sont obsédants. Ils définissent, sans qu'il le veuille, son identité – ils indiquent son âge, son milieu, son parcours – et lui rappellent invariablement qu'il ne lui sera pas possible de transmettre son histoire. Incompréhensible à ceux de cette famille qui furent tenus volontairement à l'écart, et puisqu'il n'y a désormais plus de descendant à qui livrer l'expérience d'une vie, la voix paternelle est condamnée à résonner dans le vide. Jean est isolé au sein du chœur familial : c'est la place qui lui échoit, là où sa parole peut malgré tout encore se faire entendre distinctement et trouver peut-être un destinataire.

Dans *Seuls*, la configuration est inversée : initialement, autour du père, il n'y a personne. Pourtant lui aussi doit défendre les raisons qui l'amènent à s'exprimer. Il est acculé dès l'incipit. Il le sait : certains éléments de l'histoire de son fils, Tony, sont uniquement connus de lui. Lui seul peut raconter ce par quoi tout a commencé, mais il doit avant tout convaincre de sa légitimité à prendre la parole. Il expose donc, avec application, la succession des événements et tente de s'octroyer un rôle. Peu à peu, il s'approprie l'espace narratif en se détournant ponctuellement vers quelques souvenirs personnels : la « simplicité à vivre » (*SE*, 45) aux côtés de sa femme, le retour du cimetière³, les carnets de son fils qu'il a voulu lire (*SE*, 55), les soirées seul devant la télévision (*SE*, 45). Ce faisant, il arpente l'histoire et cherche les endroits où son existence et celle de son fils, Tony, ont dévié l'une de l'autre. Si Tony a aujourd'hui disparu

¹ Il explique notamment que s'il se montre souvent verbalement brutal, c'est parce qu'il en a pris l'habitude à l'usine : « patron chez soi pour regagner un peu de ce quelque chose qu'on nous volait le reste du temps » (*LE*, 27).

² Jean est le seul personnage de *Loin d'eux* à s'inscrire de manière effective dans l'Histoire.

³ Après l'enterrement de sa femme, « ce jour où [ils sont] revenus à la maison, seulement tous les deux [...] » (*SE*, 65)

physiquement¹, le père a conscience qu'il y a d'abord eu un effacement identitaire dont il a lui-même été victime. Il tente alors de situer le rôle de chacun dans l'histoire, en particulier celui de sa femme, la mère de Tony, après la mort de laquelle « tout devient étranger » (*SE*, 35), et qui oblige à apprendre « comment un homme doit faire pour vivre *seul*² » (*SE*, 35). Le mot est prononcé. À partir de ce jour, lui et son fils sont restés « seuls », comme tous les protagonistes que le père-narrateur présente, les uns après les autres, et qu'il replace minutieusement dans les décors de l'histoire. Il y a bien sûr Pauline, la jeune fille dont Tony est secrètement amoureux depuis l'enfance, mais aussi Guillaume, le nouveau compagnon de celle-ci avec qui elle vient de s'installer, il y a également Lucie, la jeune fille disparue dont il ne sera rien dit de plus que le fait que le jeune homme observe chaque jour son portrait sur une affiche fixée à la porte du bâtiment où il se rend avant de travailler, ou encore cet homme avec qui Tony lave les trains et dont il aime écouter « la voix [qui] portait le chant de pays lointains et de promesses lumineuses » (*SE*, 41). Un univers entier est progressivement édifié autour du personnage paternel : la ville, les murs et les rues, les appartements du père, du fils et celui de Pauline, ainsi que les trains nettoyés chaque jour par Tony sous « les néons orange au-dessus de la rouille des voies ferrées » (*SE*, 43). Tous ces personnages, ces espaces font partie de l'histoire que Tony a confiée à son père ; celui-ci l'a reçue et il lui revient de la transmettre à son tour, et c'est ce qu'il s'applique à faire tout au long du roman :

Je l'ai laissé dire [Tony], sans broncher, retenant seulement l'idée qui me taraudait et que je n'ai pas pu lui dire, parce qu'il aurait fallu parler de sa mère, de moi, qu'il aurait fallu dire, tu sais, avec ta mère, c'était la même simplicité à vivre [...]. » (*SE*, 45)

Ces quelques phrases témoignent de l'enjeu du récit : des paroles du père dépend la présence et le rôle de chacun dans l'histoire.

Dans ce jeu de chaises musicales narratif, que ce soit dans *Loin d'eux* ou dans *Seuls*, le père s'avance sur le devant de la scène seulement lorsqu'il prend la parole. Aussitôt son récit achevé, il se retire dans l'ombre, dissimulé derrière

¹ Tony se rend chez son père pour lui raconter son histoire, puis il disparaît. Le récit paternel est rétrospectif. Lorsque le père prend la parole, Tony a déjà disparu.

² Je souligne.

les autres narrateurs. Pour cette raison, il est essentiel que le père puisse raconter, sans relâche, « jusqu'au bout »¹, afin d'inscrire aussi profondément que possible sa présence dans l'histoire. La parole et la place du père sont donc indissociablement liées au sein de la narration. Il est cependant difficile de maintenir un équilibre entre l'un et l'autre : le poids des responsabilités est lourd et la voix paternelle manque d'assurance.

b. ... pour accaparer la parole (Non-dits)

Dans *Non-dits* de Gisèle Fournier, Léonce, le père, se suicide mais revendique la parole. Son récit néanmoins n'est pas posthume ; il est antérieur, - l'ordre de la narration ne correspond pas à l'ordre de la diégèse. Léonce parle avant sa mort² et se glisse entre les récits des autres protagonistes de l'histoire qui prennent eux la parole après son suicide – parfois, pour certains, de nombreuses années après. Il en résulte une impression de dissimulation, puisque rien ne met en évidence cette caractéristique temporelle : le père s'exprime dans la continuité des autres narrations. De nombreuses pages et l'intervention de trois autres personnages, dont certains prennent la parole à deux reprises³, sont malgré tout nécessaires avant que le père-narrateur se prononce à son tour, juste après que sa fille a évoqué son suicide, comme si, poussé dans ses retranchements, il ne pouvait laisser l'histoire s'écrire sans lui. Il signale cependant aussitôt son incapacité à s'intégrer au chœur familial de ce roman et affirme sa volonté de se placer en retrait. « Je me suis fermé à leur voix » (*ND*, 41). De manière *a priori* contradictoire, en se retirant ainsi, il attire à lui tous les regards et accapare la parole.

¹ La formule est celle d'un autre père-narrateur, celui du *Chat de Schrödinger* (*CS*, 62).

² À aucun moment cependant il n'annonce la possibilité de son suicide.

³ Il prend la parole à la quarante et unième page sur les quelques cent cinquante que compte le roman. Mathilde, sa fille, s'est déjà exprimée deux fois, tout comme son beau-frère, Thomas. Léa est la troisième à prendre la parole, une fois seulement, avant que Léonce ne parle. Dans le roman, Mathilde prend la parole cinq fois, Thomas, Léa et Léonce trois fois, Camille et Lisa deux fois seulement.

Le récit est ouvert par sa fille, Mathilde, qui parle la première. Devenue adulte, elle revient sur les terres de la ferme familiale, où, enfant, elle passait ses vacances. Elle marche au milieu des bâtiments. Elle entre dans les pièces, identifie les lieux où autrefois s'est noué le drame familial. Les « non-dits », comme l'indique le titre, sont multiples. Les monologues de chacun se succédant, le lecteur mesure les proportions des vérités tenues secrètes : les parents de Mathilde ne s'aimaient pas ; Lisa, sa mère, avait voulu fuir la ferme ; elle a trompé son mari, Léonce, avec Thomas, son beau-frère ; Camille – la sœur de Lisa et la femme de Thomas – savait, mais n'a rien dit ; Lisa n'a jamais accepté de devenir mère ; Léa, la sœur aînée, a forcé Camille à épouser Thomas ; Thomas s'est laissé duper par Léa parce qu'il voulait venger son père, autrefois ouvrier agricole sur ces terres ; Léa aimait son père, trompé par sa mère ; Léonce n'est pas mort à cause d'un accident. Mais pourquoi Léonce s'est-il suicidé ? Pourquoi a-t-il abandonné Mathilde ? Le non-dit principal, celui qui a tout déclenché – « [q]ui nous a tous impliqués et qui, peu à peu, nous détruit » (ND, 138) –, est enfoui derrière les discours. Léonce en détient le secret mais ne peut le formuler parce qu'il ne sait pas s'affirmer, en tant qu'homme et surtout en tant que père.

Incapable de s'imposer, il est peu à peu repoussé par les voix familiales trop puissantes. Face à des identités qu'il ne peut assumer (fiancé, mari et père), ce personnage ne doute à aucun moment du rejet qui le concerne : « cette relation m'écartait. Toujours plus. Jusqu'à m'exclure » (ND, 102). Tout a commencé avec Léa. Ils furent autrefois fiancés l'un à l'autre, mais cette dernière vouant un amour excessif à son propre père, le jeune homme s'inquiéta de ce que leur amour ne soit jamais réciproque. L'évidence fut brutale : « j'avais compris que jamais je ne pourrais trouver ma *place*¹ auprès de cette femme » (ND, 136-137). « Au mieux, une présence, qui ne partagerait pas sa vie, mais qui la côtoierait, à distance » (ND, 136). Face à la certitude de cette impasse, Léonce a fui, mais ressasse depuis l'idée que sa « place » était déjà occupée par le père de Léa : « le culte qu'elle lui vouait prenait toute la *place* et creusait entre nous une distance dont je ne voyais pas comment elle pourrait se réduire » (ND, 136). Pourtant, il

¹ Je souligne pour cette analyse les occurrences de la « place », ici et dans les citations qui suivent.

est contraint de revenir auprès de son ancienne fiancée parce qu'il a, pour lui échapper, épousé sa sœur Lisa qui souhaitait, elle aussi, fuir l'oppression du passé. Le couple vit désormais loin de la ferme, mais vient chaque été passer les vacances sur les terres familiales. Léonce est alors condamné à reconnaître sa lâcheté devant le mutisme de son ancienne fiancée. La situation est inexorable et il en est de même dans toutes les configurations que présentent la famille mise en scène dans *Non-dits*. Comment s'intégrer au sein de personnes parmi lesquelles se trouve votre ancienne amante, abandonnée du jour au lendemain sans explication, et qui ne vous le pardonne pas ? Comment rester père quand votre fille vous rejette sans raison ? Comment accepter que votre femme vous trompe, au vu et au su de tous, avec votre propre beau-frère ? Comment vivre avec le poids des secrets familiaux ? Voilà autant de questions qui obsèdent Léonce, autant d'impossibilités qui rendent son quotidien insupportable. Pour lui, tout cela n'a aucun sens, aucune légitimité. L'ordre des choses est corrompu par la faute de Léa :

Peut-être, si elle avait accepté, ou seulement supporté, les choses auraient-elles été différentes. Car elles auraient fini par retrouver la *place* qu'elles n'auraient jamais dû quitter. (*ND*, 43)

Naturellement, Léonce se trouve au premier rang des déçus. « Je ne trouvais pas ma *place*. Car je n'en avais aucune » (*ND*, 103).

Mais paradoxalement cette mise à l'écart lui permet de se mettre en avant. Alors que Léonce est qualifié par sa fille, Mathilde, d'« [i]nconsistant » (*ND*, 115), de « transparent » (*ND*, 116), sa présence, malgré tout, est dérangeante. Il avait d'ailleurs pressenti l'embarras qu'il pourrait susciter : « l'idée m'avait effleuré qu[e Léa] pourrait m'en vouloir, un jour, d'être encore vivant » (*ND*, 136), et c'est bien ce que confirme à demi-mot Thomas : « Léonce était là, vivant »¹ (*ND*, 80). Imperceptiblement le père trouve sa place dans toutes les discussions ; il est dans toutes les pensées et parasite les jugements. Camille n'ose pas dénoncer la trahison de son mari pour ne pas faire de mal à Léonce. Elle explique : « il y avait Léonce. Je l'aimais bien, Léonce. Et j'imaginai la peine, la douleur qu'il aurait eues, l'humiliation qu'il aurait ressentie, lui, si

¹ Le terme revient constamment comme une aberration : « il était là encore. Vivant » (*ND*, 92).

honnête, si droit. Non » (*ND*, 121). Son prénom, souvent en incise, souligné par l'accumulation des pronoms, est ainsi continuellement rappelé. Toujours signalé comme l'exception¹ – « Léonce. Enfin, lui, c'est différent » (*ND*, 143) – le père envahit la narration. Il a d'ailleurs à maintes reprises favorisé cette division : chaque soir, il quitte précipitamment la table familiale ; se livrant à un rituel illustrant son bannissement volontaire, il se distingue. Puisqu'il ne parvient pas à s'exprimer, les autres parleront de lui à sa place. Cette stratégie n'échappe pas à Thomas, l'amant de sa femme, qui raconte :

Léonce, comme toujours, à peine le repas terminé, s'était levé. Avait regardé chacun de nous, en silence. Un examen minutieux, aux critères mystérieux, qui chaque fois semblait modifier notre position sur l'échelle qu'il avait inventée. Puis il était sorti, dans la nuit chaude et silencieuse. (*ND*, 82)

Léonce, en narrateur silencieux, s'élève au-dessus des autres et se promeut insidieusement metteur en scène de l'histoire familiale. Car il le sait, son comportement échappe à la compréhension de ceux qui l'entourent ; dès lors, chacun interroge l'identité du père, les liens entretenus, les actes passés. Une fois le processus de narration enclenché, l'engrenage des confessions ne peut être enrayé. Les uns après les autres, ils devront s'exprimer et personne ne pourra faire l'impasse sur Léonce : il leur faudra lui redonner une présence au sein de leur histoire. Le père acquiert de la sorte à rebours la place qui lui avait été dérobée et la parole qui lui a fait si longtemps défaut. Cela confirme ce que Thomas avait affirmé dès les premières pages : « [e]t puis, il y a eu Léonce. C'est lui qui a eu le dernier mot. » (*ND*, 31)

Invariablement discret, le père de *Non-dits* parvient malgré tout à se faire entendre en parasitant les voix qui l'entourent ; il joue de sa position extérieure pour se singulariser et diriger le chœur familial. Chacun à son tour ajoute des mots et vient étoffer le propos paternel. Cependant, dans ce roman comme dans tous ceux qui sont ici étudiés, tout ne dépend pas que de lui : le père se tient face à l'enfant et aux côtés de la mère, et ceux-ci, quelques soient les conditions de

¹ Des formules, telles que « [s]auf Léonce » (*ND*, 52-53), « [s]eul Léonce » (*ND*, 122), ou bien « j'avais alors pensé à Léonce, resté seul » (*ND*, 54), dénoncent invariablement sa singularité.

la narration, ne renoncent pas pour autant à leur place. Un équilibre doit être trouvé.

c. *Écarter la mère ?*

Que le roman soit polyphonique ou non, le père ne peut faire abstraction de la présence maternelle. S'il cherche avant tout à rejoindre l'enfant, il ne peut y parvenir sans écarter la mère dont le corps tout autant que la voix font obstacle.

Le père de *Non-dits*, Léonce, peine à s'imposer dès la grossesse de sa femme : le corps de Lisa enceinte occupe un espace disproportionné sous les yeux du père : celui-ci prend peur face au « ventre proéminent et nu » (*ND*, 100). Après la naissance de sa fille, Mathilde, le père explique n'avoir « pas su [s]'interposer. Je n'en ai pas eu la force. Les choses se sont faites sans moi » (*ND*, 98). Il consacre presque intégralement le récit de sa deuxième intervention à la mainmise de sa femme sur leur fille :

[...] au fil des ans, j'avais deviné que Lisa en était venue à considérer Mathilde comme une partie d'elle-même. Un prolongement sur lequel elle projetait tous ses désirs, mais aussi ses craintes. Plus Mathilde grandissait, plus elle ressemblait à sa mère. [...] Lisa était jalouse. D'une jalousie malade : Mathilde était son bien qu'elle ne consentait pas à prêter. (*ND*, 102)

L'omniprésence de la mère est physiquement étouffante, mais elle est aussi verbale. Lisa ne cesse de parler, « de tout dire » dans un « déferlement permanent » (*ND*, 98). Or c'est finalement là que la situation peut encore être renversée ; « la force destructrice de ce flux abondant, creux, inutile » (*ND*, 99) se referme sur Mathilde, mais également sur son père : « j'ai senti le vertige dans lequel il nous entraînait, nous précipitait même, Mathilde et moi » (*ND*, 99). La dernière formule unit le père et la fille face à la mère. Elle est d'ailleurs répétée plusieurs fois dans la narration paternelle (*ND*, 42 et 108). Léonce tente ainsi de délimiter un univers qu'il voudrait voir se résumer à cette association : « Mathilde et Léonce » (*ND*, 107). Il énonce cette configuration comme il érigerait un rempart face à la mère.

Le cas de Léonce n'est pas unique : la mère entretient régulièrement une relation fusionnelle avec l'enfant qui conduit presque toujours au rejet paternel¹. Jean, le père de *Loin d'eux*, témoigne de la difficulté qu'il éprouve à se rapprocher de son fils Luc. Dès son premier monologue, il s'en prend à sa femme, « Marthe, à tout l'amour qu'elle avait pour lui² : pourquoi tous les deux, acharnés, piétinant, dents froides contre moi » (*LE*, 26). La confrontation est ressentie physiquement et touche à l'existence même du père, puisque Jean précise : « [o]u pire, moi comme spectre dans leurs vies à eux deux, si intimement reliés par la haine de moi » (*LE*, 26). Dans *Seuls*, le père comprend qu'aux yeux de son fils, il est impardonnable : après la mort de sa femme, son fils l'accuse, à demi-mots, d'avoir volé la place de la mère « – avec ce tort que pour lui j'ai eu de rester à respirer l'air et regarder le jour, encore » (*SE*, 65). Cette constante rivalité motive l'élimination de la mère.

La mère disparaît fréquemment dans les romans mettant en scène un père-narrateur ; elle est parfois une des conditions préalables au récit paternel. Dans *Des vents contraires* (2009), Olivier Adam met en scène un père qui ne sait ce qu'est devenue sa femme. S'est-elle enfuie ? Est-elle morte ? Les interrogations soutiennent le récit paternel tout au long du roman. L'absence de la mère est aussi à l'origine de la narration dans *Tous les trois* (2011) de Gaël Brunet. Le père annonce dès l'incipit la réalité de la situation : sa femme ne reviendra pas ; elle est morte dans un accident de la route. Sans cette perte, le récit paternel n'aurait pas lieu d'être : ces pères racontent, parce qu'il ne reste plus qu'eux auprès de leurs enfants³, parce qu'ils sont « tous les trois ».⁴

¹ Comme le rappelle Marthe Robert, dans *Roman des origines et origines du roman* :

[Après avoir gardé et imposé sa mère à ses côtés, l'enfant] relègue son père dans un royaume de fantaisie, dans un au-delà de la famille qui a le sens d'un hommage et plus encore d'un exil, car pour le rôle qu'il joue alors dans l'ordre ordinaire de la vie, ce père royal et inconnu, cet éternel absent pourrait tout aussi bien ne pas exister, c'est un fantôme, un mort auquel on peut certes vouer un culte, mais aussi quelqu'un dont la place est vide et qu'il est tentant de remplacer. (*Ibidem.*, p. 51)

² Pour leur fils.

³ Ces deux textes sont cependant tournés vers l'absente : ils disent plus le lien à la mère que celui à l'enfant. Une fois encore la paternité est ici seulement un prétexte pour donner plus d'épaisseur au discours d'un homme.

⁴ La formule donne son titre au texte de Gaël Brunet et clôt celui d'Olivier Adam : « j'ignore encore comment nous avons pu nous sortir de tout ça, rester vivants *tous les trois*. » (*Des vents contraires*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2009, p. 255). Je souligne.

Sans pour autant faire de ces situations extrêmes une règle, il apparaît que la parole paternelle est souvent facilitée lorsque la mère est écartée. Dans *Loin d'eux*, c'est seulement lorsque cette dernière s'éloigne que père et fils envisagent de se confier l'un à l'autre :

Luc profitant de ce que Marthe était dans la cuisine et qu'elle avait fermé la porte pour ne pas envahir la salle à manger des odeurs de cuisine, pour me parler vraiment. Un instant il a cru pouvoir remplacer le silence qu'il y avait entre nous depuis si longtemps.
(*LE*, 82)

Inversement, quand il se retrouve seul face à sa femme, le père se renferme : « [m]on silence à moi pour cimenter sa tristesse à elle, être là toujours et supporter de se taire [...], cette bouche qu'il faudra verrouiller une bonne fois pour toutes » (*LE*, 29-30). La narration paternelle trouve là la justification de sa forme intériorisée : l'espace du récit est réduit puisque, dans ce roman polyphonique, la mère, bien que mutilée par le deuil, est toujours là, trop imposante.

Lorsqu'il décide de devenir narrateur, le père cherche donc, souvent avant tout, à évincer la figure maternelle de l'espace narratif. Dans *Une parenthèse espagnole*, la mère se manifeste durant la première partie du roman – ses propos sont parfois même retranscrits. Cependant sa présence empêche le récit de se dérouler librement. Dès l'incipit, le père dissimule son histoire personnelle (son prochain divorce) à celle qui fait un retour fracassant dans son existence, Luz, son ancienne amante ; mais il tait aussi la relation qu'il a entretenue avec cette dernière au fil des années, divulguant seulement quelques bribes de leur passé commun, ne souhaitant pas que son amie intègre l'intimité familiale¹. Tout se joue lors de la scène finale de la première partie du roman, autour de la table : le narrateur fait asseoir Luz à côté de lui, pour un « dernier repas » (*PE*, 49). La confrontation est inévitable puisque le narrateur se tient les « yeux fixés sur le mur, par-delà Florence, Jeanne et Anaïs², qui [leur] faisaient face, muettes toutes les trois » (*PE*, 49). Le père repousse ici les limites fixées par la famille : faisant fi de la présence maternelle pourtant appuyée de celle de ses filles, il regarde « par-delà », là où déjà il entrevoit l'autre pan de son histoire

¹ Luz est entrée physiquement dans l'appartement familial mais le père se refuse encore à faire correspondre ces deux histoires.

² Florence est la femme du narrateur ; Jeanne et Anaïs sont leurs deux filles. Elles se tiennent donc toutes les trois face au narrateur et à Luz, seulement séparées par la table.

personnelle. Il prend position et écarte la mère du champ de son histoire. Son renvoi lui ayant été ainsi notifié, cette dernière se retire peu après, dans une ultime réplique qui lève le dernier obstacle à la parole paternelle. Le soir, une fois couchés, Florence demande au narrateur : « *Pourquoi elle se fait appeler Luz ?* »¹ (PE, 51). Le père peut raconter son histoire. La voie est libre. Il ne sera plus question de la mère.

L'éviction de la mère peut cependant ne pas être permanente, il suffit parfois d'une retraite temporaire pour autoriser le père à prendre la parole. Une scène de *L'Enfant éternel* fournit un exemple de l'accord donné par la mère. Le narrateur est avec sa femme et sa fille dans leur maison de vacances, à la montagne. Avec une grande complicité, mère et fille jouent, alors que le père se tient à distance :

Je tends l'oreille et guette à côté de moi leur conciliabule secret. Elles murmurent et complotent. En riant, elles appellent Papa pour qu'il les rejoigne sous leur tente de toile, pour qu'il se blottisse avec elles dans cette cabane légère improvisée dans le bois de la nuit. [...] Papa doit faire un peu la sourde oreille, se faire prier, protester qu'on le dérange, qu'il est bien trop tard pour de tels amusements. Puis enfin il plonge avec de grands cris sous la surface de drap et de laine où on l'attend le cœur battant. (EE, 21)

Pour participer aux « amusements », le narrateur doit endosser ses attributs de « père » – la sévérité et le rappel de la loi, le refus de se dévoiler et de partager l'intimité de l'enfant – mais aussi ceux d'un « Papa », tendre et câlin. Ce sont les costumes que le père doit accepter de revêtir pour pouvoir entrer dans le cercle défendu par la mère. Il fait ce qui est attendu de lui et peu à peu, il se prend au jeu :

Il rejoint les filles dans la profondeur douce du lit. Il est le prince qui réveillera les belles d'un double baiser. Il est le monstre carnassier qui se délectera de leur chair. L'un ou l'autre. L'un et l'autre. On l'invite et l'implore d'une voix tremblante. Il répond, grave et tonitruant. Il fait sortir de sa gorge le grondement le plus terrifiant et le plus comique dont il soit capable. (EE, 21)

Tour à tour « prince » et « monstre carnassier », le père joue les rôles que sa position implique. Les règles sont simples. « Il faut jouer toujours à ce jeu » (EE, 21). Il faut le jouer jusqu'au bout, quelles qu'en soient les conclusions. À la fin de la scène, la mère reprend ses droits :

¹ En italique dans le texte.

Pauline se réfugie entre les bras d'Alice, en riant, en hurlant. Maman la protège, elle se coule dans le creux de ces bras où rien ne lui arrivera jamais. [...] Le grondement d'horreur se transforme en hurlement bouffon. La bête est vaincue. Elle demande grâce. (EE, 21)

Chacun réintègre donc sa place traditionnelle, de part et d'autre de l'enfant¹. Le jeu cependant a ouvert un passage, révélé par la dernière remarque : le monstre paternel « demande grâce ». Il ne grogne plus ; il parle et son récit ne fait que débiter. La mère ne s'y opposera pas.

« Le père figure, dans la symbolique, moins comme géniteur égal à la mère que comme donneur de nom et donneur de loi »², rappelle Paul Ricoeur. Alors que la voix de la mère prend appui sur le corps, s'incarnant naturellement puisque la relation à l'enfant est immédiate et fusionnelle, pour le père, les mots doivent être apprivoisés, travaillés et maintenus à distance des sentiments et de l'intimité. L'écriture paternelle trahit cette inégalité, en confrontant les deux parents ; elle signale l'obstacle incarné par la mère et trace le cheminement personnel qui permet au père d'atteindre l'enfant par les mots.

d. Une histoire de mots

Pour que sa paternité soit affirmée, l'homme pendant longtemps a dû s'en remettre à la parole d'autrui. L'acquiescement, aujourd'hui encore, reste incontournable. Pour dépasser son incertitude première, le père a besoin de s'entendre dire que son enfant lui ressemble ; il est nécessaire qu'il soit appelé « papa » ; mais il doit aussi énoncer lui-même sa paternité. Il y a bien des manières de dire sa paternité, plus encore de l'écrire. Le lien à l'enfant est issu d'un regard, d'un geste et de mots prononcés que la narration paternelle transcrit

¹ Cela se traduit d'ailleurs dans les romans de Philippe Forest par une présence presque constante de la mère ; cette dernière veille elle aussi sur l'histoire, se permettant occasionnellement de remettre en cause la démarche romanesque du père-écrivain sans toutefois l'entraver (comme c'est le cas dans les dialogues intégrés parallèlement au récit dans *Toute la nuit*).

² Ricoeur Paul, *De l'interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 520.

à sa manière. Que la transmission s'établisse en douceur ou qu'au contraire la distance déchire la filiation, chaque parole du père est un appel lancé à l'enfant.

Dans *Une parenthèse espagnole*, nombre de passages sont consacrés à l'observation méticuleuse des filles du narrateur et de leurs univers. Celui-ci remarque sur le visage de Jeanne que « [d]es boutons d'acné venaient au coin des lèvres, au front, marquer sa peau au grain si fin » (PE, 28). Lorsqu'il entre dans la chambre de cette dernière, son regard s'attarde ; il note « livres et cahiers de classe par terre, bureau recouvert de papiers froissés, de petits mots pliés, de barrettes colorées, de feutres ouverts... » (PE, 29). De cette manière, il s'approprie peu à peu l'espace de l'enfant. « Dans la chaleur du corps de ma fille je suis resté silencieux » (PE, 28-29), confie le père de Jeanne. Ce dernier a besoin d'un contact physique avec l'enfant, de manière à établir un lien de filiation direct, permettant de pallier la difficulté qu'éprouve le père à s'exprimer :

Jamais je n'ai su dire à mes filles qu'elles sont belles, est-ce qu'un père le peut ? Lorsqu'il m'arrive d'aller les chercher chez leur mère, [...] je les laisse venir vers moi [...], elles m'embrassent, se plaignent de mon menton mal rasé et de l'odeur de clope, et nous rions ensemble. (PE, 29)

Si la paternité trouve ici, en fin de compte, une manière tendre de se manifester physiquement, ce n'est pas toujours le cas. Le plus souvent l'absence de paroles pousse le père à se saisir de l'enfant maladroitement.

Dans *Seuls*, le père n'a pas non plus la maîtrise des mots, mais il voit son fils, Tony, chaque jour, enfermé dans sa chambre, écrire dans des cahiers, au feutre rouge. Le père observe longuement « ses mains, comment il était dans son écriture, absorbé par elle et le front penché, lui, englouti déjà, qui voulait basculer plus loin » (SE, 126) et il ne supporte pas « cet écart » (SE, 126), ces mots « qu'il avait pour lui seul » (SE, 126). Le père « avance dans la chambre » (SE, 127) et supplie son fils de partager ses écrits avec lui. Mais la voix paternelle, trop insistante, ne parvient pas à convaincre¹ :

¹ La confrontation s'étire longuement dans le récit ; mais les premiers signes d'une exacerbation des sentiments sont rapidement rapportés :

[...] fais-moi voir, dis-moi ce que tu écris, d'abord en souriant, toujours ce sourire impossible, figé, et Tony, lui, qui d'un coup perd son sourire et lance son regard comme une pierre à la figure. (SE, 128)

[...] laisse-moi lire, voyons, laisse-moi lire, qu'est-ce que ça peut faire [...] et puis non, il y a ce cri de Tony, cette violence dans sa voix et puis les yeux, le regard fou, les larmes, [...] avec la voix qui hurle, ça ne te regarde pas – tout son corps qui s'écrase sur le carnet [...]. (SE, 128-129)

La confrontation des corps soudainement est violente. Le récit est haché par la juxtaposition des mots et la multiplication des signes de ponctuation ; les sonorités perturbent la vision de la scène. Le contraste est saisissant lorsque tout s'achève :

[...] son père qui recule et maintenant ça y est, c'est ça, le silence entre eux deux, il ne dit rien, désormais il sera muet. (SE, 129)

L'écart ne peut être réduit. Le silence est définitif. Longtemps père et fils ne s'adressent plus la parole et vivent à distance l'un de l'autre. Il faut une autre histoire, extérieure à la leur – que Tony confie cette fois volontairement à son père – pour qu'enfin ce dernier trouve les mots lui permettant d'affirmer sa paternité. Le fils fait le premier pas : après des années de silence, il se rend un jour chez son père ; il lui raconte ce qu'il a vécu avec Pauline¹, puis disparaît. Le père cherche à retrouver son fils et se rend chez la jeune femme afin d'énoncer, à son tour, cette même histoire. Parce qu'il est investi de la parole, il retrouve enfin sa place de père.

Une fois la parole acquise, le père de *Seuls* s'efforce de ne pas la perdre. Il raconte dans les moindres détails et jusqu'à épuisement l'histoire qui le lie à son fils. Le narrateur de *L'Enfant éternel* fait de même et dépasse les limites du récit initial. Dans l'excipit de ce roman, il raconte un rêve au cours duquel il emporte le corps de l'enfant et où, symboliquement, il accapare l'histoire :

Elle ne peut plus descendre seule l'escalier. Je la prends dans mes bras. Je soulève son corps infiniment léger. [...] Me tenant à la rampe, la portant, je l'emmène avec moi. Et une fois encore, vers la vie, nous descendons les marches raides de l'escalier de bois rouge. (EE, 399)

La narration paternelle s'achève sur ces quelques phrases. Le père « emmène » la fillette vers l'espace qu'il a créé pour elle, celui des mots, là où, parce qu'il a fait d'elle « un être de papier » (EE, 399), leur histoire ne peut pas prendre fin. Effectivement un autre récit vient bientôt reprendre et poursuivre l'histoire de Pauline ; bien d'autres suivront encore. La quête des mots menée par le père s'apparente dès lors à un « conte [...] de terreur et de tendresse » (EE, 14). La

¹ La jeune fille dont il est amoureux.

narration paternelle raconte l'une de ces histoires du soir chuchotées à l'oreille de l'enfant pour le rassurer et l'accompagner doucement vers le sommeil. Or le père a tout autant besoin de l'écouter, comme le suggère le père de Céline, Gilbert, dans *Loin d'eux* :

L'explication aux enfants, on dort tu sais on dort c'est pareil et puis voilà on dort trop bien, les enfants n'y croient pas, mais nous on voudrait qu'ils y croient, au moins eux, [...] parce qu'alors on finirait peut-être par s'en convaincre un peu nous aussi, et être juste un peu tranquille. (*LE*, 33)

Les histoires en effet, dans la proximité de l'enfant, sont le refuge d'une paternité menacée. À l'abri du temps qui passe, le père peut imaginer une redéfinition des termes de sa filiation. « Je voudrais encore croire aux sorcières, aux malédictions lancées sur certains berceaux, aux héros vaincus mais triomphants » (*PE*, 49-50), lance le narrateur d'*Une parenthèse espagnole*. Le père de *Seuls*, quant à lui, glisse dans son long monologue quelques formules susceptibles de tout changer : il suffirait « d'un coup de baguette magique » (*SE*, 34) ou de « mains qui savent transformer le plomb en or » (*SE*, 41) et l'histoire ne serait plus la même, pour que ne se réalise pas la prophétie formulée par le narrateur de Sylvie Gracia : « [c] 'est un monde d'où les pères ont disparu. »¹ (*PE*, 123)

La paternité est une histoire de mots. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que chacun des pères ici étudiés mène une lutte perpétuelle afin de trouver les « mots justes »² (*SE*, 92) pour s'adresser à l'enfant, mais aussi, au-delà de lui, à tous ceux qui prêteront l'oreille à l'histoire paternelle. Au cœur de *L'Enfant éternel*, se trouve une évocation poétique de l'écriture. Le père se présente assis à sa table, à côté de la fenêtre ; il explique ce à quoi désormais il se consacre.

Je l'ai dit : je n'écris pas un roman [...], j'improvise un récit. Je le murmure à l'oreille d'une petite fille perdue. Mon histoire est le leurre que je lui tends. Pour qu'elle ne nous quitte pas, je la prends au piège où, par un autre, elle fut prise autrefois. L'histoire est faite de toutes nos aventures. Ce conte de terreur et de tendresse parle de géants et de fées, de pirates et d'Indiens, de lièvres et de lutins, de

¹ En italique dans le texte.

² D'autant plus que si tous les pères-narrateurs du corpus sont dans une démarche d'appropriation des mots nécessaires à l'établissement de leur paternité, celui d'*Une parenthèse espagnole* et celui de Philippe Forest ont un rapport plus étroit encore avec la langue : tous d'eux sont en effet professeurs de Lettres (le premier au lycée, le second à l'Université) mais aussi écrivains. Ils offrent donc dans les romans une représentation supplémentaire du lien entre parole et paternité.

loups et de fillettes. Il contient en lui tous les livres que nous lisons.
*J'écris*¹. L'enfant [...] ne peut résister à ce récit qui parle d'elle. [...]
Elle se penche par-dessus mon épaule tandis que je trace ces lignes.
Elle lit.² (*EE*, 152)

« J'écris ». « Elle lit ». Deux affirmations, aussi brèves que définitives, placées hors du temps par l'usage du présent et protégées par l'imaginaire de « tous les livres » lus autrefois. Ainsi disposées dans le récit, les deux formules aux accents incantatoires veillent sur le lien à l'enfant ; elles inscrivent la paternité dans toute sa prudence et sa sollicitude. Père-écrivain, enfant-lecteur. La narration est toujours envisagée dans la perspective inquiète d'un avenir, celui de l'enfant sous le regard de son père, mais aussi celui d'un lecteur interpellé par l'écrivain.

« [F]aut-il que je l'écrive ? » (*PE*, 110) interroge le père-narrateur d'*Une parenthèse espagnole* ; malgré sa brièveté, la question soulève des enjeux fondamentaux. Qu'est-il nécessaire d'écrire ? Comment l'écrire ? À qui s'adresser ? Qui est-il ce « je » ? La paternité mise en scène dans le roman français contemporain porte le poids de l'Histoire, de ses révolutions et de ses avancées, mais elle s'appuie également sur ce passé, faisant de la mémoire personnelle et universelle un point de repère où fixer les mots qui manquent à son affirmation. Face à une mère trop imposante, devant un enfant qui se détourne, le père tente de maîtriser sa voix pour faire entendre ce qu'il a à dire ; il ne peut échapper aux questions de sens et de finalité qui se posent à lui, avec la même souffrance et la même incertitude que celle revendiquée par le narrateur de Philippe Forest : « un livre ne devrait exister que s'il se fait malgré son auteur, en dépit de lui, contre lui, l'obligeant à toucher le point même de sa vie où son être, irrémédiablement se défait » (*EE*, 135). La figure paternelle narratrice est une métaphore de l'écriture contemporaine. Celle-ci, à l'image de la paternité, n'est qu'une étape dans la transmission des mots. Une fois le point final posé, qui retiendra les paroles qui ont été prononcées ? « Où va la littérature française aujourd'hui ? »³, demande Pierre Brunel. La menace est d'autant plus pressante que le récit peut prendre fin à tout moment. Le travail d'appropriation de la parole est long et ses lacunes sont telles, que le père n'est jamais assuré de parvenir à

¹ Je souligne.

² Je souligne.

³ Brunel Pierre, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002.

s'inscrire dans le blanc de la page. La condamnation initiale se perpétue : les hommes « ne peuvent que tenter de jouer au père, ou de jouer le jeu du père »¹. Il convient donc de prêter attention à cette parole paternelle qui, parce qu'elle se reçoit autant qu'elle se donne, peut seulement être saisie dans son mouvement.

¹ Vincent Thierry, *L'Indifférence des sexes. Critique de la domination masculine de Pierre Bourdieu*, Toulouse, Erès, 2002, p. 38.

Deuxième partie

—

Père et repères : au verso de la narration

Le père emprunte un chemin inattendu, lorsqu'au tournant du XXI^e siècle, il fait son entrée dans le roman en tant que narrateur. Les apparitions de ce personnage ayant été discrètes durant les décennies précédentes¹, souvent limitées à des rôles secondaires et symboliques, le lecteur n'est guère habitué à suivre les déambulations paternelles et à envisager le monde selon sa perspective. Ce mouvement vers le devant de la scène impose une redéfinition des positions et des points de vue de chacun – personnage, auteur et lecteur –, mais aussi de tout ce qui est susceptible de s'inscrire physiquement ou symboliquement autour de la figure paternelle : décor, temporalité et intrigue. Le trouble engendré est d'autant plus perturbant qu'il se produit au sein d'un genre hybride, déjà indéfini, dans un contexte littéraire où la réflexion sur la représentation du réel, ou encore sur le retour à la narration, ne peut être absente de l'écriture et de sa réception.

La scène du miroir², telle qu'elle est racontée dans *Sarinagara* de Philippe Forest, est révélatrice de la démarche à laquelle mène la narration paternelle : le regard posé sur soi par l'intermédiaire de la « tache de "jaune" » (SA, 116) n'est pas tant pour s'apercevoir soi que pour se saisir dans un ensemble, dans le but d'accéder à une autre compréhension du monde. Le narrateur explique que, sur le mur, la trace laissée par le miroir brisé est « comme une fenêtre ou même une porte étrange » (SA, 116). Il y a ici l'idée d'un passage, d'un cheminement possible du personnage, non au sens d'une initiation mais d'une avancée qui permettrait de franchir un seuil. Cette ouverture que symbolise dans le roman l'« empreinte » (SA, 116) sur le mur, vide de toute image, permet au père d'accéder aux histoires, à leur découverte et à leur appréhension : les éclats du miroir sont les « fragments de romans » (SA, 221) que le narrateur-écrivain organise et par la restitution desquels il parvient à poursuivre son histoire. En effet, le fait de prendre la parole et de raconter annonce ou révèle un tournant dans l'existence de l'homme : lever les yeux vers le miroir est la première étape du *devenir-père*. D'autres visions viennent ensuite, qui l'impliquent en tant que personnage et narrateur, mais qui

¹ Depuis le début des années 1980 et l'émergence des récits de filiation, où le retrait du père face à l'histoire tient lieu de déclencheur de la narration du fils.

² Voir à ce sujet l'introduction de la première partie « Un miroir brisé. Histoires du père-narrateur ».

nécessitent également la participation et l'approbation des autres personnages, de l'auteur et du lecteur ; toutes, au rythme des interactions qu'elles suscitent, des déplacements et des mouvements qu'elles occasionnent, permettent d'établir la légitimité narrative du père.

Dès lors se pose la question des contours de la figure paternelle. L'incertitude première déforme la silhouette : ce flou persistant perturbe les stratégies d'un énoncé qui lutte pour tenir parole. Comment le père joue-t-il alors de l'instabilité qui le caractérise pour imposer sa voix et son image ? Comment bouscule-t-il les règles et les repères du roman pour entraîner le lecteur avec lui au verso de la narration ? En prêtant attention à l'apparition du personnage-narrateur dans le roman et en suivant la convergence des regards, il est possible de retracer le parcours d'une figure paternelle désorientée : des séquelles du père historique aux écarts de la littérature contemporaine, la confrontation à la paternité ouvre l'espace d'un jeu narratif auquel il est possible de prendre part, quelle que soit la place occupée à proximité du père. Les modalités de la présentation, de la représentation et de la reconnaissance de la figure paternelle conditionnent l'accès de tous à la narration.

Par une analyse principalement narratologique, il s'agira de situer le père-narrateur au sein du roman de manière à comprendre, dans un premier temps, la façon dont il acquiert la parole et utilise la première personne, pour ensuite en étudier les illustrations et conséquences sur le récit en lui-même, afin de comprendre les structures propres au roman du père.¹

¹ Désormais, les termes « père » ou « narrateur », employés seuls, désignent, sauf mention contraire, le père-narrateur.

A. INSTABILITÉ : POSITIONS ET MOUVEMENTS DU PÈRE

Le père-narrateur dans le roman contemporain, hésite, peine ou rechigne à se présenter. Dans *Une parenthèse espagnole* de Sylvie Gracia, le narrateur, qui donne volontiers les détails de son existence et de ses pensées, ne dévoile jamais son prénom, sans qu'il soit possible de savoir si l'oubli est volontaire ou non. La neutralité paternelle est privilégiée, alors même que le personnage multiplie les références historiques ou géographiques et s'entoure d'une large famille nommée et identifiable¹, d'amis et de collègues dont il dévoile nom et surnom². Les modalités sont différentes, mais les contraintes sont les mêmes dans l'œuvre de Philippe Forest : le personnage de Félix, « papa de Pauline » (*EE*, 262), double romanesque de l'auteur, met en garde le lecteur face au jeu narratif. L'intimité offerte est ambiguë : il est possible de s'approcher au plus près du personnage, mais l'accès est cependant limité. Dans les premiers romans, maintenu derrière un pseudonyme³, le narrateur (dont l'auteur tient à souligner qu'il n'est jamais le même⁴) s'exprime plus souvent par l'intermédiaire d'un « nous » parental que d'un « je » paternel, allant même jusqu'à recourir parfois à la distanciation du « il », pour éviter d'imposer au lecteur une paternité unique et personnelle ; au fil des romans, il énumère ses statuts et en fait le bilan – « papa », écrivain, professeur, voyageur, lecteur, époux, amant, fils, etc. –, pour finalement s'amuser de ses multiples états dans *Le Chat de Schrödinger*⁵. Comme chez Sylvie Gracia, l'identité du narrateur est volontairement équivoque. Il s'agit de brouiller les pistes et de déstabiliser le lecteur. Entre

¹ L'auteur ne cache pas l'identité réelle de ceux qui ont inspiré les différents personnages de son roman ; certains d'entre eux sont d'ailleurs mentionnés dans la dédicace : les noms comme les identités sont suffisamment proches pour que le lecteur devine le caractère autobiographique du roman.

² Le lecteur apprend ainsi que celle qui s'est elle-même surnommée Luz s'appelle en fait Évelyne, comme celle qui lui a servi de modèle dans la vie réelle.

³ Félix au lieu de Philippe. Il en est de même pour le personnage de sa femme, Alice au lieu d'Hélène. L'auteur a cependant fait le choix de garder le prénom de sa fille, Pauline, pour le personnage la représentant.

⁴ Forest Philippe, *Le Roman, le réel et autres essais*, *op. cit.*, p. 88.

⁵ En particulier dans le chapitre 12, intitulé « Appelez-moi Schrödinger » (*CS*, 127-142).

apparence et évidence, imaginaire et réalité, l'intrusion biographique, bien que ponctuelle, engendre, dans ces romans, un vertige permanent. Un phénomène équivalent se vérifie également dans les récits de fiction ; le vacillement identitaire est même aggravé. Dans *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier et *Non-dits* de Gisèle Fournier, romans polyphoniques, le lecteur découvre la voix du père-narrateur, presque au hasard, dans la succession des monologues. D'autres personnages se sont exprimés avant lui et reprennent la parole ensuite ; les narrateurs alternent et la figure paternelle n'apparaît que par intermittence. Dans ce va-et-vient permanent, laissant les silhouettes imprécises, le père vacille au sein d'une continuité de paroles¹ qui relance sans fin la question du « qui est le père ? »². Le père de *Seuls*, lorsqu'il cède la parole à Guillaume³, tout comme Léonce, dans *Non-dits*, lorsqu'il se suicide, font basculer le roman dans un *trop tard* inexorable. Rien n'assure la pérennité d'une narration à la merci de l'instabilité paternelle, si ce n'est, peut-être, l'assiduité du lecteur.

1. Apparitions : présence de la paternité (*Seuls*)

Le plus souvent, la paternité n'apparaît de manière évidente dans le roman que lorsqu'elle devient consciente et volontaire, lorsque le père décide de prendre la parole, c'est-à-dire au moment où il se déclare père en entrant dans l'espace narratif. Aucune accession n'est semblable, mais elle nécessite inévitablement de faire face à une ouverture – le « miroir brisé » qui fait

¹ Impression accentuée par le fait que certaines formules reviennent dans les propos des uns et des autres, ou encore que certains discours sont rapportés par ceux qui les ont entendus ; il est alors parfois difficile pour le lecteur d'identifier celui qui a prononcé les paroles retranscrites.

² Question dont Jacques Mulliez a souligné la prééminence (« La désignation du père », *art. cit.*, p. 43). Voir à ce propos l'introduction de la sous-partie I.A.1. « Une question sans réponse : qui est le père ? »

³ Après s'être exprimé durant toute la première partie du roman, le père de *Seuls* cède la parole à Guillaume, le compagnon de Pauline, dernier personnage entré dans l'histoire et dernier narrateur.

apparaître le père. Le *lieu de passage* peut revêtir de multiples formes : il peut être concret, comme l'escalier qui mène à la chambre de Pauline, dans l'œuvre de Philippe Forest, ou abstrait, tel que la ligne imaginaire tracée par la frontière espagnole dont le narrateur signale les franchissements successifs¹ dans le roman de Sylvie Gracia. De plus, il prend sens par la place qu'il occupe dans la narration : qu'il soit dissimulé au centre du roman, à l'image du non-dit qui donne son titre au roman de Gisèle Fournier et que dissimule le père, ou bien qu'il soit révélé à l'excipit, comme l'est l'absence des affiches dans la chambre de Luc² qui fascine Jean dans *Loin d'eux*, il libère à chaque fois un accès, temporel ou narratif³, face auquel, avec aplomb ou réticence, le père, d'abord personnage, s'applique à énoncer son statut pour devenir narrateur. Cette déclaration, parfois immédiate, comme dans *L'Enfant éternel* de Philippe Forest où le narrateur fait entendre, dès l'incipit, la première personne, nécessite parfois un cheminement plus complexe. Le roman de Laurent Mauvignier, *Seuls*, s'ouvre sur une dizaine de pages introductrices⁴ dissimulant longuement au lecteur l'identité d'une voix narratrice, en apparence omnisciente, qui raconte ce qu'a été le quotidien d'un jeune homme jusqu'au jour où celui-ci a basculé dans la folie⁵. Il n'y a, dans un premier temps, aucune trace de la présence paternelle.

¹ L'histoire personnelle du narrateur est marquée par le franchissement récurrent de la frontière espagnole, quels que soient les protagonistes impliqués (son propre père, ses filles ou Luz) ou l'époque évoquée (la guerre d'Espagne, la fin de l'adolescence ou les dernières années écoulées).

² Lorsque Luc est parti à Paris, il a décroché des murs de sa chambre ses affiches de cinéma ; seules restent des taches plus claires sur le mur.

³ Dans ce cas, il offre la possibilité d'un récit rétrospectif en permettant de revenir sur des faits antérieurs ou bien, plus simplement encore, il autorise une prise de parole qui se refusait jusqu'alors.

⁴ Les trente premières pages du roman consistent en une introduction à l'histoire de Tony. Les différents protagonistes de l'histoire, mais aussi les caractères de chacun, sont suffisamment ébauchés pour que le lecteur perçoive le malaise et devine le drame qui se joue.

⁵ Le jeune homme, Tony, n'a jamais su dire à sa colocataire, Pauline, qu'il l'aimait. Lorsque celle-ci revient s'installer chez lui après des années d'absence, rien n'a changé ; mais quand la jeune femme part à nouveau pour vivre avec Guillaume, son nouveau compagnon, Tony ne le supporte pas. Il se rend chez son père pour tout lui raconter puis disparaît. La narration débute après sa disparition.

a. *Le narrateur inconnu*

Dans l'incipit de *Seuls*, le récit se concentre autour d'un « il », dont l'anonymat contraste avec la confiance et l'intimité dont fait preuve la narration dès la première phrase¹. Suivant la chronologie des événements, le lecteur découvre pas à pas les actes, mais également les pensées et les sentiments de celui dont il ne connaît pas même le nom. Lorsque son identité est révélée (succinctement cinq pages après le début du roman), l'annonce est mise en évidence par un tiret : « – et lui il était là, Tony était là » (*SE*, 14). La répétition des déictiques jusqu'à la délivrance du prénom « Tony » révèle l'implication et l'exaspération du narrateur à propos de l'histoire qu'il raconte. La multiplication des détails² n'est pas infondée. Le lecteur devine que cette voix se fait entendre pour dénoncer. Pourtant, elle reste dissimulée derrière Tony : ce dernier, du fait de sa constante passivité (cet état de fait est signalé par deux fois : il « était là »), est la figure de proue du récit. Il s'agit, à ce moment-là, pour la voix narratrice d'attirer l'attention sur le jeune homme, protagoniste apparent d'une histoire, destinée à en masquer une autre.

Le récit a emprunté de nombreux détours avant de parvenir à Tony. D'autres personnages ont trouvé leur place, peuplant un roman dont le titre, *Seuls*, a déjà défini les limites. Il y a Pauline, l'ancienne colocataire de Tony. La jeune fille, après être partie plusieurs années en Angleterre, revient s'installer chez lui « le temps de trouver un appartement et un travail » (*SE*, 12). Mais il est précisé presque immédiatement qu'elle n'a « pas songé à être amoureuse de lui » (*SE*, 11). Il y a aussi les collègues de travail : « un vieux Turc », des

¹ « Il a voulu les villes pour réapprendre à vivre » (*SE*, 9) suggère que le lecteur apprendra les raisons de ce « réapprendre » en se voyant révéler le passé et les souffrances de celui qui est pour l'instant désigné d'un simple « il ».

² Certaines scènes sont minutieusement décrites : « il somnolait parfois, sur les sièges en moleskine bleue des bus, avec un livre sur les genoux prêt à tomber » (*SE*, 9). Des paroles sont retranscrites ; des pensées sont expliquées :

Quelques minutes au cadran et dans sa tête les aiguilles tranchaient pour les rendre encore plus longues, ces minutes, combien de temps, le geste qui se renouvelait sans cesse et la trotteuse dans sa tête qui ramenait de loin, des années en arrière, une attente à laquelle il s'était résigné avec toujours, en fond, comme en décor à sa vie, l'idée qu'un coup de téléphone aurait balayé l'inutilité des journées et des nuits [...]. » (*SE*, 17)

« Marocains » (*SE*, 11) dont les voix résonnent à l'intérieur des wagons¹. Il est également question de sa mère, à propos de laquelle le lecteur n'apprendra rien sinon que Tony parle d'elle seulement « quelques fois, à voix basse, deux ou trois mots » (*SE*, 11). C'est une constante : le jeune homme – comme le narrateur – peine à s'expliquer et à se déclarer. Un air de famille se dessine progressivement ; pour l'un et l'autre, il est « dur de parler » (*SE*, 11).

La référence à un père absent intervient cependant bien plus tard. L'allusion est faite lors d'un moment de latence dans l'histoire de Tony. Celui-ci se rend à l'aéroport pour accueillir Pauline, mais il arrive sur place avec beaucoup d'avance : le jeune homme doit patienter. La voix narratrice, dont l'identité est alors toujours inconnue², profite de cet espace laissé vacant dans l'histoire de Tony pour le remplir de sa propre interprétation des événements. Dans ce passage, trahissant l'invention, le conditionnel remplace le passé composé et l'imparfait précédemment utilisés. Le lecteur dérive insensiblement, aux côtés du narrateur, dans un raisonnement extérieur à celui de Tony :

[...] et puis, peut-être ça : entre deux cigarettes écrasées sous le talon, devant la porte vitrée et face aux avions en partance, ou bien accroupi devant la file de taxis, Tony aurait une pensée vite effacée, incongrue, qui viendrait lui rappeler que c'est dans cette même ville qu'il a un père et que, sans doute, ce père pense à lui. (*SE*, 16)

Il y a, à ce moment-là, un bref intervalle pendant lequel le narrateur dévie l'histoire : le récit se tourne insensiblement vers le personnage du père, mais la phrase se referme aussitôt et le lecteur n'en saura pas plus. Cette apparition soudaine ne renseigne pas sur celui qui s'exprime depuis les premières pages. Les « peut-être », « sans doute » ou la formule « une pensée vite effacée, incongrue » minimisent l'incursion, comme si, malgré ces quelques mots échappés, le père – puisqu'il est effectivement le narrateur inconnu de ce début de roman – voulait pour un temps encore se maintenir dans l'ombre. Il parvient à ses fins : le récit reprend comme si de rien n'était. Il s'agit ici d'un écart dans la narration : une perte d'équilibre, plus volontaire qu'inconsciente, qui trahit la présence paternelle.

¹ Le travail de Tony consiste à nettoyer les trains de banlieue.

² Laurent Mauvignier explique s'être lui-même longuement posé la question de l'identité de cette voix narratrice lorsqu'il écrivait le roman (Conférence donnée à l'Université de Lausanne, septembre 2011).

Huit pages supplémentaires seront encore nécessaires avant que, finalement, le personnage se déclare en tant que père et en tant que narrateur. Après avoir exposé l'amour que Tony voue à Pauline et les conséquences sur l'existence du jeune homme – sa « joie méchante » (*SE*, 23), mais aussi sa « rage contre elle¹ » (*SE*, 23) –, la voix narratrice ne peut rester objective². Elle n'a d'autre choix que de prendre part à l'histoire si elle veut lui donner sa pleine mesure. Le père doit donc décliner son identité et expliquer son rôle dans les événements relatés. Il commence par relier son récit à une histoire plus ancienne : celle qui implique les « carnets bleus et les stylos feutre rouges » de Tony. Adolescent, ce dernier s'enfermait dans sa chambre pour écrire dans des carnets ; il a continué « toujours, pour noter, pour écrire [...] sa vie et [le] regard qu'il portait sur celle des autres » (*SE*, 24), trouvant là « l'espace de sa liberté », dont il « interdisait à tous l'accès » (*SE*, 24), même à son propre père³. Alors que, depuis les premières pages, le fils est au centre de toutes les attentions, la narration laisse entrer le personnage paternel. Le récit, de plus en plus personnel, est dès lors orienté :

[Tony] aurait dit non à Pauline aussi, avec dans les yeux et sur le front une détermination qui lui aurait fait peur, à elle comme aux autres, comme à tous puisque personne ne connaissait ça comme expression, cette dureté sur son visage. Pas même ceux qui croyaient le connaître mieux que tout. (*SE*, 24)

Ces « autres », « ceux » dont le père-narrateur parle ici, sont un détour pour en venir à lui et, effectivement, il se libère dans la phrase suivante. Il se hisse sur la scène du roman pour expliquer ce qui est pour lui à l'origine de tout ; mais, durant quelques mots encore, sa réticence est telle qu'il énonce, dans un premier temps, son identité à la troisième personne :

Pas même pour son père puisque, une fois, cette dureté sur le visage avait explosé au sien, à lui, ce père qui a cru si fort qu'il ne s'en relèverait pas, jamais, et qui traîne encore cette autre histoire et se la redit tous les jours pour essayer de comprendre ce qu'il sait mieux que tous les autres puisque voilà, ce père, c'est moi. (*SE*, 24)

¹ Pauline.

² Auparavant, seuls quelques indices transparaissent çà et là et laissent deviner un récit partial et rétrospectif, à travers l'emploi de formules telles que : « [i]l ne disait rien non plus, à cette époque » (*SE*, 11).

³ Cette interdiction, que n'a jamais acceptée le père, est à l'origine de leur rupture : un jour le père a voulu s'emparer des carnets ; le fils ne l'a pas supporté.

Cette déclaration, ainsi assénée, montre à quel point il est difficile pour le narrateur de s'attribuer la première personne (celle-ci n'est utilisée qu'à la fin du paragraphe). Pour cela, il doit faire correspondre deux histoires : celle de Tony et de Pauline – dont il délivre les détails depuis l'incipit –, et « cette autre histoire », celle de Tony et de son père, l'histoire des carnets, évoquée à demi-mot, celle qu'il est condamné à se redire « tous les jours » et qui prouve que dans ce roman les deux statuts, père et narrateur, sont indissociables, puisque l'un comme l'autre se justifient seulement tant qu'il y a une histoire à raconter.¹

Dès que le père avoue son identité, il bascule dans le récit. Alors qu'il n'était *a priori* qu'un personnage secondaire (évoqué une seule fois), il s'impose désormais en tant que narrateur et trouve sa place dès le paragraphe suivant par une première personne assumée : « Tony m'a parlé »² (*SE*, 24). Cette formule en apparence anodine est pourtant emblématique de la position qu'occupe dorénavant le père : il est celui à qui Tony a choisi de se confier. Il comprend qu'il est devenu, dès le jour où son fils s'est rendu chez lui, le dépositaire d'une parole qu'il lui faut transmettre à son tour, dans le sens inverse d'une filiation. À ce moment-là, il ne devine pas encore tous les enjeux ni les conséquences de ce statut, mais il sait que ce sont là les conditions de son identité.

Cette démarche, parce qu'elle est entreprise conjointement par le fils et par le père, l'un vers l'autre sur le seuil de la paternité, doit cependant encore être confirmée par une mise en scène dans la narration : elle doit être vue. Cela se produit à la fin de la seconde section³ du roman. Alors qu'il imagine un

¹ En effet, dans *Seuls*, une fois que le père a livré l'intégralité du récit qu'il a auparavant reçu de Tony, il s'efface et laisse la place à Guillaume qui sera l'unique narrateur jusqu'à la fin du roman.

² Je souligne.

³ Soit plus de vingt pages après le début de l'incipit. Le roman est constitué d'une première partie, durant laquelle le père est narrateur, organisée en huit sections délimitées par la mise en page (le récit est à chaque fois interrompu et reprend ensuite sur une nouvelle page). Une deuxième partie a pour narrateur Guillaume. Elle s'ouvre à la page 97 et se compose de cinq sections. Enfin une troisième et dernière partie débute à la page 151 et ne comporte que deux sections ; Guillaume y est toujours le narrateur.

échange entre Pauline et Tony¹, le narrateur rompt brutalement le récit et se représente, pour la première fois face à son fils :

Il m'a regardé dans les yeux et il a dit, papa, tu sais ce qu'elle n'a pas deviné, jamais, c'est que, c'est seulement que, (SE, 30)

La phrase s'achève sur une virgule. Tony n'a pu aller au bout de son propos, et c'est maintenant au tour du père de se heurter à cette même impossibilité : il lui faut reconnaître qu'il ne peut poursuivre sa narration. C'est un des rares passages où les paroles de Tony sont retranscrites dans un vraisemblable mot à mot. L'émotion et le lien filial dont témoigne cette confession – en particulier l'emploi du « papa » – montrent que le fils s'en remet véritablement à son père, lui abandonnant le récit que celui-ci donnera ensuite à Pauline et au lecteur.

Pour preuve de la transmission à l'œuvre, le père reprend immédiatement la parole et pose le point final que n'a pu trouver son fils. La mise en page du texte témoigne du relais des voix. La phrase de Tony est coupée net, et, après un alinéa, celle du père s'ouvre sans majuscule :

et sa voix tout à coup s'est tue, coupée par une sorte de hoquet et de tic sur la lèvre, un peu comme on fait au moment de ramener la main sur la bouche pour cacher le fouillis des dents quand on éclate de rire et que soudain on est saisi par ça : ce retour de honte, la laideur de nos dents. (SE, 30)

Le premier « on » d'abord indéterminé, toujours hésitant, laisse place ensuite à une figuration de plus en plus précise. L'emploi de la première personne du pluriel – « nos dents » –, s'il peut être encore envisagé d'un point de vue humain, ne laisse pourtant guère de doute : le narrateur connaît les conséquences exactes de « ce retour de honte ». Il est ici uniquement question d'un fils et de son père, réunis grâce à la formulation de la paternité, enfin prise en charge par le narrateur. Il reconnaît en son fils ses propres traits physiques mais aussi son propre caractère : depuis le repli sur soi jusqu'à la difficulté à s'exprimer. Pleinement conscient de son statut et de ses responsabilités – et par-là même des

¹ Le père tente de reconstituer ce qu'ont pu être les dialogues entre Tony et Pauline mais le plus souvent il est aisé de deviner la part d'interprétation de son récit :

Et lui, pourquoi donc, qu'est-ce qui lui a pris de rejeter les études et la famille, d'oublier les vieux amis et les gens, de se renfrogner avec des carnets derrière sa porte et ses rideaux crasseux, dis-moi, elle avait dû demander, dis, Tony, toi qui aime [*sic*] tant vivre et qui veut [*sic*] tellement de choses, pourquoi as-tu choisi de faire comme si tu étais vieux ? (SE, 29)

accusations qui pèsent sur lui¹ –, le père endosse définitivement le rôle de narrateur. Le récit peut reprendre : alors que le chapitre vient de se clore par la troublante révélation de la rencontre père-fils, une nouvelle section débute, apaisée, revenant au quotidien partagé de Pauline et Tony dans une illusoire harmonie. Le père est entré dans l'histoire ; il a trouvé sa place : encore lui faut-il maintenant y tenir un rôle.

La paternité délimite un lieu de passage vers la narration. Les premières pages de *Seuls* suivent ainsi le cheminement du père : il y effectue une reconnaissance, posant les repères nécessaires à l'élaboration de la structure sur laquelle s'appuiera son récit. Personnages, lieux, événements apparaissent comme autant d'histoires tissées entre elles, à l'intérieur desquelles le père observe, écoute et ponctuellement s'expose, de manière à se faire reconnaître. Peu à peu, en effet, il lui faut parvenir à apprivoiser ceux qui l'entourent pour leur faire accepter ce qu'il a à dire. Lui seul peut parler et raconter ce par quoi tout a commencé. Désormais il ne peut plus se taire : son fils est venu lui rendre la parole.

b. *Le premier seuil à franchir*

Dans *Seuls*, la porte d'accès au récit – le premier seuil à franchir pour le narrateur – s'est ouverte lorsque le fils est entré dans l'appartement paternel. Le

¹ À la mort de sa femme, le narrateur de *Seuls* aurait dû prendre en charge l'éducation de son fils, mais il n'en a pas été capable : il n'a pu *être père*. Il n'a pas réussi à parler à Tony ; il n'a pas même su l'écouter. Le fils s'en plaint et le lui reproche à de nombreuses reprises :

Il a dit que mon oubli ne l'étonnait pas. Que de toute façon il n'était pas venu me rafraîchir une mémoire que je n'avais pas à avoir, puisque pour se souvenir il aurait fallu que j'aie des yeux et du temps pour les ouvrir, autrefois, quand il aurait voulu. (*SE*, 64-65)

mouvement a été impulsé par Tony¹. Celui-ci est revenu pour parler : il ne s'attarde pas, ne veut pas écouter ce qui pourrait lui être répondu et, sans tarder, s'enfuit à nouveau. Venu chercher son père, il l'invite à le suivre, à pousser la porte de l'appartement et à entrer dans son histoire. Parce que Tony a fait le premier pas, il revient au père désormais de ne pas reculer et de franchir, les uns après les autres, les paliers qui les séparent.

Dans un premier temps, cependant, le père écoute le fils, mais ne franchit pas le seuil. Tony doit redoubler son invitation : lorsque le jeune homme quitte l'appartement paternel, il laisse son « sac de cuir dans l'entrée »² (*SE*, 121). Celui-ci contient son journal, consigné depuis l'adolescence et jamais partagé. Ainsi abandonné – l'oubli n'est pas une erreur mais un choix, puisqu'il est spécifié que le fils ne s'est auparavant jamais séparé de ses cahiers – le sac est la preuve que Tony remet son existence entre les mains du père. Mais ce dernier reste réticent : il n'ouvre pas le sac. De la sorte, il retarde le plus longtemps possible le moment où il devra s'emparer de l'histoire du fils. Pendant quelques heures, l'objet et ce qu'il contient sont là, comme une présence apaisante, en évidence : « il a fallu s'avouer que c'était bien de l'avoir sous les yeux » (*SE*, 122). Posé à côté de la porte d'entrée, le sac de cuir indique la voie à emprunter pour rejoindre le fils, mais, pour un temps encore, le père préfère imaginer une issue idéale pour laquelle il tiendrait un rôle passif³ : « Tony, après tout ce qu'il a dit, ce pourquoi il était venu, ça a été comme s'il avait voulu rester » (*SE*, 121).

¹ Le père fait, à plusieurs reprises, allusion à la volonté de Tony de « n'être plus rien qu'un mouvement » (*SE*, 83). Le caractère mouvant du fils est également clairement dénoncé dans la deuxième partie lorsque Guillaume rapporte les pensées paternelles :

Tony, il disparaît mais il revient, il n'a besoin de prévenir personne. Il est comme l'air et, comme l'air parfois, trop vif, blessant, il bouscule et nous fait vaciller mais c'est parce qu'il s'approche et s'éloigne dans le même mouvement, et puis, ne rien imaginer, il va revenir. (*SE*, 147)

² La scène n'est pas racontée par le père mais par Guillaume, dans la seconde partie du roman.

³ Le père explique à plusieurs reprises son souhait – « [n]e pas agir mais au contraire s'asseoir là, tranquillement, attendre que Tony revienne » (*SE*, 122) –, après tout, le sac est là, « sous le portemanteau », « aussi palpable et vrai que son désir de revoir Tony bientôt, très vite. » (*SE*, 121)

Pourtant, le père ne peut tenir en place. Les verbes d'action se multiplient et le figurent en train de piétiner à l'intérieur de son appartement, d'aller et venir entre la fenêtre et l'entrée, dans une succession de gestes vains. Le corps est de plus en plus agité ; les pensées s'accélèrent : les phrases sont de plus en plus courtes¹, obligeant le lecteur à buter sur la ponctuation comme le père se heurte contre les murs de son appartement :

Alors, la confusion, les mains qui tremblent et le regard qui cherche par la fenêtre, encore, dans la nuit, avec la tête et les idées qui oscillent dans des changements brutaux, je vais lui téléphoner, je vais lui rapporter son sac dès ce soir, s'il veut, dès demain, au plus tôt, quand il voudra et puis, je vais essayer d'appeler chez lui. (SE, 121-122)

Ce sont les premiers signes perceptibles de l'instabilité paternelle ; ceux-ci ne cessent de s'amplifier jusqu'à ce que, finalement, les pensées s'expriment avec netteté : « tout à coup, vers six heures, la peur est montée avec sa voix à lui, Tony : Et pour la première fois ça n'a plus été douloureux de ne pas exister » (SE, 123). La déclaration, introduite par les deux points et la majuscule², est clairement attribuée à Tony, mais il est possible d'envisager que, par le passé, le père, bien avant son fils, ait pu lui-même la formuler³. Les mots ainsi interprétés, le père accède à la scène et à ses différents indices ; ce qui lui avait auparavant échappé apparaît clairement devant lui :

Les mots, le visage de Tony, les traits et la nuit dans la fenêtre derrière lui⁴. Comme si d'un coup la voix et l'image de Tony disaient autre chose que ce que son père avait cru entendre et comprendre. (SE, 123).

Tout converge vers une même issue – celle choisie par le fils – qui fait désormais sens : pendant toute leur rencontre, ce dernier désignait le monde extérieur. Pour entrer dans l'univers de Tony, le père doit sortir.

¹ Telles que : « [i]l a composé le numéro », « il a voulu ranger le sac », « [i]l a regardé l'heure », « [i]l pensait » ou encore « [I]l a attendu. » (SE, 122)

² Fait remarquable puisque, de manière générale, les marqueurs signalant les discours rapportés dans les romans de Laurent Mauvignier sont rares.

³ Cela aurait pu être le cas notamment après la mort de sa femme ; c'est en tout cas ainsi qu'il se présente dans la narration, dévasté par « la haine qu[e Tony] mettait aussi au milieu du regard, pour me faire taire, moi – avec ce tort que pour lui j'ai eu de rester à respirer l'air et regarder le jour » (SE, 65).

⁴ Lorsque Guillaume raconte ce qui s'est produit le jour où le fils s'est rendu chez son père, il indique l'ouverture devant laquelle se tient Tony : « [i]l y avait derrière lui la nuit par la fenêtre » (SE, 104-105). Ce détail, mentionné à plusieurs reprises, est d'autant plus troublant que Guillaume ne peut le connaître : seul le père a pu décrire la scène à Pauline en donnant tout son sens à cet angle de vue et la jeune femme a jugé à son tour nécessaire de le mentionner à son ami, elle aussi frappée par cette perspective.

Il suffit dès lors de faire un pas en avant et de se laisser entraîner par le flot de paroles. Le jour où Tony est revenu, le père a reçu de lui « les mots justes » (SE, 92) : il a vu comment son fils « laiss[ait] venir les mots qui le tenaient droit dans ses vêtements » (SE, 65). Il a perçu « l'étrangeté qu'ils portent, les mots, quand ils viennent de celui qui n'a pas à chercher pour les dire, seulement à oser ne plus les retenir » (SE, 131). Après cette révélation, le père sort de chez lui. Il sait qu'il doit désormais se rendre au bout du chemin : suivre, une à une, les empreintes laissées par Tony et poser des mots sur chacune d'elles. Porté par cet élan premier, le père ne s'arrêtera plus.¹

c. Le père dissimulé derrière les mots

Cependant, malgré sa détermination, le narrateur n'est pas certain de la marche à suivre. Il oscille constamment entre intrusion et repli, abandon et espérance : dans l'immédiat, il veut uniquement être la voix qui portera les mots que lui a confiés Tony ; il n'y a de place pour la paternité que dans cette incarnation de la parole. Par conséquent, le père reste dissimulé derrière son récit ; il ne dit pas son nom² ; il ne se décrit pas ; seule sa voix se fait entendre, de plus en plus puissante et impliquée, se muant en un plaidoyer en faveur du fils. Cette volonté de préserver une apparence indéfinie, bien que l'identité paternelle soit revendiquée, est une des manifestations du trouble qui l'affecte : doit-il s'affirmer et faire correspondre son existence avec celle de son fils ou bien au contraire se tenir à l'écart, peut-être même se retirer de l'histoire de Tony ? Quel rôle est-il en droit d'accorder à son propre personnage dans le récit ?

¹ Chez Pauline, le père paraît encore porté par cet élan initial ; même assis devant la jeune femme, son corps accompagne sa voix :

[...] il parlait, la tête penchée en avant avec la voix qui traçait sa route vers quelle fin, quelle issue derrière la colère alors que, plus elle sentait sa voix sûre et forte moins elle osait regarder son visage, sa bouche, avec son crâne dégarni de vieil homme, la voix haute et forte [...]. (SE, 114)

Jusqu'au dénouement, le père sera en mouvement.

² Son nom de famille est donné très tardivement dans le roman, par Pauline dont les propos sont rapportés par Guillaume : Monsieur Rousset (SE, 124).

Depuis le début de la narration paternelle, une distance claire est maintenue entre les deux protagonistes : le fils est personnage ; le père reste narrateur. Ce dernier s'applique à faire disparaître son personnage dans le récit ; rien ne doit permettre de discerner le père, dissimulé dans l'ombre du fils ; de fait, il évite même de se regarder – « et moi, dans le café, je cherchais à ne plus voir ce reflet de mon visage » (*SE*, 85). Rares sont ainsi les occasions de deviner la silhouette paternelle, même de façon minime, comme lorsqu'il raconte son face-à-face avec Tony, chez lui. Pour cette scène, et par l'usage du possessif, le narrateur esquisse un unique trait physique, commun aux deux personnages : « la laideur de nos dents »¹ (*SE*, 30). L'image reste indirecte, seulement issue du regard que le père porte sur le fils et dans lequel il se reconnaît. Cette première ébauche de portrait, après avoir échappé à la maîtrise narrative, se voit rapidement précisée par d'autres maladresses. Lorsque le récit, qui suit le parcours de Tony, s'égare auprès de Pauline, passant de l'un à l'autre des jeunes gens par une ellipse temporelle, sans qu'aucune indication ne soit donnée au lecteur, le père reste pratiquement invisible, mais quelques modalisateurs le trahissent. « Elle a dit sa surprise quand je lui ai raconté mon inquiétude » (*SE*, 34). Au détour d'un alinéa, le lecteur se trouve une nouvelle fois face au narrateur, révélé par l'utilisation de la première personne. La mise en scène est succincte mais elle suffit à faire apparaître brièvement le père car, malgré les voiles placés de manière stratégique sur les événements rétrospectivement racontés, ce dernier transgresse continuellement les limites instaurées par le témoignage du fils.

Tony a demandé à son père de se taire et d'écouter – « il a voulu que j'écoute. Qu'enfin j'écoute même si, disait-il, je ne savais pas faire ça » (*SE*, 65-66) – ; si, dans un premier temps, ce dernier accepte et profite de cette passivité, il ressent bientôt le besoin de formuler une réponse pour pouvoir rejoindre son fils. Lorsqu'il sent que l'histoire se dérobe et que Tony est sur le point de lui échapper encore, il ne peut rester à l'arrière-plan : il s'avance sur le devant de la scène, au risque de dévoiler son personnage. La tentation d'intervenir est souvent

¹ Les circonstances et conséquences de cette première représentation ont été étudiées dans la sous-partie II.A.1.a. « Le narrateur inconnu ».

trop forte : imaginant les pensées de son fils, le narrateur s'emporte et laisse deviner sa présence. Exaspéré, il qualifie ainsi Pauline d'« idiote » (SE, 33). Réalisant aussitôt que ce commentaire le trahit, il tente de se justifier et reformule maladroitement son propos : « [p]uisqu'il fallait bien parfois que Tony la trouve un peu idiote, pour avoir envie de la défendre et la consoler » (SE, 33). Puis, immédiatement, il s'efface et s'applique à restituer les paroles qui lui furent adressées, en gardant ses distances. Mais au gré de ses apparitions et de ses disparitions, le père s'immisce dans l'histoire. Bien que prenant soin de ne pas attirer l'attention, il cherche néanmoins systématiquement à s'approprier le récit de son fils. Il en revendique les mots et le sens, comme il revendique sa paternité. Il le rappelle constamment : Tony est venu le voir et lui a remis son histoire parce qu'il est son père¹ ; pour cette raison, il se sent autorisé à développer son récit de manière à pouvoir plaider en faveur de son fils. Ce que ce dernier ne lui a pas dit, il l'imagine et le formule avec certitude, jouant au besoin d'extrapolations² et de censures, comme lorsqu'il évoque « cette histoire qui revient si souvent dans [s]a tête, cette histoire de carnets, de papiers et des bouts de notes qu'il prenait et puis, non, pas maintenant, il ne faut pas, non – plus tard » (SE, 55). Dans un souci de crédibilité, il tente même d'adopter un regard semblable à celui de Tony, lorsqu'il observe Pauline :

Ses mains, son visage. J'imaginai et j'essayais de ressentir ce qu'il ressentait, lui, en voyant ce visage-là. Une jolie fille, c'est vrai. Mais aussi une voix un peu maniérée, des allures trop fières à mon goût, des gestes trop sûrs d'eux quand elle m'a tendu la tasse de café [...].
(SE, 84-85)

Mais, s'il insiste sur « ce qu'il ressentait, *lui*³ », il en revient inévitablement à son propre jugement : « à *mon* goût⁴ ». Le « mon » est redoublé par l'utilisation de la première personne dans la formule suivante – « quand elle m'a tendu la tasse » – prouvant qu'il lui est impossible d'adopter plus longtemps le point de vue de Tony. Ne pouvant plus taire ses sentiments comme il le faisait au début de la narration, le père multiplie les détails, mettant à profit tout ce qui lui

¹ Le père justifie régulièrement son récit par des formules telles que « Tony m'a parlé » (SE, 24). « Et il a dit » (SE, 29). « Il m'a dit » (SE, 44 et 67). « Il a dit » (SE, 64, 67 et 69). « Il a parlé de ça. Il a parlé de lui » (SE, 68). De même il répète avec défi : « mon fils, mon fils » (SE, 55), « celui-là, Tony, mon fils » (SE, 55).

² Il imagine ce que Tony ne lui a pas raconté comme lors de son attente à l'aéroport (SE, 16) le jour où Pauline est revenue.

³ Tony. Je souligne.

⁴ Je souligne.

permettrait de justifier la véracité de ses dires, à commencer par leurs points communs : il affirme partager avec Tony les mêmes traits, le même caractère et surtout la même expérience du monde : « c'est pour ça que lui il y est, pour ça qu'aussi bien j'y suis » (SE, 86), lance-t-il à Pauline. Sûr de son droit, il se faufille dans les pensées de Tony :

Et moi comme un idiot je me dis : sait-on jamais ? Il aura glissé vers le sommeil sans peur que Pauline ait compris, sans crainte que la nuit soit trop lourde. Peut-être qu'il aura pensé pour la première fois que moi, moi seul peut-être, je serais là pour l'entendre ? (SE, 63)

De cette façon, il s'arroge le rôle de confident et de protecteur que Tony lui a longtemps refusé. Les interrogations sont là pour convaincre – lui-même en premier lieu, mais aussi, ensuite, ceux qui pourraient un jour le juger, et dont Pauline est la première représentante – car, puisque son fils est parti, c'est devant eux, maintenant, qu'il doit *apparaître* père.

Le narrateur entretient, dans ce but, une confusion physique et verbale. À de nombreuses reprises, l'énoncé – notamment le recours à l'indéfinition du « on »¹ – fausse le récit de manière à ce qu'il soit difficile de déterminer l'origine du propos et les protagonistes auxquels il est fait référence. Il superpose volontairement leurs silhouettes et leurs existences, soulignant aussi souvent que possible l'évidence du lien filial. Il précise, par exemple, qu'au sortir de l'enterrement de sa femme, lui et son fils, avaient adopté une démarche identique ; le « nous », cette fois, envahit le récit :

[...] *nous*² deux, en noir, avec *nos* ombres devant *nous* sur le gravier chauffé à blanc d'un jour d'été, le soleil et la chaleur sur les cheveux, la mine défaite, *nous* restions seuls comme des crapules après un mauvais coup [...]. (SE, 65)

Il appuie fréquemment cette possible analogie : « oui, comment Tony aurait pu faire tout seul, à l'époque, alors que comme moi il a fallu qu'il devine comment un homme doit faire pour vivre seul »³ (SE, 35). Parce qu'il veut apparaître comme une évidence auprès de son fils, il doit faire partie de l'histoire et y tenir

¹ « On disait des histoires autour des films et des livres, on se promettait de jouer aux raquettes sur la plage, de lire, de dormir : on ne faisait rien de tout ça. » (SE, 31)

² Je souligne l'usage de la première personne du pluriel.

³ À cela s'ajoutent des scènes de la vie ordinaire dont le narrateur s'applique à mettre en avant les similitudes, comme lorsqu'il évoque la « honte » (SE, 44) éprouvée par Tony d'avoir aimé être attendu par Pauline, le soir, en rentrant du travail : le père reconnaît dans ces propos son quotidien passé et aspire à en faire part à son fils : « tu sais, avec ta mère, c'était la même simplicité à vivre, Tony, on ne faisait pas grand-chose elle et moi, le soir. » (SE, 45)

un rôle. Pour cela, il travaille à imposer sa propre version des faits en détournant les mots qui lui ont été remis, certain de devoir avoir recours à ce stratagème pour faire illusion.

Dissimulé derrière les mots reçus du fils, le père est en quête de reconnaissance. Reprenant le récit de Tony, il définit la place qu'il voudrait se voir accorder et scelle sa paternité par la narration. Celle-ci prend la forme d'une supplique à laquelle chaque protagoniste semble répondre positivement. Dès la seconde partie du roman, la prégnance paternelle est confirmée par de constantes références à son « image »¹. Guillaume raconte que lorsque le père se rend pour la première fois chez Pauline, celle-ci reste stupéfaite de le voir prendre corps « devant elle »² (SE, 110). Elle est troublée par la vue du père de dos, « voûté et lent, les jambes un peu arquées, qui avançait en titubant, soulé de ce qu'il avait vu » (SE, 160-161). La silhouette prouve la concordance des histoires et, lorsque Guillaume précise : « cette image-là, quand elle l'a vue, ça a été comme de reconnaître cette façon lourde de marcher et disparaître à l'angle de la rue » (SE, 161), la reconnaissance va au-delà de l'identité de celui que Pauline interpelle froidement par son nom : Monsieur Rousset. La jeune femme identifie les liens qui existent entre le père et le fils et acquiesce à la revendication de paternité en désignant « l'étrange ressemblance de leurs gestes, le même regard, la même incertitude dans la voix et cette crainte aussi » (SE, 110). Guillaume, lui-même, lorsqu'il découvre le père pour la première fois³ – alors qu'il ne connaît de lui que ce que lui en a rapporté Pauline –, dit avoir « eu la sensation de [le] reconnaître » (SE, 169). Ainsi formulée dans les dernières pages du roman, cette remarque atteste de la transmission à laquelle le père a œuvré et installe définitivement ce dernier aux côtés du fils. Le père a réussi à convaincre de sa légitimité à être et à raconter.

¹ Le terme revient avec insistance dans le récit de Guillaume, dans des formules telles que « l'image du père de Tony » (SE, 158 et 160) ou « cette image-là » (SE, 161).

² L'expression est répétée : « le père de Tony était là, *devant elle*, [...] il était venu chez elle ». « Elle avait *devant elle* ce père [...]. Le père était là, chez elle » (SE, 110). L'image est hypnotique : « *devant elle*, le père, le sac-poubelle qui se balançait avec le mouvement des pas » (SE, 159). Je souligne.

³ Dans la dernière scène du roman.

d. *Et le passage est ouvert*¹

Après avoir dit tout ce qu'il savait de l'histoire de Tony et après l'avoir étayée de sa présence, le père s'écarte et devient simple personnage à la fin de la première partie de *Seuls*. Néanmoins, parce que son « image » persiste, de même que ses paroles, il *est* père et il tient son rôle en assurant le legs du témoin narratif à Guillaume. La narration de ce dernier apporte la preuve que le père a réussi à faire entendre sa voix et à transmettre les mots reçus de Tony. Après sa visite, Pauline a fait part du récit paternel à Guillaume et, à son tour, ce dernier a pris la parole. Les mots circulent au-delà des seuils derrière lesquels chacun se tenait enfermé. La paternité si longuement revendiquée trouve ici tout son sens.

Dès les premières pages de cette seconde narration, l'influence paternelle confère des tonalités troublantes à la voix du jeune homme. Ainsi, la formule par laquelle Guillaume décline son identité² – « puisque cet homme qui est revenu, c'est moi »³ (*SE*, 109) – résonne de manière familière pour celui qui a auparavant écouté le père-narrateur⁴. La construction de la phrase est identique, de même que l'hésitation de la voix. En outre, comme pour éviter tout malentendu, Guillaume s'empresse de préciser l'origine des mots qu'il rapporte : « [c]'est le père de Tony qui a raconté les détails à Pauline » (*SE*, 109). Malgré le décrochage narratif dont elle est victime, la parole paternelle ne s'est donc pas perdue ; bien au contraire, elle dicte maintenant, parfois même dans le détail⁵, le

¹ D'après la formule signalant le retrait définitif du père dans la dernière scène de *Seuls* : « et le passage est ouvert. » (*SE*, 170)

² Pendant les premières pages de sa narration, Guillaume reste anonyme, comme l'avait fait le père avant lui.

³ Pauline avait quitté Tony pour partir rejoindre Guillaume à l'étranger ; puis elle est revenue seule et s'est à nouveau installée chez Tony ; Guillaume est enfin « revenu » à son tour pour la retrouver.

⁴ La formule paternelle originale est « puisque voilà, ce père, c'est moi. » (*SE*, 24)

⁵ Comme par exemple lorsque Guillaume rappelle « cette patience et [...] cette vieille écoute qu[e] Tony] avait eues pour [Pauline], depuis tout le temps, ces heures dans la nuit à éponger ses larmes et tenir les bassines pour qu'elle puisse vomir son alcool » (*SE*, 156), il s'inspire grandement du récit du père :

[...] des nuits blanches où à chaque fois c'était lui [Tony], encore lui qui tendait les cuvettes pour qu'elle [Pauline] vomisse la bile de ses histoires ratées, de son vin et des nuits d'alcool où elle maudissait à son oreille à lui les hommes, tous les hommes, la vie et cette vie qui nous est faite d'être condamnés au partage des ratages, des erreurs [...]. (*SE*, 14)

récit de Guillaume. En suivant scrupuleusement la méthodologie auparavant appliquée par le père, le jeune homme reconstitue l'histoire : il complète les zones d'ombre, relie les gestes et les pensées, imagine les sentiments, signalant discrètement ses interprétations de quelques locutions : « sans doute le père devait encore garder l'écho des mots de son fils, l'image de Pauline qui devenait redoutable au fur et à mesure qu'elle devenait l'unique solution » (SE, 135). Les suppositions palliant les silences, Guillaume énonce à la place du père tout ce que celui-ci n'a pas pu ou n'a pas voulu dire :

Il ne lui¹ a pas dit ce qu'on redoute devant la couverture bleue d'un carnet [...]. Il ne lui a pas dit tout ça, ni, non plus, l'histoire de la photocopie que tout le long du trajet, qui le menait chez elle, dans le bus, il avait abîmée d'un doigt [...]. L'envie de crier, l'air qui encombre les bronches, étouffe, dans le bus les gens respirent – on dirait qu'ils respirent et peut-être que comme lui ils ne respirent pas, il ne sait pas, il n'a pas dit cette douleur à Pauline [...]. (SE, 139)

Parce qu'il arrive *après*, le nouveau narrateur a à sa disposition les récits et les mots de tous ceux qui l'ont précédé. Là où le père avait imaginé son fils dans le bus et avait seulement osé formuler dans sa narration : « [p]eut-être qu'il aura pensé pour la première fois que moi, moi seul peut-être, je serais là pour l'entendre ? » (SE, 63), Guillaume poursuit, prenant appui sur la formule « il aura pensé » :

C'est là, dans le bus, qu'il aura pensé à son père et se sera dit, je vais aller voir papa, je vais lui dire, pour une fois écoute-moi et ne dis rien de ce que tu aurais voulu que je sois et que je ne suis pas, de ce que maman aurait voulu que je sois et que je ne suis pas.² (SE, 102)

De cette manière, il donne au fils les mots pour répondre aux attentes du père et fournit à ce dernier les paroles qui lui ont fait défaut. Il permet que l'histoire soit transmise. Pendant quelques lignes, le jeune homme pousse même le processus à son comble. Imaginant ce que « peut-être » le père se serait dit « à lui-même »

¹ À Pauline.

² Guillaume insiste, fouillant encore longuement ce que furent peut-être les pensées de Tony et retraçant peu à peu ce que fut l'histoire du père :

Ne dis rien de nos vieilles histoires mais parle-moi de l'Algérie, ne parle pas des regrets ni des enfances difficiles, parle-moi d'Alger et ne parle plus de nous ni de moi qui n'appelle jamais [...]. Ne parle pas de ce temps où tu ne savais pas comment mettre ton bras autour de mon cou, quand tu m'expliquais qu'il ne fallait pas pleurer, qu'elle était partie en nous aimant ou blah blah quand je faisais, moi, semblant de croire que tu n'avais pas peur et qu'on s'en sortirait ensemble. (SE, 102-103)

(SE, 115), ce qu'il aurait voulu léguer à son fils, Guillaume, en tant que dépositaire des mots manquants, fait basculer la narration et prête sa voix entière au père : « qu'est-ce que j'aurais dit de moi » (SE, 115). La première personne s'impose¹. Il n'y a plus aucune distanciation :

Comme si moi j'avais pu lui raconter, à lui, Tony, à d'autres, les souvenirs honteux que je traîne de ma jeunesse quand elle est allée s'esquinter sous le soleil, là-bas, de l'autre côté de la mer. Et cette envie de vomir que personne n'a jamais voulu voir parce que j'aurais voulu dire, et je le disais parfois, soûl, quand personne n'écoutait plus, que j'avais ramené d'Algérie la souillure des brodequins français quand ils ont écrasé le ventre et le visage d'une femme enceinte – oui, ça, je l'ai vu, je me tais, j'écoute, vas-y Tony, parle, toi, parle et crache et fais rouler la haine qui te porte. (SE, 116)

Comment Guillaume peut-il être entré en possession de ces mots ? Ces paroles sont-elles relayées ou inventées : le jeune homme a-t-il su entendre l'histoire que le père taisait ? Il ne dit rien de l'origine de cette confession, mais, ce faisant, il dégage un nouvel accès vers l'histoire paternelle, dont ni le père ni le fils n'avaient compris les enjeux. Guillaume est, dans ce roman, celui qui incarne le lien. Il est à la fois le père et le fils dans un dialogue qui ne peut aboutir puisqu'il vient *trop tard*. Il témoigne des possibles de la transmission mais aussi de ses limites. Sa démarche narrative suit une progression qui pourrait être celle d'un enfant : dans un premier temps il se présente hésitant, sous influence paternelle, mais il gagne peu à peu en autonomie et parvient finalement à évoluer seul dans l'histoire. Guillaume se libère ainsi du joug narratif de son prédécesseur et clame une presque omniscience comme preuve de son émancipation.

Cependant, malgré les apparences, le père exerce encore une mainmise sur l'histoire. Alors qu'il n'est plus attendu, ni en tant que narrateur ni en tant que personnage², il réapparaît soudainement dans les dernières pages du roman. L'excipit est le cadre d'une intensification dramatique s'achevant, après le retour de Tony, sur la mort de Pauline. Profitant d'une absence de Guillaume, le fils reprend contact avec la jeune femme et lui donne rendez-vous dans une brasserie. Le jour dit, il se présente, mais ne dit pas un mot ; lorsqu'elle rentre chez elle,

¹ C'est l'une des rares fois où la narration de Guillaume a recours au « je » paternel. En dehors de ce récit, les paroles du père sont presque toujours rapportées à la troisième personne. D'ailleurs immédiatement après cette digression, la narration de Guillaume reprend par la formule « [à] Pauline il a dit » (SE, 116).

² Il n'est plus question du père depuis plusieurs pages. Guillaume en effet ne sait pas qu'après son dernier rendez-vous avec Tony et après l'avoir appelé lui, Pauline avait également prévenu le père.

Pauline se rend compte qu'elle n'a plus ses clefs. Elle prévient Guillaume qui, parce qu'il pressent les intentions du fils, retourne au plus vite à l'appartement. Lorsqu'il arrive enfin, Tony est déjà à l'intérieur mais le père l'a également précédé : sur le palier, il interdit tout passage. La surprise est telle qu'elle coupe immédiatement la parole du jeune homme ; la narration scindée redouble la coordination à la reprise de l'alinéa :

[...] et,

Et l'image de ce vieil homme dans l'entrée [...]. (*SE*, 169)

Dès cet instant, le père occupe le seuil mais également l'espace narratif puisqu'il empêche Guillaume d'accéder à la révélation finale¹ : il agit comme s'il voulait garder pour lui seul l'histoire de Tony² et dissimuler les responsabilités. Le fils a commis l'irréparable et le père ne pourra cette fois modifier l'histoire. Celui-ci s'apprête pourtant à mener une dernière lutte pour les mots³, rappelant sous bien des aspects la confrontation qui autrefois l'a définitivement séparé de son fils : lorsqu'ils vivaient encore ensemble, le père a voulu un jour savoir ce que Tony écrivait au feutre rouge dans ses cahiers, enfermé dans sa chambre⁴. Tout avait commencé de façon identique : il ne fallait pas entrer⁵. Il y avait Tony face à son père. Face à Guillaume, le père rejoue l'histoire. Le jeune homme sera le père auquel il lui faut s'opposer pour protéger les mots du fils. S'ensuit un semblable corps à corps, lors duquel les protagonistes s'affrontent et se confondent dans la narration. Sous l'effet de la lutte, dans les dernières pages du roman, les corps se mêlent : ils sont déchirés, disloqués : « la bouche fendue », « ses mains sur mes bras », « ses doigts sur mes bras », (*SE*, 170). Le narrateur tente d'identifier les gestes de chacun, comme il l'avait fait auparavant pour la confrontation entre le père et le fils : « Tony qui s'agrippe aux épaules de son

¹ Tony a tué Pauline. De plus, le père qui fut le premier à raconter, aura également le dernier mot, au sens où il sera le dernier à s'exprimer. Dans l'histoire plus personne ne prend ensuite la parole. Dans le récit de Guillaume, qui se poursuit sur quelques lignes encore, il n'y a plus de discours rapporté.

² Il s'agit également de l'histoire de Pauline mais, jusqu'à la fin, les mots du père sont pour le fils. Le père n'évoque à aucun moment le devenir de la jeune fille et recentre continuellement le propos sur Tony. Dans ces dernières pages, il précise ainsi, évoquant ce dernier : « Tony n'est pas venu pour ça » (*SE*, 170). Pauline est repoussée derrière l'acte que cache le « ça ».

³ Alors que le père apparaissait « tremblant, suffoquant » (*SE*, 169) quelques lignes auparavant, ce dernier se jette, contre toute attente, à corps perdu dans une ultime bataille : il sait être la dernière « digu[e] » (*SE*, 162).

⁴ Le détail de la scène a été précisé dans la sous-partie I.C.2.d. « Une histoire de mots ».

⁵ Le « n'entrez pas, n'entrez pas je vous en supplie » (*SE*, 169) du père répète le « ne viens pas, non ne viens pas » (*SE*, 128) du fils.

père, aux bras et ses mains ont griffé le visage, les joues, les yeux puis les mains à nouveau » (*SE*, 128-129). La narration décrit un même chaos dans une juxtaposition d'images, doublée de discours rapportés sans ponctuation. Dans ces dernières pages, la confusion est telle que, lorsque Guillaume répète les mots de la « voix bafouill[ante] » du père – « la police arrive, c'est lui qui les a appelés, il n'est pas venu pour ça, Tony n'est pas venu pour ça » (*SE*, 170) –, narrateur et lecteur ne savent plus, pendant un instant, qui est « lui » et qui est « il ». L'histoire se répète : ici comme auparavant, tout prend fin brutalement. La première fois, il y avait eu cette « image [...] fixée » : « le silence entre eux deux »¹ (*SE*, 129). Ici, deux phrases, très brèves, mettent un terme à la scène – « et soudain son corps² bascule et le passage est ouvert » (*SE*, 170). Père, fils et narrateur sont parvenus au dernier seuil de l'histoire.

La quatrième de couverture de *Seuls* avait mis en garde le lecteur : « cette fois, il faudra bien que tout soit dit ». Tout se passe en effet comme si, à cet instant-là seulement, Guillaume pouvait enfin entrer dans l'histoire partagée par Tony et Pauline, dont le père lui refusait l'accès. Après la chute de ce dernier, le narrateur franchit le seuil qui le mène vers une autre réalité, mise en évidence par le changement de décor : « [d]evant moi, le couloir, la lumière pâle et fade » (*SE*, 171). Toutefois si l'agitation des corps a cessé, la compréhension de la scène n'est pas encore fixée. Guillaume découvre Tony, resté dissimulé jusqu'au dernier instant derrière le père³, et plus précisément ce « revers des mains sur les cuisses, paumes vers l'extérieur » (*SE*, 171) – des mains qui viennent d'étrangler Pauline. « Je regarde ses mains et m'étonne de leur position pendant que lui⁴, il n'en revient pas » (*SE*, 171). Sous le regard de Guillaume, la scène se dédouble : les mains ainsi offertes rappellent celles du père qui ont auparavant longuement illustré le récit⁵. Cette réminiscence visuelle suggère que, depuis toujours, l'issue de l'histoire était là, visible entre les mains paternelles. La pause narrative

¹ La formule clôt la scène de dispute autour des cahiers de Tony.

² Le corps du père.

³ Guillaume voit Tony « agenouillé en plein milieu du salon » (*SE*, 171) seulement après que le corps du père a « bascul[é] » (*SE*, 170).

⁴ Tony.

⁵ Les mains sont évoquées à de nombreuses reprises par le père lui-même lorsqu'il raconte les scènes de face-à-face avec Pauline, mais elles sont aussi omniprésentes dans les deux scènes de lutte (avec Tony, puis avec Guillaume). L'importance des mains dans *Seuls* sera plus longuement analysée dans la sous-partie III.A.1. a. « Les mains et la voix ».

s'achève lorsqu'une deuxième chute se produit : « [q]uelque chose s'écroule plus bas que nous » (*SE*, 171). Est-ce ici la reformulation de la chute du père sur le seuil ? Le redoublement, si s'en est un, libère le passage : la scène apparaît enfin, lisible : « il est là, je suis là, au milieu le corps inerte de Pauline » (*SE*, 171). Le père a disparu. L'image est figée, recentrée sur la jeune fille : « une impression de calme, on dirait que Pauline n'attend plus rien » (*SE*, 171). La neutralité du « on » efface les narrateurs successifs. Précipitée dans les dernières pages du roman, l'histoire est déposée. Il n'y a plus rien à dire ; le point final peut être inscrit.

En se constituant narrateur, le père de *Seuls* a franchi un premier seuil. Une fois en possession des mots, il lui a fallu convaincre de la place et du rôle qu'il jouait dans une histoire qui n'était *a priori* pas la sienne. Il a rassemblé dans sa narration les détails de l'histoire ; il a mis en résonance les paroles échangées et resserré les liens entre les différents protagonistes. D'abord porte-parole du fils, il a peu à peu réussi à s'imposer en transgressant le récit confié par ce dernier, n'hésitant pas à rectifier, selon ses besoins, positions et répliques. Devenu un personnage incontournable, il est encore présent lorsque Guillaume devient narrateur après lui. Il accompagne le récit parce que pour être père, il lui faut s'assurer que les mots ont été transmis : ceux-ci doivent encore être portés par d'autres voix que la sienne pour que l'histoire prenne sens. Le père tient donc parole jusqu'à ce que tout soit dit ; parvenu au dernier seuil de la narration, il s'affirme comme celui qui veille sur l'histoire : il est désormais, aux yeux de tous, le *gardien des passages*.¹

¹ La formule est empruntée à Yves Pélicier (« Notre contemporain », *art. cit.*, p. 438).

2. Variations sur le seuil

La revendication identitaire du père s'exprime par l'appropriation de l'espace diégétique : l'exploration des lieux et de la chronologie des événements, l'hésitation entre les paroles et les non-dits sont des exercices nécessaires au positionnement paternel. À chaque fois qu'un seuil est franchi, les mots surgissent et bousculent le narrateur ; son instabilité prend une amplitude nouvelle et ouvre inévitablement de nouveaux espaces de réflexion. La « fonction médiatrice » du père, telle qu'elle est explicitée par Yves Pélicier, est effective :

Le père apparaît, du fait même de sa distance, ou si l'on veut de la discontinuité de ses interventions, comme le gardien, par excellence, des passages. Il ne s'agit pas là d'une fonction d'initiation, mais de la capacité à créer les conditions d'un cheminement [...].¹

Apparitions ponctuelles, mutisme fréquent, isolement volontaire, les caractéristiques paternelles, telles qu'elles sont ici suggérées d'un point de vue psychologique, prennent sens dans le roman lorsque le père se positionne sur le seuil, dans cette « [z]one indécise », tel que le rappelle Gérard Genette, « entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur [...] ni vers l'extérieur », « un "vestibule" qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. »²

Que faut-il comprendre du perpétuel mouvement paternel ? Pourquoi le narrateur d'*Une parenthèse espagnole* revient-il chez lui avant de décider d'accompagner son propre père en Espagne et d'emmener avec eux ses filles ? Dans *Non-dits*, où Léonce compte-t-il se rendre lorsqu'il quitte la maison familiale à la nuit tombée ? Que cherche Jean, le narrateur de *Loin d'eux*, qui semble ne jamais rester immobile ? De l'usine aux couloirs de la maison, il part, revient ; il hésite devant les portes. Il accompagne son frère pour quelques pas dans le jardin. Il se rend à la gare en voiture afin d'attendre le retour de son fils

¹ *Ibidem.*

² Genette Gérard, *Seuils*, Paris, [Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987], Éditions Points, coll. « Essais », 2002, p. 8. Il n'est pas ici question de paratexte. Je retiens uniquement le sens que Gérard Genette attribue au mot « seuil » de manière générale, afin de définir, à mon tour, cette « zone indécise » dans laquelle se tient le père et qui sert de *lieu de passage* pour la narration.

et, plus tard, sur le quai, il ne tient pas en place : « il disait qu’il allait avancer un peu sur le quai pour voir si Luc n’arriverait pas de là-bas, tout au bout » (*LE*, 41). C’est lui d’ailleurs qui a accompagné Luc à Paris, lors de son déménagement, alors que Marthe, sa femme, est restée à La Bassée¹. Pas à pas, un chemin se dessine ; des portes s’ouvrent de part et d’autre. Les seuils ponctuent le roman du père. Le franchissement, qu’il soit retardé ou réclamé, imperceptible ou appuyé, est à l’origine du récit. Les variations sont nombreuses, mais aucun narrateur ne semble pouvoir s’y soustraire. Le *passage* doit avoir lieu.

Le processus, toutefois, varie selon le statut de la parole paternelle : entendue au sein d’un roman polyphonique, comme dans *Loin d’eux* de Laurent Mauvignier et dans *Non-dits* de Gisèle Fournier, ou unique voix narratrice dans *Une parenthèse espagnole* de Sylvie Gracia ou dans les romans de Philippe Forest, celle-ci oblige à une approche différente des paliers de l’histoire.

a. Le « pas de côté » narratif

Pour chaque père-narrateur, il y a, au commencement, un *passage* :

J’avais l’impression d’avoir fait un pas de côté – plus exactement : un demi-pas de côté – et qu’une moitié de moi-même se tenait désormais hors du monde.² (*CS*, 50)

L’écart tel qu’il est ici constaté par le narrateur du *Chat de Schrödinger* apparaît comme un préalable nécessaire pour entrer en narration : il y a de fait dans tous les romans du père, un seuil initial, souvent franchi avec détermination, qui permet au père de s’extraire, pour un temps, de son histoire, de la regarder et de la commenter d’un point de vue extérieur. La prise de parole à la première personne est ainsi facilitée ; la présence – en tant que narrateur, mais aussi en tant que père – est légitimée. Ce moment est généralement évoqué dès l’incipit du roman, ou lors de la première intervention paternelle dans le cas des romans polyphoniques.

¹ Nom du village où vivent Marthe et Jean.

² Le père-narrateur évoque ici la situation dans laquelle il se trouve depuis la mort de sa fille et donc depuis qu’il a commencé à écrire.

- Sortir (*Loin d'eux* et *Non-dits*)

Dans les deux romans polyphoniques que sont *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier et *Non-dits* de Gisèle Fournier, le père ne s'exprime pas le premier ; plusieurs personnages se succèdent sur le devant de la scène avant que l'occasion de se faire entendre dans le brouhaha familial ne se présente. Les circonstances sont les mêmes : les premières paroles sont prononcées au moment où un seuil est soudainement franchi. Le mouvement est soutenu par le langage. « Je suis sorti »¹ (*LE*, 26) sont les mots par lesquels Jean, le père-narrateur dans *Loin d'eux*, entre dans le récit. « Quand je suis sorti de la maison » (*ND*, 41) sont ceux de Léonce dans *Non-dits*². Ces formules introductives, presque identiques, soulignent le caractère impulsif de la prise de parole. Le verbe décrit l'élan physique par lequel la porte est ouverte. Puis le père se met en avant visuellement et verbalement. La limite narrative est franchie : le *passage* est confirmé par la revendication du « je ».

Pourtant, dans ces deux cas, la démarche reste ambiguë : la déclaration paternelle n'est pas complète. La voix reste, dans un premier temps, anonyme. Le narrateur ne décline pas son identité et laisse le soin à celui qui l'écoute de recouper les indices donnés auparavant par les autres personnages pour deviner son statut dans le récit³. L'affirmation de la paternité, comme dans *Seuls*, vient quelques lignes ou quelques pages plus tard, lorsque le père ne peut plus taire son lien à l'enfant ; un usage appuyé de la première personne souligne son implication. Jean confesse : « moi aussi, mon fils, je l'aimais » (*LE*, 30). Léonce, plus réservé, énonce pourtant tout aussi explicitement sa paternité. « J'aurais

¹ La formule est d'autant plus frappante à l'ouverture du monologue de Jean qu'elle répète l'expression sur laquelle se clôt, juste avant, l'intervention de sa femme, Marthe : « [j]'ai entendu la porte claquer, Jean était sorti. » (*ND*, 26)

² Comme dans *Loin d'eux*, les personnages de *Non-dits* notent également la fuite paternelle. « Mon père était sorti » (*ND*, 48), déclare Mathilde. « Puis il était sorti » (*ND*, 82), constate Thomas. Le récit insiste sur ce mouvement qui mène à l'extérieur de la maison : Léonce « quittait la table sitôt le repas terminé » (*ND*, 58), ou encore « Léonce de plus en plus taciturne, à peine le repas terminé il s'en va sans rien dire » (*ND*, 64).

³ L'identité du narrateur se devine plus ou moins aisément. Si, dans *Loin d'eux*, la reconnaissance est facilitée par la reprise d'une même formule désignant clairement le nouveau narrateur, dans *Non-dits*, il est nécessaire de tirer des conclusions de ce qui est ou a été dit, car le jeu est faussé : le père s'exprime au présent alors que sa fille vient d'annoncer sa mort trente ans plus tôt, dans l'intervention qui précède immédiatement la sienne.

voulu autre chose pour ma fille » (*ND*, 43). Il confirme qu'il n'y a pour lui pas d'autre identité possible. Plus déroutant encore, alors que le personnage vient d'être introduit dans l'histoire, le mouvement de la narration semble l'en éjecter. En effet, le déplacement n'est pas celui attendu : au lieu d'entrer dans l'intimité familiale, le narrateur s'en éloigne et prend la fuite. Les raisons invoquées sont à chaque fois les mêmes : il était nécessaire de s'écarter afin de trouver un espace où s'exprimer, car c'est, pour l'un comme pour l'autre, à ce moment-là, la seule issue envisageable. Jean, comme Léonce, éprouvent tous deux le besoin de mettre un terme à leur silence pour se disculper. Dans *Loin d'eux*, Jean prend la parole dans le but d'expliquer le mouvement de colère qui l'a poussé à claquer la porte de la cuisine. Il livre sa propre version des faits. « Je suis sorti parce que ce n'était plus possible, d'accepter ça » (*LE*, 26). Dans le monologue précédent, Marthe lui avait reproché d'être resté trop distant vis-à-vis de leur fils ; Jean ne supporte pas cette accusation et développe longuement ses sentiments et ses griefs :

[...] eux deux, si intimement reliés par la haine de moi, et des vérités qu'ils choisissaient de me laisser, à moi, dans ma crotte de monde vrai, tout réel et glauque, insuffisant toujours. (*LE*, 26)

De la même manière, le récit de Léonce, dans *Non-dits*, motive rapidement les raisons de sa sortie et de son mal-être par « la tension » (*ND*, 41) régnant à l'intérieur de la maison. Il affirme ensuite sa volonté de prendre ses distances par rapport au huis clos familial : « [j]'ai fermé les yeux. Je me suis fermé à leurs voix. »¹ (*ND*, 41)

La volonté de se singulariser est donc concrétisée par un « pas sur le côté » narratif. Le père, ainsi isolé, peut enfin raconter ce qu'il a été jusqu'alors incapable d'exprimer face aux autres. L'impossibilité de formuler ses pensées, ses sentiments et son identité, parce qu'elle devient insupportable, déclenche paradoxalement la verbalisation. Néanmoins, l'écart que s'octroie le père ne

¹ Dans ce dernier cas, l'isolement est définitif : une fois le seuil franchi, le père de *Non-dits* ne fera jamais le récit de son retour auprès des siens.

permet aucun échange¹. Le narrateur est seul : il s'exprime pour lui-même. Les autres personnages ne l'entendent pas et n'auront jamais connaissance de ses doléances². Le récit paternel reste intérieur et personnel. Jean confirme l'irréversible de la situation : « [e]t moi je resterai seul avec ça [...], et tant pis pour moi [...]. (LE, 30)

- Entrer (*Une parenthèse espagnole*)

Dans le roman de Sylvie Gracia, l'approche du seuil est inversée : le père entre au lieu de sortir. Le roman s'ouvre sur l'évocation du jour où ce dernier rejoint sa famille à la hâte, après avoir appris que son amie d'enfance, Luz, perdue de vue depuis longtemps, s'est présentée saoule à sa porte³. L'onde de choc provoquée par ce double retour – celui de Luz et celui subséquent du père – remet en question tous les repères de l'existence paternelle. Le bouleversement personnel est en ce sens très proche de celui illustré dans *Seuls*, mais le mouvement qui en résulte s'effectue en sens contraire. Au lieu de quitter son appartement en quête d'explications, comme a pu le faire le père de Tony, le narrateur d'*Une parenthèse espagnole* revient en ce lieu dont il cherche pourtant depuis des mois à s'écarter⁴. C'est là, sur le seuil, que le père débute la narration qui lui permet ensuite de cheminer à travers son histoire.

¹ Seul le narrateur de Philippe Forest est occasionnellement mis en scène dialoguant avec sa femme dans *Toute la nuit* ou encore dans *Le Chat de Schrödinger* ; mais les dialogues restent distincts de la narration. Dans *Toute la nuit*, ils interviennent dans des parties indépendantes et sont mis en page différemment : les intervenants sont identifiés (« Elle » et « Lui ») et la typographie est en italique.

² Même si les interventions donnent parfois l'impression de se répondre, reprenant là où le narrateur qui précède a arrêté son récit. C'est ce que fait Jean lors de sa première intervention, en ripostant aux accusations de Marthe. Il en est de même pour son deuxième récit qui explique la scène annoncée juste avant par son frère Gilbert : « [e]t tout à coup, ça, l'éclat furieux de son rire » (LE, 34). Jean reprend immédiatement sur l'évocation de ce même événement : « [ç]a a été comme une sorte de cri qui m'a déchiré la gorge ». (LE, 34)

³ Ce sont les filles du narrateur qui lui ouvrent la porte.

⁴ Sans y parvenir, malgré son désir de quitter sa femme. Le père multiplie les va-et-vient :

Depuis que j'avais notifié à ma femme que *j'allais partir*, l'appartement était devenu le champ d'une guerre froide et silencieuse. Comme un vieil adolescent, *je quittais* la maison le plus tôt possible le matin et *y revenais* à la nuit. (PE, 14) [Je souligne]

Le retour de Luz permet au père de faire le « pas de côté » qui n'avait pu être accompli auparavant, malgré une détermination clairement énoncée :

Quand j'ai pris la décision de quitter Florence, je lui¹ ai dit au téléphone, *Je m'en vais*². Je n'ai pas pris la peine de prononcer le prénom de ma future ex-femme. *Je m'en vais*, cela résumait tout, je ne quitte pas Florence et les filles et la maison, je m'en vais, comme s'il s'agissait d'un acte concernant moi seul. (PE, 35-36)

Le « Je m'en vais », ainsi scandé et explicité par l'accentuation de la formule « il s'agissait d'un acte concernant moi seul », ne convainc personne, pas même le narrateur. L'insistance de la première personne dissimule difficilement l'indécision qui l'a jusque-là retenu et le « comme » signale la tromperie. Le questionnement identitaire sous-jacent touche aux liens que le père entretient avec ceux qui l'entourent : derrière le « Je », il y a l'époux et le père, mais aussi l'homme porteur d'un passé et d'un avenir à définir. Alors même qu'il ne sait pas qui il est lorsqu'il est auprès des siens, qui sera-t-il s'il les quitte ? Quelles seraient les conséquences d'un déplacement visant à acquérir une place qui lui a jusqu'à présent échappé ? S'il venait à réaliser un tel mouvement de réflexion³, qui le père entraînerait-il malgré lui ? Par peur des contrecoups, ce dernier retardait le moment de s'affirmer. Il lui manquait l'impulsion nécessaire au passage à l'acte. Lorsque Luz franchit la porte, il ne peut résister et, à son tour, il avance sur le seuil.

Un point de non-retour est franchi : en suivant son amie, le père entre dans l'histoire. Il lui faudra ensuite s'en saisir par les mots. La narration entraîne une relecture des faits. Se remémorant le jour du retour de Luz, le père est rétrospectivement confronté à ses mensonges :

[...] mon premier réflexe a été de rouler le futon que j'avais laissé dans un coin du salon et de le dissimuler sous le lit de la chambre. J'allais quitter le domicile familial et *je ne faisais plus semblant*⁴ devant mes filles. [...] Mais ce que je leur infligeais, Luz devait en être protégée. (PE, 13)

¹ Le narrateur s'adresse à son ami Fred.

² En italique dans le texte.

³ Au sens d'un « retour de la pensée sur elle-même » (entrée "réflexion", in *Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, [1993 – 1967 pour la première édition du Petit Robert de Paul Robert], Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, 2010, p. 2159.

⁴ Je souligne.

Il réalise que son existence a longtemps tenu à des mises en scène. Dans ce jeu de faux-semblants, il jouait deux rôles différents : l'un pour ses filles, l'autre pour son amie. Cependant, un fois le seuil franchi, le père ne peut plus mentir. Parce qu'il lui faut désormais raconter une seule et même histoire, il avance à découvert. En « protég[eant] » Luz, il préservait encore momentanément une existence dans laquelle lui-même s'était réfugié¹ ; une fois à l'intérieur, il constate que les murs déjà s'effritent et laissent entrevoir l'envers du décor. La vérité est devant lui ; devenu narrateur, il ne peut plus détourner le regard.

Le père, parce qu'il est passé de l'autre côté, doit désormais affronter les faits ; en suivant Luz, il revisitera les lieux de son histoire. L'appartement familial est le premier d'entre d'eux. Il y en aura d'autres – Barcelone, Paris ou encore Montpellier – d'autres époques aussi et de nombreux protagonistes, tous ayant, un jour, croisé le chemin de Luz. Pas à pas, le père explore leur passé commun et, dans son champ de vision, il discerne de plus en plus précisément les méandres de son propre parcours. L'introspection narrative lui permet de se saisir de l'histoire et, enfin, de se reconnaître une identité.

▪ « Ce point du temps »² (*L'Enfant éternel*)

Aucun *passage* ne se déroule de manière identique et l'exercice n'est pas sans risque. L'afflux de paroles a de quoi surprendre un père trop longtemps enfermé dans son silence. Qu'il soit seul comme dans *Seuls*, face à sa famille comme dans *Une parenthèse espagnole* ou bien qu'il s'agisse d'entrer dans un deuil comme le met en scène *L'Enfant éternel*, le narrateur prend le temps de la réflexion et retarde à sa manière le moment du « pas de côté ». En équilibre sur le seuil, il joue des variations qui s'offrent à lui.

L'incipit de *L'Enfant éternel* sonne comme une mise en garde quant aux mots et leurs conséquences. Les premières lignes du roman sont envoûtantes :

¹ Le père d'*Une parenthèse espagnole* tente de se maintenir dans une adolescence hors du temps, ignorant le passage des années.

² D'après la formule du narrateur de *L'Enfant éternel*. (EE, 13)

Je ne savais pas. Ou alors : je ne m'en souviens plus. Ma vie était cet oubli, et ces choses, je ne les voyais pas. Je vivais parmi des mots – insistants et insensés, somptueux et insolents. Mais je m'en souviens : je ne savais pas. (*EE*, 13)

Les mots sont bercés entre savoir et souvenir, passé et présent, dans un mouvement régulier qui dissimule pourtant difficilement l'agitation des pensées. Celles-ci sont superposées et peuvent être à tout moment renversées, comme le suggère l'inversion finale : le premier « [j]e ne savais pas. Ou alors : je ne m'en souviens plus » devenant « je m'en souviens : je ne savais pas ». Recto et verso d'une même image du narrateur, ces paroles fluctuantes illustrent l'instabilité inhérente au personnage paternel : l'incertitude de ce dernier est telle qu'elle contamine les mots et la narration et risque à tout moment de le faire chuter. Pourtant ces premières lignes suggèrent que le narrateur a malgré tout pu acquérir un certain équilibre, en transformant son vacillement en rituel. Les répétitions, la brièveté et le rythme qu'il donne à sa parole sont la preuve d'une maîtrise qui, même ténue, permet de libérer une paternité résolue à se dire :

J'habite maintenant ce point du temps. Chaque soir, je pose rituellement le volume rouge sur la table de bois qui me sert de bureau. Je fais la somme des jours : j'ajoute, je retranche, je note, je lis. (*EE*, 13)

Les mots s'entrechoquent sur les murs invisibles de ce lieu où « habite maintenant » le narrateur. Par un va-et-vient scriptural, le père se maintient sur le seuil. Il se place ainsi volontairement hors des contraintes de la réalité et fait de sa table en bois le lieu d'un passage volontaire vers la narration. Du calcul répétitif et hypnotisant des jours-mots, le narrateur déduit la possibilité d'un mouvement. Autour de lui, dans ce bureau caractérisé par un vide temporel et mémoriel, ouvert à tous les possibles, passé et avenir sont à portée de main ; encore faut-il se donner l'élan nécessaire pour les atteindre.

Dans l'œuvre de Philippe Forest, le père est condamné à envisager son existence uniquement à travers l'écriture, seul moyen pour lui de regarder au-delà d'un temps qui ne s'écoule plus puisque l'enfant et avec lui son propre

avenir ont disparu¹. Le *passage* sera verbal. Le corps paternel est d'ailleurs ignoré ; le décor du bureau a été effacé : seuls se distinguent les deux repères nécessaires au récit : la table de bois et le livre rouge, motifs récurrents de l'écriture². Les mots, répétés et déclinés, remplissent progressivement l'espace narratif. L'incantation initiale « je m'en souviens, je ne savais pas » guide les pas du narrateur : la formule de l'incipit est reprise à l'ouverture du chapitre suivant, celui où s'ouvre le récit. Le verbe « savoir » est utilisé comme un fil tendu auquel se retient le père et par lequel il entre progressivement au sein de l'histoire qu'il s'apprête à raconter :

Ainsi, il était une fois l'hiver dernier. Je m'en souviens : nous ne *savions*³ pas. Et peut-être, cela était-il mieux ainsi. Peut-être valait-il mieux que nous ne *sachions* pas. Notre ignorance nous protégeait. Elle nous garantissait du malheur. Sans le *savoir* encore, nous lui devions chacun de nos jours. *Savoir* nous aurait privés de ce don. (*EE*, 15)

Pour quelques lignes encore, le père reste sur le seuil et se contente de souligner la nécessité de regarder au-delà des mots. Au troisième paragraphe de l'incipit, le narrateur laisse apparaître l'envers du décor. Il se déleste un peu du poids de son anonymat, tout en restant dissimulé derrière des mots qui ne sont pas les siens. « "Tous les enfants, sauf un, grandissent" » (*SE*, 11), énonce-t-il. Cette phrase est la première du *Peter Pan* de James M. Barrie (1911). Elle figure également sur le bandeau rouge apposé à la couverture de la première édition du roman de Philippe Forest⁴. Son emploi situe ici le narrateur au croisement des différentes histoires qui composent son récit. La citation de Barrie fait référence

¹ Le narrateur commence son récit au moment de la mort de son enfant. Dans les premières lignes de *L'Enfant éternel* il n'est pourtant rien dit, ni de l'enfant, ni de son destin, pas même du statut de père du narrateur. Ces informations sont fournies peu après, le drame se devinant derrière les mots :

Notre histoire est un conte semblable de terreur et de tendresse qui se dit à l'envers et commence par la fin : ils étaient mariés, ils vivaient heureux, ils avaient une enfant... (*EE*, 14)

² La table de bois et le livre rouge sont parmi les motifs qui apparaissent régulièrement dans l'œuvre de Philippe Forest, en particulier dans les deux premiers romans, *L'Enfant éternel* et *Toute la nuit*.

³ Je souligne les utilisations du verbe "savoir" dans ce passage.

⁴ *Tous les enfants sauf un* est aussi le titre d'un texte de Philippe Forest (Paris, Gallimard, 2007) publié sous l'appellation d'essai et illustrant l'hybridité en œuvre dans les écrits de l'auteur. Ce texte mêle tout à la fois fiction et autobiographie, considérations personnelles et réflexions théoriques. Pour Maïté Snauwaert le texte de James M. Barrie « inaugure le façonnement intertextuel » de l'œuvre de l'écrivain (*Philippe Forest. La littérature à contretemps*, Nantes, Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 126).

au héros éponyme grâce auquel le père élabore des aventures à l'envi pour son enfant lorsque celle-ci, souffrante, peine à trouver le sommeil¹. Néanmoins la formule n'est pas seulement une référence au rituel de l'histoire du soir ; elle expose également le principe qui régit la narration : l'enfant qui n'a pu grandir, c'est aussi Pauline, sa fille, dont la mort est à l'origine du récit de *L'Enfant éternel*. C'est également le petit garçon que fut le narrateur, chargé du poids de sa propre enfance et de ses cauchemars². Derrière lui enfin, il y a le père-narrateur dont l'existence, depuis la disparition de sa fille, ne mène plus nulle part. Quels sont les masques de chacun ? Peter est-il Félix³ ? Wendy et Pauline sont-elles une seule et même petite fille ? La narration superpose les silhouettes et joue du trouble engendré par les mots :

Wendy a deux ans. Elle court jusque dans les bras de sa mère et lui offre une fleur tout juste cueillie. Ce moment sera suivi d'autres moments et pourtant jamais plus, d'année en année, il ne se répètera. Wendy a deux ans et elle sait déjà le tic-tac reptilien du temps. "À deux ans, tout enfant le sait. Deux est le commencement de la fin."
(*EE*, 13)

Précisant la règle temporelle, presque mathématique, du *Peter Pan*, il fait entendre l'écho des premières phrases de l'incipit – « [j]e fais la somme des jours : j'ajoute, je retranche, je note, je lis » (*EE*, 13), il rappelle qu'il se tient toujours au seuil de la narration et que la signification des mots est à chercher de l'autre côté du miroir brisé.

Tout cela, le lecteur ne le sait pas encore ; il entrevoit seulement les contours d'une histoire dont le sens lui échappe. Il est ici dans une innocence proche de celle de l'enfance. Il se place aux côtés de Wendy et de Pauline et il prête l'oreille au conte qui lui est raconté. Dans ce roman, comme dans les autres romans du père, le narrateur aspire à trouver une écoute. La voix anonyme des premières pages de *L'Enfant éternel* se fait douce pour tendre ses filets. « Laisse-

¹ La partie VIII de *L'Enfant éternel*, « Wendy » (*EE*, 317), est en grande partie consacrée à Peter Pan et à l'évocation de l'histoire du soir :

Peter Pan était le préféré de Pauline [...]. Mais le Peter Pan qu'a connu Pauline n'appartenait qu'à elle. Les aventures racontées par Barrie n'avaient fourni qu'un prétexte depuis longtemps oublié. Chaque soir, un nouveau chapitre devait être écrit. (*EE*, 370)

² Tel que le rêve « jaune », raconté une première fois au début de *Sarinagara* (*SA*, 17) et évoqué de manière récurrente jusqu'au développement conséquent qui lui est offert dans *Le Chat de Schrödinger*. Voir à ce propos la sous-partie III.B.2.c. « Une "histoire parfaite" : le rêve au principe du récit chez Ph. Forest ».

³ Le pseudonyme choisi par l'auteur pour son double romanesque.

moi te dire à nouveau les mots par où commençaient nos histoires » (EE, 15), supplie-t-elle. Le « à nouveau » suggère que le père s'adresse à la petite fille, mais la voix résonne dans le vide : la conversation a depuis longtemps été interrompue. Derrière l'enfant perdue, le narrateur cherche à apercevoir la silhouette d'un nouvel interlocuteur. Les mots sont des pièges, posés là pour attirer celui qui voudrait écouter des histoires. Dans cette même supplique, en effet, le narrateur désigne le *lieu de passage* commun à tous les pères – « les mots par où¹ commençaient nos histoires ». Le flux de la narration est de plus en plus fort et dans les dernières lignes, tout bascule brutalement : narrateur, personnages et lecteur entrent côte-à-côte dans le *trop tard* du récit. « Et tout commence encore, écoute-moi, puisqu'il était une fois... » (EE, 15)

Le « pas de côté » est un mouvement instinctif de la part du père : sous le coup d'une menace dont il n'a pas encore défini les termes, le père s'échappe et emmène avec lui son histoire ; mais l'espace ouvert par les mots est illimité ; le chemin à parcourir s'étire au gré des attentes, des craintes et des interrogations paternelles, retardant d'autant le moment où il faudra s'arrêter. « *Je suis là bientôt* »² (PE, 221) conclut le père d'*Une parenthèse espagnole* à la fin de son récit : l'adverbe révèle que la fin de l'errance est loin d'avoir été fixée. D'autres seuils se devinent à l'horizon.

b. *D'une porte à l'autre : les jalons de l'histoire*

Une fois le premier seuil franchi, le parcours paternel est invariablement jalonné par des portes, des couloirs ou des escaliers. Ces *lieux de passage*, ouvertures réelles ou symboliques, sont à l'origine de multiples détours et digressions dans la narration. Ceux-ci cependant sont soumis à des règles auxquelles il convient de se plier. Une exploration méthodique s'impose.

¹ Je souligne.

² En italique dans le texte.

Dans *Seuls*, les lieux, peu nombreux, mettent en évidence le mouvement incessant dont ils sont le théâtre. Les occasions de franchir une porte sont multiples : Tony se réfugiait adolescent dans sa chambre où son père ne devait pas entrer, jusqu'au jour où ce dernier s'est « avanc[é] » (*SE*, 127). Le jeune homme a alors quitté le domicile parental sans espoir de retour. Il a partagé un appartement avec Pauline lorsqu'ils étaient étudiants, mais la jeune fille, à son tour, est « partie avec un homme, là-bas, à l'étranger » (*SE*, 49). Puis, elle est « revenue seule » (*SE*, 49) et a demandé à Tony de lui ouvrir à nouveau sa porte, avant de le quitter encore, peu après, pour s'installer avec Guillaume. Entre temps, il y a eu les allers-retours à la mer, le voyage chez les parents de Pauline, les trajets pour aller travailler, les sorties le soir dans les bars et les retours à l'appartement des deux jeunes gens épuisés et nauséux. Tony est finalement revenu chez son père, mais il est reparti presque immédiatement. À ce moment-là, le père qui depuis des années restait enfermé dans son appartement, s'est mis lui aussi en marche : il est sorti ; il est monté dans le bus pour rejoindre la gare ; de là il s'est rendu chez Pauline. Avec elle, il est entré ensuite chez Tony et ils ont continué ensemble à aller et venir « dans les rues, au hasard » (*SE*, 163). Le père a même franchi à plusieurs reprises les grilles du cimetière où est enterrée sa femme. Pauline cependant abandonne et affirme ne plus vouloir « sortir » (*SE*, 163). Les allers et les retours ne cessent pas pour autant : un jour, Tony lui donne rendez-vous dans une brasserie. Guillaume a quitté leur appartement quelques jours plus tôt. La jeune femme se déplace, mais lorsqu'elle revient chez elle, elle ne peut plus rentrer : ses clefs ont disparu. Guillaume se hâte de revenir. Dans l'entrée, il trouve le père. À l'intérieur, Pauline et Tony sont déjà là. Il s'agit ici de la dernière porte. Entrées et sorties ponctuent la diégèse et posent avec précision les repères du récit¹. Le seuil signale les changements de situation et de perspective et délimite les contours de la narration de manière effective. À chaque fois qu'une partie se clôt, une porte est ouverte : à la fin de la première partie, le père achève son récit sur cette formule : Pauline « est sortie sans plus rien dire » (*SE*, 95). Les derniers mots de la seconde imposent une même scène

¹ Des annonces, telles que « c'était avant ce jour où il a franchi la porte » (*SE*, 35), « [a]u moment où j'ai sonné à sa porte » (*SE*, 84), « le fracas de la porte vitrée a résonné longtemps sur leurs pas, dans l'escalier » (*SE*, 148), introduisent les paragraphes. Elles sont parfois précédées d'une ligne laissée blanche, autre ouverture symbolique dans la page.

– « devant eux, la porte s’ouvre » (*SE*, 149) – et, de façon identique, le roman prend fin sur le franchissement de l’ultime palier, celui de l’appartement de Pauline, gardé par le père, autour duquel chacun prend position.

Il convient donc de prêter attention à la scénographie du récit et à ce qui se joue de part et d’autre de ces portes : sonner, frapper, ou encore attendre sur le seuil structurent la narration paternelle, la porte s’offrant « en défense autant qu’en échappement ; à la fois cadre et monument elle inscrit le puissant mystère de l’histoire dans le silence de ses nœuds qu’elle fait pivoter gravement sur le temps »¹. Tout au long de son parcours, lieu après lieu, le père cherche la proximité des portes. Une fois en place, il confronte les points de vue, interroge les divergences et énonce finalement un récit plus fort d’avoir réussi à assembler les voix dissonantes qui l’entourent. Il suffit ensuite de répondre à l’invitation et de franchir le seuil pour découvrir, tels que les décrit le père de *Seuls*, « les murs d’un blanc presque trop blanc, quelques cartons près de l’entrée » (*SE*, 84) et symboliquement « la bibliothèque et les livres posés à plat sur les étagères, pas encore rangés » (*SE*, 84). Les récits « pas encore rangés » ont été abandonnés² ; il est désormais nécessaire d’y mettre de l’ordre. Le père trouve là la place qui lui revient.

▪ Du mouvement des éoliennes³ : la circularité chez Sylvie Gracia

Dès les premières phrases d’*Une parenthèse espagnole*, sur le pas de porte où tout a commencé, un mouvement traversant est esquissé : Luz, les filles du narrateur, le narrateur lui-même, puis plus tard sa femme, se succèdent sur le seuil, dans un sens ou dans l’autre, sortant, entrant, rejoignant d’autres portes et d’autres paliers, ouvrant autant de possibles accès vers l’avant ou l’après de leurs existences. Le narrateur, dans un premier temps spectateur malgré lui de ces allées et venues, identifie progressivement les liaisons et les points d’attache. Des parcours se dessinent. Des incursions sont envisageables. Libre alors au père

¹ Dibia Pascal, *Ethnologie de la porte*, Paris, Éditions Métailié, 2012, p. 395.

² Les uns après les autres, les personnages de *Seuls* livrent leur récit et l’abandonnent à leur interlocuteur : Tony parle à son père ; celui-ci se rend à son tour chez Pauline ; la jeune femme se confie ensuite à Guillaume, qui clôt le roman par son récit.

³ La formule fait référence à une scène du roman de Sylvie Gracia qui sera étudiée à la fin du présent développement.

d'accompagner pour un temps celui qu'il croise sur le seuil, de forcer parfois le passage ou bien de refermer la porte et de se détourner afin de poursuivre sur sa propre voie. La narration devient jeu de piste, chaque phrase ouvrant potentiellement sur un nouvel espace.

Après l'arrivée de son amie Luz, le père prend conscience des cloisonnements de l'intimité familiale. Les premiers écueils sont violents. Déstabilisées par l'intrusion de Luz, les filles du narrateur se sont isolées dans leurs chambres :

La porte d'Anaïs était fermée. Il y avait toujours punaisé dessus le bout de papier sur lequel elle avait écrit ces mots maladroits, *Enterdi den tré*¹, alors que, dans les premières semaines du cours préparatoire, elle découvrait, comme un tour magique, le processus d'associations des lettres. (PE, 27)

Les « mots maladroits » font obstacle. La porte d'Anaïs est ainsi doublement close : le narrateur ne peut espérer entrer dans l'univers de sa fille cadette². Le même phénomène se reproduit auprès de Jeanne, sa fille aînée. Si, à l'inverse d'Anaïs, sa porte est restée ouverte, la limite à ne pas franchir n'en est pas moins claire. Elle accepte son père à côté d'elle, mais elle ne lui accorde aucune attention, aucun mot – « son walkman à fond [...] Jeanne ne s'est pas poussée pour me faire place lorsque je me suis assis près d'elle » (PE, 28). Lorsque, malgré ces mises en garde, le père ne respecte pas la distance établie, il est repoussé brutalement hors de la chambre :

Des deux mains, j'ai saisi le casque et le lui ai retiré [...] *Dis-moi*, je l'ai supplié [*sic*], *dis-moi*, en voulant m'illusionner sur le pouvoir réparateur des mots. Mais ce n'est pas cette fois-là qu'elle m'a raconté. Le jour du canapé rouge, Jeanne m'a dit de sortir de sa chambre, avec la force de celle qui, désormais, savait faire barrage à la folie des parents en disant simplement *Non, dehors* !³ (PE, 29-30)

¹ En italique dans le texte.

² Anaïs affirme d'ailleurs à nouveau son enfermement lorsque le père fait une dernière tentative d'intrusion :

Anaïs, c'est moi, j'ai prononcé à voix forte, et sa réponse est venue, après quelques secondes de silence, volontairement détachée, *Je fais mes devoirs, papa, laisse-moi*. (PE, 28) [En italique dans le texte]

De cette manière, elle scelle définitivement sa porte. Dans le roman, il est très peu question d'Anaïs. Le père fait presque exclusivement référence aux conversations entretenues avec sa fille aînée, Jeanne.

³ En italique dans le texte.

Les paroles érigent des murs¹. L'examen des lieux se poursuit et les conclusions se confirment au retour de la femme du narrateur. « J'ai sursauté, quand la porte d'entrée a claqué. [...] Florence, immobilisée à la porte du salon, [...] moi sur le seuil de la cuisine » (PE, 47). Aucun mot n'est échangé de part et d'autre de ces paliers infranchissables.

Néanmoins, le père s'entête dans son cheminement. Il s'avance, pas à pas, au cœur de son histoire et aperçoit de nouveaux seuils, plus lointains. Les contours se précisent. Qu'il puisse entrer ou, au contraire, qu'il se contente d'observer à distance, le narrateur discerne les règles à suivre. Il y a le palier de son appartement où « [s]es filles préféreraient maintenant, une fois le week-end terminé, tirer la porte sur [lui] et rentrer seules » (SE, 106). Il y a également la porte du logement de son propre père, Evaristo, devant laquelle il doit longuement patienter puisque toujours celui-là « mettait du temps à répondre à [s]on coup de sonnette » (PE, 130). Que ce soient les limites instaurées par ses filles, ou les habitudes propres à son père : un rituel à respecter est établi pour chaque seuil. Le lycée, où le narrateur travaille, présente, de la même manière, une succession de paliers aux règles obscures : il faut « pass[er] la grille [...] d'un pas allongé » (PE, 87), puis « pouss[er] la porte du hall » (PE, 88) et enfin se laisser emporter :

[...] c'était la récréation de dix heures, et le maelström des centaines de voix m'a aspiré, confus, tourbillonnant. J'ai remonté le flot, poussé prudemment la porte à double battant qui mène vers la salle des profs, tant il arrive souvent de se la prendre à rebours. (PE, 88)

La démarche vacillante trahit la difficulté éprouvée par le père lors de ces passages d'un univers à l'autre.

À de nombreuses reprises le narrateur, désespéré, perd pied face à ce qu'il entrevoit de l'autre côté du seuil. Les symptômes sont d'autant plus perturbants que le cheminement n'est pas toujours concret. En effet, le père explore également ses souvenirs : dans les décors estompés de son passé, il rétablit de multiples portes par lesquelles il entre dans sa propre histoire. Tout se mélange :

¹ Certains seuils sont invisibles. L'obstacle des mots se répète dans les romans du père. Il y a dans *Seuls* la scène des carnets, précédemment étudiée, où le père n'est pas autorisé à entrer dans la chambre de Tony et n'a pas accès à ses écrits. Dans *Non-dits*, confronté au mutisme de sa fille, Léonce préfère passer son chemin. « Je voulais lui proposer de faire quelques pas. Mais elle était plongée dans un livre. Comme à l'accoutumée. Sourde à ce qui l'entourait. Je n'ai pas osé la déranger. » (PE, 42)

Soudain l'odeur est venue, remontant d'une part de moi depuis longtemps momifiée. L'odeur d'Espagne, odeur étouffée, sèche, de talc légèrement parfumé qui me saisissait à la gorge lorsque je pénétrais dans la maison des grands-parents, aux deux pièces en enfilade. La salle commune en était saturée ainsi que la peau de ceux vers qui j'avançais mes joues pour le baiser rituel, oncles, tante et grands-parents. Ramón, Pascual, Ana, Mariano, Joaquina. Il me faut écrire leurs noms espagnols. Il y avait plus de mystère dans cette émanation corporelle, dont mon père bizarrement était absous, que dans cette langue étrange qui, une fois la porte franchie, occupait chaque bouche, dont je ne savais prononcer aucun mot mais qu'il me semblait comprendre, alors que je n'en saisissais qu'un flux de sonorités indistinctes, ronflantes et chaudes. (*PE*, 132-133)

Entre passé et présent, sentiment intérieur ou impression physique, fait et langage, où se situe le seuil franchi ? Où mène-t-il ? Le père, pour l'instant, ne cherche pas à savoir. Lorsque les portes s'ouvrent, il s'abandonne aux flots de paroles et d'histoires. Il s'enfonce plus profondément dans son passé et évoque tour à tour le palier du deux-pièces jamais franchi par sa grand-mère Joaquina – parce que, « [a]u-delà de la porte, c'était la France, un territoire incompréhensible » (*PE*, 169-170) –, mais aussi celui de la « maison de *ceux d'Espagne* »¹ (*PE*, 200) où son « père frappe, en vain, à la porte de Clementín, cette porte qui avait été celle de son père et de son grand-père avant lui, celle à laquelle les phalangistes avaient frappé un jour de 1939 » (*PE*, 200). Tous ces seuils se superposent et permettent au narrateur de jalonner son histoire temporellement et spatialement, d'un point de vue collectif et individuel : ils sont les garde-fous qui lui permettent de se positionner et de trouver, au moins temporairement, un équilibre.

La stabilisation identitaire, résultant de ces franchissements successifs, est cependant facilitée lorsque ceux-ci répondent à l'invitation d'un personnage de l'autre côté du seuil : la visite des abris « construits à flanc de roche sous l'église » (*PE*, 196) de Torralba est l'un de ces *passages* accompagnés. Dans ce lieu, des liens se tissent et se dédoublent, multipliant les appuis propices à la narration. Le père se rend sur place à l'occasion de son voyage en Espagne en compagnie de ses filles et de son propre père. Ce dernier souhaite leur montrer l'endroit où il s'est réfugié durant « l'offensive du printemps 1937 » (*PE*, 197). Avant de parvenir à proximité de ce seuil, la narration a accompli de nombreux

¹ En italique dans le texte.

détours. Le père raconte cette visite alors que sa fille, âgée de vingt ans, aspire à prendre la nationalité espagnole¹ se justifiant d'être « *une nieta* », « une petite-fille d'exilé » (PE, 196). La sollicitation de Jeanne ouvre une porte entre le présent et le passé familial. Trois générations – père, fils et petites-filles – se croisent ici et vont franchir successivement les différentes étapes du seuil, à des années d'intervalle.²

Je nous vois encore grimper l'escalier vers le promontoire de l'église, traverser le champ à l'abandon qui la cernait à la traîne de mon père excité [...]. Deux entrées étaient toujours accessibles, deux grandes gueules taillées dans la pierre blanche. [...] *Venez voir, on peut entrer dedans*³, nous avait-il tancés alors qu'on se tenait mes filles et moi à distance, nos yeux plissés cherchant à discerner quelque chose dans l'ombre de la roche humide. Je lui avais obéi et m'étais engagé dans une des galeries, longue d'une dizaine de mètres, qui s'ouvrait sur un grand espace circulaire, dans lequel, m'expliqua-t-il, les habitants du village avaient installé des matelas, et fait de cette grotte creusée à main d'homme une chambre collective, protégée des bombardements. (PE, 197)

En entrant dans la galerie, le narrateur trouve une place singulière : une fois parvenu en ce lieu, il peut regarder à la fois vers le passé de son propre père, à l'intérieur, mais également vers le futur de ses filles, restées à l'extérieur. Mais les liens ainsi tendus cèdent brutalement. Se rapprochant de son père qui, enthousiaste, raconte ses souvenirs d'enfant – « lui était dans ce temps d'avant » (PE, 197) –, il perd de vue ses filles et lorsqu'enfin il se « retourn[e] » (PE, 198), il est déjà trop tard :

Toujours immobiles sur le seuil, les silhouettes de mes filles se dessinaient, noires sur le ciel, et l'expression de leurs visages, encadrés par leurs longs cheveux, était indiscernable. (PE, 198)

Sur le « seuil », Anaïs et Jeanne lui échappent : l'écart est tel que le narrateur reconnaît difficilement ses filles et le récit confirme ensuite l'incompréhension qui en résulte. La parole paternelle est déformée. Alors que le père voudrait les attirer, afin qu'à leur tour elles entrent de plain-pied dans l'histoire, empruntant pas à pas le même chemin que leur père et leur grand-père, il ne maîtrise pas la

¹ Puisque la loi sur la mémoire historique, *la ley de la memoria histórica*, « votée en Espagne par le gouvernement Zapatero » (PE, 196), le lui permet.

² Des années s'écoulaient avant que Jeanne ne s'intéresse à l'histoire de la guerre d'Espagne et au passé de son grand-père.

³ En italique dans le texte.

portée de ses mots – « je m'étais mis à les tancer¹, *Restez pas là, enfin, n'ayez pas peur*², on les avait amenées pour qu'elles voient, enfin ! » (PE, 198). Une nouvelle fois³, la réaction de Jeanne et Anaïs est violente :

Jeanne avait alors pris sa sœur dans ses bras, l'avait serrée fort contre elle dans un geste maternel de protection et étouffé ses pleurs, elles ne formaient plus qu'un seul corps, sourd à ce pour quoi je les avais amenées ici. *On ne veut pas y entrer dans votre grotte, papa, tu comprends pas ?*⁴ (PE, 198)

L'opposition du corps⁵, le rejet par le langage – « *votre*⁶ grotte » – laissent le père sans mot, seul et immobile au centre du décor, en équilibre entre deux histoires, deux temporalités : *être fils* et *être père*. Arrêté dans son élan, il remarque soudain le décor qui l'entoure :

Puis elles avaient pris la poudre d'escampette et je les avais regardées, incapable de la moindre consolation, dévaler l'escalier qui menait du terrain vague au centre du village. Sur la sierra, les éoliennes tournaient toujours et j'aurais mérité que l'ombre de leurs hélices vienne longtemps hanter mes nuits. (PE, 199)

Cette pause contemplative est l'occasion pour lui de considérer le chemin parcouru. Il n'a cessé de rentrer, de sortir, mais ce continuel va-et-vient n'en est pas un : chaque porte franchie, dans un sens ou dans l'autre, offre une appréhension différente, permettant d'aller plus loin dans l'histoire. Pas de sur place donc, mais une progression permanente ainsi mise en scène. La vue qui s'offre à lui sur ce dernier seuil laisse entendre qu'une nouvelle étape est finalement franchie dans la conscience de l'histoire : alors que le narrateur se positionne entre son père et ses filles, le mouvement cyclique des éoliennes dont il note la présence vient infléchir ce qui s'apparente depuis les premières pages à une fuite en avant. Il entrevoit les boucles temporelles que dessinent les « hélices » et conçoit enfin l'évidence des liens derrière la circularité des *passages*.

¹ Le verbe est le même que celui utilisé pour décrire la parole du grand-père quelques lignes auparavant – « *Venez voir, on peut entrer dedans*, nous avait-il tancés » (PE, 197) [en italique dans le texte] –, prouvant que le narrateur a également rejoint son père du point de vue de la langue.

² En italique dans le texte.

³ Comme lorsqu'il a voulu leur parler dans leur chambre, le jour du retour de Luz.

⁴ En italique dans le texte.

⁵ L'opposition physique est multiple : les deux sœurs contre les deux pères, le féminin contre le masculin, l'étreinte maternelle et la surdité contre les mots et le lien père-fils.

⁶ Je souligne.

« Le temps fait des boucles et tisse les liens, oui... » (*PE*, 196), avait affirmé le narrateur avant même de débiter ce dernier récit. Le motif du cercle est présent durant toute la scène de Torralba. À l'intérieur de l'abri déjà, les premières courbes étaient visibles : le père et le fils contemplaient le « grand espace circulaire » (*PE*, 197) qui servit autrefois de « chambre collective » (*PE*, 197), leurs corps pliés sous le « plafond bas qui [les] obligeait à [se] tenir courbés » (*PE*, 198). De porte en porte, l'histoire s'enroule sur elle-même et, à chaque passage, trace une nouvelle boucle ; la narration suit ce mouvement perpétuel. Le père du narrateur a voulu ce retour sur les lieux où, enfant, il a vécu la guerre¹ ; le narrateur lui-même a souhaité revenir sur les terres d'Espagne avec son père et, aujourd'hui, il apprend que sa fille « depuis deux ou trois ans, [...] passe la frontière aussi souvent qu'elle le peut » (*PE*, 196) et envisage de prendre la nationalité espagnole, c'est-à-dire d'accomplir à sa manière son retour symbolique sur ce seuil. Le cycle, temporel et générationnel, mais surtout réflexif, est tracé.

- Les lignes du *torii*² : le cadre du récit chez Philippe Forest

De seuil en seuil, la paternité s'écrit dans une perpétuelle réflexion sur les paroles et les regards, les souvenirs et les rêves. Les romans du père épousent, chacun à leur manière, ce mouvement périodique. Dans l'œuvre de Philippe Forest, les portes restent généralement entrouvertes ; elles invitent inévitablement à revenir car chaque passage est potentiellement différent : le regard porte ailleurs, les pensées mènent plus loin. Alors que la narration n'emprunte jamais le même chemin, des lignes peu à peu apparaissent et tracent le cadre du récit.

¹ Après cet épisode à Torralba, le grand-père décide de rentrer en France, comme s'il avait pu poser là le point final de son histoire : il cède sa place à son fils.

² Le *torii*, portique traditionnel japonais, donne lieu à une réflexion singulière dans *Sarinagara*. L'analyse de ce motif conclura l'argument ici développé.

L'un des premiers motifs à trahir un retour dans l'œuvre de Philippe Forest est celui de l'« escalier de bois rouge » (*EE*, 399) : quelques « marches raides » (*TN*, 268) menant à la chambre de Pauline, à « l'allure de puits ouvrant étroitement sur le ciel, s'insérant dans la spirale de bois disparue des marches et des paliers » (*EE*, 61)¹. Une ouverture, une « spirale » invisible : les grandes lignes du fonctionnement narratif de l'œuvre se dessinent. Situé au cœur de l'histoire, l'escalier apparaît régulièrement dans le décor du quotidien familial et signale invariablement la volonté paternelle de se rendre au plus près de l'univers de l'enfant. Gaston Bachelard rappelle que l'escalier, selon la place qu'il occupe dans la maison – qu'il rejoigne la cave ou mène au grenier – se parcourt dans un sens ou dans l'autre : « la descente [...] caractérise son onirisme » et « l'ascension » mène « vers la plus tranquille solitude », mais l'« escalier qui monte à la chambre, on le monte *et*² on le descend. C'est une voie plus banale. Il est familier »³ ; le père trouve donc là un repère rassurant qui lui permet de se situer dans l'histoire, de reconnaître les lieux avant de rejoindre à sa guise les espaces propices à la réflexion. Sur les marches « peint[es] de rouge »⁴, un rituel s'établit qui accompagne l'écriture :

Il y a ce "quelque part"-là : territoire vain, dérisoire, inexplicablement intact au cœur du désastre. Je désigne du doigt l'espace où se répètent les phrases. Et puis j'écoute ce qu'elles disent. Alors, je commence à nouveau : en haut de l'escalier (le rouge des marches, la rampe inutile, la balustrade de bois, le puits blanc des murs [...]), le possible m'attend, tout l'espace fidèle, attentif, inépuisable. La pensée creuse à l'infini chaque mirage. (*TN*, 22)

¹ « La chambre occupe l'espace laissé libre par la destruction de l'ancienne cage d'escalier de l'immeuble. » (*EE*, 61)

² Je souligne.

³ Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, [1957], coll. « Quadrige », 2012, p. 41.

⁴ La couleur est précisée presque à chaque fois que l'escalier est évoqué. C'est aussi la couleur du cahier dans lequel le narrateur explique écrire chaque soir (*EE*, 13) : la métaphore de l'écriture est ici filée. Le rouge souligne les *lieux de passage* : le cahier et l'escalier mènent à l'univers de Pauline. La couverture de l'édition de poche de *L'Enfant éternel* [coll. « Folio », 2007] est d'ailleurs illustrée par une peinture d'Egon Schiele, *Petite fille blonde en robe rouge* (1916). La couleur sur fond écrit envahit la page. Le rouge joue également un rôle fondateur dans les autres romans. Dans *Seuls*, il s'agit de la couleur des stylos feutre qu'utilise Tony pour écrire dans les cahiers qu'il refuse de montrer à son père et qui seront à l'origine du silence entre les deux hommes. La couleur est également décisive dans *Une parenthèse espagnole* puisque tout débute « le jour du canapé rouge » (*PE*, 25) ; l'expression est ensuite reprise à chaque fois que la référence à ce repère temporel originel est nécessaire. Dans le roman du père, le rouge souligne presque toujours le lien scriptural.

Ainsi mis en confiance, guidé par la « rampe » et la « balustrade », le père accède aux endroits stratégiques de la narration, prêt à affronter l'indicible : l'escalier, en effet, annonce presque toujours le franchissement éprouvant d'un seuil. Il est présent à l'ouverture de la partie « Histoires dans le noir », dans *L'Enfant éternel*, où le narrateur parle des premières nuits passées à l'hôpital, de la douleur et des traitements. Il apparaît aussi dans *Toute la nuit* sur l'un des clichés tirés de l'album familial que le père examine longuement – « [a]u milieu du désordre, l'escalier rouge est le seul lieu épargné » (*TN*, 162) – ; il est également aperçu lorsque le narrateur évoque son retour dans l'appartement familial et la nuit passée dans la chambre vide de Pauline, où le fantôme de celle-ci s'adresse à lui¹. Sa verticalité offre au père, dans « la complexité des mélanges de la rêverie et du souvenir »², une plongée vers la mort et la souffrance, ou au contraire l'élévation et la distance de l'oubli : « [j]e peux monter (chut ! doucement, sans bruit) jusqu'à la chambre. [...] Me dire : tout ce qui suit n'a pas été » (*TN*, 23). De la sorte, l'escalier structure le cycle romanesque observé dans l'œuvre de Philippe Forest. Il suffit d'aller et venir sur ces quelques marches pour pouvoir raconter indéfiniment une même histoire. La preuve en est donnée par la continuité narrative ainsi ébauchée entre *L'Enfant éternel* et *Toute la nuit*. Le premier roman prend fin sur « un rêve » (*EE*, 399). Pauline appelle son père et celui-ci la rejoint dans sa chambre :

Elle est faible et souriante. [...] Elle ne peut plus descendre seule l'escalier. Je la prends dans mes bras. Je soulève son corps infiniment léger. Sa main gauche s'accroche à mon épaule, elle glisse autour de moi son bras droit et dans le creux de mon cou je sens la présence tendre de sa tête nue. Me tenant à la rampe, la portant, je l'emmène avec moi. Et une fois encore, vers la vie, nous descendons les marches raides de l'escalier de bois rouge. (*EE*, 399)

La narration s'achève sur ces derniers mots. Le passage est ouvert. Deux ans plus tard³, l'incipit de *Toute la nuit*, reprend sur cette même image. Les premiers mots du roman résonnent de l'excipit de *L'Enfant éternel* :

Personne, là-bas, ne nous appelle au matin de sa voix douce du réveil. Personne, avec prudence, ne descend une à une les marches

¹ Cette nuit-là, le père retrouve sa fille pour quelques heures. Alors qu'il s'est endormi, le téléphone sonne et Pauline lui parle. Ils se retrouvent peu après ; ils jouent ensemble au parc, avant qu'elle ne disparaisse à nouveau. Après le récit de cet épisode, le narrateur affirme : « [b]ien entendu, rien de ce qui précède n'a été. » (*TN*, 284)

² Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 41.

³ *L'Enfant éternel* est publié en 1997 ; *Toute la nuit* en 1999.

*rouges de l'escalier de bois (du côté de la rampe inutile, sa main gauche, légèrement tournée vers l'intérieur, pend le long de sa hanche, et de sa main droite, elle s'appuie, attentive, au mur blanc).*¹
(TN, 11)

La « main droite », l'« escalier de bois », « la rampe » guident une nouvelle fois la narration, mais l'italique suggère une lecture différente. La négation, qui régit l'intégralité du passage, souligne l'inversion de la scène et vient nier le rêve qui mettait un terme au texte précédent. Personne ne descend les marches ; le père ne va pas chercher l'enfant. Emprunter l'escalier implique inévitablement de franchir un seuil dont le narrateur sait qu'il ne mène jamais au même endroit. Dans *Toute la nuit*, le père revient sur l'écriture des dernières pages de *L'Enfant éternel*. Il explique comment il a choisi cette issue de manière à ouvrir définitivement l'espace du roman² :

Et puis, je me suis inventé un rêve que je ne rêvais pas. Je m'imaginai (en rêve) retrouvant Pauline dans sa chambre, la prenant dans mes bras et descendant avec elle (une fois encore) l'escalier de bois rouge. Ce rêve n'ajoutait rien au sens du roman. Il était un dernier secret qui pouvait tout signifier. Par lui, je ne disais rien. C'était juste un cadeau que je me faisais à moi-même, un signe vide que je m'adressais, disant : plus tard, peut-être, je comprendrai.
(TN, 127)

Le motif de l'escalier est une borne qui invite à revenir. L'histoire est toujours là, accessible et préservée, hors de la réalité³. S'il arrive parfois que le père s'en éloigne, les marches « de bois rouge » se devinent toujours au loin et permettent à celui qui les aperçoit de s'orienter. Les emprunter, c'est occasionner de nouvelles méditations réflexives sur le travail de deuil mené roman après roman et par conséquent accéder à d'autres possibles narratifs.

La structure de l'escalier n'est cependant pas toujours aussi clairement dessinée, il faut parfois en deviner les lignes derrière d'autres représentations,

¹ En italique dans le texte.

² Après avoir raconté comment il a d'abord refusé deux premières images : celle du « petit cadavre bercé indifféremment par les machines médicales » (TN, 126) – choix impossible puisque « [l]aisser le roman s'achever sur cette image revenait à accepter que tout se résume à elle » (TN, 126) – et celle de la « douce promenade d'hiver » (TN, 126), qui ne lui convient pas davantage puisqu'elle « semblait envelopper toute l'histoire de sa fausse poésie » (TN, 126).

³ Le narrateur a d'ailleurs à nouveau recours au motif de l'escalier lorsqu'il évoque le rêve qu'il faisait enfant dans les premières pages de *Sarinagara*, une première fois quand il erre dans une ville au décor inconnu – « de grands escaliers tournaient dans le vide comme accrochés aux mirages de splendides palais » (SA, 16) –, puis quand, revenu au seuil de la maison, il « gravissait dans le noir les marches d'un escalier sombre » (SA, 19) qui le menait sous les toits. À proximité de l'escalier, le père trouve à chaque fois un passage vers les possibles de son histoire.

reconnaître le tracé du puits dans lequel se trouvent les marches menant à la chambre de Pauline. À l'extrémité de l'œuvre du romancier, dans *Le Chat de Schrödinger*, se trouve une autre « ouverture » (CS, 38) particulièrement indéfinissable : le père parle tour à tour d'une « bouche », « un trou », un « intervalle » (CS, 38). Tout se joue ici dans l'horizontalité. Ce passage, situé « [a]u ras du sol, derrière le genêt », « dans l'angle », entre « les murs des maison adjacentes », (CS, 38) se présente sous la forme d'une « découpe vaguement triangulaire, trop petite pour y glisser la tête » (CS, 38). Pourtant, le père envisage immédiatement une porte potentielle : « on pouvait également imaginer qu'elle donnait sur un autre espace duquel, la nuit venue, s'écoulait tout ce noir » (CS, 38). Face à cette ouverture, il perçoit un passage, qu'il cherche à saisir tant dans sa durée, sa nature, que dans la réflexion qu'il entraîne¹. Or, conjecturant ce que dissimule « ce noir » (SC, 38), le narrateur se laisse emporter par le mouvement de ses pensées et le seuil se matérialise :

[...] quelque part, au cœur de cette obscurité liquide, à la surface de cette nappe déployée dans l'air ou bien juste en-dessous, dans la profondeur qu'elle laissait à peine deviner en transparence, le coude d'un courant tournant sur lui-même, le repli d'un reflet, les rides creusées par l'onde de cette vague très lente déferlant depuis le fond du jardin [...]. (CS, 38)

La narration retrouve ses jalons habituels puisque, même si elle constate un détournement du motif initial de l'escalier – ici haut et bas sont interchangeables –, un même mouvement ascendant et descendant se dessine. Les effets des remous de « l'onde » et du « courant » ne tardent pas :

C'était une vieille histoire.

J'étais juste un peu surpris qu'elle recommence ainsi. (CS, 40)

Le commentaire rappelle l'annonce de l'incipit de *L'Enfant éternel*. « Et tout commence encore » (EE, 14). Le père est finalement revenu au pied de

¹ Dans ce nouveau récit, le narrateur observe chaque soir la nuit s'étendre sur son jardin :
[...] exactement comme l'avaient certainement fait tous les hommes depuis ce moment très improbable, cet instant hautement hypothétique, où des yeux avaient vu pour la première fois le soleil s'enfoncer derrière la ligne de l'horizon et se laisser avaler par la terre, cherchant à discerner quelles réalités à peine perceptibles se dessinaient au sein de ce néant nouveau qui s'étendait devant eux à perte de vue. (CS, 37)

« l’escalier de bois rouge » et il s’apprête à l’emprunter une nouvelle fois afin d’accéder à une autre version de son histoire.¹

Sarinagara propose cependant une variation narrative de l’escalier plus emblématique encore parce qu’esquissée de quelques lignes seulement. Dans ce roman, le lieu de passage prend l’apparence d’un *torii*, portique signalant traditionnellement l’entrée dans l’enceinte sacrée d’un sanctuaire shintoïste, dont l’usage veut que, parce qu’il mène au monde spirituel, il soit nécessaire, après l’avoir franchi, de le traverser à nouveau en sens inverse pour pouvoir revenir dans le monde matériel. Le parallèle avec la double circulation offerte par l’escalier telle qu’elle a été présentée par le narrateur, mais plus encore son évocation en tant que « rêve » dans lequel il serait un jour possible de « passer tout entier » (*TN*, 127) – s’impose ici. À cela s’ajoute le fait, qu’en plus de son apparence, proche de celle de l’échelle – le *torii* est composé de deux montants verticaux supportant deux linteaux horizontaux et le narrateur a dit de l’escalier menant à la chambre de Pauline qu’il est « presque une échelle » (*EE*, 61) –, le *torii* est traditionnellement peint en rouge, ce qui accrédite l’inscription de cette porte japonaise dans le système des seuils tel qu’il est illustré dans l’œuvre de Philippe Forest. Le *torii* de Nagasaki dont il est question dans *Sarinagara* fut pris en photo le 10 août 1945 par Yosuke Yamahata². Sur le cliché, cette porte, qui appartenait à l’un des temples de la ville détruite par une bombe atomique, apparaît « miraculeusement intacte au milieu de nulle part » (*SA*, 277). « Un seuil s’ouvre là » (*SA*, 277), constate le narrateur, avant de préciser : « [m]ais il n’y a plus ni dedans ni dehors, ni devant ni derrière » (*SA*, 277). Ce *torii* trouve sa place dans le dernier récit de vie du roman³, à la fin d’une exploration tant littéraire – ce récit résulte d’une résidence d’écrivain au Japon – qu’identitaire – le père fuit par ce voyage le drame vécu. Alors que les vies précédemment évoquées avaient en commun la perte d’un enfant dans une proximité intime évidente avec l’expérience du narrateur, le cliché de Yamahata propose une

¹ La symbolique est d’autant plus appuyée que le narrateur du *Chat de Schrödinger* précise que ce « noir » pourrait être « l’encre d’une substance venue d’on ne sait où et qui progressivement imprégnait tout » (*SC*, 38) – de « l’encre » avec laquelle le père trace les lignes de sa narration.

² L’artiste japonais dont la vie est racontée dans la sixième partie du roman, intitulée « Histoire du photographe Yosuke Yamahata » (*SA*, 229).

³ Deux autres vies d’artistes japonais ont auparavant été évoquées, celle du poète Kobayashi Issa et celle du romancier Natsume Sôseki.

approche différente du « désastre sans merci de la vie » (TN, 305). Le narrateur a franchi une à une les marches menant à une appréhension nouvelle de l'histoire. L'universalité du drame et le caractère intime de l'émotion se mêlent à travers les quelques lignes qui composent le *torii*, puisque le regard est inévitablement attiré par « cette porte donnant sur le vide [...] qui dessine comme un cadre plus petit à l'intérieur du cadre de la photographie » (SA, 277). Le symbole est d'autant plus fort que « l'idéogramme à l'aide duquel on signifie "question" emprunte son dessin à la forme rituelle du *torii* » (SA, 277). En conséquence, sur la photographie, « [c]e dernier mot, suspendu sans réponse, flotte dans le silence calciné de la cité » (SA, 277). Il n'y a pas d'issue ; il n'y a pas de « réponse » : juste cette question dont la narration, dans sa succession de seuils et son entremêlement de lignes, épouse les formes et qui, parce qu'elle hante le père, apparaît même à travers la silhouette de ce dernier. Le portique japonais resté intact au milieu du « désastre de la vie » est ainsi figuré par Jean dans *Loin d'eux* qui lutte pour supporter le poids du drame et rester debout, alors que sa femme s'effondre après le suicide de Luc. Dans *Seuls*, c'est isolé sur le seuil, dans le cadre de la porte de l'appartement, que le père se montre une dernière fois avant de disparaître. Dans *Une parenthèse espagnole*, une scène place le père dans une même image : « [j]'ai ouvert la porte, son grincement l'a fait sursauter, et mon apparition sur le pas de l'atelier a semblé la déconcerter »¹ (PE, 108). Dans *Non-dits* enfin, la configuration est différente, mais le corps du père « allongé » (ND, 97) « contre l'établi » (ND, 38) définit encore le cadre d'un *torii* par lequel il est possible d'accéder à l'histoire.

La volonté manifestée par le père de comprendre l'histoire afin d'y prendre place est illustrée dans les romans par le franchissement du seuil. Quelle que soit sa représentation ou sa fréquence, cet « espace limitrophe *qui s'ouvre et se ferme sur un espace d'altérité, qui sépare et relie des entités différentes, convoquant ainsi des contraires inconciliables et les obligeant à cohabiter* »² structure la narration paternelle. À proximité de la porte ou assis dans l'escalier,

¹ Il est ici question de la petite voisine du narrateur auprès de laquelle il joue occasionnellement le rôle du père.

² En italique dans le texte. Bricault Céline, *La Poétique du seuil dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 9.

le père écoute, répète, reformule. Pour percevoir les liens, il s'approche ou prend de la distance, s'arrête un instant avant de se précipiter au cœur de son histoire. Les innombrables allers et retours, nécessaires à la reconnaissance des lieux et à leur appropriation, témoignent d'un espace de réflexion qui s'étend au rythme de la progression paternelle. Il serait facile de se perdre, si quelques lignes, délimitant le cadre du récit, n'indiquaient les perspectives à suivre.

B. RENVERSEMENT : PERSPECTIVES DE LA NARRATION

Le père a investi les lieux de passage, mais malgré des jalons tels que les paliers dans *Seuls*, la galerie souterraine d'*Une parenthèse espagnole*, ou l'escalier de bois rouge chez Philippe Forest, il lui arrive de s'égarer :

[...] j'avais perdu le nord, égaré ma boussole, comme on dit. Depuis quinze ans, j'avais eu assez le temps de tourner et retourner de telles idées dans ma tête et de comprendre comment l'événement dont j'ai parlé m'avait du même coup fait perdre tout sens commun. J'emploie le mot *sens*¹ dans ses deux acceptions. C'est-à-dire que, se trouvant privée de ce qui aurait dû lui conférer sa signification, mon existence se voyait également ôter ce qui aurait pu lui donner sa direction. Ou vice versa. (CS, 54)

Ce renversement² dont s'amuse ici le narrateur du *Chat de Schrödinger*, feignant de croire qu'il est sans conséquence, est fréquent dans les romans du père. Lorsqu'un seuil est franchi, les repères de la narration sont bouleversés. La désorientation cependant est brève : acceptant de perdre pied un instant, le père découvre, à chaque fois, de nouvelles perspectives grâce auxquelles il lui est possible de poursuivre son récit.

Tout cela peu à peu devient un jeu : contraint de s'interroger sur le sens de l'histoire, le père s'efforce de comprendre et de restituer la logique des événements. En observant la structure de la narration, fondée notamment sur la résonance des faits ou la reproduction d'images mémorielles, il est possible d'identifier les lignes et les courbes que trace la géométrie complexe du récit. Axes et points de fuite établissent les règles d'une écriture infinie, telle que l'expérimente le narrateur d'*Une parenthèse espagnole* lorsqu'il prend place devant son ordinateur :

À chaque fois ouvrant un nouveau fichier, comme si le cadre vierge sur l'écran me permettait de reprendre l'histoire de Luz à zéro et de

¹ En italique dans le texte.

² Le renversement est à envisager d'un point de vue à la fois temporel, spatial et dynamique, selon les différentes définitions du verbe « renverser ». « Mettre de façon que la partie supérieure devienne inférieure ». « Disposer ou faire mouvoir en sens inverse, en mettant avant ce qui était après ». « Faire tomber à la renverse, jeter à terre (qqn) ». « Incliner en arrière (la tête, le buste) » (entrée "renverser", in *Le Petit Robert*, op. cit., p. 2195).

la réinventer à ma manière. Fragments avortés, éclats dispersés, enfouis dans la mémoire de l'ordinateur. (*PE*, 122)

Entre effacement et reformulation, les potentialités sont illimitées ; il s'agira donc d'appréhender les mécanismes d'un renversement pouvant, à tout moment, sous l'afflux des mots, faire basculer les repères établis par la narration. Aucune fin ne saurait être envisagée. Au lecteur, dès lors, de résister au vertige d'une paternité qui ne souhaite plus se taire.

1. Le sens de l'histoire

La question du *sens* est parmi les constantes qui sous-tendent la narration paternelle, comme en témoigne la reprise du terme dans *Toute la nuit* :

[...] ma vie avait été faite de cette multitude de petits rituels absurdes : des gestes dont j'avais la certitude qu'il était vital que je les accomplisse, mais dont j'aurais été incapable de dire le *sens*¹ et la raison d'être. [...] Tacher mes doigts ainsi, les porter ensuite à mes lèvres, laisser apparaître sur ma langue cette fadeur-là n'avait pas de *sens*, et pourtant j'étais certain qu'il s'agissait d'un acte essentiel, mystérieusement en rapport avec l'absence où m'avait laissé notre fille. (*TN*, 252)

Il s'agit bien sûr de questionner la signification des « geste[s] » et des « acte[s] », mais plus encore de définir la direction² de l'histoire. Le narrateur prend note de tout ce qui, indiquant une perspective, permettrait de comprendre la succession des événements. La réflexion fait surgir de multiples images. Le père scrute « le tracé des lignes à haute tension » (*TN*, 258), pour qu'un « paysage [prenne] sens ». Il s'attarde sur chaque détail et s'évertue à remettre de l'ordre parmi ses souvenirs. Pourtant la logique des faits lui échappe : dans *Non-dits*, Léonce regrette qu'« aucun retour en arrière [ne soit] possible » (*ND*, 133). Piégé dans

¹ Je souligne.

² Selon la polysémie du terme « sens » d'après son étymologie latine – *sensus* (signification) – et l'étymologie germanique – *sumo* (direction). Étymologie proposée à l'entrée "sens" du *Grand Robert de la langue française* (*op. cit.*).

ce qui s'apparente à une impasse mémorielle, comment le père peut-il établir le sens de l'histoire ? À quels repères peut-il se fier ?

a. « *L'impression que ça résonnait* » (Loin d'eux)

« Une image a surgi » (PE, 196), s'exclame le narrateur d'*Une parenthèse espagnole*, se remémorant la visite du sous-sol de l'église à Torralba. L'expression est identique pour Jean dans *Loin d'eux*. À l'annonce du suicide de son fils, ce sont, pour lui aussi, « [d]es images qui surgissent » (LE, 101). Le vocabulaire choisi et la concision de la formule révèlent l'importance accordée aux repères visuels et la difficulté de les retranscrire avec des mots. Le père chemine d'une représentation à l'autre, guettant le « surgissement [du] réel »¹, seul à même de lui indiquer le *sens* de l'histoire. Pour s'orienter, le père scrute instantanés mémoriels et images figées et tente d'établir par sa narration ce qu'il perçoit en résonance.

Dans *Loin d'eux*, la corrélation entre mots et images est particulièrement appuyée dans la dernière partie du roman où sont relatées les réactions à l'annonce du suicide de Luc. Jean est le premier à témoigner². Il recense scrupuleusement tout ce qui s'est produit ce jour-là : les lieux traversés, les paroles entendues et les regards échangés. Le père énumère une succession d'instantanés mémoriels. « Puis des trous dans ma mémoire. Des images » (LE, 101). L'alternance des « trous » et des « images »³ rythme le récit : la formule est d'ailleurs reprise presque à l'identique. « Puis des trous encore, dans ma mémoire. Et aussi cette image de moi » (LE, 102). La répétition des termes trahit le non-sens auquel le père s'oppose. Il avance dans son récit comme dans

¹ L'expression est utilisée par Philippe Forest dans *Le Deuil. Entre le chagrin et le néant* (Vincent Delecroix et Philippe Forest. Dialogue animé par Catherine Portevin, Paris, Philosophie Éditions, 2015, p. 12).

² Juste avant que Jean ne prenne la parole, quelques lignes sont communes aux quatre parents du roman. « Nous quatre ce jour-là » (LE, 99). Puis, ils s'expriment ensuite une dernière fois séparément. Céline, la cousine de Luc, se présente après eux et conclut le roman par son unique intervention.

³ Le terme est repris quatre fois dans cette dernière prise de parole paternelle.

le couloir de la maison familiale où il se met en scène : il ne parvient pas à s'écarter des images figées qui défilent sous ses yeux :

[...] moi appelant Marthe dans la maison, ne la trouvant pas d'abord, moi, lentement dans le couloir de la maison j'ai cherché Marthe [...]. Mais il y a cette autre image aussi, mon image à moi, celle qui m'a dit que tout ça c'était en vrai que je le vivais, que désormais tout était un après, l'image de la porte de la chambre de Luc, ouverte. (LE, 102-103)

Jamais le père ne précise les détails de ces décors ni de ces portraits en pointillé. L'usage réitéré de la première personne, appuyé par le déictique, ne parvient pas à restaurer la logique de la narration. Le phénomène amplifie l'impression que les mots s'entrechoquent, illustrant une perception morcelée dans laquelle il est nécessaire de remettre de l'ordre. Afin de stabiliser les repères de l'histoire, le père répète sans cesse les mots-images. Une première description est ainsi formulée : « [e]t les *sanglots*¹ étouffés dans l'encadrement de la porte. Puis quand je suis entré, elle, Marthe, je l'ai vue *assise au milieu* de la pièce, sur la chaise bleue » (LE, 103). Elle est reprise une deuxième fois quelques lignes plus loin : « il y avait les *sanglots* de Marthe, comme des petits hoquets têtus, et puis son corps *assis au milieu* de la chambre » (LE, 104). Quelques précisions se sont ajoutées : l'image est plus nette. Ce bégaiement était nécessaire pour asseoir la compréhension des événements. La narration paternelle de *Loin d'eux* prend d'ailleurs fin² dans cet espace minimaliste – la chambre vide, la chaise, Marthe assise au milieu – ; l'équation est résolue et le regard indique la direction à suivre : « je ne voyais qu'une chose, sur les murs les marques des affiches, et puis au milieu l'espace plus clair du papier peint » (LE, 104). Les affiches ici évoquées sont celles des « acteurs, en noir et blanc, dont [Luc] avait tapissé sa chambre » (LE, 12), ôtées lorsqu'il est parti à Paris. Jean avait alors été frappé par leur absence³. En découvrant pour la seconde fois ces « marques » vides sur

¹ Je souligne.

² Après ce dernier récit, Jean ne reprend plus la parole dans le roman.

³ C'est Geneviève, la tante du jeune homme, qui rapporte cette information. Elle est la première à s'exprimer dans *Loin d'eux* et elle accorde une importance particulière à ce détail dès les premières pages du roman. Elle insiste sur « l'absence des affiches » (LE, 15) qui avait troublé le père au moment du départ de Luc et se remémore les paroles paternelles :

Et, en parlant de ces murs presque tout neufs, reconnaître par la lenteur qu'il avait à le dire qu'avec ses affiches Luc était parti pour de bon cette fois, qu'il les avait privés de le comprendre un jour puisque avec ces photos c'est toute sa zone de rêves qu'il avait embarquée [...]. (LE, 15).

le mur lorsqu'il apprend la mort de son fils, il se livre à une relecture de l'histoire qui, enfin, fait sens, tant chronologiquement que de manière factuelle : Luc est parti définitivement.

La narration paternelle a décrit les images et fait entendre la réalité. Si le sens de l'histoire a ainsi été établi, le lecteur doit encore saisir le sens du récit. Le père souffle quelques indices dans les dernières lignes de son intervention :

[...] et ça toute ma vie je sais que je m'en souviendrai, toute ma vie le silence qu'il y avait entre nous dans cette chambre à ce moment-là, un peu le silence et l'écho, la sensation de vide d'une pièce qu'on viendrait de déménager. C'était bizarre cette impression. [...] L'impression que ça résonnait. (LE, 104)

Imperceptiblement, le récit se referme. Jean parle de « la sensation de vide ». Il souligne « le silence et l'écho » dont seul le lecteur est à même de prendre la mesure. Les mots résonnent continuellement non seulement à l'intérieur de la narration paternelle, mais aussi à travers l'ensemble des narrations composant le roman. Les paroles sont répétées, de paragraphe en paragraphe, d'une voix à l'autre¹. Les interventions s'enchaînent comme si tout était parti de cette chambre vide, des événements qui y ont pris place, des discussions qui s'y sont tenues², mais surtout comme si, issues de ces « marques »³ sur le mur, elles devaient inexorablement y revenir. Le processus est confirmé par la construction du roman. Trois parties, temporellement distinctes, constituent *Loin d'eux*. Les récits successifs des différents personnages sont rétrospectifs, mais l'événement ayant donné lieu à la prise de parole sert toujours de repère. Lors de la première partie, les différents protagonistes s'expriment après l'enterrement de Luc ; la deuxième partie fait référence à la situation familiale quelques mois plus tard ; enfin, dans la dernière partie, les témoignages concernent le jour où le suicide de Luc est annoncé, c'est-à-dire au moment où, pour chacun d'entre eux, tout a basculé. Le point de renversement de ce roman est bien identifié : il s'agit de cet instant où tout a commencé mais où, tout aussi bien, tout a pris fin. Dans la

¹ Les paroles se recouvrent. Geneviève confie à l'ouverture de *Loin d'eux* : « [l]e plus bizarre, bien sûr, c'était l'absence des affiches » (LE, 14-15) et, dans les dernières pages du roman, Jean a recours au même adjectif : « [c]'était bizarre cette impression » (LE, 104). Je souligne.

² Geneviève décrit longuement les raisons de l'opposition père-fils dont la chambre était régulièrement le théâtre (SE, 14). Elle insiste également sur les réactions de chacun face à cette pièce vide.

³ La scène de ce dernier récit est semblable à celle que raconte le narrateur de *Sarinagara* dans laquelle le miroir brisé a laissé une « marque » sur le mur, où « du grand fond jaune qu'il avait découvert, d'autres histoires s'étaient mises à parler. » (SA, 221)

chronologie diégétique, cette dernière partie est donc la première mais elle annonce celle qui sera pourtant la première du récit : le retour du cimetière. La construction met en évidence le cycle narratif : à l'issue du roman, il pourrait y avoir à nouveau la première partie, puis la seconde. Rien ne semble pouvoir y mettre fin. Dans un entretien publié dans *Dialogues contemporains*, Laurent Mauvignier confirme le *sens* de cette construction :

S'il devait y avoir une quatrième partie, ce serait forcément la première partie. L'intérêt était pour ça, car ce genre d'histoire ne peut se retourner que sur elle-même. La littérature fait ça : ce mouvement d'éternel retour sur soi, avec une idée de spirale.¹

En prenant place dans cette chambre de silence et d'écho, face aux « marques » originelles, Jean se positionne au cœur de l'histoire : une perspective nouvelle s'offre alors au père comme au lecteur qui découvrent une narration se désignant elle-même : il n'y a là aucune issue – rien ne saurait être modifié dans la succession des événements – ; il faut entendre ici une exhortation à poursuivre inlassablement l'examen des mots échangés.

b. *De part et d'autre du père* (Non-dits)

Les représentations sont variables ; les conséquences ne sont jamais identiques, mais les interrogations sont les mêmes. De la circularité du récit à la transparence des images, le narrateur de *Gisèle* Fournier emprunte un chemin aux courbes familières dans l'espoir d'appréhender le sens de l'histoire.

Léonce, le père de *Non-dits*, intervient à trois reprises dans le roman. À chaque fois, son récit suit le même processus. Il parle d'abord de lui-même – il se met en scène et dresse un bilan de son état à cet instant –, puis il superpose à son portrait celui de sa fille, Mathilde, sur laquelle il porte dès lors toute son attention. Formulant des hypothèses quant à l'avenir de celle-ci, il laisse

¹ *Dialogues contemporains*, op. cit., p. 110.

cependant à celui qui l'écoute le soin de relever leurs ressemblances¹. Enfin, dans un dernier temps, il se détourne à nouveau et revient aux événements passés. Il est un des rares personnages du roman à cheminer ainsi, rétrospectivement et de façon méthodique, dans l'histoire familiale. Il cherche à expliquer ce qui s'est produit, racontant longuement les actes et les paroles de chacun. Dans un premier récit, il interroge le comportement de Léa, son ancienne fiancée, dans les années qui précèdent le moment de sa narration. Le deuxième récit avance un peu plus vers le passé et évoque la naissance de sa fille, Mathilde : il livre alors le portrait de sa femme Lisa, de sa grossesse et de la folie qu'il a peu à peu perçue en elle, les années passant. Enfin le dernier monologue plonge dans un passé lointain, avant même la rencontre de Léa : il s'interroge sur la relation de cette dernière avec son père et sur l'existence de celui-ci. Les anecdotes s'enchaînent avec logique : la fin d'un monologue annonce inévitablement les faits abordés dans le suivant. À la fin de sa première intervention, Léonce déclare : « je savais bien que plus rien ne pouvait être changé. Plus rien ne pouvait se rejouer depuis que Mathilde était née » (*ND*, 46) ; l'événement sera raconté lorsque le père reprendra la parole. De même, entre le deuxième et le dernier monologue, la relation de Thomas et de Mathilde sert de fil à la pensée de Léonce : interrogeant sa paternité sous l'angle de la ressemblance, il s'éloigne et examine les rapports existants entre Léa et le père de celle-ci. Pour autant il ne tire aucune conclusion, puisqu'il peine à tisser un lien entre passé, présent et avenir : un *sens* reste à trouver.

Pour exposer l'intrigue familiale, Léonce procède de manière systématique. Il observe chaque protagoniste ; il analyse chaque comportement, évoquant les antécédents et les non-dits. Le père avance consciencieusement sans pour autant trouver d'issue. En effet, il se heurte inévitablement à un même obstacle : il ne comprend pas où cela le mène. À chacune de ses interventions, il s'interroge. « Pouvait-on se satisfaire de cela ? » (*ND*, 42). « D'ailleurs, l'ai-je jamais fait ? Réellement ? Honnêtement ? Avec tous les moyens dont je disposais ? » (*ND*, 133). Les « Pourquoi » et les « Peut-être » ponctuent la narration. Léonce n'a aucune certitude et il n'hésite pas à formuler son doute

¹ Le père ne constate aucune ressemblance entre sa fille et lui, alors qu'aux dires des autres protagonistes de l'histoire, elles sont nombreuses.

perpétuel. Son premier monologue prend fin sur un vacillement. « Le monde m'est devenu insupportable. Ou bien n'est-ce qu'eux. Rien qu'eux. Ou moi-même au milieu d'eux » (ND, 46). La répétition de la conjonction « ou » n'oppose pas les hypothèses : au contraire, elle les lie et conduit le père à lui-même. Peu à peu, Léonce appuie sa position centrale et signifie son isolement. « Et je suis là, en équilibre. Accroché à une bribe de présent » (ND, 97), explique-t-il. S'il insiste, c'est parce que ce « présent » n'appartient qu'à lui. Dans les romans du père, la narration paternelle se situe le plus souvent dans un *après*¹, ouvrant la possibilité d'un récit rétrospectif ; dans *Non-dits* cependant, Léonce se tient dans un *avant* qui le présente ignorant de son propre avenir². Il est mort depuis plus de trente ans dans le présent du récit de Mathilde, sa fille, et de Léa, son ancienne fiancée³. La perspective est tracée : chacun s'exprimant en réponse au suicide du père, les différents narrateurs du roman doivent se retourner vers lui, pour rétablir leur histoire.

En se tenant à l'écart des autres personnages – temporellement et narrativement –, Léonce se rend paradoxalement incontournable. En effet, parce qu'il n'évoque jamais la possibilité d'un tel acte, ne suggère aucune explication, son suicide reste inaccessible aux différents protagonistes ; il n'a pas de signification : personne n'est en mesure de comprendre son geste, ni l'issue choisie. Dès lors, Léonce est au cœur des réflexions, chacun cherchant le *sens* à donner à l'histoire. La découverte de son corps est racontée deux fois – une première fois par Mathilde, puis une deuxième fois par Léa⁴. L'une comme l'autre ont la même formule pour introduire leur récit, soulignant le retentissement de cette reconnaissance initiale et l'inscription visuelle en résultant. « Et là, je l'avais vu » (ND, 38 et 86). Les mots par lesquels Mathilde esquisse la silhouette paternelle – « [a]ffaissé. Contre l'établi. Le fusil à côté de

¹ Après la disparition de Tony dans *Seuls*, après la venue de Luz dans *Une parenthèse espagnole*, après le suicide de Luc dans *Loin d'eux*, après la mort de Pauline dans l'œuvre de Philippe Forest.

² Il n'envisage d'ailleurs aucun avenir, comme il l'explique à plusieurs reprises : « [j]'étais en état de simple survie. [...] Une survie qui n'avait pas d'autre but qu'elle-même » (ND, 42). « Mon avenir m'importe peu désormais. Je crois bien qu'il a cessé de m'intéresser. » (ND, 97)

³ Le lecteur apprend par l'intermédiaire de Mathilde et de Léa que le père s'est finalement suicidé, peu après les événements dont celui-ci fait part dans ses interventions.

⁴ Les autres narrateurs ne l'évoquent pas.

lui » (ND, 38) – sont presque identiques à ceux de Léa – « [a]dossé à l’un des pieds de l’établi. [...] Le fusil était sur le sol. Près de lui » (ND, 86). L’image est définitivement figée. Les repères sont donnés : il suffit dès lors de se laisser guider. Léonce lui-même se présente, dans les premières lignes de sa deuxième intervention, « allongé. Face contre terre. Les bras repliés » (ND, 97) et, lorsqu’il surenchérit – « [j]e me retourne. Immobile, je regarde le ciel » (ND, 97) –, sa position est déjà celle du gisant, dans laquelle il sera finalement découvert dans la grange. L’issue de son existence est déjà lisible dans cette silhouette étendue dont il confirme la permanence lorsqu’il prend la parole pour la dernière fois. « Rester allongé. Ne plus bouger. Se fermer » (ND, 133). Chacun des protagonistes, tour à tour, vient alors « but[er] » sur le corps de Léonce. Le verbe est employé par Mathilde : « je butais sur un point central » (ND, 114). L’empreinte laissée par le corps de Léonce est profondément inscrite dans *Non-dits*. Elle définit sa paternité. « J’étais un père en creux » (ND, 98). Le vide est à combler. En effet, si la position immuable du père entrave les narrations, appuyant le silence paternel, elle engendre néanmoins de multiples interrogations. Où se tenait le père au sein de cette famille ? Quel rôle a-t-il joué dans l’histoire familiale ? Lisa trompait son mari avec son beau-frère, Thomas. Mathilde s’interroge : « si Léonce avait su, comment avait-il pu ne rien dire ? Sous ses yeux. Sous le regard de tous ici. N’avait-il aucune dignité ? » (ND, 114). La question des regards revient constamment, soulignant l’importance qu’il y a à apparaître autant qu’à dire. Où faut-il chercher ? Que faut-il regarder pour enfin comprendre ? Un instantané mémoriel raconté par Mathilde, antérieur aux images précédentes, confirme la représentation paternelle. Il s’agit d’une scène ancienne où Léonce se tient déjà « allongé » sur le sol – lui-même n’y fait jamais allusion, semblant même ignorer l’importance de cette première image pour sa fille. Mathilde explique qu’à l’adolescence elle a commencé à prendre ses distances vis-à-vis de son père ; mais une scène a précipité les choses et a soudainement tout fait basculer :

Le jour où j’avais enfin reconnu, puis admis, ce mépris¹ dans sa réalité déchirante, c’était lorsque je l’avais vu trébucher, puis tomber. Mon père *ne pouvait pas*² tomber. (ND, 115)

¹ « Insensiblement, j’en étais venue à mépriser Léonce. » (ND, 115)

² En italique dans le texte.

L'image qu'offre ici Léonce met un terme à la complicité enfantine qui le liait à sa fille. En quelques instants, dans l'estime de Mathilde, « le père "chancelle", puis "s'effondre" »¹, selon le double sens que donne le psychanalyste Michel Tort à ces termes². Sous les yeux de la jeune fille, la scène est définitive :

Pourtant, il était là, par terre, dans la poussière, éberlué, une paume en sang, prenant appui sur l'autre main pour se relever, mais sous ses pieds les cailloux roulaient ; à chaque tentative, il retombait. Très vite, il avait *abandonné*³, découragé. Il était resté à demi-allongé, attendant qu'on vienne l'aider. (ND, 115)

La chute, la lenteur, l'abandon. Le père ne fut jamais capable de se relever. Les contours de l'identité paternelle se distinguent et peu à peu le cheminement de Léonce se dessine.

Alors qu'il occupe une place restreinte en tant que narrateur⁴, que son histoire appartient à un lointain passé, le père s'impose en tant qu'unique dépositaire des non-dits originels⁵. De questionnements en investigations, les récits s'enroulent de plus en plus étroitement autour de sa représentation et le corps de Léonce sert de caisse de résonance : le lecteur relie une à une les voix des protagonistes de *Non-dits* et remplit progressivement le « creux » paternel : c'est lui qui en fin de compte rétablit le père, en affirmant que son histoire a bien été entendue. Léonce avait confié dans sa narration les détails de son histoire, mais il lui fallait s'assurer que la transmission soit effective. Alors que les uns après les autres, les narrateurs abandonnent leurs investigations, les dernières

¹ Tort Michel, *Fin du dogme paternel*, op. cit., p. 35. La chute paternelle est régulièrement mise en scène dans les romans du père. Elle est présente, par exemple, dans *Seuls*, lorsque le père bascule sur le seuil de l'appartement dans la scène qui clôt le roman de Laurent Mauvignier. Le père de *Loin d'eux* fait allusion lui aussi à deux reprises au fait qu'il a failli choir : « mon corps a vacillé » (LE, 101) et « j'ai failli tomber d'entendre que c'est à moi qu'il parlait » (LE, 82).

² Devant la chute de Léonce, Mathilde perd son innocence ; elle accomplit son Œdipe, quittant le monde de l'enfance – où elle avait besoin d'une figure paternelle – pour évoluer désormais seule, à distance de cet être qui n'a plus, pour elle, de pouvoir protecteur. Ce qui était jusqu'alors « une impression vague, suscitée parfois par une simple phrase, une attitude ou, plus souvent, par le silence, la passivité » (ND, 115), là où Mathilde avait « soupçonné chez lui une certaine mollesse, une soumission face aux autres, aux événements, au monde » (ND, 115), s'éclaire « brusquement » : « cela m'était apparu de façon flagrante » (ND, 115).

³ Le terme est également utilisé par Léa pour décrire la position paternelle. « Adossé à l'un des pieds de l'établi. Le corps *abandonné*. Comme s'il avait glissé. Lentement. » (ND, 86) [Je souligne]

⁴ Il occupe moins de vingt-cinq pages sur les quelques cent cinquante du roman.

⁵ Seul Léonce connaît les raisons initiales du drame familial. Celui-ci est la conséquence de la vengeance de Léa à son égard : ils étaient autrefois secrètement fiancés, mais devant l'amour exclusif que Léa vouait à son propre père, Léonce a fui sans explication.

pages du roman suggèrent que le père a réussi à guider sa fille jusqu'au dénouement. Pendant qu'elle explore les terres familiales, celle-ci se laisse guider par les traces de la présence paternelle. À la fin de son enquête, à l'intérieur de la maison, Mathilde aperçoit une armoire¹, « [a]ppuyée au mur opposé à la fenêtre » (*ND*, 152). Dans un angle du meuble imposant, elle repère, comme une première confirmation, les « vieilles bottes de Léonce » et, dans « l'autre angle, une pile de feuilles jaunies » (*ND*, 152). Au milieu des papiers, elle découvre une photographie sur laquelle elle identifie son père :

Un homme, jeune, le visage tourné vers une femme qui, elle, regardait l'objectif et souriait. Très près l'un de l'autre, ils se tenaient par la main. [...] Sous l'ombre du chapeau, j'ai reconnu le profil de Léonce. [...] Près de lui, ce n'était pas ma mère mais une femme à peine plus jeune que lui. (*ND*, 152)

Alors que l'histoire pourrait enfin lui apparaître, elle refuse de voir. Le secret dissimulé par le corps de Léonce est ici dévoilé – il y a longtemps, Léa et son père se sont aimés –, mais, pour Mathilde, les mots du père, qui auraient pu donner tout son *sens* à l'histoire, sont définitivement hors d'atteinte : elle affirme son incompréhension « [i]l m'a semblé reconnaître tante Léa. Mais c'était absurde, évidemment » (*ND*, 153). Seul le lecteur, parce qu'il a entendu le père, trouve là une confirmation.

Si la présence paternelle dans *Non-dits* est si « encombrant[e] »², c'est peut-être parce que, pour ce narrateur figé dans le *trop tard* du récit, un regard renversé³ était nécessaire pour définir l'histoire. Il fallait voir et être vu dans un même mouvement, celui du père et de sa fille, progressant côte à côte au milieu de l'entrelacs des non-dits familiaux. Seule Mathilde accompagne Léonce jusqu'au bout ; elle dénoue « le fil invisible »⁴ de la narration paternelle et libère

¹ Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard rappelle que « la mémoire est une armoire » (*op. cit.*, p. 84). Alors que la maison est vidée de ses souvenirs, la « grande armoire » (*ND*, 152), telle que la qualifie Mathilde, conserve les preuves de l'histoire paternelle.

² L'adjectif est utilisé par Thomas : « Léonce était là, vivant. Encombrant [...] » (*ND*, 80)

³ Par regard renversé j'entends l'association du récit de filiation que délivre Mathilde à son inverse, la narration paternelle de Léonce.

⁴ « J'ignore quel fil m'a ramené ici. S'il en existe un, il est invisible » (*ND*, 11) sont les premières paroles de Mathilde dans l'incipit de *Non-dits*. Thomas a, peu après, la même expression sans comprendre d'où lui vient ce sentiment : « je sais que le temps a tissé son piège. Le temps, ou autre chose. D'un fil invisible, et pourtant solide. » (*ND*, 22)

l'image de son père. Elle échappe de la sorte à ce qui « se referm[ait] sur [eux] » (ND, 43). Pour autant, c'est au lecteur qu'il revient d'assembler les fragments de l'histoire, après avoir suivi l'ordre édicté par le père.

2. Géométrie du récit

Dans les romans polyphoniques, rares sont les pères qui partagent l'espace narratif des autres protagonistes du roman. Le récit paternel de *Non-dits* prend ainsi place parallèlement au récit de Mathilde : père et fille marchent l'un à côté de l'autre, mais chacun sur un plan différent de l'histoire familiale. Malgré les efforts fournis pour resserrer les liens, les narrations ne peuvent se rejoindre. Cependant, sous les yeux du lecteur, les récits communiquent. L'image du père apparaît, ligne après ligne. Le dispositif reste néanmoins complexe et incertain puisqu'il dépend de la réception des récits tenus par le père lui-même – de ce qu'il choisit ou non de divulguer –, mais aussi de la manière dont il est représenté dans le récit des autres narrateurs intradiégétiques. Des axes et des courbes sont esquissés ; une symétrie se devine. Peu à peu, dissuadé de toute vue fragmentaire, le lecteur découvre les « dimensions impossibles »¹ (TN, 147) de la géométrie du récit.

Ce sont d'abord des motifs, parfois incompréhensibles, qui attirent l'attention : déjà, dans les premières pages de *L'Enfant éternel*, la précision du vocabulaire utilisé par Félix annonce la mise en place d'une construction géométrique. « Autour du sommet, une *ligne*² était dessinée au-delà de laquelle

¹ Le narrateur de *Toute la nuit* précise cette formule :

Il y a autant de récits que de scènes résonnant ensemble. Toutes les combinaisons sont pensables, et il n'en est aucune qui soit privée de sens. L'hallucination extrême consiste à voir l'espace devenir cette juxtaposition de rectangles, comme une nappe recouvrant le précipice plombé du temps, sans limite ni centre, habitable en chacun de ses points. (TN, 147)

² Je souligne.

commençait la neige » (EE, 17). Dans *Toute la nuit*, les lignes deviennent des « rectangles », des « carré[s] » et des « diagonales » (TN, 147). À ces premières figures s'ajoutent de nombreux cercles visibles ou invisibles, ceux dessinés par les éoliennes dans *Une parenthèse espagnole* et d'autres encore, comme dans *Non-dits*, lorsque le père remarque, dans le ciel, « [u]ne buse, les ailes immobiles, [qui] plane en cercles concentriques » (ND, 108). Alors qu'il poursuit son récit, le tracé se fait oppressant. « Les cercles se rétrécissent » (ND, 108). Quelques lignes plus loin, lorsque s'achève sa deuxième intervention, le narrateur annonce : « [l]a buse a plongé dans le feuillage » (ND, 108). La chute de l'oiseau décrit la ligne que suivra Léonce, mais seul le lecteur peut faire jouer les deux images et distinguer les intersections sur lesquelles le récit se construit.

Les combinaisons proposées sont parfois surprenantes, notamment lorsque des histoires en croisent d'autres, sans mise en garde et sans conséquence apparente. Dans *Une parenthèse espagnole*, le narrateur raconte un réveil nocturne qui le mène devant son réfrigérateur. Alors qu'il explique ne plus manger correctement – « [j]'avais perdu la régularité des repas et plus que cela, l'appétence pour les repas communs autour d'une table » (PE, 55) –, il se remémore les paroles de son amie Esther le complimentant pour sa perte de poids, mais un autre récit traverse soudain le premier :

Mon père m'a souvent parlé des faims de son enfance. Toujours la même scène, entendue tout petit déjà : vieillards, enfants, femmes, miliciens, affamés et perdus, cheminant vers la frontière, sous les bombes et la pluie. (PE, 56)

Sans plus de considération pour cet écart historique, le narrateur revient sans délai aux détails du quotidien, précisant tout de même au lecteur averti les coordonnées de la scène suivante : « [d]'une main aveugle, j'ai appuyé sur l'interrupteur de l'halogène, à gauche du matelas » (PE, 56). Un point. Une indication spatiale. Le récit peut reprendre.

Des indications sont ainsi régulièrement fournies au lecteur de manière à lui permettre de replacer les éléments du récit dans un ensemble cohérent : certaines apparaissent parfois de manière concrète sur la page. Dans *Toute la nuit*, roman présenté « comme la suite et la reprise »¹ de *L'Enfant éternel*, le récit

¹ Forest Philippe, « La panoplie littéraire », *Décapage*, 44 (automne-hiver), 2011, p. 83.

de la maladie et de la mort de Pauline, puis des mois qui ont suivi, alterne avec un autre récit interrogeant la légitimité de l'écriture. Ce dernier se différencie graphiquement par une typographie en italique et une mise en page propre au théâtre : les répliques se succèdent verticalement sur la page ; l'identité des personnages est précisée en début de ligne, suivie de deux points. Ils mettent en scène, non plus Félix et Alice, les parents de Pauline, mais « Elle » et « Lui », leurs doubles anonymes, isolés dans une réflexion régie par la progression de l'écriture. Ces manières de dialogues concluent chacune des parties du roman¹. Chaque échange commente l'écriture et le traitement de ce qui a été exposé auparavant : chaque soir, Alice emmène les feuillets que Félix a rédigés dans la journée ; elle les lit, puis ils en parlent. Le motif visuel souligne la temporalité parallèle des récits. À cette structure double, s'ajoutent enfin deux autres récits indépendants, également en italique, disposés symétriquement de part et d'autre du roman ; ce sont deux monologues distincts : le premier du père et le second de la mère – fait unique dans l'œuvre de l'écrivain. Les parents se répondent, d'une extrémité à l'autre du texte, évoquant leur réveil au milieu de la nuit. De la sorte, ils se placent chacun d'un côté de Pauline et de son histoire, figurant une étreinte familiale que rien ne peut plus ébranler, tant elle est assise sur des règles géométriques précises.

Pour avancer dans l'histoire, il fallait redéfinir des repères, les réorganiser. Une fois ces premières coordonnées établies, il est plus simple pour le père de distinguer les lignes et les axes qui structurent une narration en perpétuelle expansion :

Le temps se fait espace et, à partir de là, il devient possible de le traverser dans toutes les directions à la fois, vers l'avant, vers l'après, selon toutes les diagonales possibles qui, découpant ce carré infini, délimitent en lui des figures incessantes et inégales. (*TN*, 147)

¹ À l'exception de la dernière partie.

En suivant la géométrie du récit, le lecteur reconstruit la mémoire bouleversée¹ du père.

a. *Axes et révolutions* (Une parenthèse espagnole)

Dans *Non-dits*, Léonce s'impose comme le pivot autour duquel les récits se succèdent. Maïté Snauwaert désigne avec évidence l'histoire de Pauline comme le centre « de l'œuvre et de la vie »² de Philippe Forest. De même, dans *Loin d'eux* et *Seuls*, les existences de Luc et de Tony définissent les axes de la filiation. *Une parenthèse espagnole* se différencie de ce point de vue. Le récit a la particularité de s'enrouler autour d'une ligne *a priori* décalée par rapport à l'histoire paternelle, puisqu'elle est représentée par le destin de Luz, l'amie de jeunesse du narrateur. Trois points de référence successifs permettent de tracer un axe : un repère temporel est fixé dès la première phrase de chaque partie. « Le jour où nous avons recueilli Luz pour la dernière fois » (*PE*, 13). « La veille de la mort de Luz » (*PE*, 55). « Le premier anniversaire de la mort de Luz » (*PE*, 105)³. La brièveté et la précision de ces annonces contrastent avec l'amplitude des révolutions⁴ narratives auxquelles se prête ensuite le récit.

Luz figure l'axe autour duquel le père parcourt sa propre histoire. Rencontrée à la fin de l'adolescence, la jeune femme a influencé les choix et la vision du narrateur ; elle est restée depuis l'icône immuable de cette période insouciant et rebelle. Le récit s'attarde certes sur les différents épisodes communs, mais « le filet de souvenirs était bien pauvre, [...] la plupart étaient

¹ D'après la formule de Jean-Yves Tadié, à propos de l'œuvre de Proust. Il cite les lettres de l'écrivain dans lesquelles ce dernier affirme que « la composition d'*À la recherche du temps perdu* [...] est « complexe », donc « peu saisissable », et « concentrique ». Jean-Yves Tadié en conclut que « [si] ce sont des Mémoires, ce sont des Mémoires bouleversés, reconstruits suivant un ordre qui n'est plus celui de l'existence quotidienne » (*Proust et le roman*, Paris, Gallimard, [coll. « Bibliothèque des idées », 1971], coll. « tel », 2003, p. 18).

² Snauwaert Maïté, *Philippe Forest. La littérature à contretemps*, op. cit., p. 196.

³ Seule la dernière partie passe sous silence la référence à Luz avant de s'achever le jour où le narrateur se rend sur la tombe de son amie.

⁴ Selon le sens du terme en géométrie d'une « [r]otation complète (d'un tour entier) d'un corps mobile autour de son axe (*axe de révolution*). » (entrée "révolution", in *Le Grand Robert*, op. cit.)

extraits de quelques courtes années, un quart de siècle auparavant » (*PE*, 83). Luz incarne une mince « mémoire d'adolescence » (*PE*, 106), composée, selon le propre aveu du narrateur, de « quelques péripéties, un ou deux chapitres liés à ma propre histoire et quelques inventions pour suppléer à ce que je ne sais pas » (*PE*, 58). Celui-ci s'éloigne donc rapidement de Luz pour explorer sa propre existence. Son amie est un germe narratif inaltérable, prétexte aux divagations répétées du récit : en effet, le père est inévitablement attiré au loin, vers des considérations tour à tour historiques et intimes, passées et présentes, de Patti Smith (*PE*, 69) au DVD de *Trainspotting* (*PE*, 83), de la rue Saint-Denis (*PE*, 86) à Diên Biên Phu (*PE*, 138). Se laissant porter par ses pensées, il suit une progression en spirale, qui modifie sa perception selon l'endroit où il se situe en regard de l'axe de Luz. Il se présente tantôt comme ce fils qui appelle son père tous les dimanches – la perspective adoptée est à ce moment-là ascendante et elle sert une quête identitaire semblable à celles que relatent les récits de filiation –, tantôt comme le père qu'il est lui-même – l'angle de vue est inversé et le regard se fait descendant : Jeanne et Anaïs, ses deux filles, sont alors le point de mire de son récit. Les deux perspectives se superposent, progressant presque toujours parallèlement tout en gardant comme référence la présence de Luz. Mais d'autres histoires indépendantes gravitent aussi autour de cette dernière. De la relation avec Esther, sa nouvelle compagne, aux après-midis passés avec les petits voisins, des discussions avec Fred, cet autre ami d'adolescence resté proche de Luz, au repas chez Clementín, le cousin d'Espagne, le narrateur revient périodiquement auprès de Luz pour s'en s'écarter aussitôt ; il puise, auprès d'elle, une inspiration qui le mène toujours plus en avant dans la compréhension de sa propre histoire.

De part et d'autre de la ligne tracée par l'existence de Luz, les révolutions du récit engendrent réverbérations et échos. L'accent catalan rocailleux du grand-père (le père du narrateur) est à peine déformé lorsque Jeanne (la fille du narrateur), s'exprime dans un espagnol à l'accent « forgé sur les plages d'Ibiza et dans les boîtes de nuit de Madrid » (*PE*, 196). « Les yeux noirs d'Alphonse » (*PE*, 122), le petit voisin avec qui le narrateur se lie d'amitié, sont identiques à ceux de Luz. Ces « yeux noirs », qui lui « avaient déjà fait peur » (*PE*, 122), hantent le récit puisqu'ils réapparaissent de façon anonyme dans les textes que

le père rédige sur son ordinateur : les « *yeux noirs transpercent chaque chose. Ils savent tout, voient tout. Ce sont des inventeurs d'histoires* »¹ (PE, 123). Le phénomène est en outre amplifié par la superposition d'autres lignes, parallèles à l'axe de Luz. La « ligne mythique » (PE, 172) de la frontière espagnole est l'une d'elles.

Mon père avait fait de chacun de ses passages le récit d'une épopée. L'exil fondateur par le col du Perthus, en janvier 1939, sous les bombes. Son premier retour en Espagne dans les années 50, au volant de sa Traction, par ce même col du Somport vers lequel nous roulions. Si, pour mes filles, le passage de la frontière ne signifiait rien, si, pour mon père, il était le dernier, j'étais comme chaque fois saisi d'une inquiétude étrange à l'approche des Pyrénées. La ligne de crête rectiligne, barrière quasi infranchissable depuis la Méditerranée jusqu'à l'Atlantique, au-delà de laquelle se tenait le territoire de mon père et des siens. (PE, 172-173)

Cet axe, parce qu'il double le premier, permet au père de donner à son récit une résonance nouvelle. S'écartant de la réalité de l'existence de Luz, il trouve « à l'approche des Pyrénées », une preuve d'une destinée familiale. Par un vocabulaire souvent emphatique – il est ici notamment question d'« exil fondateur », de « barrière quasi infranchissable » ou de « territoire » paternel –, la « ligne de crête rectiligne » devient un seuil initiatique, dont le sens échappe à chacun des protagonistes, mais qu'il faut franchir pour entrer dans l'Histoire. Le passage de la frontière est à la fois géographique, culturel, temporel et générationnel. Il y a bien sûr la fuite initiale du grand-père à l'époque de la guerre d'Espagne, puis les retours successifs dont les raisons varient – besoin de s'évader du quotidien ou de revenir à l'origine. Il y a l'échappée de jeunesse du narrateur qui le liera définitivement à Luz², puis, longtemps après, le besoin d'accomplir un voyage en famille, lors duquel la frontière encore « ne signifiait rien » pour ses filles, et finalement, des années plus tard, les allers-retours de Jeanne, son aînée, qui « passe la frontière aussi souvent qu'elle le peut » (PE, 196), confirmant la cyclicité de l'histoire familiale dont le récit s'efforce de rendre compte.

¹ En italique dans le texte.

² En effet, le narrateur a également franchi la frontière espagnole en compagnie de Luz : « en route pour Barcelone, parce qu'elle était à mes côtés, *Oh, such a perfect day!* j'avais grimpé vers La Junquera à fond de moteur, au volant de la voiture de mon père » (PE, 173). Il s'apprête alors à vivre une des étapes marquantes de sa vie : durant les quelques jours passés à Barcelone, Luz sera son amante ; ce sera la seule fois.

Une anecdote enfouie dans les souvenirs du père confirme le tracé géométrique. Elle laisse entrevoir, en un instantané mémoriel, les lignes qui supportent le récit. À la fin de son adolescence, le père a, un jour, accompagné Luz chez elle.

Je l'avais suivie sous le porche d'une maison de vigneron, au fond d'une petite rue étroite derrière l'église. Dans la cave voûtée, les odeurs de soufre et de fermentation m'avaient saisi, alors que mes yeux encore éblouis de lumière cherchaient leurs repères. Mes souvenirs sont trop précis, mes rêves aussi. On avait grimpé l'escalier de pierre qui menait à l'appartement et c'est là que les yeux perçants de la mère m'avaient attrapé, en embuscade sur le palier comme si elle avait prédit notre arrivée. (PE, 68)

La visite prend immédiatement des allures de rituel initiatique. Le narrateur désorienté traverse un monde mi-onirique, mi-infernal, gardé par une mère-cerbère dont « les yeux perçants » annoncent l'issue visuelle de la scène. « Je ne sais pas pourquoi c'est moi que Luz avait choisi pour l'accompagner là-bas » (PE, 67), déclare-t-il au début du récit, attestant que la compréhension de ce qui s'est joué à ce moment-là lui a échappé. Le cheminement est éprouvant : il faut échapper au père de Luz – celle-ci a prévenu le narrateur : « [c]’est sérieux, là. Faut arriver pendant l’heure de la sieste, et on devra aller très vite »¹ (PE, 67-68) – et s'aventurer « au fond du couloir, le long duquel s'alignaient plusieurs portes fermées » (PE, 69). Mais l'effort est récompensé ; une perspective infinie s'ouvre au narrateur lorsque celui-ci parvient dans la chambre :

Sitôt entrée, Luz avait repoussé les volets et la lumière blanche avait ébloui la chambre, les deux fenêtres donnaient sur des vignes à perte de vue, au-delà les contreforts des Pyrénées se dessinaient, en contre-jour sur le ciel dense. (PE, 69)

Les contours des fenêtres, révélés par le contraste lumineux, viennent couper les lignes des vignes perpendiculaires à la ligne des Pyrénées², à peine discernable à l'horizon. Il découvre un chemin tracé « à perte de vue » qu'il lui faudra emprunter pour s'éloigner de son amie et atteindre les montagnes et les histoires auxquelles celles-ci donnent accès. À cet instant, peut-être parce qu'il pense encore pouvoir se dérober, il se retourne au milieu des portes qui s'ouvrent et

¹ En italique dans le texte. La menace est formulée ensuite une deuxième fois devant la mère :

Il est là ? Luz avait demandé d'un mouvement de menton vers le couloir, sans prononcer le mot de père. La mère n'avait pas répondu et déjà Luz me tirait par le bras, *Viens*. (PE, 69) [En italique dans le texte]

² Le narrateur découvre ici la ligne des Pyrénées pour la première fois.

qui se ferment, mais au plus près de Luz, la vue qui s'offre à lui vient confirmer le vertige précédent :

[...] et lorsqu'elle avait refermé les battants de l'armoire, je m'étais vu dans le miroir, avec ce balancement maladroit de pingouin que j'avais alors, comme si je cherchais en permanence l'équilibre.
(PE, 72)

Alors qu'il est revenu dans cette chambre au hasard des révolutions de son récit, le « balancement maladroit de pingouin » que le père perçoit ici – et dont il se moque de manière ingénue comme pour dissimuler la gravité d'une inaptitude à être – justifie le choix d'une incessante rotation autour de l'axe de Luz par laquelle il s'équilibre. En se fiant au tracé géométrique de son récit, le père entrevoit d'autres possibles, « comme ces jours optimistes où, dans le miroir, [il s]e voi[t] libre et riche de ce qu'[il] n'[a] pas encore vécu » (PE, 117).

« Certains ne comprennent rien, non, aux questions de frontières et de territoires, de circulation souterraine du sens » (PE, 174), constate le narrateur de Sylvie Gracia qui s'efforce de progresser à travers son histoire. Il suit intuitivement les lignes qui se forment devant lui. Il guette les correspondances et étire chaque révolution composant le récit. Jamais la tension ne se relâche et la scène finale du roman ouvre encore la perspective : lorsque le narrateur se rend sur la tombe de Luz, à l'entrée du cimetière, il aurait pu, comme il l'explique, « prendre la fuite » (PE, 217), c'est-à-dire mettre un terme à sa recherche et se réfugier dans un passé où l'image intacte de Luz préserverait sa propre histoire. Mais, au contraire, il s'affirme : « j'ai fait un pas en avant » (PE, 217). L'expression est sans appel : alors qu'un point final est posé à l'histoire de son amie, le père regarde déjà au-delà et entrevoit la courbe suivante, confirmant le mouvement annoncé dès les premières pages d'*Une parenthèse espagnole*. « Oui, en écrivant sur Luz et son visage corrompu, j'écris pour le futur de mes filles » (PE, 22). L'axe du récit s'étend à perte de vue.

b. *Point de fuite* (Sarinagara)

Christine Jérusalem définit l'œuvre de Laurent Mauvignier comme une « écriture en lignes de vie »¹. Une phrase de Jean dans *Loin d'eux* précise cette formule ; parlant des relations familiales, celui-ci concède : « il fallait accepter ça, les lignes continues séparant l'espace de nos vies » (*LE*, 79). Chez Philippe Forest, chaque nouveau roman est l'occasion de suivre une nouvelle ligne de vie, tracée corrélativement aux précédentes, mais toujours à distance, puisqu'elle donne lieu à un récit *a priori* indépendant. Pourtant il arrive que ces récits parallèles se rejoignent, au gré d'illusions d'optique appuyées. Sur la ligne d'horizon, un point de fuite : l'enfant disparue apparaît.

Livre après livre, chaque nouveau roman dépasse le précédent et semble mener vers un ailleurs. C'est déjà le cas lorsque *Toute la nuit* succède à *L'Enfant éternel*, mais le récit ne s'éloigne guère de la petite fille et cette dernière n'est jamais perdue de vue ; le lecteur n'est donc pas étonné quand le père, dans ce deuxième roman, revient sur ses pas, scrute les mêmes scènes et reformule son propos. Il n'en est pas de même dans *Sarinagara*, troisième roman de Philippe Forest. Certes, dès les premières pages, le narrateur rappelle à celui qui l'ignorerait la mort de sa fille et sa venue à l'écriture :

À cela, il y avait toutes sortes de raisons dont j'avais parlé dans mes livres, qui tenaient à la mort de notre fille et à l'entreprise sans espoir à laquelle je m'étais moi-même voué de rester infailliblement fidèle à une expérience dont j'aurais dû savoir depuis le début qu'elle ne pouvait conduire à rien de sensé. (*SA*, 25)

Mais très vite cependant, le père s'écarte volontairement de ces repères primordiaux, puisqu'il l'affirme : « [é]crire avait été ma façon de partir, de disparaître en plein jour. Et j'avais réussi. J'avais réussi au-delà de toutes mes espérances. » (*SA*, 25)

Philippe Forest a écrit *Sarinagara* après une résidence d'écrivain au Japon. Cet éloignement géographique initial lui fournit l'occasion d'une

¹ Jérusalem Christine, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », *art. cit.*, p. 57.

approche inédite. Dans ce troisième roman, les récits se multiplient, discernables dès la table des matières :

Prologue

1. *Paris*¹
2. *Histoire du poète Kobayashi Issa*
3. *Kyôto*²
4. *Histoire du romancier Natsume Sôseki*
5. *Tôkyô*
6. *Histoire du photographe Yosuke Yamahata*
7. *Kôbe*

L'alternance des lieux et des histoires, graphiquement distincte sur la page, laisse imaginer un recueil de textes indépendants. Pourtant le récit de voyage avec ses étapes, de ville en ville, relate l'expérience personnelle du narrateur mais trace également un chemin sinueux, étroitement entrelacé aux récits de vie qui s'étirent sur plusieurs siècles, explorant les diverses interprétations artistiques du « désastre sans merci de la vie »³ (TN, 305) dans la proximité géographique du Japon. Les récits ponctuellement s'effleurent et le narrateur cherche alors à définir ces points où il est possible de passer d'une vie à l'autre à la faveur d'un « sentiment de déjà-vu » (SA, 22). Le fonctionnement de cette reconnaissance est explicité dans la première partie du roman : « chaque expérience nouvelle vient vérifier l'un ou l'autre des vieux récits que le cerveau s'est, il y a bien longtemps, raconté à lui-même » (SA, 22-23). Pour accéder au récit qui se trouve de « l'autre côté » (SA, 19), « il faut d'abord que l'oubli vienne. Toute trace doit en avoir été entièrement effacée afin qu'il ne reste absolument rien du passé. Rien, et c'est bien » (SA, 22). En prenant la distance nécessaire, temporelle et mémorielle, il est possible de « renvers[er] » (SA, 22) l'univers⁴ et d'apercevoir, à l'horizon de l'espace ainsi libéré, le point de fuite où les récits se rejoignent finalement.

¹ En italique dans le texte.

² Je reprends ici l'orthographe choisie par l'auteur.

³ Les deux premiers artistes japonais, Kobayashi Issa et Natsume Sôseki ont, comme le narrateur-écrivain, perdu un enfant ; le dernier, Yosuke Yamahata, fut le premier à photographier les lieux après le bombardement de Nagasaki en 1945.

⁴ Le narrateur parle d'un « univers renversé d'un simple revers de la main » (SA, 22).

La concrétisation de ce phénomène est mise en évidence à la fin de *Sarinagara* dans la dernière partie intitulée « *Kôbe* ». Le père confie une attirance *a priori* inexplicable pour cette ville :

Et si ma préférence a été immédiate (décidée au premier coup d'œil jeté sur la ville, sans doute même avant et guidant le désir de m'y rendre), il m'a fallu un certain temps pour en comprendre le sens. (SA, 324)

Il découvre, lors de la dernière étape de son voyage, une correspondance étonnante : en janvier 1995, la ville japonaise fut détruite par un tremblement de terre, au moment même où, à Paris (ville dans laquelle s'ouvre le roman), le père découvrait la maladie de sa fille. Un séisme avait pris la place de l'autre dans sa mémoire. Les deux histoires se croisent. Le père explique le mouvement dont résulte le récit :

Ce que signifiait Kôbe, je l'avais oublié. Et pourtant, mon émerveillement tenait à ceci : [...] cette ville où je n'étais jamais allé, je la reconnaissais. Et allant vers elle je le savais, je revenais vers le lieu vrai de ma vie, miraculeusement retrouvée de l'autre côté du temps et de l'espace. (SA, 328)

Pour autant, le point de fuite n'est pas limité à ce rapprochement entre le séisme de Kôbe et l'annonce de la maladie de l'enfant. D'autres lignes convergent vers ce même « nœud »¹. Le narrateur les parcourt les unes après les autres. Il constate tout d'abord que cette ville japonaise présente des caractéristiques identiques à « celle de [s]on rêve d'enfant »² (SA, 328) longuement décrite dans les premières pages de *Sarinagara*. Les observations se recourent, évoquant une semblable « féerie »³ (SA, 16). Quand pour l'une, le père se rappelle que « les façades grises des immeubles donnaient l'impression de se perdre dans le ciel, [que] de grands escaliers tournaient dans le vide comme accrochés aux mirages de splendides palais » (SA, 16), il présente l'autre comme « une ville impossible, flottant suspendue au milieu de nulle part, édifiée contre toutes les lois de la nature et de l'art, morceaux de merveilles magnifiquement dépareillés dans l'air et tenant

¹ Ce « nœud que formaient en moi et le souvenir et l'oubli » (SA, 331).

² « La ville paraissait aussi absurdement irréaliste et aussi incroyablement familière que celle de mon rêve d'enfant. » (SA, 331)

³ Le narrateur, parlant de Kôbe, note cette impression. « Oui, je croyais être entré dans une sorte de rêve. "Féerique" est le seul adjectif qui convient pour dire l'émerveillement paisible d'un tel spectacle [...]. » (SA, 327)

ensemble comme par miracle » (SA, 326)¹. Les deux villes se confondent dans une même illusion. Une dernière ligne, enfin, s'ajoute aux précédentes. Quelques mois après le tremblement de terre de Kôbe, en été 1995, ont eu lieu les célébrations du cinquantième anniversaire d'Hiroshima. La mémoire du narrateur retrouve à ce moment-là « ces images d'enfants irradiés, les cheveux tombés d'un coup, crânes nus, que le bombardement atomique avait exposés à un cancer brutal et dévastateur » (SA, 343). Les portraits coïncident.

Et de telles images ne pouvaient pas ne pas prendre un accent plus particulier pour nous qui passions alors presque chacune de nos journées dans les couloirs du service d'oncologie pédiatrique de l'Institut Curie auprès d'enfants qui ressemblaient aux précédents de façon si frappante. (SA, 343-344)

Il a fallu ce long cheminement spatial, mémoriel et personnel pour arriver à ce point où les histoires se recouvrent parfaitement : « le Japon fut pour nous le pays d'après » (SA, 344), conclut le père, désignant ainsi le point de fuite du roman. Le mécanisme de révélation reste cependant aléatoire, soumis, selon les mots du narrateur en référence à Sigmund Freud, à ce « "sentiment d'étrangeté" où la mémoire se trouble et où toute image se met à trembler » (SA, 325). Depuis *L'Enfant éternel*, le père apprivoise cet espace narratif qui lui est propre, dans lequel « l'histoire ancienne se répétant mais se répétant soudainement ailleurs et autrement, tout allait inexplicablement pouvoir recommencer » (SA, 344). Les répliques du séisme originel sont perceptibles, roman après roman.

À *Sarinagara* succède *Le Nouvel Amour* : une autre femme et une autre enfant sont intégrées à la narration dans un récit parallèle à l'existence précédente. Le narrateur est amoureux de Lou, dont il partage désormais la vie et qui a, elle-même, une petite fille, Léa. Pourtant le père ne peut se résoudre à s'éloigner de son histoire initiale, à quitter Alice et à abandonner ce qui reste de son lien à Pauline. Dès lors, il va et vient d'un univers à l'autre, interprétant le présent par rapport au passé et, lorsque finalement lui et Lou se séparent,

¹ Les deux descriptions se poursuivent encore, développant la démesure et la fantaisie d'une architecture dont, ne découvrant que les mots du père, il serait difficile de distinguer lesquelles s'appliquent à chacune des villes : il y a « une cité si neuve qu'elle aurait surgi en une nuit du néant pour se dissiper bientôt parmi le réseau de ses propres reflets, à la façon d'une illusion » (SA, 326), mais aussi « la beauté d'une ville au panorama découvert depuis le point de vue passant et aérien d'une autoroute glissant dans le vide » (SA, 327), aussi surprenante que ce décor où à « l'infini se dessinaient des canaux couleur d'acier alimentés silencieusement par des bassins, des fontaines et sur la profondeur desquels se jetaient des ponts aux arches gigantesques. » (SA, 16)

l'évidence de la répétition s'impose à lui violemment dans un raccourci visuel où les silhouettes enfantines se superposent. « La certitude m'écœurait de ne jamais voir grandir près de moi une petite fille passant le cap de ses quatre ans ».¹

Autre roman, autre ligne de vie, mais une même ligne de fuite. Rien ne rappelle l'enfant à l'ouverture du *Siècle des nuages*, cinquième roman de Philippe Forest : le narrateur porte cette fois toute son attention vers son propre père, livrant ici résolument un récit de filiation. La narration débute avec le XX^e siècle, en 1903, et se déroule chronologiquement, en des récits continus et symétriques, suivant l'histoire du père et celle de l'aviation. De part et d'autre de celles-ci, d'autres destins sont esquissés, mais le narrateur revient irrémédiablement auprès de Pauline. Le récit s'achève après l'évocation de la mort de la fillette. Cette disparition mène à celle du grand-père « mort de rien »², de « fatigue, de chagrin, de détresse » (SN, 506), et met un point final au XX^e siècle, à l'endroit même où se situe le point de fuite.

À propos de *L'Enfant éternel*, Philippe Forest confie : « [e]n un sens sans doute n'ai-je écrit les suivants qu'afin de faire en sorte qu'on lise encore celui-ci et que ne s'achève pas tout à fait l'histoire qu'il raconte »³. La ligne de fuite « ne cesse de se tracer, pour une nouvelle acceptation, le contraire d'un

¹ Forest Philippe, *Le Nouvel Amour*, op. cit., pp. 165-166.

² La formule d'une « mort de rien » évoque l'expression utilisée dans *Sarinagara* pour expliquer ce qu'est le roman. En japonais moderne, le roman se nomme *shōsetsu*. Pour le narrateur, ce terme rappelle « que le roman est une parole de rien, une parole pour rien, un mot qui sort du cœur des hommes et qui ne leur offre aucune consolation durable » (SA, 118), où existe le « désir [...] que ne soit pas tout à fait abandonnée au silence la longue histoire de la vie » (S, 118). Les romans de Philippe Forest sont ces paroles de rien, qui n'ont de sens que parce qu'elles permettent au père de « dire l'histoire jusqu'au bout. » (SC, 62)

³ « La panoplie littéraire », art. cit., p. 82.

renoncement ou d'une résignation »¹ ; au loin la silhouette de Pauline est toujours visible.

Une histoire, n'importe laquelle, insignifiante, sans queue ni tête, où rien ne se passe, mais qui suffit à faire entendre au sein du grand silence du temps la vieille formule du "Il était une fois" par laquelle, sans fin, tout recommence. (CS, 329)

Le jeu narratif se poursuit indéfiniment dans ce léger décalage qu'impliquent la mémoire et l'oubli du narrateur et, après lui, la connaissance et l'ignorance du lecteur.

c. *Chat noir et lapin blanc : symétrie imparfaite* (Le Chat de Schrödinger)

Le Chat de Schrödinger, sixième roman de Philippe Forest, n'échappe pas à ce système géométrique. Le récit multiplie les effets de symétrie, alignant nombre d'histoires parallèles. La dualité est de mise dès le titre. Le « chat de Schrödinger » est tout d'abord une expérience de pensée, pour laquelle, dans le but de faciliter la compréhension d'un concept de physique quantique, le théoricien Erwin Schrödinger propose de se représenter un chat dans une boîte. À l'intérieur, le félin est à la merci d'une fiole qui si elle se brise – si un atome vient à se désintégrer – le tuera. Comme il n'y a pas moyen de savoir ce qui se passe dans la boîte, il faut donc considérer, tant que celle-ci est fermée, que le chat est à la fois mort et à la fois vivant. Le narrateur de ce roman rappelle que l'expérience a pour but d'illustrer « le principe de superposition » et les « paradoxes » auxquels cette théorie peut mener, « si l'on en donne une interprétation trop littérale » (CS, 16). La mise en garde est explicite. Le lecteur

¹ Deleuze Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 252. Au chapitre 8, dans le texte intitulé « Trois nouvelles ou "qu'est-ce qui s'est passé ?" », les auteurs définissent trois lignes :

Sur la première il y a beaucoup de paroles et de conversations, questions ou réponses, interminables explications, mises au point ; la seconde est faite de silences, d'allusions, de sous-entendus rapides, qui s'offrent à l'interprétation. Mais si la troisième fulgure, si la ligne de fuite est comme un train en marche, c'est parce qu'on y saute linéairement, on peut enfin y parler "littéralement" de n'importe quoi, brin d'herbe, catastrophe ou sensation, dans une acceptation tranquille de ce qui arrive où rien ne peut plus valoir pour autre chose. Les trois lignes ne cessent pas de se mélanger pourtant. (*Ibidem*, p. 242)

devra se méfier des illusions du récit. L'expérience de pensée ne fait que commencer.

À sa sortie en librairie, le texte de Philippe Forest a été qualifié de roman hybride, conte philosophique ou récit métaphysique ; la dédicace confirme une volonté de jouer avec humour d'une possible confusion :

Aux scientifiques

Avec toutes mes excuses (CS, 9)

Le ton est donné. Le narrateur s'empresse d'ailleurs d'ironiser sur la nature du « chat » de Schrödinger : « une petite fable destinée aux profanes afin de les éclairer un peu sur ce que, de toute façon, ils ne comprendront pas. Disons : un roman, un poème » (CS, 17). Ce sont là, les premières conclusions de l'incipit et le message est volontairement équivoque¹ : s'agit-il de raconter une histoire ou d'énoncer une théorie ? Chez cet écrivain, essais et romans sont régulièrement entremêlés ; ce nouveau roman est l'occasion de brouiller davantage les repères du lecteur. Le narrateur raconte avec un plaisir non dissimulé l'idée proposée par Erwin Schrödinger et profite du principe de superposition pour explorer indéfiniment les possibles de la narration. Il s'interroge. Il expérimente. Il joue des attentes et des certitudes du lecteur, sollicitant malicieusement son attention. « C'est du moins ce que j'ai compris. [...] Ou : cru comprendre » (CS, 24), commente-t-il, ponctuant son récit de ces quelques mots, placés là à la faveur d'un blanc entre deux paragraphes.²

Pour celui qui n'aurait pas pris garde à ces avertissements répétés, le narrateur met rapidement en place sa propre expérimentation du « chat de

¹ Le premier chapitre se clôt sur la reprise de ces premières lignes et joue encore sur l'ambiguïté de son propos, dans une perspective toutefois légèrement modifiée : le chat n'est plus seulement une expérience mais une entité qu'il faut désormais accepter de suivre.

Disons : un poème, un roman. Auquel, sans y croire vraiment, misant sur sa chance, on se confierait pourtant, s'abandonnant ainsi à l'éternel efficace des fables, suivant dans le vide les aventures d'un chat s'engageant vers nulle part sur les sentiers bifurquants du temps. (CS, 30)

La formule réapparaît dans le roman de manière intermittente, toujours identique, à une inversion près. « Disons : un roman, un poème. » (CS, 287)

² Le narrateur procède régulièrement de cette manière, isolant les remarques à la concision espiègle. « Tout se passe *comme si* : c'est tout ce que l'on peut dire » (CS, 28) [en italique dans le texte]. « Du moins, c'est ce que je crois me rappeler » (CS, 44). « Si j'ai bien compris » (CS, 98). « Ou, après tout, peut-être pas » (CS, 101). « Ou bien le contraire. » (CS, 322), s'amuse-t-il à commenter.

Schrödinger ». Le titre du chapitre 1 révèle l'évidence : « Il était deux fois » (CS, 17). Dès le prologue, en effet, le lecteur est confronté non pas à un seul chat, mais à deux. Un second félin – noir, n'appartenant à personne – a été aperçu un soir dans le jardin du narrateur et celui-ci est plus précisément à l'origine du récit. « Tout cela à cause d'un chat ! » (CS, 264). Les va-et-vient de l'animal rythment le récit¹ et guident les réflexions vers cette « lisière en train de s'abolir où se mélangeraient bientôt toutes les formes autrefois séparées du monde » (CS, 127). Insaisissable, le félin apparaît à la tombée de la nuit, « simplement venu de nulle part. Et cela posait forcément la question de savoir d'où » (CS, 35). Le narrateur, intrigué, enquête sur les apparitions et les disparitions du chat, remettant obstinément en cause les apparences, mais la nuit que décrit inlassablement le récit, rend les choses incertaines :

La consistance *quasi*² liquide de la chose, la manière dont elle se répandait très lentement sur le sable, collait aux formes, sa teinte sombre et sa texture visqueuse, les éclats qu'elle faisait miroiter sur les objets qu'elle engloutissait, tout cela donnait au phénomène *l'apparence d'une sorte de marée noire* : une eau très sombre et très épaisse inondant au ralenti un rivage, *certainement* déglutit doucement par cette bouche que faisait au fond du jardin, dans ce recoin le plus obscur où le chat était apparu la première fois, ce qui n'était *pas vraiment* un trou [...]. (CS, 38)

Autour de cette « bouche », le narrateur peine à identifier les formes qui vont et viennent. Il est seulement question de suggestions au rythme « ralenti » de ces contours mouvants. La « texture visqueuse » fausse les interprétations. Dans *Le Chat de Schrödinger*, les identités, les silhouettes, les fins proposées³ sont constamment modifiées : rien n'est certain. Le chat noir n'est peut-être qu'une ombre, manifestation de la nuit progressant dans le jardin. Ce pourrait être un fantôme revenu à la Maison du Noyer⁴, ou « un homme qui a rêvé qu'il était un chat. Ou bien [...] un chat qui rêve maintenant qu'il est un homme » (CS, 242).

¹ L'intrigue du *Chat de Schrödinger* est d'ailleurs régulièrement reformulée, relançant à chaque fois la narration. « Un chat était arrivé un soir dans le jardin » (CS, 57) devient « un soir, un chat surgissant dans le fond du jardin » (CS, 70) et, enfin, « un chat était un soir sorti de l'ombre » (CS, 70).

² Je souligne ici les termes appuyant les approximations.

³ Le narrateur propose plusieurs fins à l'histoire du chat : un accident, une tumeur, un simple départ.

⁴ Il y a là encore une double histoire, telle que la présente le narrateur. Le lieu où ce dernier réside est connu sous l'appellation « la Maison du Noyer » (CS, 87), du nom de l'arbre qui se trouve dans le jardin, mais il tire peut-être son nom d'un « sinistre jeu de mots », puisqu'à « mots couverts » (CS, 88), certains voisins évoquent l'histoire d'un ancien propriétaire mort noyé.

Peut-être n'est-il que l'image inversée du « lapin blanc » (CS, 304) d'*Alice au pays des merveilles* ? N'est-ce pas là une invitation à jouer à « chat » (CS, 43) comme les enfants dans les cours de récréation ? Toutes ces hypothèses avancées dans le roman ne s'excluent pas ; elles coexistent selon « le principe de superposition » suggéré par l'hypothèse initiale. Le félin et toutes ses variantes sont envisageables car, comme l'affirme le narrateur, il est toujours possible de chercher un chat noir dans la nuit, « surtout si, de chat, il n'y en a pas » (CS, 327). Or le narrateur peut seulement « [s']en tenir, pour l'instant, à ce qu'[il a] sous les yeux. » (CS, 58)

En l'occurrence : ce chat dans le noir de la nuit. Essayant de résoudre au moins les questions qu'il me posait puisqu'elles étaient déjà assez compliquées comme cela et qu'en fin de compte elles valaient pour toutes les autres. Découvrir qui il était, d'où il venait et surtout vers quoi il m'entraînait. Comme s'il avait été [...] le messenger d'une révélation vague.

Mais le messenger de quoi ? (CS, 58)

Plus tard, le narrateur conclut la première partie du roman par cette réponse : « [i]l aurait fallu être bien plus crédule que je ne l'étais pour se figurer qu'un chat pouvait détenir le secret des choses. [...] Messenger du rien. [...] Ange du vide. » (CS, 92)

Le chat, en effet, est un prétexte, un détour supplémentaire pour repousser encore les limites du récit, « [d]e sorte que jamais ne vienne le moment du dernier mot » (CS, 310). Le père feint continuellement de ne pas se souvenir, de ne pas maîtriser son histoire. Il multiplie les commentaires en ce sens, prolongeant d'autant la narration :

Comme pour cette première fois. Lorsque, sans en avoir au préalable remarqué la présence, j'ai vu quelque chose s'évanouir dans le noir. Mais ce n'était pas le soir. D'ailleurs, cela ne se passait pas dans le jardin. Et ce n'était pas tout à fait la première fois. Ou peut-être si. Il faudrait d'abord s'entendre sur le sens de tous ces mots. Ce n'est pas que j'invente. C'est juste que je ne me rappelle pas. Ou plutôt : que je ne parviens pas à décider laquelle de ces « premières fois » qui ont eu également lieu devrait être considérée comme la première de ces « premières fois ». (CS, 32)

Les mots s'égarer. Les fragments des phrases entrecoupées s'emmêlent. La trame sur laquelle repose la narration s'épaissit et, dans l'ombre du félin, une histoire bien connue du lecteur se devine. Dissimulée entre les lignes depuis les premières pages, la silhouette de Pauline est toujours là. Sa voix parfois semble même se faire entendre, en une démonstration vertigineuse de l'infini du récit,

210 |

puisque le lecteur reconnaît les mots et les interrogations que le père prêtait déjà à sa fille dans *L'Enfant éternel*.

– Elles sont mortes depuis longtemps mais on voit toujours leur lumière ?

– Qui ça ?

– Tu as dit : les étoiles.

– Oui.

– Je croyais qu'être mort, c'était comme dormir dans le noir.

– Oui, c'est ça je crois.

– Mais sans cauchemar ?

– Non, sans cauchemar. (CS, 67)

Le père ne s'en cache pas : « [j]’invente bien sûr tout ce qui précède. Je préférerais pouvoir me rappeler. Dire plutôt quelque chose de vrai. Au lieu de me faire la conversation à moi-même » (CS, 68). Mais pour que rien ne vienne davantage perturber l'illusion du récit, il affirme : « [d]’ailleurs on ne sait pas qui parle ainsi dans la nuit » (SC, 68). Mais le « on » ne fait référence ni au narrateur, ni au lecteur qui n'est pas dupe de ce qui se joue ici. Indices et leurres envahissent le récit et le père entretient la confusion. « Je dis : Je. Je dis : Il. Je dis : Elle. Je dis : Elle, encore. Je dis : Nous. [...] Moi ? Si vous voulez. Mais qui moi ? » (CS, 113). « Un chat ou moi ? » (CS, 253). Tout se mélange sur la page : dialogue et monologue, réalité et onirisme, « suis-je mort et vivant ? » (CS, 182). Un narrateur, une petite fille, un chat. Peu importe finalement. Le père parle de « métamorphose » (CS, 52) et de « casse-tête chinois » (CS, 55). Il s'amuse et balaie les doutes qui pourraient nuire à son jeu de symétrie imparfaite :

Mais, au fait, s'il vous faut quand même un nom, appelez-moi Schrödinger ! [...] J'aurais pu m'appeler aussi bien : Félix Sylvestre. D'ailleurs, comme on n'aura pas manqué déjà de le remarquer, c'est un nom qui ressemble assez à celui qu'on me donne d'ordinaire. (SC, 127)

Dans ces quelques lignes, le narrateur joue de la première personne pour prêter de nouvelles silhouettes à son personnage et basculer d'un univers à un autre. Il peut prendre l'identité du physicien Erwin Schrödinger¹, mais il peut « aussi bien », comme il le dit, être « Félix Sylvestre », c'est-à-dire ce Félix, narrateur

¹ Dans le chapitre 12, intitulé « Appelez-moi Schrödinger », le narrateur endosse l'identité du théoricien et s'amuse de ce que serait son histoire s'il était effectivement Erwin Schrödinger.

des premiers romans, sur lequel serait en quelque sorte déposée la peau du *Felis silvestris silvestris*, félin sauvage semblable à celui dont il raconte ici l'histoire, dont le nom latin, signifiant « chat forestier », rappelle le patronyme de l'auteur. Le narrateur pousse ici à son extrême la définition proposée par Philippe Forest dans *Le Roman, le réel et autres essais*. « Je est toujours un autre, un personnage. Autant dire "personne" ». ¹

La narration est irrésolue et doit le rester au-delà même des derniers mots du roman ; reprenant en écho les annonces du prologue, ceux-ci referment le récit sur lui-même :

Dans le noir de la nuit, je cherche un chat

Qui n'existe pas.

Ou bien : si. (CS 331)

Le point final est redoublé. Les deux extrémités du texte se superposent ; les formes coïncident. Tout peut désormais recommencer dans la géométrie idéale du récit. La seule condition pour se prêter à ce jeu est d'accepter de passer continuellement de l'ombre à la lumière, de « l'éblouissement blanc » (*EE*, 32) de la « première neige » ² à la nuit la plus sombre.

3. Le roman infini chez Philippe Forest

« Il y a le jour. Il y a la nuit. Des milliers de fois, des milliards de fois. Et même davantage » (CS, 51). L'alternance régit la narration. À chaque passage, les points de repère sont effacés ; s'ouvre alors l'espace ouvert du langage » ³ où, selon la formule de Philippe Forest, il est possible de « faire jouer autrement

¹ *Le Roman, le réel et autres essais, op. cit.*, p. 88.

² Titre de la première partie de *L'Enfant éternel*.

³ *Le Roman, le réel, et autres essais, op. cit.*, p. 296.

l'expérience irréversible du temps »¹. « *Luz y sombra*² » (PE, 87) – ombre et lumière – se plaît à prononcer le narrateur d'*Une parenthèse espagnole*, prêtant à la formule une puissance cathartique. « Nuit blanche »³ ou nuit noire ? Par son éternel retour, la nuit efface mais tout aussi bien révèle les contours familiers de l'histoire. Elle étire les ombres et accentue les contrastes. Sur le blanc de la page, elle illustre le processus d'écriture :

[...] l'encre de la nuit continue à imbiber la pâleur du monde, comme un buvard qui l'absorbe, avalant sur la page du jour des taches auxquelles on peut trouver la forme et le sens que l'on veut. (CS, 326)

Le père se prend au jeu de la narration nocturne. L'histoire ensuite « se raconte éternellement » (CS, 310).

Au commencement, il y a presque toujours la nuit. Le père de *L'Enfant éternel* précise dès l'incipit, que pour écrire il s'assied « [c]haque soir » (EE, 13) devant son bureau, comme s'il fallait habituer progressivement le regard à la pénombre. De la même manière, la narration paternelle de *Non-dits* s'ouvre à la tombée de la nuit. Léonce observe quelques instants le crépuscule finissant : « une lueur orange foncé s'estompait. Très vite, elle a tourné au mauve, puis au violet. Elle a fini par disparaître » (ND, 41). Le récit s'étire ensuite « toute la nuit »⁴, le processus pouvant uniquement prendre fin lorsque tout a été dit. Le narrateur de *Toute la nuit* situe d'ailleurs la fin de l'écriture de son roman au cours d'une nuit. « Un soir, il a fallu en finir » (TN, 125)⁵. Cette prééminence est confirmée dans *Le Chat de Schrödinger* :

¹ *Ibidem*.

² La formule figure les deux pans de la narration d'*Une parenthèse espagnole* : « *sombra* » désigne l'Espagne du grand-père – celle des paysans à la peau sombre à laquelle la formule fait référence – et « *Luz* » évoque l'Espagne des filles (celle des boîtes de nuits d'Ibiza). De l'un à l'autre, il y a Luz, l'amie du narrateur : la jeune femme s'est donnée ce nom signifiant « lumière » en espagnol, mais elle est aussi, selon la formule du narrateur, « *el oscuro corazón*. Le cœur sombre » (PE, 58). Il y a, dans « *Luz y sombra* », la dualité de l'origine, de la langue et de l'histoire, et le lien qui les enserme.

³ Le chapitre 5 du *Chat de Schrödinger* est intitulé « Nuit blanche ».

⁴ Pour reprendre le titre du deuxième roman de Philippe Forest. Dans *Non-dits*, Léonce parle pendant une nuit entière. A la fin du premier monologue, il annonce vouloir rentrer « plus tard » (ND, 46) et lorsqu'il reprend la parole, il est toujours là, allongé par terre « [d]ans l'air encore frais du matin » (ND, 108).

⁵ De façon comparable, dans *Seuls*, le récit s'achève avec l'annonce de la « lumière pâle et fade » (SE, 171) du jour au fond du couloir. Guillaume, le second narrateur de *Seuls*, a d'ailleurs une formule prémonitoire : « la nuit, les histoires doivent finir » (SE, 170).

[...] en un sens, tout se passe comme si cela n'avait lieu qu'une fois. Le jour, la nuit. À jamais. En vérité : l'inverse. La nuit, le jour. Il y eut la nuit puis il y eut le jour. Comme le disent toutes les fables quand elles racontent comment l'obscurité accoucha de la lumière. Si bien que c'est la nuit qui toujours précède le jour. Le second sort de la première. Et puis la nuit revient enfin, qui est le moment le plus vrai de la vie. (CS, 51-52)

La nuit, de surcroît, contamine le récit. Dans *Loin d'eux*, Jean constate l'omniprésence de la noirceur. « L'obscurité entre nous [...]. L'obscurité où se disait vraiment qu'à la fin on ne se comprenait plus »¹ (LE, 79). Dans *Seuls*, la nuit accompagne le retour du fils et introduit le drame à venir ; lorsque Tony se présente face au père, derrière lui, il y a la pénombre :

[...] il avait port[é sa voix] si haut que, par moments, on aurait dit qu'elle aussi se découpait dans le cadre de la fenêtre et qu'elle montait avec la nuit, comme la nuit faisait à s'imposer. (SE, 115)

Également fasciné, le narrateur du *Chat de Schrödinger* se perd dans la contemplation de ce déploiement : « j'observais comment tombe la nuit et la manière dont l'obscurité prend progressivement possession du monde » (CS, 36) – « [l]es yeux [...] se mettaient au travail, incapables désormais de restituer leur visage disparu aux choses, imaginant à partir de rien un autre univers » (CS, 45). Dans l'obscurité, plus rien n'a de sens : haut et bas, avant ou après n'ont que peu d'importance, puisque « tous les chats sont gris ».²

Le grand jeu recommençait toujours dans la nuit. Un immense ciel d'encre se déployait au plafond et il rejoignait la nappe noire montée vers lui du sol. Les deux moitiés du monde s'étaient refermées comme des mâchoires. Ou bien l'inverse. (CS, 45)

Qu'elle soit menaçante ou protectrice, la nuit offre « la profondeur factice d'un territoire infini » (CS, 36-37) et c'est en son sein que le narrateur attrape les « mots qui flottent dans le vide »³ (CS, 68) et qui « font comme de petites étoiles dérivant dans le ciel et dont la lumière brille encore alors que cela fait des années désormais qu'elles se sont éteintes » (CS, 68). L'illustration du bandeau apposé

¹ Avant Jean, son fils, Luc, raconte la scène du repas familial et ce moment où tout se passe comme « au cinéma dans son fauteuil quand les lumières s'éteignent et que soudain c'est l'obscurité » (LE, 79). Le père prend ensuite la parole. L'anadiplose « l'obscurité » souligne la similitude des sentiments.

² Le deuxième chapitre du *Chat de Schrödinger* est intitulé « Quand tous les chats sont gris ».

³ L'espace de la nuit, tel qu'il est évoqué par le narrateur de Philippe Forest, rappelle la chambre dans laquelle Jean se tient à la fin de *Loin d'eux*. Il y a là aussi « le silence et l'écho, la sensation de vide » (LE, 104) et la possibilité pour la parole paternelle de se faire entendre. Voir à ce propos la sous-partie II.B.1.a. « L'impression que ça résonnait ».

sur la couverture du *Chat de Schrödinger* au moment de sa sortie représente un chat dessiné par petits points, semblables à des étoiles, entouré de ce qui pourrait être de nombreuses constellations, comme autant d'univers et d'histoires parallèles. Elle rappelle à quoi tient l'interprétation des formes et des mots : quelques traits jetés sur une page blanche et un félin surgit de la pénombre. « On croit raconter une histoire et c'est une autre qu'on raconte à la place » (CS, 303).

« Toute la nuit », au-delà du titre du deuxième roman de Philippe Forest, est une promesse inlassablement reconduite¹ qui lie père et fille autour d'une histoire, racontée chaque soir. C'est l'histoire lue pour endormir l'enfant, celle inventée pour la veiller pendant les nuit d'agonie, puis le rituel d'écriture par lequel, après la mort de la fillette, le père a tenu parole, continuant à faire entendre « la musique régulière d'une voix familière chuchotant [...] dans le noir » (CS, 62). Au fil des nuits, le pacte d'autrefois a fait place au jeu qui, tel que l'a montré Donald W. Winnicott², se prête, entre illusion et créativité, à l'acceptation de la réalité. Pour raconter, il suffit, au cœur de la nuit, d'ouvrir et de refermer « le coffret de silence »³ (CS, 301), réplique de la boîte du chat de Schrödinger, contenant virtuellement tous les possibles de l'histoire :

[...] dans l'espoir – que l'on sait tout à fait vain – que lorsqu'on l'entrouvrira à nouveau, alors, tout l'infini de ce qui a été, de ce qui aurait pu être, se disposera encore différemment et qu'un jour ce sera peut-être de la manière que l'on souhaitait [...]. (CS, 301)

La narration n'est donc pas près de prendre fin. Il reste encore bien des étoiles à observer : ce sont autant d'« images qui apparaissent à la surface d'un miroir et où les objets et leur reflet se contemplant, identiques et inversés » (CS, 156) avec lesquelles le père désormais s'empresse de jouer.

¹ Ce sont les mots que le père prononce lorsque, dans *Toute la nuit*, il rêve qu'il parle au fantôme de sa fille. « Je lui ai juste adressé le mot de passe le plus tendre qu'elle serait susceptible de comprendre et j'ai dit : tu sais, je pense à toi toute la nuit. Et avant de raccrocher, je l'ai entendue : moi aussi, Papa, je pense à toi toute la nuit, tu sais. » (TN, 273)

² Dans *Jeu et réalité : l'espace potentiel* [*Playing And Reality*], 1971.

³ Le père est ce « coffret de silence » : avant de prendre la parole, il se tenait à l'écart, silencieux et invisible, attendant le moment opportun pour s'ouvrir et délivrer ses histoires. De *Non-dits* à *Seuls*, d'*Une parenthèse espagnole* à *Loin d'eux*, tout comme dans l'œuvre de Philippe Forest, le processus se vérifie : il y a cette ouverture par où s'échappent les mots du père.

a. *Un « jeu qui n'aurait pas de fin »*

Il y a bien des manières de « souleve[r] le couvercle de la boîte » (SC, 301), de formuler de nouvelles histoires dans le noir ; au cœur du second roman de Philippe Forest, *Toute la nuit*, la troisième partie¹ est entièrement dédiée à la démonstration d'un jeu narratif, où images et mots ne sont jamais disposés de manière semblable et où il faut scruter les détails d'abord imperceptibles pour enfin raconter. Les premières pages sont consacrées à une explication minutieuse de la façon dont il convient de jouer au « Memory » selon les règles classiques : il s'agit d'un jeu de mémoire où sont révélées, les unes après les autres, les faces illustrées de cartes. Celles-ci ont auparavant été retournées sur une table et placées, entre les joueurs, selon une configuration régulière et géométrique. Le but est de retrouver parmi elles les images identiques et de reconstituer des paires. Une donnée, cependant, ne peut être ici respectée : le « Memory » se joue au moins à deux. C'est en effet « l'un des premiers jeux de société auxquels il soit possible de jouer avec un enfant » (TN, 139). Or le père est seul face aux images et, sans hésitation, il annonce son émancipation. « De ce jeu, je suis libre encore de modifier les règles » (TN, 141). Les cartes seront les photographies tirées de l'album familial. « La partie peut commencer. » (TN, 141)

¹ Sur les cinq qui constituent le roman.

Le jeu du père ne doit rien au hasard : la succession des images raconte l'existence presque ordinaire d'un enfant, de la naissance à la mort¹. Les différentes étapes du jeu classique sont scrupuleusement suivies. Une première photographie est retournée. Le narrateur commence par décrire le cliché dans ses moindres détails² ; puis il laisse ses pensées agrandir le cadre : les objets placés hors champ, les lieux, les circonstances, les émotions sont évoqués. Mais les images, comme dans la version originale, vont toujours par deux. Il faut donc ensuite trouver celle qui correspond à la première, recommencer l'examen minutieux et enfin se prêter à sa relecture subjective. Le jeu du père doit son équilibre à la recherche de la photographie qui, par contraste ou analogie, vient contrebalancer la première. Un rituel s'installe.

Dans le récit paternel, les deux illustrations finissent par se recouvrir presque toujours parfaitement. Le jeu consiste à scruter la surface du papier où est représentée une seule et même histoire aux reflets changeants. L'exercice, hypnotisant, peut se poursuivre indéfiniment, d'autant que, parfois, d'« autres images [...] viennent prendre la place » (*TN*, 167) de celle qui précède. Quelle est alors la réalité de ces photographies ? Les représentations s'accumulent, les histoires se superposent et se mettent à tourner comme le « manège » pour enfants, présent sur le cliché réalisé « devant la station Pasteur » (*TN*, 167). À chaque rotation, la question lancinante qui traverse l'œuvre de Philippe Forest est posée : « à quoi bon raconter tout cela une fois de plus » (*CS*, 67) ? Face aux images, le narrateur n'a pas la réponse : quelles que soient les cartes avec

¹ L'histoire fut déjà par deux fois racontée. Ici, toutefois, la chronologie n'est pas respectée puisque les photographies sont regroupées par paires et associent le plus souvent des périodes et des lieux différents. La première image représente l'enfant peu avant sa mort à l'hôpital ; la seconde a été prise alors que Pauline est dans son berceau à la maternité. La deuxième paire oppose deux appartements : celui de Londres, quitté quelques années auparavant, et celui de Paris, vidé après la mort de l'enfant. La troisième paire est composée d'un cliché de la fillette au côté d'un tigre au zoo de Londres et d'un autre sur un cheval au jardin zoologique, à Paris. « D'autres images » (*TN*, 167) s'ajoutent ici dont l'une de l'enfant sur un manège, un an plus tôt. Suivent ensuite deux portraits – l'un en hiver, l'autre en été – de Pauline, déjà malade, profitant d'une sortie dans un jardin. Les deux photographies qui viennent après ont été prises au même endroit (l'appartement des parents du narrateur) : sur l'une la petite fille dessine ; sur l'autre, elle est fascinée par des bulles de savon qui volent autour d'elle. Enfin les deux dernières images représentent « l'enfant sur qui tombe la neige » (*TN*, 181) : mais il n'y a de neige sur aucune d'elles. Sur la première, du « blanc [...] s'étend derrière elle » (*TN*, 183), mais cela pourrait être de « la poussière ou le dallage d'une allée » (*TN*, 183). Quant à la deuxième, elle a bien été prise à la montagne, mais l'« hiver était plus doux qu'aucun autre » (*TN*, 186) et il ne neigeait pas.

² Allant parfois jusqu'à noter ce tableau, plus petit, qui se devine sur le fond et où se trouve exposée l'image précédente.

lesquelles il joue, quel que soit l'ordre dans lequel elles se succèdent, l'issue du jeu est toujours identique :

La main rassemble les deux rectangles pâles et les place au centre du carré blanc que figure le bureau désormais vide avec sa surface dénudée de tout son désordre provisoire de scènes, de souvenirs. La partie n'est ni perdue ni gagnée. Elle se termine, c'est tout, et peut tout aussi bien recommencer. (TN, 182)

Le narrateur avait prévenu des risques d'un tel jeu. « La première image est fatalement la dernière » (TN, 150), annonçait-il au début de la partie et, lorsque finalement il reste deux photographies devant lui, il rappelle qu'en raison du mouvement perpétuel de la narration, « [d]e loin en loin, tout se trouvera modifié » (TN, 182) ; une substitution serait donc sans conséquence. « Ainsi les deux dernières images qui aujourd'hui me restent en main auraient-elles pu être les premières aussi bien » (TN, 182-183). Le père affirme « rêve[r] depuis toujours d'un jeu qui n'aurait pas de fin ». Le rêve devient jeu et finalement, l'évidence s'impose : « [é]crire est ce jeu, aussi. » (TN, 147)

Dès lors le père raconte sans se soucier du chemin emprunté : faits avérés ou imagination, remarque intime ou anecdote extérieure, il s'amuse d'une « mémoire [...] illimitée » (TN, 147) dont il amorce les innombrables possibles :

Une autre fois, je choisirai de raconter l'aventure de cette ombre projetée sur le sol (et que j'avais choisi de ne pas voir), je dirai quel corps s'allongeait avec elle sur l'herbe. Je partirai de ce minuscule hasard de lumière qui appellera quelque part son contrepois de couleurs. (TN, 182)

Derrière une apparente indifférence, le narrateur ébauche d'autres histoires, où les personnages prendront place une fois encore. L'attention portée à des détails nouveaux confirme un fonctionnement en rhizome tel que l'ont défini Deleuze et Guattari : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être »¹. Par petites touches de « lumière » ou de « couleurs », il relance la perpétuelle prolifération de la narration :

D'autres mots viendront alors dont je ferai semblant de me souvenir.
Et parmi ces mots, pourtant, certains seront vrais. Comme le liseré flou de l'ombre sur le dentelé vert de l'herbe. Il y aura toujours cette

¹Deleuze Gilles et Félix Guattari, « Introduction : Rhizome », in *Mille Plateaux*, op. cit., p. 13). Évoquant le livre comme « image du monde, chaosmos-radicelle, au lieu de cosmos-racine » (*ibidem*, pp. 12-13), les auteurs définissent un système semblable à un rhizome, selon des « [p]rincipes de connexion et d'hétérogénéité » (*ibidem*), mais aussi « de multiplicité » (*ibidem*, p. 14) – « [i]l n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome [...]. Il n'y a que des lignes » (*ibidem*, p. 15) – et enfin de « rupture » – « [u]n rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes » (*ibidem*, p. 16).

évidence secourable ou une autre semblable. À partir d'elles, l'histoire s'écrira à nouveau. (TN, 182)

Le récit naît des images alternativement retournées, retrouvées ou égarées. L'écriture s'engendre elle-même. Le père éprouve ici un mécanisme dont il sait la fiabilité :

La série des éléments composant l'ensemble est fixe puisque aucune image, désormais, ne s'ajoutera aux autres. Mais le nombre des combinaisons possibles unissant deux images [...] est immense. Il est même infini si l'on songe que toute nouvelle combinaison n'est possible qu'en raison d'une lecture nouvelle qui, faisant apparaître tel détail jusqu'alors ignoré, modifie le sens de l'image considérée et, en conséquence, la transforme tout entière. (TN, 182)

Les mots détournent les images dont il est impossible de savoir si elles sont issues du rêve ou de l'oubli. En outre, la narration ne s'attarde pas et passe d'une image à l'autre sans remords : il sera toujours possible de jouer à nouveau. Le récit inspiré par chaque paire de photographies est cependant inévitablement séparé de celui qui le précède et de celui qui lui succède par huit lignes blanches, toujours identiques, comme pour effacer toute rémanence visuelle, afin que rien ne vienne troubler la lecture inédite des représentations de l'histoire.

La partie de Memory telle qu'elle est présentée dans *Toute la nuit* est une des illustrations du jeu infini auquel se livre le père-narrateur roman après roman. La réalité de l'histoire tient donc désormais à l'écriture puisque « [l]es pages sont elles aussi des images renversées dont la somme forme la figure ouverte de sa vie. Il faut les écrire pour les voir tourner vers soi leur face » (TN, 147). À propos du cliché représentant Pauline, nue, dans un jardin en été, le corps barré de cicatrices, le narrateur précise la subjectivité de son regard. « J'ai envie d'écrire que, sur ces photos, elle est plus belle qu'elle ne l'a jamais été » (TN, 175). Le commentaire est placé là pour qu'un instant l'image soit la même aux yeux de tous, car la photographie sera ensuite retournée et effacée afin que l'écriture poursuive son exploration, sans se soucier « de savoir duquel des deux côtés du miroir chacun se trouvait » (CS, 124). Pour un temps encore, le père veille à ce que rien ne vienne menacer l'infinie combinatoire ; le roman s'écrit selon cette permanence. « Plus personne ne le comprend vraiment, et pourtant c'est le même jeu d'enfant faisant surgir sous ses doigts à chaque fois la forme précise du vrai » (TN, 147).

b. *La photographie manquante : première et dernière image*

« Il n’y a pas de fin à l’exercice vrai d’un jeu » (TN, 147). Le narrateur est ce « joueur [qui] entre dans un univers fait de la somme pensable de tous les coups. Il habite le cœur d’une mémoire qui lui semble illimitée et où se déroulent ensemble toutes les parties pensables » (TN, 147). Qu’il s’agisse du « Memory », de la progression de la nuit ou bien de la boîte de Schrödinger, les règles du jeu sont invariables. Le sens ne peut être arrêté, puisqu’il y a toujours la possibilité d’un « glissement »¹ tel que l’explique Pierre Bayard, « comme si la lecture donnait cette possibilité, à celui qui se laisse emporter par elle, de passer sans heurt d’un univers dans un autre ».²

Le père met cependant en garde face à la multiplication des images :

En vérité, une seule suffit puisque c’est toujours la même qui contient toutes les autres et qui s’en revient à chaque fois vers vous, disant : oui, tout cela a eu lieu déjà, il était une fois cette image et du fond jaune et féérique où tout s’efface, avec chaque expérience faussement nouvelle, elle remonte, pathétique et souveraine, jusque sur la surface où s’inscrit quelques secondes l’aveu de son secret. (SA, 323)

Si tant est qu’elle soit entraperçue au détour des pages d’un roman, encore faut-il reconnaître cette image unique. Dans l’œuvre de Philippe Forest, de nombreux indices mettent sur la piste d’une image originelle. L’un d’entre eux tient à la structure circulaire de la narration paternelle :

Il y a cette boucle, mais elle prend place dans une boucle plus large qui lui interdit de se refermer complètement sur elle-même. Chaque nouveau livre ajoute un cercle aux précédents. Il en fait la somme, et cela devient une sorte de spirale qui nous emmène plus loin, mais en nous faisant toujours passer par les mêmes points.³ (TN, 189)

Ces points, auxquels il est ici fait référence, appartiennent à une photographie décrite dans les premières pages de *L’Enfant éternel*. Celle-ci, telle que la présente lui-même le narrateur, a la particularité d’être « *toujours là. Rien ne peut la laisser s’effacer. Chaque texte la place en son centre. Il la dispose bien en évidence et pourtant elle reste un secret* »⁴ (TN, 190). Ces quelques lignes

¹ Bayard Pierre, *Il existe d’autres mondes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 55.

² *Ibidem*.

³ En italique dans le texte.

⁴ En italique dans le texte.

dénoncent l'ambiguïté de ce qui est en fait un portrait de famille-fantôme. Il y a, en effet, dans l'œuvre de Philippe Forest une photographie manquante : ce cliché représente Pauline, entourée de ses parents lors d'une escapade hivernale, peu avant l'annonce de sa maladie. Père, mère et enfant, encore insoucians, prennent la pause un instant, dans la blancheur d'une « première neige »¹. Pourtant, et ce malgré ce que laisse entendre la narration, l'image n'a jamais été saisie par un objectif : l'appareil avait été oublié ce jour-là. Seul le récit détaillé consacré aux circonstances de ce portrait – l'ascension vers les reliefs, les premiers flocons, « l'éblouissement blanc » (EE, 32) – établit la photographie aux origines de l'écriture et laisse une empreinte durable dans l'œuvre. S'efforçant d'atténuer le manque, le père fouille inlassablement le blanc de la page.

- La scène originelle

Évoquant, dans les premières pages de *L'Enfant éternel*, le décor et les circonstances de la photographie manquante, le narrateur raconte une première histoire, celle qui introduit et justifie toutes les autres. « Étrangement, j'ai su très vite que si elle s'écrivait, l'histoire commencerait par l'éblouissement blanc de ces images » (EE, 32), affirme-t-il, jouant du mystère de cette annonce.

Cet hiver-là, la famille est venue passer quelques jours à la montagne avec l'espoir de s'« étourdir ensemble de blanc » (EE, 16). Or, la neige se fait désirer et il faut finalement se lancer dans une quête qui prend peu à peu une dimension initiatique. Les mouvements sont révélateurs : dans la voiture, déjà, le père doit se retourner pour apercevoir la petite fille², initiant ce que sera le récit rétrospectif. Dès les premières lignes, l'usage de l'imparfait et du présent fait vaciller les repères temporels. Les personnages sont prêts à « pénétrer [...] dans le blanc » (EE, 16) : « [l]a vie nous reprendrait seulement après » (EE, 15). La disparition est volontaire. Insensiblement, la blancheur hivernale estompe la

¹ La formule donne son titre à la première partie du roman. Pauline découvre ce jour-là la neige pour la première fois.

² « Pauline était sanglée dans son fauteuil d'enfant, attentive, et, d'un regard, je pouvais dans le rétroviseur vérifier sa présence. » (EE, 16-17)

réalité. Autour d'eux, le soleil « remarquablement lumineux [...] allong[e] les ombres. Le sentier se per[d ...] dans les volumes blancs » (EE, 18). Dans un dernier geste, les trois personnages s'affranchissent de leur existence. « Sur quelques larges pierres plates, nous avons effacé¹ la couche légère et fuyante des flocons » (EE, 18). La famille prend place. « Nous nous sommes assis tous les trois. [...], nous avons fermé les yeux au soleil » (EE, 18). L'image est figée. Les fondements du récit sont posés. Le narrateur a fait de chacun de ses proches un « être de papier » (EE, 399).

Rien n'est dit de ce qui se produit là-haut ; rien ne précise la durée de cette pause hivernale. Les personnages restent dans le blanc. Tout se passe « [c]omme si nous n'avions pas quitté ce paysage de neige, comme si en réalité nous nous y trouvions ensemble à jamais. Et à partir de là, tout pourrait recommencer indéfiniment »² (TN, 189). Dans « l'éblouissement blanc de ces images » (EE, 32), père, mère et enfant sont entrés dans l'espace et le temps du récit. Quelques lignes introductrices avaient prévenu. « Cet hiver, en somme, fut le dernier. Il absorbe dans sa lumière tout ce qui a précédé » (EE, 15). Leur existence ne dépend plus d'eux-mêmes, mais de l'histoire qui s'écrit. Sur le blanc de la page, ils vont maintenant laisser leurs traces et le narrateur pourra les suivre indéfiniment sur le chemin de cette « première neige ». En suivant les « spirales » de la narration, telles qu'elles sont définies dans *Toute la nuit*, il repasse inévitablement sur les « points »³ qui définissent cette photographie manquante. L'image et son histoire sont ainsi préservées. C'est là l'une des conditions du roman telle que l'énonce Philippe Forest : « [i]l s'agit simplement de rester fidèle à son expérience la plus vraie. »⁴

Le récit de la photographie manquante clôt le deuxième chapitre de *L'Enfant éternel*. Il n'y a pas de retour en arrière possible. La seule issue envisageable est la fuite en avant. Le père reprend la parole sur la page suivante à l'ouverture d'un nouveau chapitre. La narration accentue la rupture visuelle :

Désormais, nous dévalons la pente délayée du temps. Nous plongeons dans le pli immense de la vallée, suivant à l'envers les

¹ Je souligne.

² En italique dans le texte.

³ Tel que formulé dans la citation précédemment relevée (TN, 189).

⁴ *Le Roman, le réel et autres essais, op. cit.*, p. 105.

sentiers sinueux dans le soir. La voiture est une bille de métal glissant dans sa gouttière de bitume. L'obscurité gagne. Le blanc pâle du crépuscule comprime les distances. Le visible se rétracte. (EE, 19).

La scène est renversée. À la lente et éprouvante ascension s'oppose maintenant une descente vertigineuse ; l'éternité fait place à la disparition ; le noir, enfin, remplace le blanc et met en évidence l'entrée dans la fiction. La photographie manquante est toujours là, lisible en filigrane¹, mais la narration s'écrit à présent au verso de l'image initiale et n'ignore rien de sa « duplicité ».²

- L'énigme du blanc

Dans *Le Roman, le réel et autres essais*, Philippe Forest explique avoir vu son premier roman « sortir »³ de l'image de « la première neige » et explique n'avoir « jamais pu [s]e défaire de cette hallucination douce : cette image-là restait qui les attendait et vers laquelle [il] devai[t] les reconduire tous les trois »⁴. Le père n'a, en effet, cessé de chercher les accès menant dans la narration à l'« abri miniature de ce rêve d'altitude et d'oubli » (TN, 185).

Le blanc est une thématique récurrente de *L'Enfant éternel*. C'est la couleur de l'ours qui égaie les histoires du soir, mais aussi celle « des paysages blancs d'oubli »⁵ (EE, 65) dans lesquels le narrateur persiste à promener « la petite fille fiévreuse » (EE, 65) pendant les nuits passées à son chevet. Parce qu'elle constitue un lieu de protection, la blancheur envahit le quotidien de la famille et tout particulièrement les anecdotes d'intimité. La neige est envisagée comme « un chaud manteau d'invisibilité, un drap paisiblement tiré » (EE, 51) sur les personnages. Ce voile protecteur offre l'espace familial rêvé des jeux et

¹ Il y a là une déclinaison du palimpseste défini par Gérard Genette, « où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » (Genette Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982, Paris, Éditions Points, coll. « Essais », 1992, *op. cit.*, p. 556).

² *Ibidem*.

³ *Le Roman, le réel et autres essais, op. cit.*, p. 300.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Dans les livres d'enfant que le père lit à sa fille, il est notamment question de flocons de neige qui recouvrent à l'envie des paysages de papier (EE, 48, 51 et 65). La neige y protège et apaise parce qu'elle est maîtrisée.

des baisers, de l'insouciance et de l'oubli, puisque, sous les draps, comme l'explique le père, « [l]e monde n'existe plus, *on l'efface du revers de la main*¹ et on se retrouve tous les trois, dans le blanc où plus rien ne nous atteint, où plus rien ne nous concerne » (*EE*, 21). Le geste est le même que celui décrit lors de la scène de la « première neige » (*EE*, 18) pour chasser les flocons ; c'est encore ce « simple revers de la main », dans *Sarinagara*, qui renverse l'univers « pour le délivrer de toute l'accumulation vaine sur lui des choses vivantes » (*SA*, 22). Il s'agit à chaque fois de protéger l'histoire originelle. Le blanc permet de revenir à l'état initial, à l'ignorance des débuts.

Pourtant, le drap blanc du lit est aussi, selon la formule paternelle, « le gai linceul des songes » (*EE*, 21), annonciateur du dénouement. Dans la neige, le narrateur a découvert un refuge pour sa famille, mais un refuge qui les condamne en se refermant sur eux. « Nous ne pouvions deviner quelle main de glace s'était crispée autour de notre poignet et comment nous serions entraînés vers un monde nouveau » (*EE*, 37). La menace du blanc se précise² : dans l'esprit du narrateur « un disque blanc, une sorte de comptine folle et rudimentaire » (*EE*, 120) tourne de manière obsédante et se concrétise bientôt : le blanc envahit la narration. Il est partout dans les couloirs de l'hôpital aux lumières éblouissantes et ce sera plus tard la couleur du pyjama dans lequel sera enterrée Pauline, celle de la fumée du crématorium et, enfin, celle des fleurs posées sur la tombe de l'enfant. Le récit s'achève dans la « grande explosion blanche du matin » (*EE*, 388). L'écrin de neige se transforme en chambre mortuaire. Pauline repose « dans une chambre dallée de blanc, du plancher jusqu'au plafond » (*EE*, 394). Alors que la sensation de froid était absente de la première partie, elle est ici définitive. Le père constate sa réalité sur le corps de l'enfant. « Le givre

¹ Je souligne.

² La menace était déjà sensible dans la scène initiale : une fois la « ligne [...] franchie » (*EE*, 17), la neige avait accueilli et oppressé la famille. L'enfant s'était fatiguée rapidement – « au bout de quelques pas, j'ai dû prendre Pauline sur mes épaules » (*EE*, 17). Le cheminement fut éprouvant :

Aucune trace ne nous précédait. La neige était intacte, crissante, épaisse sous le pied. Dans la poudreuse, nous nous enfoncions jusqu'aux chevilles. Les brindilles craquaient sous nos pas et les cristaux, accrochés aux ronces et aux branches, se défaisaient à mesure que nous avançons. C'était un doux saccage. (*EE*, 17)

Le vocabulaire et les sonorités (notamment les allitérations en [r] et les assonances en [a]) laissent présager le « désastre » (*TN*, 22) à venir.

s'est maintenant couché sur la peau » (*EE*, 393). « Le froid s'est emparé des membres. Il pèse sur le visage. Je pose ma veste sur l'enfant pour lui épargner la douleur du gel » (*EE*, 394). Dans un dernier geste de protection, le narrateur replie son récit et trouve refuge à l'intérieur : il raconte une dernière « promenade dans le blanc »¹ qui, par une mise en scène similaire, semble prolonger la scène originelle. Mais les apparences sont trompeuses ; quelques dissonances viennent bouleverser l'itération du récit :

Des flocons de néant émaillent leur chair. Ils se tiennent à jamais dans l'immobilité des songes. Tous les trois, ils gravissent pour toujours un chemin rugueux de neige. Ils sont dans la lueur lavée du soleil et se tiennent par la main. (*EE*, 398)

Les formules « à jamais » et « pour toujours » effacent les derniers repères temporels. La narration se fait distante, livrant une description froide et crue. La troisième personne du pluriel laisse les personnages s'éloigner et finalement disparaître. La différence est de taille : ici, « [t]out est pris dans le blanc ». En outre, la comptine déjà murmurée lors de la « première neige »² n'a plus la même résonance.

Ils ne savent pas où les mène ce brillant chemin de craie. Ou alors, ils ne s'en souviennent pas. Ils ont choisi de fredonner un refrain d'enfants. Ils se promènent dans les bois. Et le loup n'y est pas. (*EE*, 398)

Il n'est désormais plus possible de « ri[re] » (*EE*, 18) du loup comme cela avait été le cas dans les premières pages du roman : « derrière ses dents, il couve sa salive et humecte ses babines. Ils ne savent pas. Ils ne se souviennent pas. Le loup est là. Il ne les mangera pas » (*EE*, 398). La narration vacille. Quelques images familières sont encore présentes, mais certains mots ont disparu ; une négation est absente : « [l]e loup *est*³ là » et avec lui, point la peur qu'inspire le trop « brillant chemin de craie » qui s'étend devant les personnages.

¹ La neuvième et dernière partie de *L'Enfant éternel* est intitulée « Une promenade dans le blanc ».

² Les paroles de la comptine avaient accompagné le passage vers « la première neige ». « On se promène dans les bois et l'on rit, car le loup n'y est pas et puisqu'il n'y est pas, il ne nous mangera pas » (*EE*, 17-18).

³ Je souligne.

« Le blanc est la couleur des enfants qui meurent » (*EE*, 392), « la couleur dans laquelle on enterre les enfants morts » (*EE*, 396)¹, mais elle est aussi, comme l'explique Anne-Marie Christin dans *Poétique du blanc*, « la couleur d'une énigme »² : elle « échappe au réel » et « peut être indifféremment interprétée comme *vide* [...] ou *pleine* »³. Philippe Forest dit concevoir « sans mal le symbolisme excessif »⁴ d'une telle unité chromatique, mais le blanc est nuancé : à chaque fois qu'un seuil est franchi, il prend une teinte différente qui pourrait, en fin de compte, mener jusqu'au noir⁵. Parce que le « cercle [est] fermé » (*TN*, 126), l'innocence initiale de *L'Enfant éternel* n'est plus de mise, c'est pourquoi le narrateur fait du retour du blanc l'issue de l'histoire, c'est-à-dire son effacement et par conséquent son perpétuel (re)commencement.

▪ L'« effacement inexorable du monde »⁶

Gaston Bachelard rappelle que « sur le trajet qui nous ramène aux origines, il y a d'abord le chemin qui nous rend à notre enfance, à notre enfance rêveuse qui voulait des images »⁷. Or, pour Philippe Forest, « [l]a langue du roman [...] est cet espace où s'arrangent les images [...] où elles se disposent »⁸. « Le roman parle les images »⁹ ; « il lui appartient de ne pas [les] abandonner au silence »¹⁰. Ces affirmations sont longuement illustrées dans *Toute la nuit*, lorsque le narrateur joue au « Memory ». Sur la table blanche, où sont disposées les photographies, l'image initiale est bien sûr absente ; mais alors que la partie

¹ *Le Roman, le réel et autres essais, op. cit.*, p. 300.

² Christin Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris, Vrin, [2000], 2009, p. 7.

³ En italique dans le texte. *Ibidem*, p. 8.

⁴ *Ibidem*, p. 300.

⁵ Le deuxième roman de Philippe Forest, *Toute la nuit*, semble basculer dans le noir, mais il s'agit là encore d'un geste de protection de la part du narrateur. L'obscurité, imposée dès le titre, se referme sur *L'Enfant éternel*. Le récit semble se tordre sur lui-même de manière à ce que la blancheur initiale (illustrant l'ignorance et l'innocence de ce premier roman) soit préservée à l'intérieur du noir.

⁶ Forest Philippe, *Le Roman, le réel et autres essais, op. cit.*, p. 298.

⁷ Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 122.

⁸ Forest Philippe, *Le Roman, le réel et autres essais, op. cit.*, p. 295.

⁹ *Ibidem*, p. 106.

¹⁰ *Ibidem*, p. 107.

se termine et que tout s'efface, la narration se renverse et fait apparaître la « première neige ».

Au moment où il retourne la dernière carte du jeu, le narrateur reprend presque à l'identique les formules de *L'Enfant éternel*. Le récit est répété pour la troisième fois. « Aucune trace ne nous précédait, et nous nous sommes enfoncés tous les trois dans la neige » (TN, 187). Cependant, en guise de conclusion à cette promenade devenue onirique¹, un détail inattendu est souligné. « Et puis, malgré le ciel dégagé, nous avons senti la fraîcheur très douce de flocons tombant sur nous. Il s'était mis à neiger » (TN, 187). À ce moment-là du récit, cet ajout n'est toutefois pas surprenant. Le narrateur s'entête depuis cinq pages à distinguer ce qui pourrait figurer la neige sur les photographies qu'il retourne les unes après les autres. Il a besoin de voir apparaître ces flocons pour que les images puissent correspondre à ce qu'il attend de son histoire. La perspective fut ajustée peu auparavant.

Sur l'une des photographies détaillées au cours de la partie de « Memory », Pauline apparaît en train de dessiner. Le narrateur s'attarde longuement sur les différents personnages figurés. L'un d'eux touche particulièrement le père. La simplicité des traits sur le papier révèle une troublante ressemblance avec le portrait précédemment donné de la fillette :

La plus émouvante des cinq petites créatures [...] penche la tête et semble tourner les yeux sur le côté. L'absence de membres lui donne une grande apparence d'immobilité sage et résignée. (TN, 181)

La narration paternelle reste, un instant, incertaine face à la signification de ces traits posés sur le blanc de la feuille, mais le vocabulaire choisi suggère finalement un parti pris personnel : « [l]a silhouette est tout entière criblée de traits brefs et de points comme si un essaim fixe de lucioles sombres l'entourait » (TN, 181). Pourtant, le père se remémore les paroles de sa fille et rappelle que sur le dessin, selon les explications de cette dernière, ce sont « des flocons de neige qui tombent sur l'enfant » (TN, 181). À cet instant, il s'empare des mots de Pauline. « Elle est l'enfant sur qui tombe la neige » (TN, 181) affirme-t-il pour inscrire définitivement sur la page le sens indiqué par la fillette. L'image est

¹ Le narrateur fait référence à la couleur jaune, couleur symptomatique du basculement dans le monde du rêve dans tous les romans de Philippe Forest. « Le soleil perçait entre les nuages et enveloppait le monde dans une clarté jaune paisible » (TN, 187).

identique ; seuls les mots sont inversés. Le père a rejoint l'enfant. La narration, dès lors, ne peut plus s'éloigner de cette image. Elle en reproduit les « traits » jusqu'à ce qu'enfin la réalité disparaisse, enfouie sous la « première neige »¹. Chaque paragraphe s'ouvre sur l'obsession du blanc, soulignant, malgré tout, les failles de l'argumentation :

Je dis que la neige tombe sur l'enfant mais en vérité, Pauline se tient seulement dans un vague décor de débâcle. Je ne peux pas même rendre compte avec certitude de ce blanc qui s'étend derrière elle. (TN, 183)

Page après page, la litanie se poursuit, multipliant les variantes et les justifications². C'est là le seul moyen selon le narrateur d'« aboli[r] toute cette fatigante géométrie de mort et d'ennui » (TN, 185). La réalité s'efface et laisse la place aux possibles de l'imagination. L'histoire, parce qu'elle peut désormais recourir à d'innombrables représentations, dévoile finalement la justesse de l'interprétation suggérée par le récit. Pour Philippe Forest, « c'est dans la mesure où le réel est devenu imaginaire (où l'appel qu'il nous adresse s'est mis à résonner dans l'espace nécessaire de la fiction) que l'imaginaire, à son tour, peut authentiquement réinvestir le réel »³ : une démonstration en est ici donnée. Dans un dernier paragraphe⁴, le narrateur fait un aveu qui subvertit définitivement l'image de la « première neige » :

Ce jour-là, nous n'avions pas emporté l'appareil avec nous. La photographie de Pauline sous la neige manquera toujours. Elle n'est pas là, sur le bureau, où toutes les autres images ont été écartées à leur tour. Il ne reste que la surface blanche du bureau, ce vide-là et son apparence de neige, hypnotiquement chargée (à force d'être observée) de la somme possible de toutes les formes surgissant en elle. (TN, 187)

L'image, ainsi subtilisée par la narration alors qu'elle imprègne le récit depuis les premières pages de *L'Enfant éternel*, laisse à nu le processus d'écriture. Dans

¹ Puisqu'il s'agit bien là, sous le regard du narrateur, d'une nouvelle représentation de la scène de la première neige.

² Il y a en tout sept reformulations parmi lesquelles : « [c]'est pourquoi, sans doute, j'imagine que, sur cette photo, la neige tombe sur elle. Je vois bien pourtant le dessin gris, granuleux, du gravier sous ses pieds » (TN, 183). « Mais j'écris qu'il neige » (TN, 184). « J'écris qu'il neige parce que ce jour-là a été en un sens le premier » (TN, 185). « J'écris qu'il neige parce que l'idée ne m'a jamais quitté que tout s'accomplit dans cet enfouissement blanc des commencements » (TN, 185). « Si j'écris qu'il neige, c'est pour voir doucement s'écarter les panneaux lourds des façades, leurs écrans immobiles de pierre » (TN, 185). « Si j'écris (contre toute évidence) qu'il neige sur elle, c'est que je me rappelle notre déception de décembre. » (TN, 186)

³ *Le Roman, le réel et autres essais, op. cit.*, p. 292.

⁴ Qui clôt la troisième partie de *Toute la nuit*.

son bureau, le père-narrateur retrouve le « vide » et le « silence »¹ du décor de montagne. Sur « la surface blanche du bureau » et « son apparence de neige », le temps est à nouveau suspendu : les mots eux-mêmes acquièrent une « *lenteur nouvelle*. [...] *Les phrases s'étirent, elles deviendraient presque immobiles* »² (TN, 75), à la manière des ombres des trois protagonistes assis sur le sommet enneigé. Dans la blancheur de la page, Pauline peut être « l'enfant éternel » ; l'histoire, enfouie dans le blanc, est définitivement préservée.

Présente dans la trame des deux premiers romans, la photographie fondatrice perdure texte après texte et se devine à l'occasion entre les lignes. Dans le troisième roman de Philippe Forest, *Sarinagara*, le narrateur raconte une anecdote. Alors qu'il est avec sa femme à Tôkyô, à la saison des cerisiers en fleurs quelques mois après la disparition de Pauline, un phénomène rare se produit : il neige. Les flocons se mêlent aux pétales. Une photographie est prise : « [i]l fallait absolument fixer un tel moment » (SA, 228). Le récit fait correspondre ce nouveau cliché à la photographie manquante. « Nous sommes revenus à l'intérieur de la carte postale, heureux d'y être un instant, avec tout ce blanc joyeux qui, de partout, pleure sur nous » (SA, 228). Seule l'écriture peut encore offrir à la famille le lieu d'une étreinte, hors du temps et de ses menaces. Sous le regard paternel, les pages « [d]ans l'espace idéal du livre, [...] ne se succèdent pas, mais sont là toutes ensemble offertes à la main qui les retourne et les rapproche » (TN, 147). Par conséquent, le jeu peut se poursuivre indéfiniment. Si le père tient parole, rien ne peut mettre fin au récit, puisque le propre des histoires est, comme l'affirme le narrateur du *Chat de Schrödinger*, de « vous condui[re] là où vous vouliez aller. En général, cela veut dire : qu'elles vous ramènent là d'où vous étiez parti. » (CS, 327)

Plus de quinze années séparent la publication de *L'Enfant éternel* et du *Chat de Schrödinger*, mais l'écriture romanesque se maintient aujourd'hui encore à proximité du cadre intime initial. L'un des derniers textes publiés par Philippe Forest est intitulé *L'Enfant fossile*³ (2014). À la demande du musée des

¹ « Dans ce vide et ce silence, je me suis mis à écrire » (TN, 110). Le père revient à de nombreuses reprises sur ces conditions nécessaires à l'écriture.

² En italique dans le texte.

³ Forest Philippe, *L'Enfant fossile*, Tourcoing, Éditions Invenit et musée des Confluences, coll. « Récits d'objets », 2014.

Confluences de Lyon, l'auteur a écrit un récit autour d'une « mâchoire dont on dit qu'elle fut celle d'un enfant »¹ ; l'objet – fossile néandertalien – sert de prétexte à l'évocation de l'enfance, de la mort et de l'oubli. La fillette n'est jamais très loin et derrière elle, toujours, se tient le narrateur :

Et j'imagine que si je raconte cette histoire aujourd'hui, c'est bien pour ne pas laisser les mains tout à fait vides à l'enfant que j'ai été et afin de lui offrir, à défaut de celui qu'il n'a pas trouvé et en guise de consolation minuscule, le trésor d'un autre fossile sous la forme de cette fiction qui conserve vaguement l'empreinte de celui qu'il fut.²

Trois silhouettes d'enfant participent d'une même réflexion où, une fois encore, les images et les histoires se superposent inévitablement, appuyant davantage l'« empreinte » laissée par le père dans le récit.

« Je suppose que je n'ai pas tout à fait cessé de croire à l'histoire que j'avais inventée. Si je n'y crois pas, qui d'autre le fera à ma place ? Et si personne n'y croit, alors qu'en restera-t-il ? » (*CS*, 330), demande le narrateur de Philippe Forest à la fin du *Chat de Schrödinger*. Aucune réponse ne peut être formulée ; seule une narration sans issue peut suspendre les interrogations. C'est en ce sens que le père s'octroie le droit de raconter, la transmission de l'histoire nécessitant un *tenir parole* inaltérable. De *Seuls* à *Sarinagara*, de *Non-dits* à *Une parenthèse espagnole*, les romans du père sont ainsi construits sur une « promesse »³ faite à l'enfant :

Mais le roman, s'il ne la tient pas, maintient indéfiniment vivante cette promesse, progressant d'image en image, différant perpétuellement le moment de cette révélation dont l'impossible avéré renverrait tout au néant.⁴

Puisqu'il requiert une parole incessante, le jeu du père se poursuit dans le respect de règles élémentaires. Il est toujours question de « parvenir au cœur de

¹ *Ibidem*, p. 8.

² *Ibidem*, p. 36-37.

³ Dans *Le Roman, le réel et autres essais*, Philippe Forest définit la promesse du roman :

Le travail destructeur du temps, le charme nostalgique du passé, l'effacement inexorable du monde et de ceux que nous avons aimés, la langue du roman nous promet que tout cela se trouvera magiquement suspendu (mieux que cela : vaincu) si nous faisons preuve d'assez de foi, si nous redevenons petits enfants pour pénétrer avec confiance dans la féerie accueillante d'un univers totalement inventé. (*op. cit.*, p. 299)

⁴ *Ibidem*, p. 299.

l'essentiel »¹. « Rêver, revenir, revient alors à *traverser le mur* »² (CS, 157). Il faut suivre l'énigmatique chat noir, « sorte d'éclaireur se faufilant parmi des choses obscures » (CS, 58). Dans la nuit dont l'ombre féline est issue et où elle retourne, il faut observer le perpétuel renversement des perspectives et des interprétations. « Devant et derrière le mur : deux univers. Comme le négatif et le positif. Toute réalité devant être considérée comme le contre-type d'une autre » (CS, 156). Tout se joue au sein d'un roman infini.

« Faisons comme si »³. La formule résume le « pas de côté » accompli par le père lorsqu'il franchit le seuil de la narration. Piégé dans l'entre-deux auquel le condamne la paternité, vacillant sous les coups répétés de sa déchéance et de son incertitude première, il lutte inlassablement pour distinguer les jalons de son histoire afin de poser les « mots justes » (SE, 92) qui établiront sa transmission. De détours narratifs en circonvolutions temporelles, il élabore la trame diégétique au verso de laquelle il cherche à percevoir le sens des histoires. Dans l'alternance du jour et de la nuit, ébloui par la première neige ou bien penché au-dessus de la boîte du chat de Schrödinger, le père examine les indices de sa paternité ; les images surgissent : un corps qui « bascule », une marque « jaune », des « yeux noirs » ou « l'absence des affiches » sont autant de liens à l'enfant dont il tisse son histoire. La parole paternelle, qui jusque-là demeurerait silencieuse dans le récit⁴, s'élève désormais brandissant les preuves de sa présence. Peu importe dès lors où porte le regard car il s'agit toujours de la même histoire. « Chaque histoire vaut [...] pour n'importe laquelle » (CS, 303)⁵. Une seule contrainte s'applique : il faut inlassablement raconter⁶ pour que jamais l'histoire ne s'achève. Le pacte est simple : « tant que l'histoire ne serait pas

¹ Forest Philippe, « La panoplie littéraire », *art. cit.*, p. 84.

² En italique dans le texte.

³ Titre du chapitre 27 du *Chat de Schrödinger*.

⁴ Dans les récits de filiation en particulier. Voir à ce propos la sous-partie I.B.2.a. « De la carence paternelle à l'essor du récit de filiation ».

⁵ Le narrateur du *Chat de Schrödinger* précise les raisons de cette équivalence des histoires illustrée dans les romans :

Puisqu'elles se trouvent semblablement mélangées, indissociables, suspendues dans ce creux de néant, pourtant tout gorgé d'être, qui les contient en même temps et où chaque chose est à la fois elle-même et son contraire. (CS, 303)

⁶ Il s'agit là de la promesse faite à l'enfant. « Je ne sais plus lequel de nous deux avait dû prendre l'autre à cette idée absurde : qu'il fallait coûte que coûte continuer à raconter [...] ». » (CS, 64)

terminée rien ne pourrait nous arriver » (CS, 64). Sans se soucier des conditions et des conséquences, le père se prête au jeu du *tenir parole*. « Quitte à devoir se confier au soin d'un récit insensé, assez ample pour contenir en lui toute la mémoire des mondes » (CS, 65). Reste donc à définir l'écriture qui donne à la voix paternelle son timbre si particulier.

Troisième partie

—

Au jeu de la paternité : revenir, reprendre et écrire

Dans *Le Chat de Schrödinger*, le père-narrateur affirme que c'est au moment de la maladie de Pauline, alors qu'il ne l'avait jamais fait auparavant, qu'il s'est « mis à parler. [...] Simplement pour l'accompagner avec les mots d'une voix amie. Incapable de faire autre chose pour elle ». Il dit n'avoir « pas cessé depuis » (CS, 62). Chaque père fait de même : la parole est toujours formulée en réponse à l'enfant, le plus souvent sans qu'il soit envisagé qu'elle puisse être remise à son destinataire. Léonce, dans *Non-dits*, prend la parole lorsqu'il pressent que l'écart qui le sépare de sa fille, Mathilde, est désormais irréductible. Une fois le fils disparu, le père de Tony comme Jean dans les romans de Laurent Mauvignier, sont l'un et l'autre enfermés dans un récit auquel ils ne peuvent échapper. Loin de se résigner, le narrateur d'*Une parenthèse espagnole* puise à toutes les sources – personnelles, littéraires ou historiques – pour composer les histoires avec lesquelles il élabore son existence. Le récit paternel n'a pas vocation à être entendu. Sous la forme d'un appel adressé au vide, il est la transcription d'une impossibilité à *être*. Les mots sont formulés pour eux-mêmes, en une tentative visant, selon la formule d'Alice Provendier à « élaborer le matériau brut – le *fait*¹ – pour l'intégrer à un récit qui fasse sens pour [le narrateur], et pour le lecteur »².

Invoquant d'innombrables raisons pour se taire, reprendre ou détourner son récit, le père s'égare dans un labyrinthe de mots, où il pousse toujours plus loin ce qui devient l'exploration d'une seule et même histoire humaine. L'exercice cependant n'a rien d'évident pour un père peu habitué à prendre la parole. Le récit est une réaction, le plus souvent irréfléchie et non-maîtrisée³, par laquelle le père tente de se libérer du poids des contraintes identitaires. Guillaume, le second narrateur de *Seuls*, signale la panique qui s'empare de la parole paternelle : le père « racontait tout, déballant en vrac ce qu'il avait reçu de Tony mais qu'il ne voulait pas, sans doute [...] » (SE, 109). Les mots s'accumulent en urgence. Comment la voix paternelle peut-elle alors persister

¹ En italique dans le texte.

² Provendier Alice, « Le silence et la voix. Résurgence d'un passé dans le roman de Laurent Mauvignier, *Des hommes* », Mémoire de Master I, sous la direction de Dominique Rabaté, Université Paris-Diderot, Paris VII, 2012, p. 11, [en ligne], URL : <http://www.laurent-mauvignier.net/assets/le-silence-et-la-voix-alice-provendier.pdf> (Consulté le 18 juin 2017).

³ Voir à ce propos la sous-partie II.A.2.a. « Le "pas de côté" narratif ».

dans le désordre du récit ? Le *rien*¹ dans lequel évolue le père doit être patiemment comblé par des paroles qui, parce qu'elles sont *vraies*², permettent de soutenir la réalité du monde ; de cette manière, la voix du père peut atteindre les « lisières »³ de l'histoire et, enfin, entrer en résonance avec « la mémoire des mondes » (CS, 65). Elle trouve ainsi, par les liens tissés avec les voix qui l'entourent, un relief singulier, mais aussi une pérennité nouvelle. Parce qu'il lui faudrait admettre qu'il n'y a pas d'issue et que le chemin parcouru le fut en vain, le père refuse tout point final et préfère regarder ailleurs. L'une des dernières phrases de *Sarinagara* se vérifie à chaque fois que le narrateur imagine être parvenu au terme de son récit : « [u]ne boucle se bouclait et, tout en s'enroulant fidèlement autour de l'œil noir et fixe du néant, elle ouvrait sur l'infini du temps » (SA, 344). Que peut cependant apporter une parole dont il est évident qu'elle ne sera d'aucun secours ? Le père peut-il tenir son rôle si, à perte de vue, il y a seulement « l'infini » et le « néant » ?

Après avoir établi le contexte et le fonctionnement narratif propre au roman du père, l'analyse, dans cette dernière partie, observera les caractéristiques de la voix paternelle et la manière dont celle-ci évolue au sein des structures narratives précédemment définies. « L'objet principal du genre romanesque qui le "spécifie", qui crée son originalité stylistique, c'est *l'homme qui parle et sa parole* »⁴, rappelle Mikhaïl Bakhtine. Verbalisation et circulation des mots donneront donc lieu à une première appréciation stylistique et rhétorique, ponctuellement phénoménologique, qui sera complétée par un examen des différents imaginaires développés autour du traitement du temps et

¹ Le retour implacable du *rien* dans les narrations paternelles – les « ça n'empêchait rien » (LE, 83), « séparés de rien et incapables non plus de rien » (LE, 82) de Jean, le « rien » (SE, 87) définitif de la voix du père de *Seuls*, ou encore le « on se fait tout une histoire de rien » (CS, 51) du narrateur du *Chat de Schrödinger* –, confirme le *vide* dans lequel se tiennent les mots de la paternité.

² Le « vrai » est régulièrement invoqué dans les romans du père : il y a le « monde vrai » (LE, 26) de Jean, « l'histoire vraie de [l]a vie » (CS, 326) du narrateur de Philippe Forest ou bien encore le sac « palpable et vrai » (SE, 121) auquel se réfère le père de *Seuls*.

³ Le terme est employé à plusieurs reprises dans *Le Chat de Schrödinger* (CS, 83 et 127). Il désigne l'espace où la narration bascule de la réalité à la fiction ou de l'imaginaire au vrai.

⁴ En italique dans le texte. Bakhtine Mikhaïl, « Du Discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, pp. 152-153.

de l'espace. Cela permettra de considérer les effets¹ d'un jeu littéraire dont le père est devenu l'invisible tacticien – l'intemporel fabulateur.

¹ Au sens d'une « [i]mpression esthétique recherchée par l'emploi de certaines techniques » (entrée "effet" in *Le Grand Robert de la langue française, op. cit.*).

A. CORPS DÉFAILLANT ET VOIX « EMPÊCHÉE »¹

Torturées ou sincères, les affirmations de paternité telles qu'elles se présentent dans le roman du père témoignent d'une inaltérable volonté de dire dans le but de concrétiser une transmission qui peine à s'accomplir. Il y a bien sûr l'emblématique « puisque voilà, ce père, c'est moi »² (*SE*, 24) dans *Seuls*, mais chacun trouve pour sa narration une formule qui lui est propre. Dans *Non-dits*, Léonce profite de toutes les occasions pour énoncer un « Mathilde et moi » (*ND*, 99 et 108)³ nécessaire au maintien de son équilibre, alors qu'à l'inverse le père d'*Une parenthèse espagnole* semble prendre soudainement conscience de son état :

*Vous avez pas d'enfant ?*⁴ elle⁵ m'a demandé, pensait-elle que je ne pouvais pas être père ? *T'as jamais croisé mes deux filles ?* j'ai répondu. Mais c'était moi qui étais encore étonné d'être devenu père, de ne pas avoir raté ce virage-là. Alors d'un coup de volant, j'ai dépassé par la droite la voiture de devant et, me faufilant dans le flot, j'ai déboulé sur la bretelle menant au périphérique. (*PE*, 117)

Ces déclarations dévoilent la fragilité d'une paternité qui tient sa réalité de mots éphémères. Jean, dans *Loin d'eux*, a fait l'expérience d'une langue maladroite :

[...] c'est vrai que lorsqu'il téléphonait, les premières semaines, je disais à Marthe *ton fils*⁶. Mais qui saura, pourtant, que les lettres qu'il envoyait je les lisais quand elle sortait [...]. (*LE*, 30)

Il est impossible pour lui d'énoncer son lien à voix haute ; il s'applique donc dans son récit à formuler précisément sa paternité – « je laissais parler mon fils

¹ D'après la formule de Karine Capone : « la voix ne peut aller plus avant dans ce qu'elle énonce, elle est empêchée » (« Les achoppements du langage dans les romans de Laurent Mauvignier », in *La Langue de Laurent Mauvignier, op. cit.*, p. 126).

² L'analyse de cette formule est développée dans la sous-partie II.A.1.a. « Le narrateur inconnu ».

³ La formule et ses déclinaisons trouvent place lors de chaque intervention de Léonce, à tout propos. Parlant des chats de la ferme familiale, il signale : « [i]ls n'étaient guère aimés ici. Sauf de Mathilde et de moi » (*ND*, 42). À propos de Léa, il dit qu'elle « avait commis l'irréparable. Pour Mathilde. Pour moi. » (*ND*, 134)

⁴ En italique dans le texte.

⁵ La petite voisine du narrateur.

⁶ En italique dans le texte.

*parce que*¹ c'était mon fils qui parlait » (*LE*, 81) – et, une fois la parole intériorisée, l'expression apparaît facilitée : « moi aussi, mon fils, je l'aimais » (*LE*, 30).

Malgré ses assertions, la voix paternelle demeure inquiète. Parce que les paroles sont condamnées au silence, elles ne sont jamais assurées d'être entendues. Dans *Seuls*, le père de Tony ne cesse d'interpeller un potentiel interlocuteur en brandissant aussi souvent que possible l'expression « mon fils »² dans son récit. Il tente de rétablir par ces deux mots le lien auquel Tony a mis fin abruptement : « mon fils, c'est mon fils et dans ses yeux et dans le ton de sa voix, ce n'est le fils de personne » (*SE*, 78). Lorsque Guillaume, dans la deuxième partie du roman, rapporte l'appel désespéré du père – « où est-il, ce fils, Tony » (*SE*, 133) – la simplicité de la question dévoile l'étendue de la détresse paternelle. Chez Gisèle Fournier, l'exclamation de Léonce – « Mathilde ! » (*ND*, 42) – va également en ce sens : il s'agit là encore d'une ultime tentative pour assurer un lien qui risque de se rompre à tout moment. Pour être père, le narrateur a besoin de l'enfant afin, comme l'explique Jean, « qu'ensemble on cherche comment se *dire*³ tout ce dont on avait besoin » (*LE*, 83). La paternité doit être verbalisée. L'écart cependant est le plus souvent trop grand pour que les mots soient audibles. Dans *Non-dits*, le père constate « une distance chez [lui]. Une retenue » (*ND*, 108), confirmées par l'incapacité d'échanger avec l'enfant : « [j]e voulais lui⁴ proposer de faire quelques pas. [...] Je n'ai pas osé la déranger » (*ND*, 42). Léonce regrette de ne pas être le père qu'il aurait dû être ; il l'exprime d'ailleurs constamment : « [j]'aurais voulu autre chose pour ma fille » (*ND*, 43). « J'aurais voulu aider Mathilde. La protéger » (*ND*, 107). Ces deux courtes phrases sont isolées du reste de la narration par un alinéa : ainsi mises en évidence, elles résonnent plus fortement dans le récit. Ce sont autant de phrases lancées par le père comme des appels à l'aide, tant pour l'enfant que pour lui-même, car il peut seulement constater sa défaillance par

¹ La formule est en italique dans le texte, ce qui montre l'importance accordée à ce lien de causalité. L'usage de l'italique est suffisamment rare dans les romans de Laurent Mauvignier pour attirer l'attention.

² Notamment dans des expressions redoublées telles que « mon fils, mon fils et elle » (*SE*, 55), « un homme – oui, celui-là, Tony, mon fils » (*SE*, 55).

³ Je souligne.

⁴ Mathilde.

des expressions lacunaires. « Je n'ai pas pu ». « Je ne sais pas »¹ ou encore « [j]e me dis que j'invente » (*ND*, 108). Le constat est unanime : dans *Seuls*, le père de Tony signifie clairement le désespoir de tous les pères en énonçant à demi-mot un « aidez-moi » (*SE*, 78). Il renouvelle sa sollicitation deux pages plus loin et concède : « c'est moi qui viens vous voir pour que vous m'aidiez et » (*SE*, 80). Le paragraphe se clôt sur ce « et » déceptif, illustrant la fugacité d'une élocution qui se dérobe à chaque fois qu'il est difficile de *dire*. Afin que l'histoire ne s'achève pas, le père a besoin que Pauline lui confie sa propre version des faits, tant dans son contenu que dans sa forme ; mais, parce qu'il a puisé dans ses dernières forces pour remettre à temps son récit à la jeune femme, il ne peut envisager d'autres mots que les siens. Ce sont donc ses propres paroles, maintenant intelligibles et assurées, qu'il espère entendre en retour ; ce serait là la démonstration de sa réalité. La voix est désormais l'unique secours du père.

1. L'inscription du corps

Le père-narrateur se consacre à la compilation de toutes les histoires qu'il lui est possible de recueillir ; il cherche, à travers elles, à saisir les mots qui lui échappent. En effet, la parole régulièrement se refuse et le père reste bouche bée. De ce point de vue, Jean, dans *Loin d'eux*, se déclare « idiot ». Le terme, qui étymologiquement signifie « ignorant »², se prête particulièrement bien à ce père, à court de mots face à une histoire dont il ne maîtrise que peu de choses – quelques seuils, des lignes, une accumulation d'images troublées³. Le père

¹ Il répète cette expression deux fois à la page 108. Les formules rappellent celles tout aussi fréquentes des autres pères, de *L'Enfant éternel*, « je me souviens : je ne savais pas » (*EE*, 13), à *Loin d'eux*, « si j'avais su ce que je sais » (*LE*, 84), de *Seuls*, « je ne sais pas » (*SE*, 64), à *Une parenthèse espagnole*, « [j]e les ai imaginés » (*PE*, 144).

² Étymologie du nom "idiot" (*in Le Grand Robert de la langue française, op. cit.*).

³ Ce qui constitue la trame de la narration paternelle. Voir à ce propos les développements proposés dans la deuxième partie « Père et repères : au verso de la narration ».

ignore ce que fut l'existence de son fils : il sait uniquement ce que ce dernier lui a délivré avec parcimonie et doit donc se contenter de fabuler à partir d'indices succincts. Mais plus encore il ignore la langue qui lui permettrait de communiquer avec son enfant. Se remémorant le mal-être de son fils et son incapacité à le comprendre, Jean formule l'évidence : « et moi j'étais idiot »¹ (*LE*, 79). Le père d'*Une parenthèse espagnole* apporte une nuance à l'affirmation de Jean : il dit être un « pauvre imbécile » (*PE*, 23), c'est-à-dire celui qui est "sans soutien" donc "faible"². L'insuffisance langagière, intellectuelle mais aussi physique, est ainsi confirmée, d'autant qu'elle se vérifie également dans *Seuls* – le père a, lui aussi, recours au même terme³ :

[...] et puis ma voix, ma voix de vieil imbécile, ma voix qui aurait voulu être le secours que Tony n'avait pas trouvé, eh bien, ma voix, elle a fait ce que Tony aussi a fait depuis tout le temps : rien. (*SE*, 87)

Le « rien » final est définitif. Mathilde « n'a trouvé en moi, son père, aucune défense, aucune parole, aucun écho à sa détresse » (*ND*, 134), explique avec virulence Léonce dans *Non-dits*, pointant sa voix aux sonorités enfuies, lui qui se dit « las » (*ND*, 42 et 133). « D'une lassitude extrême » (*ND*, 133), répétant invariablement être « trop vieux » (*ND*, 43 et 133). Il s'agit d'une constante des romans du père que Léonce pousse à son comble : il ressent « [u]n écœurement. Une fatigue. Immenses » (*ND*, 133). Toute volonté l'abandonne : il est « [c]omme le soir lorsque l'on n'a plus envie de rien faire, incapable de s'intéresser à rien ; on va se coucher ; on n'a pas sommeil mais rien ne peut plus retenir notre attention, susciter notre désir » (*ND*, 133). Ce sentiment constant conduit à un affaiblissement du père. Léonce essaie de soulager son corps douloureux, « [l]es bras repliés pour alléger la tension qui creuse la nuque » (*ND*, 97) ; mais la souffrance est telle qu'elle empêche la voix et confirme que le récit répond d'une épreuve à la fois physique et verbale.

¹ Peu après il déplore de parvenir seulement à « bredouiller comme un idiot » (*LE*, 83) et se répète encore lorsqu'il dit ne pas avoir su formuler les quelques mots dont son fils avait besoin : « voilà par quoi tout cru on aurait dû commencer, plutôt que comme un idiot rester à trembler sur ce qui bloquait » (*LE*, 83).

² Étymologie du nom "imbécile" (in *Le Grand Robert de la langue française, op. cit.*).

³ Ces deux derniers pères utilisent également le terme « idiot » (*PE*, 46). Dans *Seuls*, le terme semble incontournable pour introduire la parole : « [e]t moi comme un idiot je me dis : sait-on jamais ? » (*SE*, 63)

a. *La voix et les mains*

Dans *Une parenthèse espagnole*, certains gestes préparent au récit : Il y a « la main sur l'épaule d'Esther » (PE, 101) qui semble demander l'autorisation avant de raconter l'histoire de Luz, ou encore Luz elle-même qui « caress[e] la main » (PE, 40) du narrateur pour lui réclamer quelques mots supplémentaires. Pour prendre la parole, le père doit, en premier lieu, mettre la main sur son histoire.

La voix. Les mains. Le narrateur de *Seuls* rappelle avoir « perdu l'usage de la voix et des mains »¹ (SE, 35) à la disparition de sa femme. Il fait d'ailleurs moins référence aux paroles exactes qu'il a prononcées qu'au mouvement de ses mains. Celles-ci se referment sur l'histoire et leur tremblement incessant donnent à voir le mal-être paternel et son inéluctable incapacité à *être père*. Alors qu'il voudrait pouvoir toucher les esprits et les corps de ceux qui l'entourent, retenir mentalement et physiquement le fils qui s'éloigne, il constate que les soubresauts incontrôlables de ses mains rendent les choses impossibles². Le récit de *Seuls* fait à maintes reprises le constat de la « maladresse » du père (SE, 138) envers Tony. L'image est récurrente ; le récit affecté :

Mon inquiétude, mon visage, mes mains tremblantes sur la table, mes doigts qui tenaient le vide avec horreur et s'agitaient autour de la tasse. (SE, 87)

Dans ce roman, tous les personnages sont frappés par la faiblesse des mains paternelles. Chacun souligne cette manifestation corporelle qui « accompagn[e] »³ fatalement la voix : Pauline est troublée par « ce père aux doigts accrochées à la tasse de café, groggy des mots qu'il disait, de cette attente qui minait jusqu'au tremblement des doigts » (SE, 110). Les sonorités suggèrent

¹ Le père de *Seuls* présente cette perte comme un simple dysfonctionnement physique :

[...] dès qu'elle n'a plus été là, ça a été comme si pour moi-même j'avais perdu l'usage de la voix et des mains. Comme si pour moi non plus je ne pouvais ouvrir ni tiroirs ni placards [...]. (SE, 35)

² Les mains défaillantes sont directement mises en cause dans la scène de dispute autour des cahiers de Tony qui a définitivement séparé le père de son fils : « [s]a main se tend, elle pousse le stylo et son père, fais-moi voir, dis-moi ce que tu écris [...]. Alors son père se fait brutal et le geste coupant comme la voix aussi, son geste [...] » (SE, 128).

³ Guillaume évoque « ses mains [qui] tremblaient pour accompagner la voix qu'il avait, rauque [...] » (SE, 111)

la douleur et la souffrance qu'il y a à *tenir* l'histoire. Guillaume, qui pourtant n'a jamais vu le père, en vient même, d'après le récit que lui a fourni Pauline, à établir une litanie du *tenir parole* autour des clefs de l'histoire paternelle : « Comment *tenir*¹ à son épaule le sac de cuir², là » ? Comment « *tenir* seul son rôle », alors même que « cette histoire [...] se *tenait* dans sa tête, l'histoire de Tony et Pauline », cette même jeune fille qu'il « avait décidé de *tenir* loin et dangereuse » (*SE*, 135) ? L'échec de la filiation est ainsi mis en évidence dans le roman de Laurent Mauvignier ; mais le *tenir parole* apparaît aussi comme ce qui définit la présence et la place occupées par le père. Ce dernier doit, en effet, son improbable aplomb aux mots, tel que l'explique le narrateur du *Chat de Schrödinger* :

"Tenir parole", c'est drôle comme les mots disent vrai. On ne tient rien d'autre que des mots entre ses mains. Afin qu'ils ne tombent pas à terre avec tout le reste. Ou bien parce qu'il n'y a qu'à eux qu'on peut s'accrocher un peu. Afin de ne pas tomber soi-même dans le vide où tout vous entraîne. (*CS*, 62-63)

Dans les romans du père, la corrélation est constante entre parole et geste. Le père tente, pour aller au bout de son histoire, de préserver une stabilité verbale, physique et existentielle, systématiquement ébranlée par la confrontation à l'enfant : le père de *Seuls* perd pied après la visite de son fils. La violence verbale de ce dernier envers son existence étriquée, son retrait du monde et son inactivité³ le laisse affaibli et désorienté. Tony ne lui a laissé aucune chance de s'expliquer ; assénant ses reproches, il a coupé court aux répliques du père lorsque celui-ci essayait de se justifier :

¹ Je souligne.

² Le sac de cuir que Tony a abandonné chez son père en quittant l'appartement et qui contient les carnets sur lesquels il a consigné son existence et dont il a toujours refusé l'accès à quiconque.

³ Les critiques de Tony sont précises et virulentes :

[Tony] a dit qu'à l'époque il ne l'avait pas supporté, ce père qu'il fallait regarder assis dans son fauteuil toute la journée, l'air dégoûté, portant son deuil comme un repas trop lourd à digérer, assoupi, qui restait assis comme s'il habitait dans le fauteuil de velours vert râpé, en face de la télé, ou comme s'il habitait dans le journal qu'il lisait de la première à la dernière ligne, se déplaçant vers la table en fin de journée pour les mots croisés. (*SE*, 103)

Dans le roman, il n'est d'ailleurs jamais rien dit de la vie menée par le père ; rien ne précise s'il travaille ou s'il lui arrive quelquefois de sortir de son appartement.

[...] et lui : oui, je sais. [...] Mais il a dit, on ne va pas reparler de tout ça. Il ne voulait pas. [...]. Ce jour où il n'a pas voulu boire. Où il a voulu que j'écoute. Qu'enfin j'écoute même si, disait-il, je ne savais pas faire ça. (SE, 64-66)

Sous le coup de la culpabilité, le père est définitivement déstabilisé, victime de « ce que ça a été, ce vertige¹ de le voir en larmes, si bouleversé, chez moi, chez lui » (SE, 92). La reprise de la préposition « chez » révèle l'amplitude du vacillement paternel. De la même manière, à l'annonce du suicide de son fils, Jean dans *Loin d'eux* explique : « je me souviens tout de suite comment sous moi j'ai senti mon corps fondre sous moi comment de partout mon corps a vacillé » (LE, 101). Toutefois, si les mots bousculent, ils permettent aussi au père de retrouver un équilibre. Dans *Non-dits*, Léonce déclare qu'après la naissance de sa fille, alors « que tout avait basculé » (ND, 99), « [i]l était de [s]a responsabilité de *rester*² » (ND, 98). Cette formule surprenante – puisque le père de Gisèle Fournier est le seul narrateur du corpus à se dérober en se suicidant – signe en quelque sorte un pacte par lequel Léonce s'engage à rester présent aux côtés de son enfant. Par son récit entrelacé à celui de Mathilde, le père semble tenir la main de sa fille pour l'accompagner le long de leur histoire. Il a déposé son récit au cœur du roman et de cette manière, il tient parole, jusqu'à ce qu'enfin Mathilde tourne d'elle-même définitivement la page.

La détermination dont fait preuve le père par ce *tenir parole* témoigne d'une présence volontaire au monde. La voix paternelle s'applique à souligner aussi souvent que possible les preuves de ce qui a été et, de fait, les mains servent dans le roman du père l'expression de la réalité. Dans *Loin d'eux*, le jour où Jean apprend la mort de son fils, ses poings s'imposent en une image obsédante ; ils se substituent aux mots : « mon poing serré qui frappait contre sa poitrine [...] et je regardais mon poing qui frappait sa poitrine à Gilbert » (LE, 101-102). Le père ne peut détourner son regard de ce qui est la caution de son existence – ses mains tachées de la peinture bleue de l'usine :

[...] et puis les taches de cette saloperie contre mes doigts serrés ont posé leur matière, la matière pas sèche de peinture qui s'était superposée à la matière sèche des peintures d'il y a deux jours, d'il y a trois ans, cette saloperie pas sèche à ce moment-là non plus, pas

¹ Le terme précis de « vertige » est également repris dans les dernières pages du roman par Guillaume. Celui-ci explique que Pauline et le père de Tony « vivaient ce vertige de devoir imaginer Tony errant, quelque part » (SE, 160).

² Je souligne.

une seule fois pour m'épargner. Je me souviens de ça, de la peinture bleue sur mon poignet. (LE, 102)

Les mains disent l'obscénité du temps qui continue de s'écouler alors que plus rien n'a de sens, puisque le fils est mort. Cette marque, inscrite dans la chair, est d'autant plus révoltante qu'elle est devenue inutile. Jean, en effet, a longtemps tenté de la présenter comme une histoire à transmettre. Il la revendique à la manière d'un emblème – « j'aurais voulu *dire, regardez*¹, sous mes doigts, entre la chair et l'ongle la peinture bleue qui fait partie de ma peau maintenant, *regardez* [...] » (LE, 26-27). Pour le père, la vue des mains fait *entendre* le langage ; "dire" et "regarder" sont d'ailleurs presque systématiquement associés dans son propos, créant une confusion des sens :

Mais ils ne voyaient rien, ni elle ni Luc, parce que je ne pouvais pas parler, rien dire sans gueuler, je croyais ça : que je ne pourrais pas leur faire comprendre, sinon, que sans ça ils ne verraient pas bien combien c'était dur [...].² (LE, 27)

Il est nécessaire de « se montrer » (LE, 28) pour se comprendre. L'emploi du conditionnel ajouté à la véhémence illusoire du vocabulaire rappelle cependant que la difficulté à verbaliser redouble l'échec à prendre place sous le regard d'autrui. Le constat est amer : le père s'épuise à porter à bout de bras le poids de son histoire, à appuyer longuement sur chacun de ses mots.

Le père mène depuis toujours une lutte éprouvante. « Être n'est pas ici un verbe d'état, mais d'action, voire de combat : celui qu'on mène quand on s'efforce d'exister, dans un monde où on est quantité négligeable »³, déclare Jean Laurenti dans l'introduction à son entretien avec Laurent Mauvignier au moment de la publication de *Seuls*, mais la formule s'applique à chacun des pères-narrateurs. Le corps vient en appui aux mots, car pour faire impression⁴ le père est contraint de forcer la voix.

¹ Je souligne.

² Le père poursuit ensuite sa démonstration en expliquant : « [j]'aurais bien aimé lui *dire* ça, à Luc. Et qu'il vienne *voir* à l'atelier aussi [...] et pendant qu'il aurait *regardé* ça, *vu* où là-haut on risquait tous les jours de se planter [...], je lui aurais *dit* ça [...] » (LE, 27-28). Je souligne.

³ Laurenti Jean, « Misère de l'amour », *Le Matricule des anges*, 51, mars 2004.

⁴ Au sens d'une « action d'un corps sur un autre » (entrée "impression", in *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1291).

b. *Verbalisation à corps perdu*

Lorsque Jean dans *Loin d'eux* apprend la mort de son fils, la sensation éprouvée physiquement est violente. Les « coups » sont assénés sans répit :

[...] et *tout à coup*¹ dans mon corps j'ai entendu votre fils s'est donné la mort votre fils ils ont dit, et mon corps *d'un seul coup*, et tous ces bruits *d'un seul coup* dans ma tête qui sont entrés, et ça d'un seul mouvement à encaisser, mon corps loin des choses, mon corps loin de moi, moi qui aurais voulu me heurter à quelqu'un, que mon épaule à une épaule ressent encore sa vie, et tout Luc *d'un coup* était en moi [...]. (*LE*, 101)

L'histoire est intériorisée. En un instant la parole est prise au piège. La puissance avec laquelle les mots sont « entrés » dans le corps paternel est telle qu'elle semble définitivement priver le père de toute perception sensorielle. Avant de pouvoir à nouveau s'exprimer, il faudra redonner une sensibilité au corps. Devant les gendarmes venus lui annoncer le suicide de Luc, Jean reste longuement « hébété » (*LE*, 101) ; son frère, Gilbert, le bouscule en vain. « Sa voix² qui disait qu'est-ce qui se passe, Jean, dis-moi ce qui se passe, il est rien arrivé, Jean, mais parle il disait, parle bon dieu » (*LE*, 102). Le père raconte la scène à distance surpris de se rappeler que les mots ce jour-là ne l'atteignaient pas. Ceux-ci ne pouvaient plus circuler. Même avec Marthe, il y a seulement des regards. « On s'est regardés longtemps et on n'a rien dit » (*LE*, 104). Pour donner corps aux mots le père devra se faire violence. Il faudra extraire une voix qui porte encore aujourd'hui les traces de cette épreuve.

Exprimer prend tout son sens dans le roman du père. La parole est foncièrement organique. Dans *Seuls*, le père lutte pour contenir les mots et les dissimuler à l'intérieur de son corps : « ma voix [...] s'est cachée. Elle a roulé dans mon sang, derrière mes yeux » (*SE*, 87). Et si parfois il lui faudrait dire, il retient le mouvement des mots. « Mais rien, on ravale, on digère » (*SE*, 45). Le corps devient une outre – remplie de ce « rien » de paroles refoulées et inutiles – prête à céder. L'impossible élocution s'apparente à une plaie, qu'aucun soin

¹ Je souligne les expressions contenant le mot « coup ». Celles-ci sont fréquemment utilisées par Jean, lorsqu'il évoque les épisodes de confrontation aux mots. Elles sont alors parfois multipliées à l'excès (*LE*, 82-83).

² Celle de Gilbert.

ne peut apaiser. Jean dans *Loin d'eux* a recours à une image à la brutalité médicale pour décrire l'origine de son mutisme : il dit « sentir dans [s]a gorge comme un bouchon de compresses qu'on aurait calé là avec des pinces, imbibé d'un produit pour anesthésier tout ce qui voulait sortir » (*LE*, 83). Comment s'exprimer correctement lorsque la « voix n'arriv[e] pas à remonter¹ dans [l]a bouche » (*LE*, 102) ? Pourtant les mots circulent à l'intérieur du corps. « Et moi ma colère des fois me remonte au visage aussi, que j'ose à peine me dire, je voudrais ne pas laisser venir à moi les mots qui montent » (*LE*, 71). Les paroles se meuvent douloureusement – « là où toujours ma gorge s'est serrée à le dire » (*LE*, 71) – et affaiblissent le père. Cette première étape de verbalisation physique est cependant indispensable, seule à même de donner aux mots la force et l'intonation requises. Une fois cette capacité d'énonciation jaugée, tout est envisageable : « [p]ourquoi ne pas faire remonter la parole jusqu'à dire à voix haute » (*LE*, 71) ?

Avant toute chose, les paroles doivent donc prendre forme et consistance à l'intérieur du corps. La remontée sur laquelle Jean revient avec tant d'insistance suggère les haut-le cœur éprouvés face à l'histoire ; Jean décrit la sensation de répugnance qui l'envahit : « ma gorge trempée d'acide où les mots c'était fini pour eux, c'était fini pour les mots que j'avais à dire » (*LE*, 102). Les répétitions miment les spasmes nauséeux. Évoquant une impression d'aversion envers sa femme, Jean reconnaît froidement le caractère physiologique et incontrôlable de ce phénomène :

Et maintenant je ne supporterai jamais de les² avoir laissées monter en moi ce jour-là, jamais, car qu'une fois elles aient pu comme ça nettement, impunément, se répandre et se dire, c'est ça franchement être écrites dans ma tête, et s'étalant, qu'elles aient eu le pouvoir de se dire [...]. (*LE*, 26)

Comme le suggèrent les nombreux verbes de mouvement et les répétitions obsédantes, qu'amplifient les assonances en [ã] – dues notamment à la multiplication des participes présents et des adverbes, les mots prennent de l'ampleur. Ils « se répand[ent] », « s'étal[ent] » et laissent une empreinte

¹ Je souligne le verbe "monter" et ses variantes (ici et dans les citations qui suivent) auxquels le père a recours pour illustrer sa prise de parole. À l'inverse du père de *Seuls* qui s'efforce de retenir les mots en les faisant descendre à l'intérieur de son corps, le père de *Loin d'eux* lutte pour les faire remonter et sortir.

² Jean parle des « idées qui venaient et qu'[il] ne comprenai[t] pas, monstrueuses toutes » (*LE*, 26) envers sa femme et son fils.

significative à l'intérieur du corps paternel : les pensées sont désormais « écrites dans [l]a tête » ; c'est à ce moment-là seulement, parce qu'elles se sont concrétisées, qu'il est enfin envisageable de les faire entendre. La sensation est la même pour Léonce dans *Non-dits*. Ce dernier parvient à verbaliser la souffrance issue d'un mal comparable ; chaque prise de parole rappelle la constance d'une même sensation de « dégoût » (*ND*, 97 et 109). L'univers paternel est imprégné de cette acidité dont le père ne parvient pas à s'extraire. Léonce n'a d'autre choix que de se laisser « emplir » (*ND*, 97), « submerge[r] », puis finalement « dissoudr[e] » (*ND*, 97). La permanence de l'isotopie liquide confirme l'inexorable progression.

Les paroles du père dans le roman de Gisèle Fournier sont martelées à outrance par la ponctuation, en particulier par l'usage du point qui sépare les fragments de phrase – souvent un seul nom, un seul adjectif. Si d'autres narrateurs, comme Léa ou Mathilde, livrent également dans *Non-dits* un récit saccadé par la brièveté des formules, Léonce est le seul à s'exprimer de manière aussi concise et douloureuse, comme si chaque mot était à l'origine d'une sensation cuisante. Néanmoins, une fois formulées, les paroles suspendent temporairement le supplice paternel ; en effet la voix ainsi éructée par un recours presque systématique aux conjonctions « et » et « car » introduisant chaque nouveau fragment de phrase¹, s'apparente en fin de compte à un remède palliatif qui, parce qu'il éprouve les mots en les entrechoquant, les rend un court instant tangibles et intelligibles et permet de calmer l'anxiété paternelle. Dans *Loin d'eux*, les interventions de Jean sont d'ailleurs construites sur un cycle de violence et d'apaisement : chaque monologue s'ouvre sur une parole furieuse qui déverse des mots trop longtemps contenus, aux sonorités irritantes, multipliant notamment les allitérations en [r]². Les pensées se bousculent, incapables de suivre le débit de la voix ; l'oralité de celle-ci engendre des répétitions étourdissantes ; de nombreuses incises éclatent les phrases, comme dans les premières lignes de la troisième intervention de Jean, où celui-ci reprend soudainement la parole après un long silence³. L'emploi du déictique

¹ Dans les narrations paternelles de *Non-dits* mais aussi de *Loin d'eux* ou de *Seuls*, la parole semble de la sorte être émise sous le coup d'un hoquet douloureux.

² Sonorité caractéristique de l'accent paternel dans *Loin d'eux*.

³ Neuf prises de parole ont eu lieu depuis sa dernière intervention.

revendiquant le droit de s'exprimer fait brusquement irruption, projetant la voix paternelle dans le récit :

Et moi, Jean, pendant ce temps où je regardais ses cheveux, les cheveux de sa tête dans ses mains, devant nous, tous les trois, eh bien moi je pensais qu'il aurait fallu qu'elle se trouve un petit travail, je ne sais pas, des heures de ménage, n'importe quoi, pas une question d'argent, pas une question de s'occuper le temps, mais seulement que comme moi à l'usine son corps se batte un peu, qu'il éprouve sa force contre les choses, qu'il leur résiste un peu. C'est ça que j'ai pensé, et que je n'ai pas dit, comme je ne peux plus dire, rien, rien de ce qu'il faudrait [...]. (*LE*, 69-70)

Les paroles du père promeuvent le corps en tant que moyen d'« éprouve[r] » (*LE*, 69) sa présence au monde, par un contact le plus souvent brutal. L'existence paternelle a besoin d'être appréhendée physiquement : « moi, je sais à quoi ça sert quand là-haut j'accroche le harnais autour de ma taille et que je sens les croisillons de fer sous mes doigts » (*LE*, 70). La réalité nécessite d'être incarnée¹. Les allitérations en [k] signalent cependant un essoufflement de la voix ; les idées se mêlent et se cognent. Le flot des mots se tarit souvent rapidement (parfois en une phrase seulement) et étanche la virulence de Jean. Le répit est néanmoins de courte durée : il suffit d'une pause de quelques monologues confiés aux autres narrateurs, pour que le père reprenne son souffle et exprime à nouveau sa rancune.

Une telle diction, en effet, éprouve le père ; elle est vécue comme une violence. « Envers les autres, ici. Mais aussi envers soi-même » (*ND*, 133). La parole heurte. Dans *Loin d'eux*, Jean explique avoir été verbalement agressif envers son fils :

[...] toujours là encore pour critiquer sa mollesse, toujours à faire des réflexions, à balancer à tout va des piques sur sa fragilité parce que ça *m'agaçait*² et que je n'ai jamais pu dominer ce qui *m'agace*, voilà, ma colère qu'il n'entendait même plus. (*LE*, 79-80)

¹ Les motivations sont les mêmes dans le geste du père de *Seuls*, rapporté par Guillaume :

[...] l'histoire de la photocopie que tout le long du trajet qui le menait chez [Pauline], dans le bus, il avait abîmée d'un doigt, le faisant glisser le long du papier en cherchant presque à se couper avec les bords de la feuille, entre l'ongle et la pulpe, pour patienter et ne pas s'agacer contre lui-même. (*SE*, 139)

Le père veut se sentir vivant : il veut ressentir ce lien qui l'unit à son fils à travers cette affiche qui lui entaille la chair et où se trouve reproduite la photographie d'une jeune fille disparue que Tony observait tous les jours lorsqu'il se rendait à son travail et dont il avait parlé à son père.

² Je souligne.

Les « toujours » et les « jamais » entérinent l'idée d'une langue qui ne peut être apaisée durablement car elle n'a jamais pu être maîtrisée. Le père est coupable de n'avoir pas su contrôler son corps et, par conséquent, de n'avoir pas su parler. L'itération du verbe "agacer"¹ insiste d'ailleurs, par son étymologie², sur l'idée d'une voix qui ne peut être posée mais seulement criée, qui exprimerait inévitablement une parole « acide » blessant celui qui la formule et celui qui la reçoit. Face à Pauline qui sans peine formule ses pensées, le père de *Seuls* exprime son irritation – « ça m'a révolté de l'entendre dire ce mot » (*SE*, 80). Avec peine, ses paroles tentent de contenir une violence pour l'instant encore intériorisée. « Et moi j'aurais voulu la gifler, là » (*SE*, 85). La pensée est reformulée et précisée peu après – le verbe « gifler » est maintenu. Le geste fantasmé est nécessaire au narrateur. Au-delà de la jeune fille et par-delà les mots, il essaie de s'atteindre lui-même dans le but de se forcer à réagir. Dans *Loin d'eux*, Jean a recours à une stratégie identique : verbalisant cette « colère qui brûle dedans » (*LE*, 71), il déforme sa narration en introduisant vulgarité et sonorités discordantes³ pour réprimer la violence de ses sentiments : « eux deux, si intimement reliés par la haine de moi, et des vérités qu'ils choisissaient de me laisser, à moi, dans ma crotte de monde vrai, tout réel et glauque, insuffisant toujours » (*LE*, 26). Le père articule soigneusement et use, une fois encore, d'une ponctuation appuyée pour que ses paroles se répercutent de manière lancinante sur les corps et finalement épuisent l'expression de sa détresse.

¹ Le verbe "agacer", utilisé à plusieurs reprises, dans les romans de Laurent Mauvignier est caractéristique de la présence paternelle. Il est utilisé par Luc dans *Loin d'eux* pour décrire son père (*LE*, 79), mais aussi par Gilbert, toujours à propos de Jean (*LE*, 64) ; il est également employé par Guillaume dans *Seuls* pour retranscrire les sentiments du père de Tony (*SE*, 139), enfin il est encore présent dans le roman *Dans la foule*, également lors de l'évocation d'un père (*op. cit.*, p. 14).

² Selon l'étymologie du verbe "agacer" : « croisement de l'ancien français *aacier* "agacer", et de *agacer* "crier comme une *agace*, une pie" [...] ; *aacier* semble dérivé du latin populaire *adaciare* (pour *adacidare*), du latin *acidus* (acide) » (entrée "agacer", in *Le Grand Robert de la langue française, op. cit.*).

³ La violence et la vulgarité de la parole paternelle sont régulièrement rapportées par les autres protagonistes, comme le fait Marthe – « Jean finit toujours par dire, c'est toujours mieux que nous bordel » (*LE*, 24) –, ou encore Geneviève :

[...] ça son père, à Luc, ça le mettait dans des colères terribles, qui des fois dégénéraient. Jean qui hurlait, et les cendars ! des mots qui en portaient déjà de plus mauvais et les charriaient dans la bouche de Jean, pour qu'ils explosent. (*LE*, 14)

Dans *Non-dits*, sous l'effet de la libération des mots, Léonce décrit, lorsqu'il prend la parole pour la première fois, une soudaine prise de conscience organique : « c'est mon cœur qu'alors j'ai entendu cogner. Un bruit sourd. Irrégulier. J'ai eu peur » (*ND*, 41). De quoi le père a-t-il peur, si ce n'est de voir son corps affaibli incapable désormais de contenir les mots trop longtemps intériorisés ? Les paroles sont dès lors réduites ; formulées au rythme des battements du cœur, elles renvoient le père à cet instinct animal qui pour survivre lui donne envie de fuir. Que peut encore la voix à la merci d'un corps sur le point de se rompre ?

c. *Un visage « sans histoire »*

« Et voilà maintenant les miettes sur lesquelles il faudra survivre » (*LE*, 29), annonce Jean dans *Loin d'eux*. Dans le roman du père, après la disparition de l'enfant – et ce quelle que soit la forme sous laquelle celle-ci se manifeste –, il n'y a, dans la plupart des cas, plus « rien » de ce que fut le père, tel que cela est formulé dans *Sarinagara* : « [j]e me demandais quelle tête je pouvais bien avoir. Mécaniquement, j'ai levé les yeux, cherchant mon image à sa place habituelle¹. Devant moi, il n'y avait rien » (*SA*, 116). Afin de contrer l'image renvoyée par le miroir brisé² et parce qu'il a besoin de son corps pour appuyer sa voix, le père s'efforce de maintenir l'unité de son portrait, seul moyen pour lui de jauger son histoire. Le père est en effet persuadé que son visage porte les traces de ce qu'il a vécu et peut, par conséquent, expliquer mieux que des mots son existence. Pour se saisir de son *être*, il se livre, avec réticence et retenue, à un examen de ses traits.

¹ Dans le miroir de la salle de bain.

² Voir à ce propos les introductions des deux premières parties de cette étude : I. « Un miroir brisé. Histoire du père-narrateur » et II. « Père et repères : au verso de la narration ».

- Portraits au miroir

Le regard que le père porte sur lui-même préfigure les hésitations de sa voix. Lorsqu'il observe son image dans le miroir de la salle de bain, ce qui frappe en premier lieu Félix, le narrateur de *Toute la nuit*, est le fait que son corps soit morcelé. « La glace au-dessus du lavabo était trop étroite pour qu'il y apparaisse en entier » (*TN*, 239). Le père est obligé de se mouvoir afin d'apercevoir chaque fragment de son identité et d'y mettre de l'ordre.

L'examen est minutieux, presque clinique : le père suit les formes de sa silhouette, puis tente d'identifier les traits de son visage ; le constat est perturbant :

Je voyais le sommet de mes cuisses, mon sexe, mon ventre, mon buste, mon cou et la pointe de mon menton. Si je m'approchais du miroir, j'y voyais mon visage et j'étais surpris par le fait qu'il ne signifiait rien. (*TN*, 239)

Si dans un premier temps Félix n'en montre rien, le propos trahit peu à peu la déstabilisation identitaire qu'implique une telle vision. « Surtout, j'étais perturbé par le fait que mes traits, mes yeux m'apparaissaient sans histoire (je veux dire : sans passé) » (*TN*, 239). Être « sans histoire ». La formule est douloureuse pour celui qui tente sans relâche de raconter son existence, mais elle explique l'acharnement avec lequel, dans son récit, le père tente de découvrir les traits du passé. Pour cela, il inspecte la surface de son corps – « je cherchais sur moi une marque tangible et irréfutable (physique) de ce que j'avais vécu, de celui que j'avais été » (*TN*, 239) –, mais l'examen est mené en vain. Les remarques se multiplient en ce sens ; la peau est trop lisse : « mon apparence n'avait pas changé », « je conservais la même physionomie banale, fade, qui avait été toujours la mienne » (*TN*, 239). De son visage, il commente de manière impersonnelle : « je ne le trouvais ni vraiment beau ni vraiment laid » (*TN*, 239). Il n'y a « rien » à interpréter. Son apparence n'est pas celle qu'il devrait revêtir aux yeux de tous ; sa voix n'a pas le timbre attendu :

J'aurais voulu pouvoir lire sur mon visage la mort de Pauline. J'aurais voulu que mes cheveux tombent ou blanchissent en une nuit, mais je ne décelais pas la moindre ombre de gris dans ma coiffure (reculant très lentement autour des tempes). J'aurais voulu que mes yeux s'élargissent de rides et s'éteignent, que ma voix se voile [...]. (*TN*, 239)

L'anaphore et la constance du conditionnel soulignent la vacuité des clichés physiques du deuil. Il aurait certes été plus simple de lire ainsi une histoire ordinaire, de laisser parler un visage banal derrière lequel il serait possible de s'oublier, mais son histoire réclame des mots à même de fouir son corps et de lui rendre son identité. Annonçant un travail de remodelage verbal, le père énonce la question à laquelle il lui faut répondre : « si j'en voulais à nos¹ corps de ne rien signifier, c'est que je me demandais *quelle forme*², dès lors, prendrait pour nous le gracieux sacrifice du deuil » (*TN*, 239). Il doit trouver cette « forme » : les esquisses seront nombreuses et le récit portera la trace des repentirs successifs. La « forme » – contenant où déposer le récit, ou moule sur lequel celui-ci serait appliqué – sera ajustée jusqu'à ce que les mots puissent enfin recouvrir le réel.

Les retouches sont en effet courantes. Le portrait au miroir permet à l'occasion de parfaire la présence paternelle. Le père d'*Une parenthèse espagnole* se confronte lui aussi à son image au détour du récit, mais le constat est à l'inverse de celui de *Toute la nuit*. Face à lui, un corps marqué par les années passées :

[...] dans le reflet d'un miroir, je me suis aperçu. Ma barbe de trois jours était blanche au menton. Du ventre venait avec l'âge, amollissait ma silhouette. Mon énergie nerveuse, qui longtemps avait compensé ma robustesse en me faisant passer pour un homme élancé, s'était dissoute dans les années. (*PE*, 16)

Le miroir rectifie la silhouette ; il donne à voir une histoire dont le narrateur, jusque-là, n'avait pas pris conscience et qui brutalement fait sens. « J'étais maintenant cet homme à la carrure lourde, aux bras épais de travailleur dont mon père cherchait à me transmettre la fierté » (*PE*, 16). Il ne peut se dérober face à la réalité de son existence. Passé et présent sont ici clairement inscrits : la voix de son géniteur se fait entendre – « [*a*]vec des bras pareils, tu ne mourras jamais de faim, toi³, il disait en tâtant mes muscles dans une complicité virile qui, à dix ans, me réjouissait » (*PE*, 16) –, mais le ramène immédiatement à son expérience présente – « [*c*]était donc ainsi que les élèves me voyaient » (*PE*, 16). Le narrateur se découvre dans sa complétude, en un raccourci illustrant la

¹ Dans le paragraphe précédent, Félix décrit longuement le corps de sa femme, Alice, d'où l'utilisation, ici, de la première personne du pluriel.

² Je souligne.

³ En italique dans le texte.

spécularité de son histoire. L'éloquence du portrait efface « l'illusion d'une jeunesse infinie » (PE, 16).

Aussi divergents soient-ils, ces deux portraits au miroir n'en disent pas moins ce que les mots sont en fin de compte au père : ce qui lui reste, lorsque tous les moyens ont été épuisés, pour énoncer ce qui a été dissimulé, parfois même faussé de lui-même. Le récit paternel s'applique à restaurer une silhouette, une présence et une histoire. Il corrige les traits de son visage et invente ce qui lui a manqué. Le père relève la tête et se réalise.

▪ Au regard de l'autre (*Loin d'eux*)

Dans le premier roman de Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, il n'y a pas de miroir : la réhabilitation du portrait paternel nécessite des moyens détournés. Jean se découvre dans les yeux de Marthe, sa femme, en une image indirecte, réfléchie par l'« expression » du visage de cette dernière ; la scène se déroule lorsqu'il rentre chez lui après avoir appris le suicide de Luc :

[...] elle regardait dans ma direction, son expression, l'image que peut-être aussi je donnais d'un visage dévasté, les traits gommés par la pâleur, avec juste autour des yeux la noirceur. (LE, 103-104)

Le père nuance ce portrait contrasté d'un « peut-être ». Est-ce bien lui devant Marthe ou est-ce la représentation qu'il voudrait donner de lui-même ? Faut-il jouer des apparences ou reconnaître l'histoire ? Les traits sont volontairement « gommés », Jean rejoint en cela les autres pères-narrateurs et leur souci permanent d'éviter de se présenter face à ceux qui les entourent. Dans *Seuls*, un adjectif suffit pour décrire l'ampleur de la détresse paternelle : « il est venu me voir, ça a été terrible » (SE, 80). Léonce, dans *Non-dits*, explicite ce sentiment lorsqu'il évoque la crainte éprouvée face aux vérités que sa fille Mathilde pourrait lui renvoyer : « ce que je n'ai pas osé, c'est me confronter à son regard » (ND, 42). La forme pronominale du verbe souligne le fait que le père ne s'inquiète pas du jugement d'autrui, mais bien du jugement qu'il porte sur lui-même, au regard de l'autre.

Le père redoute toute manifestation non maîtrisée, tout détail qui viendrait le mettre en défaut ; afin de ne pas être une nouvelle fois accusé, il s'efforce de correspondre à l'image qu'il croit devoir donner de lui-même : il s'efface et se tait. Dans *Loin d'eux*, Jean explique avoir, après la mort de Luc, « choisi de ne rien dire »¹ (*LE*, 70), mais aussi déterminé soit-il, il lui est parfois difficile de se maîtriser. Il fait le récit d'une anecdote qui eut lieu au retour de l'enterrement de son fils : alors qu'il s'était isolé dans le jardin avec son frère Gilbert, en une réaction disproportionnée « aux petits mots » prononcés par celui-ci – « des broutilles, des bêtises sur l'usine » (*LE*, 34) – il sort de sa réserve habituelle et fait entendre « l'éclat furieux de son rire »² (*LE*, 34). La démonstration est physique, étourdissante, telle que l'explique immédiatement le narrateur. « Ça a été comme une sorte de cri qui m'a déchiré la gorge parce que j'aurais voulu l'étouffer, ce rire »³ (*LE*, 34). Le père lutte ici contre son propre corps ; sa voix prend des proportions inattendues et perd ses sonorités humaines. Mais, à ce moment-là, ce qui préoccupe Jean est de savoir si Marthe a pu voir la scène : il se tourne immédiatement vers la maison :

Alors j'ai regardé la fenêtre, alors j'ai eu peur de l'y voir, derrière le rideau, j'ai eu peur de son deuil à elle et j'ai voulu qu'elle n'existe pas. Marthe, j'ai voulu je ne sais pas qu'elle soit impossible sa présence, sa figure à elle toute rabougrie de malheur. Qu'il ne soit pas possible non plus, le miroir de ma vie sur son visage, voir l'image de ça, qu'il faudrait porter toujours et reconnaître [...].
(*LE*, 34)

Ce qui l'effraie n'est pas tant le fait que sa femme puisse le voir et l'entendre, mais davantage ce que ce rire « furieux » révèle de lui-même et de son histoire, dont il serait impossible d'éviter le retour à travers le regard de Marthe. Il ne veut pas faire face « au malheur », à ce « miroir » tendu par sa femme où il devrait alors lire ses responsabilités. Ce récit, qui donne lieu à une brève intervention du père – la deuxième du roman et la plus courte, à peine plus d'une page –, est en quelque sorte une revendication glissée entre les pages : Jean cherche un moyen de réhabiliter son image et, pour cela, il se raconte. Seul face

¹ Il nuance cependant son propos. « Enfin non, ce n'est pas vrai, ça, que j'ai choisi. C'est juste que je n'ai pas su à temps » (*LE*, 70).

² La formule est de Gilbert. L'intervention de ce dernier prend fin sur ces quelques mots qui annoncent la prise de parole brève et soudaine de Jean.

³ Ce sont les premiers mots de son intervention.

aux mots, libre de formuler sa vérité, il prend sa revanche en dépit des interdictions autrefois posées.

En effet, ce récit répond à un autre où Jean raconte une scène très semblable : participant à une manifestation à travers la ville, il avait élevé la voix, mais n'avait pu se montrer à son fils. Marthe lui a soustrait son portrait ce jour-là, alors même que Jean avait eu le sentiment d'incarner ce père, puissant et assuré, qu'il aurait voulu être aux yeux de Luc. Il consacre à cette anecdote une grande partie de sa première intervention, comme s'il voulait asseoir sa présence et s'assurer de restituer, dès cet instant, la vérité dont son fils fut privé. Il raconte donc, avec force détails, comment, alors qu'il marchait aux côtés des autres ouvriers de l'usine, il s'est soudainement senti exister :

[...] nous tous avec nos gueules d'outragés, [...] cette fierté qu'on avait tous ensemble de se montrer dans nos rues, devant nos fenêtres, [...] nous, comme un flux. Moi je l'ai ressentie comme tout le monde, cette poussée en soi, miraculeuse, à vous faire pleurer, qui vous prenait loin au fond du ventre et serrait la gorge. La voix d'un coup plus forte et plus vibrante à ce moment précis, celui ou [*sic*] chacun sentait que ce qu'il faisait là était grand, indépassable, que tous ensemble avec nos bouts de bras on était autre chose que de la main d'œuvre [...]. (*LE*, 28-29)

Le père avait trouvé une identité, comme le prouve l'incursion du « je » entre les « nous ». Son corps et sa voix étaient à l'unisson ; il était sûr de « se montrer » tel qu'il devait être, mais Luc n'en a rien vu. Jean relate comment cette unique occasion de se présenter à son fils lui fut délibérément ôtée. Sa femme, ce jour-là, « a fermé les fenêtres » et « enfermé » Luc, comme s'il devait être protégé d'une image dangereuse : « il ne fallait pas, non, qu'il reste à l'abri surtout, [...] surtout que mon fils ne me *voie*¹ pas, quand quelque chose enfin surgissait² de moi, me donnait cette force dont j'aurais voulu qu'il la *voie* une fois » (*LE*, 29). Le récit du père montre l'importance que ce dernier accorde aux apparences : il fallait qu'il soit vu ce jour-là pour que la réalité transparaisse, pour qu'elle fasse *impression* et vienne ensuite légitimer sa parole. Jean dénonce ici les dissimulations de Marthe. Dans les premières lignes de cette même intervention,

¹ Je souligne.

² Le verbe "surgir" est ici à nouveau employé (voir à ce propos l'analyse de "surgir" dans la sous-partie II.B.1.a. « L'impression que ça résonnait ») pour décrire la corrélation entre mots et images dans les romans du père. Il est également employé peu avant pour décrire la manifestation et sa « vague de drapeaux rouges [...] surgissant d'un coup » (*LE*, 28).

il s'interroge longuement – « [p]our quel monde elle le laissait faire ça ? Quel mirage au bout, qui valait qu'on lui sacrifie tout ? C'était quoi, l'illusion qu'il avait devant les yeux ? » (*LE*, 26) – et formule son mépris pour la solution proposée par la mère : « des mots calmes et sur mesure » (*LE*, 29), qui n'expriment rien de la « force » (*LE*, 29) éprouvée ce jour-là. Il déplore ce réel dérobé et définitivement perdu. En « ferm[ant] les fenêtres », la mère a autrefois condamné la voix paternelle.

À quoi tient dès lors la réalité du père ? Dans un tel contexte, quelle peut être la portée de sa voix ? Dans son essai *Vertige d'Aragon*, Philippe Forest note que « le monde lui-même, le "monde réel", n'est qu'un fantôme dont la forme se défait lorsqu'on croit l'étreindre et dont la face fuyante renvoie à qui la regarde l'image absente de son propre visage »¹. La voix du père est face à cette illusion qu'elle croit avoir saisie de ses mots et qui pourtant lui échappe inexorablement. Aussi ferme soit-elle, elle retentit dans le *trop tard* du récit et si un « éclat » se fait parfois entendre, il est toujours éphémère.

2. L'épuisement² de la voix

« Mais il me fallait leur parler, non ? Parler de tout, parler de Luz, parler du futon roulé, de mon départ prochain, dire l'amour que je leur portais » (*PE*, 27). Les interrogations du narrateur d'*Une parenthèse espagnole* trahissent

¹ Forest Philippe, *Vertige d'Aragon*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », 2012, p. 15.

² Je reprends le terme choisi par Dominique Rabaté pour son essai *Vers une littérature de l'épuisement* (*op. cit.*), dont il a lui-même emprunté la formule à John Barth et à son article « The Literature of Exhaustion » (*in The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London, John Hopkins University Press, [1967], 1984). L'écrivain américain précise que, de cette manière, il désigne « seulement l'usure de certaines formes ou l'épuisement de certaines possibilités – en aucune sorte une raison de désespérer » [« only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities – by no means necessarily a cause for despair », *op. cit.*, p. 64], (traduction de Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 191). C'est en ce sens que sera ici étudié le cas particulier de l'épuisement de la voix paternelle.

son désarroi. Alors que, comme cela a été précédemment montré, la verbalisation est difficile, que le corps impose à la parole un parcours et des motifs tourmentés, une fois les premiers mots exprimés, que devient la voix paternelle ?

Commune à tous les pères, l'utilisation du verbe "falloir"¹ – où étymologiquement s'exprime à la fois le manque et le besoin, mais au-delà la détermination – dénonce une situation engendrant l'épuisement : « [i]l a fallu² répondre à chaque fois » (*SE*, 64), rappelle le père de *Seuls*. Dans *Toute la nuit*, Félix pressent qu'il éprouvera sa résistance dans la langue. « De nombreux autres chapitres restaient à écrire » (*TN*, 305), annonce-t-il dans les dernières pages du roman, considérant avec défiance ce qu'il nomme « la conspiration des mots »³ (*TN*, 305) : « [i]l fallait⁴ remonter patiemment la pente des phrases, se réveiller sans cesse du sommeil des syllabes, prendre garde à ne pas consentir à cette parole d'approbation » (*TN*, 305). La voix témoigne de la lutte intérieure menée contre l'usure des mots afin de garder la parole le plus longtemps possible : il s'agira donc ici d'analyser certaines des stratégies rhétoriques et énonciatives développées par le père pour soutenir la diction – parmi lesquelles la figure de l'accumulation et le recours à la polyphonie – et d'observer la mise en place de parenthèses permettant de libérer la voix des contraintes du récit.

¹ La formule est présente dans tous les textes du corpus à une fréquence variable selon les remords et les regrets du père quant à la formulation de sa pensée. « Il aurait fallu être bien plus crédule » (*CS*, 92), « il faut mettre de l'ordre » (*EE*, 80), « l'effort qu'il a fallu » (*LE*, 81), « il m'aurait fallu défaire » (*ND*, 44), « [i]l m'avait fallu près de un an » (*PE*, 106), « il m'a fallu un certain temps » (*SA*, 324), « parce qu'il aurait fallu parler de sa mère, de moi, qu'il aurait fallu dire » (*SE*, 45), « il a fallu en finir » (*TN*, 125), pour ne citer que quelques occurrences.

² Je souligne.

³ Le père dans l'œuvre de Philippe Forest redoute la fascination des mots :

Je savais peu de chose, mais j'avais appris à quel point il était nécessaire de se méfier des mots. Si vous n'y preniez pas garde, ils se transformaient en idoles minuscules, mais plus puissantes encore et redoutables que celles que nous avions vues veiller sur les tombes d'Europe et d'Asie. Si vous les abandonniez à eux-mêmes, ils disaient l'appel lent du néant qu'ils tournaient en une fausse et fade beauté. (*TN*, 304)

⁴ Je souligne.

a. *Accumulations et aporie langagière*

La conversation n'est pas un exercice aisé pour celui qui, depuis trop longtemps, est isolé dans son silence. Le père doute de sa capacité à répondre : « [j]'allais raconter quoi de ma semaine à mon père puisque nos conversations se limitaient à un constat factuel des jours ? » (PE, 129). L'appropriation de la parole exige une réflexion et une élaboration préalables que traduit dans le texte le recours régulier à l'accumulation. Cette figure de rhétorique qui consiste à « ajouter des termes ou des syntagmes de même nature et de même fonction »¹ est récurrente dans le roman du père et témoigne d'une recherche constante de l'expression. Entre désordre et amplification, il convient par conséquent d'étudier les caractéristiques d'une profusion verbale par laquelle le père tente de dissimuler ce qui s'apparente en fin de compte à une aporie langagière.

Si l'accumulation répond d'une même volonté de prendre la parole et de la faire entendre, les stratégies rhétoriques développées sont diverses. Se trouvent ainsi expérimentés, parmi les plus marquants, le mode interrogatif dans *Une parenthèse espagnole*, la suspension chez Philippe Forest, le style coupé chez Gisèle Fournier, ou encore l'amplification dans *Loin d'eux*. Dans le roman de Sylvie Gracia, le propos est établi sur une succession de questions. Du « [q]uelle heure était-il ? » (PE, 41) au « [d]epuis combien de temps ne nous étions-nous pas touchés ? » (PE, 40), ou par un improbable « [e]st-ce que cela puait la chair calcinée à l'intérieur ? » (PE, 143), chaque pensée prend la forme d'une interrogation déposée sur la page, sans qu'il ne lui soit plus ensuite prêté attention. Le père du *Chat de Schrödinger* multiplie lui aussi les questions sans réponse, mais l'accumulation se manifeste également dans ce roman par l'ajout de formules sporadiques et irrégulières – hyperbates ou reprises interprétatives² –, alors que la réflexion semble achevée. Les phrases supplémentaires simplifiées, souvent nominales, suspendent tout point final :

¹ Entrée "accumulation", in *Gradus. Les procédés littéraires*, Dupriez Bernard, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1984, p. 21.

² « Ou plus vraisemblablement » (CS, 172), « [o]u vice versa » (CS, 54), « [c]e qui signifie que » (CS, 21) et « [p]ar exemple » (CS, 119) sont typiques de la formulation du récit dans *Le Chat de Schrödinger*.

On entre et on sort. C'est le jour et la nuit. Ou plutôt dans cet ordre-là : c'est la nuit et puis c'est le jour. Et de nouveau : la nuit ensuite.
(CS, 119)

Le rythme chaotique et enlevé ainsi obtenu relance indéfiniment le récit et maintient l'attention du lecteur. Pas d'interrogation dans *Non-dits*, mais une même impression de suspension du propos par les formules fragmentées : Léonce scande méticuleusement son récit et ce dès les premières lignes de son intervention initiale. « Un bruit sourd. Irrégulier. J'ai eu peur. Sans raison » (ND, 41-42). Les verbes comme les coordinations sont rares ; les mots sont froidement alignés par ce père qui s'efforce ainsi de contenir un trop plein de mots. À l'inverse enfin, dans *Loin d'eux*, l'accumulation découle de l'amplification¹ du verbe "comprendre". Jean répète, conjugue, alterne négation et affirmation, reconstruit la phrase pour l'étendre – « oui oui je comprends, je disais. Je comprenais je disais » (LE, 83) – mais le terme invariablement lui échappe et envahit la page : dans les quelques six pages où s'étire sa plus longue prise de parole, "comprendre" est utilisé près de vingt fois :

J'ai dit oui, que je comprenais. Mais il a vu que je ne comprenais pas, que je ne comprenais pas et que je lui disais ça pour ne pas le vexer, pour ne pas toujours lui donner l'impression de ne rien comprendre ni de rien vouloir entendre de ce qu'il voulait dire.
(SE, 80)

Rien ne semble pourtant pouvoir remédier à l'incompréhension ; le verbe reste inintelligible et suffoque le père.

Il y a, dans ces quatre variétés d'accumulation, une accentuation de l'une des caractéristiques de celle-ci dans le fait qu'elle « garde quelque chose de moins logique : elle saute d'un point de vue à l'autre, semble pouvoir se poursuivre indéfiniment, tandis que l'énumération a une fin »². Les « séries » établies « restent nécessairement ouvertes »³. En effet, il n'y a rien qui puisse mettre un terme à l'incessant questionnement d'*Une parenthèse espagnole*. Le père entretient l'illusion d'un dialogue et si parfois les questions sont plus personnelles – « c'est ce que j'avais fait, non ? » (PE, 37) –, qu'elles portent sur l'interprétation de l'histoire – « [d]e qui parlait-il ? De lui-même ? » (PE, 161)

¹ L'amplification consiste à « [d]évelopper les idées par le style, de manière à leur donner plus d'ornement, plus d'étendue ou plus de force » (entrée "amplification", in *Gradus, op. cit.*, p. 41).

² Entrée "accumulation", *art. cit.*, pp. 21-22.

³ *Ibidem*, p. 22.

– ou sur l’écriture – « [c]ombien de soirs m’étais-je retrouvé à taper quelques lignes ou parfois plus, lorsque écrire opérait ce sursaut salvateur par-dessus la douleur ? » (*PE*, 122) –, elles servent toutes à remplir les vides dont le père ne sait et, plus souvent encore, ne veut pas répondre. Dans *Le Chat de Schrödinger*, le principe est poussé à son comble, puisque le père écarte systématiquement ce qui pourrait nécessiter des précisions. Au lieu de répondre, il se détourne et réplique immédiatement par une autre question, s’amusant de l’association des mots ; feignant de prêter attention à d’éventuelles remarques, il repousse ainsi à distance, un interlocuteur, qui devra dès lors s’en remettre à sa propre exégèse :

[...] si ce chat revenait ainsi chez nous, il fallait que ce fût parce que quelque chose y manquait.

Quoi ?

Vous donnez votre langue au chat ? (*CS*, 173)

Ces fragments verbaux sont d’ailleurs souvent, comme ici, séparés du paragraphe auquel ils répondent par un alinéa. Les « Alors ? » (*CS*, 113) et « Sinon où irait-on ? » (*CS*, 164), suivis ou précédés par un blanc de trois lignes qui les isole du corps du texte, étirent autant que possible sur la page un propos auquel le père ne veut pas renoncer. Certaines constructions encore – comme peut l’être l’asyndète dans « [o]n peut dire aussi : un conte, une fable, un roman » (*CS*, 329) – sont régulièrement répétées avec d’infimes modulations et finissent par ressembler à un refrain où résonnent continuellement les paroles paternelles.

Le récit prend l’apparence d’une dernière chance offerte au père de déposer là toutes ses pensées et tous les possibles de la langue afin qu’il n’en reste rien et qu’éventuellement tout puisse ensuite recommencer. Tout se passe comme s’il fallait que la parole s’épuise pour qu’enfin la pensée s’énonce clairement. Ainsi, dans *Loin d’eux*, Jean retrouve progressivement la maîtrise de son propos :

Et je *sais*¹ aujourd’hui que j’aurais dû parler quand même, oser dire : non, je ne comprends pas mais je veux comprendre, j’ai besoin de comprendre, dire peut-être que ne pas comprendre ça n’empêchait rien [...]. (*LE*, 83)

Le verbe « comprendre » encombre toujours l’espace d’énonciation, mais le père parvient malgré tout à formuler sa réflexion : inscrite dans cet « aujourd’hui »

¹ Je souligne.

par l'usage insistant du présent, la parole paternelle fait *entendre*¹ la volonté de participer de l'histoire. Rien n'a changé, mais parce que Jean « sai[t] » que la langue lui a fait défaut et qu'il a accepté l'inéluctable, il appréhende désormais les mots de sa paternité : ce sont encore les mêmes termes, mais il ne les prononce plus de la même manière. Le « redoublement »² de la voix était nécessaire. Dans *Non-dits*, la longue parataxe qui ouvre le dernier monologue de Léonce témoigne d'une même canalisation de la parole :

Rester allongé. Ne plus bouger. Se fermer. Refuser de donner prises à cette menace. Mais c'est impossible. Elle me submerge. Répulsion. Violente. Et redoutable. Envers les autres, ici. Mais aussi envers moi-même. Et c'est bien cela le plus insupportable. (ND, 133)

Les phrases sont invariablement tronquées, mais quelques conjonctions sont glissées entre elles, comme pour en freiner la corruption. Cette tentative cependant ajoute encore à l'inutilité d'une prolifération verbale à la surface de laquelle le père ne peut se rétablir.

Ce dernier comme le lecteur pourraient ici « désespérer un peu du langage » (CS, 53), selon la formule énoncée par le narrateur du *Chat de Schrödinger* ; celui-ci, poursuivant un incessant bavardage salubre, confie que cela, toutefois, est peut-être seulement dû à un défaut d'interlocuteur :

Du langage ? Je me trompe, je parle trop vite. Pas du langage. Puisque je me trouvais tout à fait capable d'expliquer avec des mots ce que j'avais en tête. Je ne cessais de me l'expliquer à moi-même. J'aurais pu l'expliquer à autrui – s'il y avait eu quelqu'un à qui faire l'aveu de toutes ces méditations [...]. (CS, 53)

L'expérience du père dans *Seuls* confirme cette suggestion. Délaisant progressivement l'histoire de Tony, le récit paternel devient presque tautologique, retranscrivant de manière obsessionnelle un travail d'élocution voué à l'échec faute de dialogue. « Et³ j'ai parlé avec elle, il a fallu que je parle

¹ Le verbe "entendre" est utilisé à de nombreuses reprises lors de cette même intervention paternelle, en association avec le verbe "comprendre".

² Le terme est employé par le narrateur de *Sarinagara* qui suggère dans le prologue de considérer les possibles que peut mettre en jeu un seul mot et son « redoublement » :

Tout le roman qui suit, tout ce qu'il dit de la vie tient pour moi dans le seul *redoublement* de ce dernier mot :

cependant (SA, 12)

[Je souligne. La typographie comme la mise en page du roman sont ici reproduites].

³ Je souligne.

avec elle, Pauline, *et je lui ai dit, Tony est venu me voir* » (SE, 84) : l'insistance des conjonctions et des incisives souligne à quel point la parole peine à s'articuler. Lorsque le père constate que rien ne lui parviendra en réponse, il est violemment renvoyé à sa défaillance langagière. « Elle m'a dit qu'elle ne comprenait pas pourquoi j'étais venu la voir. Qu'elle ne comprenait pas ce que je lui disais » (SE, 87). Les phrases, alourdies par les accumulations, les répétitions et les allitérations, se déversent dans le récit. L'effort est vain. Sous le coup de cette vérité, la voix paternelle, déjà affaiblie, s'éteint.¹

L'aporie langagière était annoncée par l'accumulation rhétorique, puisque les caractéristiques de cette dernière définissent les modalités de la première, en tant que « difficulté d'ordre rationnel paraissant sans issue »². En effet, si comme le déclare le narrateur du *Chat de Schrödinger* « [l]es mots ne manquaient pas » (CS, 53), le père, en raison du silence dont il est coutumier, accumule des paroles dont il ne sait que faire. Aucune fin ne se devine ; la voix paternelle résonne dans le vide. Le jeu consiste alors à détourner le propos pour que celle-ci puisse se faire entendre.

b. *Polyphonie et amplitude de la parole paternelle*

Le père aspire à trouver une oreille attentive. Par l'intermédiaire de son interlocuteur invisible, il cherche avant tout l'appui de voix extérieures, qui lui prêteraient des mots, lui offrirait une place au cœur-même de leur récit et, par conséquent, agrandiraient l'espace de résonance de sa propre voix. Sous des modalités très variables, le principe de polyphonie tel que le définit Mikhaïl Bakhtine – selon lequel « [le mot du héros] possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du

¹ Avant de se taire définitivement, le père de *Seuls* fait état du jour où Pauline, au lendemain de son déménagement, revient voir Tony pour obtenir des explications. Alors que le jeune homme reste muet, celle-ci, après quelques hésitations, « sor[t] sans plus rien dire » (SE, 95). Ce sont les derniers mots de la première partie. Ce fait relaté, le père, écrasé par les silences, renonce à sa parole narratrice.

² Entrée "aporie" (in *Le Grand Robert de la langue française, op. cit.*).

mot de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original »¹ – est omniprésent dans le roman du père. Il y a bien sûr l'alternance des narrateurs lorsque la parole est partagée, mais c'est souvent au cœur-même du récit paternel que se trouvent de nombreux effets d'inclusion par le jeu des discours rapportés et des présupposés². Parce que la circulation des paroles brouille les pistes, il est difficile de savoir à qui appartiennent les mots³, mais la polyphonie permet au père, sous le couvert de l'emprunt, d'énoncer ce qui fut longtemps imprononçable. La complexité énonciative dissimule l'inaptitude paternelle en donnant de l'amplitude à la voix.

Le père souhaite convaincre et, pour cela, il fait constamment appel à de nouvelles stratégies polyphoniques. Le récit se développe selon un assemblage de paroles rapportées mêlant étroitement tous les styles de discours – direct, indirect, indirect libre ou narrativisé. Dans *Une Parenthèse espagnole*, le père intègre, au discours direct, des dialogues passés et prend appui sur ceux-ci. Dans le texte, les paroles prononcées sont soulignées par l'italique ; elles pourraient de cette manière se différencier de la voix paternelle, mais il n'en est rien puisque les mots formulés à voix haute par le père sont matérialisés de façon semblable. Il en résulte sur la page un tracé insondable :

T'es bizarre, m'a lancé Esther, t'es sûr que tu veux venir chez moi ? Je me suis tourné vers elle, les peaux des femmes jeunes ont une transparence déconcertante [...]. Tu es vraiment jolie aujourd'hui, je lui ai répondu. Pourquoi tu te trouves pas un type de ton âge, avec qui tu pourrais vivre une vraie histoire ? J'ai senti la voiture se cabrer, Esther s'est brutalement déportée sur la gauche pour doubler un semi-remorque. Je suis trop con, j'ai repris, excuse-moi. (PE, 95)

Peu importe l'origine des mots, les répliques enchevêtrées entrent en résonance dans l'espace ouvert du récit.

¹ Bakhtine Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 33.

² Au sens proposé par Oswald Ducrot d'une polyphonie sémantique dont la structure donne des indications quant aux possibles interprétations de l'énoncé : le présupposé « est présenté comme une évidence, comme un cadre incontestable où la conversation doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers du discours » (Ducrot Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Editions de Minuit, 1984, pp. 20-21).

³ Oswald Ducrot distingue d'ailleurs le sujet parlant (producteur de l'énoncé) et le locuteur (responsable de l'acte de langage) qui peut mettre en scène un énonciateur « cens[é] s'exprimer à travers l'énonciation sans que pour autant on [lui] attribue des mots précis » (*ibidem*, p. 204).

Le phénomène varie selon les romans et le degré de confusion souhaité par le narrateur – la polyphonie prenant d’autant plus d’importance que ce dernier s’efface. Dans les romans de Laurent Mauvignier, le récit est fréquemment caractérisé par un amoncellement de « il a dit », « elle a parlé », « j’ai dit », « je disais » ou « j’aurais dû dire », le plus souvent sans aucune ponctuation, ajoutant encore à l’impression d’une accumulation désordonnée des paroles. Multipliant les verbes d’énonciation, le père s’inscrit dans l’histoire en faisant émerger les voix. Par le choix récurrent du discours direct, jouant du mimétisme, il justifie la véracité de son récit : les paroles rapportées ont été prononcées, entendues ; elles ont eu un sens ; mais, parce que ces indications sont trop insistantes, elles mettent aussi en évidence l’absence de dialogue. L’approche polyphonique du père de *Seuls* entretient toutefois longuement l’illusion. De manière à élaborer son récit, ce dernier demande à recevoir de ceux qui l’entourent les mots qui lui manquent. « Eh bien, dis-moi, dis, parle » (*SE*, 66), a-t-il encouragé son fils, avant de reproduire la même approche face à Pauline, à laquelle il demande « de raconter », pour que lui-même enfin puisse « trouver les mots et [...] sortir de ce que [il] avai[t] entendu de [Tony], pour lui restituer à elle » (*SE*, 92). Il a besoin de cette extranéité pour compléter et appuyer sa propre parole :

Et c’est tout ce que j’ai su dire devant elle, que c’était impossible, j’ai murmuré encore : c’était impossible qu’il vienne. Alors sa voix à elle est montée pour dire qu’entre peur et colère elle était retournée à l’appartement, et moi, bredouillant, les mains serrées autour de la tasse, vous savez, Tony ne pouvait vraiment pas, c’était impossible et alors elle, impossible, oui, c’était impossible d’imaginer qu’il puisse ne pas venir [...]. (*SE*, 90)

Sous l’effet du redoublement des termes et de cet apport constant de mots, où ponctuation effacée et voix lissées obligent à une lecture attentive – comme le note Alice Provendier, chez Laurent Mauvignier, « l’intrication des voix s’apparente ainsi à une "contagion stylistique" »¹ –, la parole paternelle prend de l’ampleur, mais une dissonance est perceptible : les voix ici non plus ne se répondent pas. Le père ne parvient pas à dissimuler son incapacité à se faire comprendre. L’imposture est plus frappante encore lorsque, rapportant les questions de Tony, il joue d’une parataxe perturbante :

¹ Alice Provendier fait ici référence à une formule de Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure* (« *Le silence et la voix* », *op. cit.*, p. 14).

Tu ne te souviens pas ? Non, je ne me souviens pas. Maman savait que j'étais amoureux quand j'avais douze ou treize ans, que j'avais envie d'être amoureux parce que Pauline était un peu directe, tu ne te souviens pas ? Non, je ne me souviens pas. Et de ses parents ? Non plus. Ils n'habitaient pas loin. Peut-être, je ne sais pas. Ça ne me dit rien. (SE, 64)

Aucun verbe introducteur, ni aucune proposition incise, ne permet d'identifier les locuteurs successifs : le discours direct libre est le dernier recours du père pour troubler les certitudes et minimiser ses responsabilités. Il énonce, avec une indifférence feinte, les réponses qu'il a faites à son fils, en les glissant parmi les paroles de ce dernier, mais cela a pour effet d'exposer les lacunes de sa voix. Le père répond invariablement par la négative. Il n'a pas de souvenir ; il n'a aucun savoir et les paroles ne peuvent être modifiées. D'autres mots peuvent être ajoutés pour enfouir les précédents, mais ceux-ci sont encore là et leur retentissement est d'autant plus conséquent. Rien, désormais, ne peut être rejoué. Jean, dans *Loin d'eux*, ne cherche pas à dissimuler les faits. Lorsqu'il formule ces « [j]'ai dit oui » (LE, 80 et 81), son acquiescement a uniquement valeur de mise à distance : à ce point du récit, il est établi que père et fils ne peuvent se rapprocher davantage. Ils ne pourront ni s'entendre, ni se comprendre. Aucune conversation ne vient rompre les silences, chacun restant hors de portée des mots. Le père jette ses dernières forces dans la reconstitution d'un tête-à-tête qui n'a pu aboutir et dont il ne peut rien tirer de plus malgré son récit détaillé. Progressivement la voix s'épuise. Jean se remémore cet instant où il se tenait devant son fils : « [i]l savait qu'il était seul vraiment et moi *je l'ai vu*¹ aussi, à ce moment-là, comment il était seul vraiment sans qu'on puisse *dire* c'est la solitude » (LE, 81). La dichotomie voir/dire atteste l'impasse de la rencontre, que souligne également la répétition du « il était seul vraiment ». Enfin, la neutralité du « on » final affirme l'éloignement de Jean : la voix renonce à toute tonalité paternelle.

Il est cependant possible d'utiliser cet état de fait : la polyphonie dans *Loin d'eux* est à l'origine d'une résonance singulière de la parole paternelle par le jeu des correspondances entre la voix de Jean et de celle de Gilbert. Occasionnellement, les interventions des deux frères, tous deux pères, se succèdent et équilibrent les récits : les pensées se complètent ; les détails

¹ Je souligne.

manquants sont précisés ; des mots sont trouvés pour formuler l'indicible. Les deux voix pourraient n'en former qu'une. Il serait souvent facile de confondre celui qui dit et celui qui « a dit ». Les formules répétées – parmi lesquelles « [i]l parlait » (*LE*, 85), « il sentait », « il voulait savoir », « il a répété » (*LE*, 86) – et la constance de la troisième personne brouillent le timbre des voix. Or il arrive effectivement que Jean s'imisce directement dans le propos de Gilbert ; celui-ci laisse de la place à la voix de son frère qui prononce, en contrepoint et d'un « je » résolu, les vérités trop longtemps retenues :

[...] *il m'a dit*¹ : le pire, tu vois, c'est que jamais je n'aurais cru ce que ça voulait dire pour lui, les bruits dont il parlait, ces bruits dans sa tête, je n'aurais jamais eu l'imagination pour me dire : la mort probable au bout de son chemin. Non, j'aurais pensé à tout, je crois, mais pas à ça, et ça toujours je le porterai de n'avoir pas pu l'imaginer avant, même si peut-être peu importe maintenant, toujours je porterai ça, de n'y avoir pas pensé une minute, de n'avoir pas poussé jusqu'à craindre ça, *il a dit*. (*LE*, 85-86)

Les deux « il a dit » encadrent la parole paternelle. La voix de Jean, ainsi amplifiée, peut alors se faire entendre de manière distincte au cœur du récit de son frère. Le tempo accélère d'ailleurs progressivement comme si le père avait pressenti que ce temps de parole était seulement transitoire.

Pour cette même raison, mais avec un retentissement à la mesure de la succession des romans, les discours rapportés dans l'œuvre de Philippe Forest permettent de déployer le récit. Le père fait régulièrement appel à la voix de sa femme (avec laquelle il dialogue notamment dans *Toute la nuit* ou *Le Chat de Schrödinger*), mais aussi à celle de Pauline. Le principe est plus ou moins appuyé, mais est présent dès le premier roman. Lors de brèves intrusions, les voix se répondent et se mêlent les unes aux autres, selon un mécanisme d'imprégnation et d'emboitements que Félix² expose précisément dans *L'Enfant éternel* :

[Pauline] se sert de nos phrases qui deviennent les siennes. Certaines des expressions familières dont j'abuse lui appartiennent désormais. Lorsque je les prononce, j'ai l'impression étrange d'entendre sa voix à l'intérieur de la mienne. Je contrefais malgré moi son accent. Je la cite m'imitant. Je l'imité me citant. À notre tour, nous nous réapproprions un peu de ce qu'elle a pris et transformé dans les propos que nous lui tenions. (*EE*, 170)

¹ Je souligne.

² Le père-narrateur de *L'Enfant éternel*.

La véracité des paroles prononcées se perd dans l'amplitude vertigineuse ainsi accordée à la voix paternelle. Il est en effet difficile de mesurer la part de chacun tant l'entrelacement est étroit, d'autant que les marqueurs d'énonciation sont, ici aussi, souvent réduits au minimum : le père efface au fil des romans les identités pour faire seulement entendre des voix qui, comme il le formule dans *Le Chat de Schrödinger*, « flottent dans le vide. Avec des mots qui voyagent de bouche en bouche. Les paroles restent, ce qui passe ce sont ceux et celles qui les prononcent dans le noir » (CS, 150). Il ne cache pas d'ailleurs l'invention par laquelle il lui arrive parfois de soutenir sa voix. Les circonstances diffèrent, mais cette façon est commune à chacun des romans ici étudiés. Paraphrasant ou transposant les dires de chacun, appuyant volontairement l'ambiguïté de sa retranscription : le père *interprète*¹ les paroles ; l'hybridité de l'énonciation permet de manipuler l'histoire. L'incursion n'a dès lors plus de limite et cela se vérifie dans l'ensemble de l'œuvre de Philippe Forest, puisqu'à l'appropriation des paroles des personnages, s'ajoute une propension, de plus en plus sensible roman après roman, à user de la métalepse narrative pour inclure la voix inaudible du lecteur. Remarque faite à soi-même – « [i]l est tard et je rentre » (CS, 84) – ou discrète invitation – « [m]oi ? Si vous voulez. Mais qui moi ? » (CS, 113), le père ne restreint pas le retentissement de sa voix et fait sienne la formule de Gérard Genette : « l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et [...] le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit ». ²

Le déploiement de la voix paternelle joue donc de la polyphonie des récits : se glissant entre les non-dits et les faux-semblants, le père attise les interrogations ; il surprend les conversations et implique le lecteur, seul à même, du fait de son éloignement, d'écarter les mots superflus pour percevoir l'amplitude de la voix ; ce dernier peut alors, à son tour, participer du miroitement des paroles et finalement, lui aussi, répondre de l'histoire.

¹ Selon tous les sens de ce verbe, c'est-à-dire « expliquer, rendre clair » mais aussi « [j]ouer d'une manière personnelle [...], de manière à exprimer le contenu » et enfin « [d]éduire les actions liées aux éléments d'un programme » (entrée "interpréter", in *Le Grand Robert de la langue française, op. cit.*).

² Genette Gérard, *Discours du récit*, [Figures III, Paris, Seuil, 1972], Paris, Éditions Points, coll. « Essais », 2007, p. 246.

D'incursions en inclusions, le récit s'étend, retardant, à chaque strate déposée, l'épuisement de la voix.

c. Parenthèses

« Ce jour-là, j'ai compris qu'une grande *parenthèse*¹ se refermait sur une part de ma vie » (*PE*, 36). Cette « parenthèse » à laquelle le narrateur de Sylvie Gracia se réfère ici est loin d'être unique. Dans les romans du père, la voix paternelle s'écoute entre parenthèses : quelques détails sont déposés « de manière incidente »² et la parenthèse est aussitôt refermée, comme si le père redoutait d'aller au bout de son raisonnement. L'attention du lecteur est dès lors d'autant plus sollicitée que les pistes sont volontairement brouillées. « On se raconte des histoires, parfois » (*PE*, 37), confie le père d'*Une parenthèse espagnole*, jouant de cet aparté pour justifier les développements erratiques de son histoire et en circonscrire les conséquences.

Le terme est utilisé pour la première fois dans *Une parenthèse espagnole* quand le narrateur explique sa décision de partir du domicile familial : il délimite alors clairement un premier fragment de son histoire, structuré et évident – « une part de ma vie, durant laquelle il y avait eu une évidence des jours, l'un après l'autre dans le quotidien des choses, faire, aimer, se perpétuer. Mais c'était terminé » (*PE*, 36) –, qui constitue le fond de l'histoire intime de la première partie du roman (l'existence passée auprès de sa femme, Florence). Mais le paragraphe suivant s'ouvre immédiatement sur la désignation d'une seconde parenthèse, fort différente et à peine discernable, tant elle est brève : l'« annonce de la mort de Joëlle Aubron est venue, elle aussi, fermer une parenthèse » (*PE*, 36) ; cette dernière est recouverte presque aussitôt d'une troisième – « [n]otre génération est une grande parenthèse refermée » (*PE*, 15). Que reste-t-il de chacune d'elles ? Faut-il y revenir ou bien s'en délester au plus vite ? Si le

¹ Je souligne.

² Selon la définition de la locution « entre parenthèses » (entrée "parenthèse", in *Le Grand Robert de la langue française*, op. cit.).

titre de ce roman annonce « [u]ne parenthèse espagnole », il laisse entendre, opposant l'indéfinition de l'article à la précision de la qualification, qu'il n'en cite qu'une parmi tant d'autres. En effet, il suffit d'observer le récit pour entrevoir d'innombrables parenthèses dont il est bien difficile de définir l'ordre de grandeur. Parmi elles, se trouvent les différentes histoires enroulées autour de l'axe de Luz¹ : l'Espagne historique du grand-père, la brève parenthèse avec Luz à Madrid, le voyage entrepris en famille. De manière incessante – et souvent volontairement embrouillée –, les parenthèses s'ouvrent et se ferment, occasionnellement emboîtées sur quelques années, sur une même pensée ; elles laissent tout loisir au narrateur de disperser, entre elles, les détails de l'histoire. Les parenthèses permettent de se jouer des contraintes du récit et autorisent le père à préciser ses pensées sans se soucier d'un quelconque jugement extérieur : une fois déposées sur la page et circonscrites, parce qu'elles contiennent indices et aveu, elles sont les garantes des intentions paternelles, car bien qu'elles ne soient pas ici des signes de ponctuation, elles en épousent malgré tout les courbes qui font d'elles des « figure[s] réflexive[s] ».²

Les parenthèses délimitent dans le roman du père un espace de parole où ce dernier se réfugie pour rejouer les scènes, reformuler ses répliques :

Là, à ce moment-là, j'aurais dû dire calmement, Pauline, il faut que vous m'écoutez et que je vous raconte tout, depuis le début [...]. J'aurais dû commencer par expliquer. (*SE*, 92)

Le processus est régulièrement reproduit. Parce qu'il n'a pas su parler à son fils, qu'il doit désormais se taire face à sa femme, Jean, dans *Loin d'eux*, profite de cette possibilité d'intercaler dans le récit le développement de ces pensées, pour commenter les anecdotes se succédant dans son récit. « J'aurais dû dire autre chose, quoi, je ne sais pas vraiment. En tout cas ne pas rester comme j'étais, et rompre avec les silences invisibles qui tuent » (*LE*, 84). Les conclusions sont cependant toujours les mêmes : la langue est inexorablement mise en cause.

¹ Voir à ce propos la sous-partie II.B.2.a. « Axes et révolutions ».

² « Retour sur soi, retour sur le passé, la parenthèse est par essence une figure réflexive là où le texte pense, là où il fait image de lui-même. » (Piat Julien, « Proust par/entre parenthèse(s) », *Acta fabula*, 14, 2, « *Let's Proust again !* », février 2013, [en ligne], URL : <http://www.fabula.org/acta/document7587.php> (Consulté le 3 mars 2016).

Dans *Loin d'eux*, une fois la frénésie du long monologue des "comprendre"¹ (*LE*, 79-84) estompée, Jean fixe son récit par une dernière phrase au tempo ralenti. Les fragments verbaux s'allongent. Un bilan est établi en regard de ce qui a été énoncé précédemment. Le père embrasse finalement les mots et referme la parenthèse :

Et peut-être qu'aujourd'hui encore, s'il revenait, j'en serais incapable, même si comme toujours on croit tirer les leçons et se dire, si j'avais su ce que je sais, mais non, je ne comprenais rien de ce qu'il vivait [...]. (*LE*, 84)

Jean renonce après avoir constaté que tout a été dit. L'usage de la parenthèse confirme l'épuisement de la voix mais permet de prolonger le jeu. Le narrateur d'*Une parenthèse espagnole*, sans y penser, s'amuse avec les mots :

Quel est le sens de ces anecdotes que je tente de rapporter sur Luz ? Peut-être n'y a-t-il que le plaisir du ressassement, rien d'autre que le temps passé à frapper sur mon ordinateur ces trois lettres, Luz. Penser à elle. Lui bâtir un tombeau de mots [...]. (*PE*, 43)

À ce moment-là, le père ne sait pas encore ce que deviendront « ces trois lettres » : un mot, une phrase, un récit ou encore une fantaisie, comme celle que le père de *Seuls* glisse en bout de paragraphe – « quelques traces de nuages, des filaments de barbe à papa » (*SE*, 74). Tout est possible.

Dans les premières pages de *L'Enfant éternel*, le père ouvre lui aussi une parenthèse, lorsqu'il énonce une liste énigmatique, déconcertante de simplicité. « Quatre mots forment une série d'où tout se déduit. La neige. Le gravier. L'écho. Le lac. (*EE*, 32). La parataxe impose une scansion lente, la ponctuation prescrivant de prendre le temps de la réflexion entre chaque mot. Il y a derrière ces « quatre mots », quatre représentations de l'intimité familiale, dont les anecdotes initiales viennent d'être racontées par le père et auprès desquelles il ne va ensuite cesser de revenir, sans jamais les observer de manière identique. La *neige* appartient au décor de la photographie manquante qui conditionne roman après roman la narration paternelle². Le *gravier* rappelle, plus ponctuellement, mais de manière constante, la menace qui pèse sur l'histoire. Il

¹ Jean, ne supportant pas de réaliser qu'il n'a jamais su comprendre la souffrance de son fils, s'épanche lors d'une longue tirade durant laquelle il reprend avec ferveur le verbe "comprendre" ; face à ce qui est irrémédiable, la voix s'épuise peu à peu. Les "comprendre" sont explicités dans la sous-partie III.A.2.a. « Accumulations et aporie langagière ».

² Voir à ce propos la sous-partie II.B.3.b. « La photographie manquante : première et dernière image ».

est présent dès les premières pages, lorsque la famille en vacances à la neige, joue avec une « carriole de bois » : « [o]n assied un enfant sur le banc puis l'on s'en va, faisant tourner et crisser sur le gravier les grandes roues cerclées d'acier » (EE, 16). L'impersonnalité de l'article et des pronoms, l'annonce du passage à venir et l'insistance du regard porté sur les « roues cerclées » qui « tourn[ent] » sans fin, participent du timbre de la voix paternelle qui tente de s'imposer malgré le crissement du gravier. Ce son parasite est régulièrement entendu au détour du récit. Il y a bien sûr la « première neige », « intacte et crissante » (EE, 17) ; à l'autre extrémité du roman, les « graviers viendront » (EE, 398) entourer la tombe. Dans *Sarinagara*, ce sont les fragments du miroir dont le père dit qu'ils « craquaient sous [s]es pieds » (SA, 115) et dont le son persiste encore dans *Le Chat de Schrödinger*, lorsque le narrateur, sur la plage, marque un temps d'arrêt et remarque, d'une même formule, « [d]e l'eau, du sable, sous [s]es pieds » (CS, 80). Il n'y a rien d'étonnant à cela puisque le *gravier* est étroitement lié à l'*écho*. De la fenêtre de sa chambre qui « surplombe l'étroit jardin de gravier » (EE, 24), l'enfant découvre ce phénomène acoustique. Fournissant quelques explications sur la propagation du son, le père plonge immédiatement le lecteur dans la résonance du récit¹. Lorsque Pauline reste perplexe face à l'origine des mots entendus, les questions posées, volontairement neutres, interrogent l'identité de la voix. « Qui répond à son appel² du fond de la forêt ? Et que crie la voix qui contrefait la sienne ? » (EE, 25). La réflexion se poursuit sur trois paragraphes et annonce les symboles et thématiques à venir. Imaginant le parcours qu'il faudrait suivre pour trouver « l'enfant qui crie et ne grandira pas » (EE, 26), le père révèle le motif hélicoïdal qui structure les textes de Philippe Forest. Il voit en effet dans la montagne « un escalier de rêve le long duquel on progresse en spirale, passant sur les paliers de pierre » ; il évoque un enfant qui « saute quatre à quatre les marches du temps, les gravit, les dévale, glisse sur la rampe lustrée des heures »³ (EE, 25). Par des ralentissements de la phrase ou des accélérations brutales, par des achoppements ou des *glissandos* ;

¹ Il fait ici à nouveau entendre les mots prononcés dans les premières pages de *L'Enfant éternel* : il évoque en particulier « le tracé en lacet d'une route », « une ligne » (EE, 25). Or l'un comme l'autre font partie du parcours initiatique de la « première neige ».

² L'appel de Pauline.

³ Voir à propos du tracé de l'« escalier » et de la « rampe » la sous-partie II.A.2.b. « D'une porte à l'autre : les jalons de l'histoire ».

la voix mime le mouvement de rotation infini. Rien ne peut mettre fin à la réverbération d'un récit entre parenthèses ; le dernier mot de la liste confirme cet état de fait. Proche de la maison des vacances, le *lac* auprès duquel la famille aime passer l'après-midi devient le lieu où tout se trouble. « Les souvenirs se confondent » (EE, 28). Les repères temporels disparaissent et le père s'inquiète : « il me semble plutôt que cette scène, en vérité, est bien plus ancienne » (EE, 28). Des images se superposent. Pauline « se souvient de Hyde Park » (EE, 29) et le personnage de Peter Pan apparaît une nouvelle fois¹ (EE, 30). Une remarque cependant est plus surprenante encore : « [l]a lumière du jour s'efface. Pour ce soir, le rideau horizontal du lac est tiré » (EE, 29). Comment, à la lecture du *Chat de Schrödinger*, ne pas entendre à nouveau ces quelques mots, lorsque le père explique observer le mouvement aquatique de la nuit, qui recouvre le jardin telle une « nappe noire » (CS, 45), et lorsque finalement il précise être « renvoyé vers d'autres nuits semblables dont chacune pouvait être considérée aussi bien comme l'annonce ou comme l'écho² de celle-là » (CS, 70) ? Il n'y a plus de doute : la liste a été vérifiée. La confiance formulée dans les premières pages de *L'Enfant éternel* a été longuement développée. Le système était mathématique : pour parvenir à la somme des images, il fallait additionner des scènes entre parenthèses, en retrancher d'autres et refaire le calcul, roman après roman, jusqu'à l'usure. Les parenthèses, autrefois ouvertes, ont été refermées les unes après les autres ; d'autres leur ont succédé. La démonstration se poursuit, reproduisant indéfiniment une lointaine histoire que le père murmure d'une voix à peine perceptible.

De ce « lien qui, dans la réalité vécue, unissait ces images », le père considère dans *L'Enfant éternel* qu'il « n'existait que pour [lui] seul » (EE, 32). Mais parce que sa voix a fait entendre, à maintes reprises, ces quatre mots, le lecteur en a peu à peu apprivoisé les tonalités ; il convient néanmoins de rester attentif. Le père du premier roman de Philippe Forest, après avoir livré cette liste de clefs indispensables au franchissement des seuils de l'histoire, n'en oublie pas de refermer les portes un instant entrouvertes :

¹ Le personnage de Peter Pan a déjà été évoqué dans l'incipit de *L'Enfant éternel* et il le sera à de très nombreuses reprises dans ce premier roman.

² Je souligne.

Je ne savais pas la signification de ces quatre mots assemblés. Mais dans la série, on ne pouvait ni introduire un terme nouveau ni même modifier l'ordre qui avait été fixé. Il y avait la neige, et le gravier, et l'écho, et le lac. (*EE*, 32)

Malgré ce qui est ici affirmé, une chose pourtant a déjà été « modifi[ée] ». Alors que les mots avaient été énoncés, quelques lignes auparavant, selon un rythme précis – « La neige. Le gravier. L'écho. Le lac » (*EE*, 32) – détachés et isolés, ils sont désormais introduits par un impudent « [i]l y avait » et liés, en outre, par les virgules et l'ajout des « et » structurants. Le père contourne les règles imposées pour faire jouer sa parole entre les pages. C'est elle désormais qui occupe l'espace du roman.

B. TERRAINS DU JEU : CHRONOTOPES ET ILLUSIONS

« Je n'étais plus là », affirme froidement le narrateur de *Sarinagara* face à son « reflet [...] disparu » (SA, 116). « Je n'appartenais plus à ce monde » (PE, 26) soutient quant à lui le père d'*Une parenthèse espagnole*. Au cœur des romans demeure cette voix lancinante illustrant le principe de « dissolution de soi dans la langue »¹ énoncé par Laurent Mauvignier ; autour, c'est « l'étendue étale d'un univers auquel une à une manqueraient toutes ses dimensions : un plan, une ligne, un point, oui, un point, où tout s'amasse et s'abîme » (CS, 77). Il y a une formule de trop dans l'observation ainsi énoncée par le père dans *Le Chat de Schrödinger* – « un point » est redoublé et réaffirmé par le « oui » – il confirme ce que vise l'accumulation des mots : ce qui a été dit autrefois sera répété et d'autres mots seront ajoutés afin de compléter et de justifier une histoire à venir dans laquelle il serait, à tout moment, possible de se perdre². Dès lors où se situe le père ? Quels liens entretient-il avec la réalité ? L'analyse interrogera ici les chronotopes, afin de définir les illusions³ entretenues dans le roman par ce « temps-espace », tel que le nomme Mikhaïl Bakhtine, « intelligible et concret » une fois configuré par le langage.

Le théoricien russe rappelle que temps et espace sont les « formes de la réalité la plus vraie », « indispensables à toute connaissance »⁴ permettant « d'établir [...] l'image de l'homme en littérature »⁵. Or, entre cyclicité temporelle et exploration méthodique d'un imaginaire aux formes changeantes, les chronotopes sont multiples dans le roman du père. Que se précise le chronotope de la route, tel que l'a défini Bakhtine ou celui du jardin dans lequel

¹ Entretien publié dans *Dialogues contemporains*, *op. cit.*, p. 121.

² Le verbe "se perdre" est ici à considérer dans la pluralité de ses significations. Il s'agit de « [c]esser d'être perceptible » mais aussi de « [n]e plus avoir d'utilité, de valeur » et surtout « [ê]tre réduit à rien, cesser d'exister » (entrée "perdre", in *Le Grand Robert de la langue française*, *op. cit.*).

³ L'étymologie latine du nom est à rappeler, puisque *illudere* signifie « se jouer » (entrée "illusion", in *Le Grand Robert de la langue française*, *op. cit.*).

⁴ Bakhtine Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 238.

⁵ *Ibidem*, p. 238.

revient, imperturbable, le narrateur de Philippe Forest, que le père se présente en ces lieux en tant que spectre ou revenant, le roman structure sa réalité propre où rêve et labyrinthe sont propices au jeu des méprises et des falsifications modifiant perception et appréhension du monde :

Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps.¹

Il s'agira de voir comment le père s'approprie ces terrains de jeu langagiers et comment il entraîne avec lui le lecteur.

1. Être ou disparaître : spectralité du père

Le « dernier mot de l'art est de disparaître » (CS, 289), affirme le narrateur de Philippe Forest qui, dans *Sarinagara* déjà, avait annoncé : « [é]crire avait été ma façon de partir, de disparaître en plein jour. Et j'avais réussi. J'avais réussi au-delà de toutes mes espérances » (SA, 25). Chaque père, à sa manière, est tenté par cette disparition « en plein jour »², mais la simplicité de la formule ne représente en rien la complexité de la démarche. Une règle « souffr[ant] très peu d'exceptions » s'applique en effet : « sa disparition précède son apparition » (CS, 32). Certes il est ici question d'un chat mais lorsqu'il est ensuite précisé : « [c]'est ainsi que cela commence. Par la fin. Comme pour cette première fois » (CS, 32), comment ne pas reconnaître la voix paternelle qui hante les récits ? Revêtant lui-même une apparence fantomatique, mais poursuivi également par les spectres de son histoire, le père interroge le passage du temps. Le

¹ *Ibidem*, p. 237.

² Le motif donne lieu à un développement particulier dans le dernier roman de Philippe Forest, *Crue*, où le narrateur a la conviction que le monde disparaît sous ses yeux alors que personne ne semble sans rendre compte. Dominique Rabaté a montré que la disparition est une tentation récurrente de l'homme à laquelle le roman contemporain accorde une place notable (*Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Université du Québec à Rimouski/Université du Québec à Trois-Rivières, Tangence Éditeur, coll. « Confluences », 2016).

questionnement soulevé par Jacques Derrida quant à ce qui relèverait de la spectralité trouve dès lors une résonance singulière :

S'il y a quelque chose comme de la spectralité, il y a des raisons de douter de cet ordre rassurant des présents [...]. Il y a d'abord à douter de la contemporanéité à soi du présent. Avant de savoir si on peut faire la différence entre le spectre du passé et celui du futur, du présent passé et du présent futur, il faut peut-être se demander si *l'effet de spectralité* ne consiste pas à déjouer cette opposition [...].¹

L'analyse de la figure du spectre permettra donc d'examiner le traitement du temps et celui du lieu qui lui est rattaché, afin de spécifier la perception du monde induite de la constitution des chronotopes propres au roman du père.

a. *L'urgence de fuir*

« J'ai eu peur, c'est tout » (*ND*, 134), explique Léonce pour justifier que « tout [s]on être s'était rebellé et [qu']une irrépressible nécessité de fuir [l]'avait saisi » (*ND*, 136). Que fuit le père si ce n'est la réalité ? Il cherche alors à se réfugier dans une autre histoire pour échapper aux trop nombreuses voix-fantômes qui encombrant son récit.

« J'aurais pu ouvrir la porte-fenêtre et aller sur le balcon, évacuer l'air de la pièce, le confinement, l'angoisse, m'enfuir dans l'agitation rassurante de la rue » (*PE*, 27). Face à l'oppression d'un appartement au « silence inhabituel » (*PE*, 27), le père d'*Une parenthèse espagnole* se décide à prendre la fuite, afin d'échapper à son quotidien : en bout de course, ce sera l'Espagne – son entre-deux temporel, son parcours initiatique et son errance feinte². Dans *Toute la nuit*, le père prend la même décision : après la mort de Pauline, il s'enfuit pendant de longs mois « au bout du monde » (*TN*, 285), errant de Sumatra au Kilimandjaro ; il renouvelle l'expérience dans *Sarinagara* et consacre son récit à son voyage à

¹ En italique dans le texte. Derrida Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 1993, p. 72.

² Le narrateur part en Espagne, accompagné de son propre père et de ses filles. Il a emporté avec lui un guide de voyage, mais le séjour se construit au gré des hasards et des intuitions de chacun à travers les lieux de l'histoire familiale.

travers le Japon. Dans *Seuls* encore, le père de Tony part à la recherche de son fils à travers la ville. Le récit de Guillaume¹ insiste sur le sentiment d'urgence : il fallait « partir, vite² » (*SE*, 130) et lorsqu'il disparaît à son tour dans la nuit, il se déplace « transparent comme la pluie, invisible et seul » (*SE*, 126), condamné à errer sur terre avec « sa voix rampant au ras du sol » (*SE*, 132), « traîn[ant] dans la gare, dans l'air froid qu'il déplaçait [...] l'écho de sa rancœur » et celui « très lourd des pas » ; il n'est plus qu'une silhouette qui « tangu[e] sous l'inquiétude », qui « long[e] les murs » (*SE*, 133). Dès ce moment-là, le père de Tony semble avoir rompu ses derniers liens avec la réalité³ : « [i]l n'aurait pas répondu si on lui avait demandé l'heure. Il n'aurait pas compris, pas entendu qu'on lui parlait » (*SE*, 132), justifie Guillaume qui dépeint dès lors le portrait d'un homme prématurément vieilli peinant à avancer dans les rues de la ville. La silhouette paternelle semble se disloquer sous l'effet de cette fuite ; d'elle, bientôt, il reste seulement « un souffle exténué qui crachait les quintes d'un torse de vieil homme⁴, que brisaient les mouvements des jambes » (*SE*, 133). Le père prend une apparence irréelle : Guillaume décrit « son visage jaune, la peau terreuse des joues, la bouche fendue, ses yeux effrayés » (*SE*, 170). Une même représentation est déclinée dans les autres romans du corpus. Dans *Une parenthèse espagnole*, le narrateur dresse un portrait de lui « à la barbe noire et à la peau blafarde de ceux qui ont perdu le sens des choses communes » (*PE*, 46). L'attention portée à ce teint « blafar[d] » trahit une réalité sans éclat, vouant le père à une disparition progressive. Dans *Non-dits*, Léa ne s'y trompe pas et affirme, en une formule, le paradoxe dès lors incarné par le père – « sa présence, son inexistence » (*ND*, 92). Mathilde a d'ailleurs confié une anecdote mettant en scène la spectralisation paternelle – Léonce rentre au petit matin d'une nuit passée à l'extérieur de la maison :

¹ Second narrateur de *Seuls* et ami de Pauline.

² Je souligne. L'adverbe est répété continuellement. « Il est parti très vite » (*SE*, 130) ; « il est sorti très vite » (*SE*, 138), « il a descendu les marches quand les portes se sont ouvertes et vite il a marché vers la gare » (*SE*, 131).

³ Le récit se construit sur une accumulation de scènes irréelles, introduites successivement par la formule « on aurait », jouant d'une perception floue de l'apparition spectrale du père. « On aurait entendu » (*SE*, 132), « [o]n aurait pu [...] entendre », « [o]n l'aurait vu », « on aurait entendu » (*SE*, 133), « [o]n aurait regardé » (*SE*, 134). À la silhouette désincarnée du père se joint donc un témoin tout aussi indistinct. L'histoire apparaît dans un jeu perturbant d'ombres et d'« échos » (le terme est répété deux fois à la page 133).

⁴ La formule « le vieil homme » (*SE*, 109, 133 et 169) est utilisée à trois reprises.

Beaucoup plus tard j'avais entendu un bruit qui m'avait réveillée.
Dans le couloir. Des pas. C'était Léonce. La porte de ma chambre
s'était ouverte, puis refermée. Doucement. Derrière les volets, une
vague lueur filtrait. (ND, 54)

Seul le « bruit » des « pas » trahit la présence du père, mais aucune silhouette ne se découpe dans l'entrebâillement de la porte. Léonce évolue ici tel un fantôme et c'est là son souhait, maintes fois revendiqué. Chacune de ses prises de parole est introduite par l'affirmation d'une démarche de dissolution : « [d]ans l'air encore frais du matin, allongé dans l'herbe humide, je voudrais m'absenter de moi-même » (ND, 108)¹. Dans *Loin d'eux*, le mot est prononcé : « moi comme *spectre*² dans leurs vies à eux deux » (LE, 26). La comparaison vient du père lui-même et le récit scelle la permanence de son état. Après la mort de Luc, le temps ne s'écoule plus : « c'était déjà le trop tard où l'on sent que sa vie n'a plus qu'à lentement s'étirer vers sa fin, doucement vers la fin où l'on se réfugiera un jour, je n'ai pensé à rien » (LE, 101). Renoncement ou choix délibéré ? Rares sont les signes d'une résistance :

[...] depuis des années, depuis toujours peut-être j'avais le sentiment
d'onduler dans le vide [...]. Avec la conviction de n'être plus qu'une
forme creuse flottant dans un univers lui-même totalement
désorienté [...]. (CS, 54)

Le père, privé de sa présence au monde, cède à l'évanescence de son être et efface, de lui-même, les traces de son existence.

Il en va ainsi de chacun des pères : frappés de spectralité, ils sont condamnés à errer hors du temps et en des lieux inconnus, à ressasser une question impossible. « Mort ou vivant ? » (CS, 182). Le père dans les romans de Philippe Forest ne répond pas et rappelle que « l'existence dépend uniquement de l'observation dont chacun est l'objet » (CS, 182). Or il n'est pas le seul être insaisissable. « Dans la pension de Tardiente, cette nuit-là, les fantômes étaient nombreux à tourner au-dessus de ma tête » (PE, 170) affirme le narrateur d'*Une parenthèse espagnole*, dont les « visions nocturnes » (PE, 59) sont hantées par Luz ; son attention est régulièrement détournée par ce qu'il nomme le « royaume des morts » (PE, 170), comme lorsqu'il constate que son « regard s'était

¹ La formule de Léonce trahit cependant une approche de la spectralisation différente de celle des autres narrateurs. Lui en effet voudrait non pas se débarrasser de son corps mais seulement ne plus avoir à penser, à être : « [n]'être plus qu'un corps. Abandonné. Serein. Sans pensées. Sans histoire » (ND, 108).

² Je souligne.

accroché aux cyprès s'échappant du cimetière Saint-Lazare » (PE, 170). Son ami Fred ironise d'ailleurs sur cette attirance, lorsqu'il apprend qu'il souhaite se rendre en Espagne : « [a]lors, tu te fais un voyage au pays des morts ?¹ » (PE, 170). Les spectres peuplent les romans du père – la mère de Tony est morte, le chat noir disparaît, la petite fille est à jamais perdue, l'ombre du père de Léa veille encore sur la ferme de *Non-dits* et Luc intervient en tant que narrateur-fantôme dans *Loin d'eux* – mais il y a aussi d'innombrables paroles abandonnées à elles-mêmes, comme celles que se répètent le père d'*Une parenthèse espagnole* et qui, peu à peu, forment un voile dans le récit :

La phrase de Katia² m'est revenue, *C'est si doux...* Je suis allé à l'ordinateur pour retrouver celle en mémoire, *Si j'étais fou, je laisserais mes morts me parler*, ai tapé une deuxième à sa suite, *Les peaux des bêtes mortes sont douces au toucher*³. Accolées l'une à l'autre elles recélaient quelque chose, une correspondance secrète. La lumière commençait à baisser [...]. (PE, 113)

Le père s'efforce de distinguer ces formes mouvantes et d'en saisir la part de réalité. Peu après, cette phrase lui revient à l'esprit et, toujours à la faveur de l'obscurité, le bruissement se fait intuition face à ce qui s'impose, « dans un mélange d'inquiétude et d'excitation » (PE, 128), à la manière d'une apparition spectrale :

[...] j'ai à nouveau pressenti un point obscur, dans lequel se fondaient et résonneraient des pans de réalité étrangers à eux-mêmes et qui pourtant, dans leur conjonction, allaient révéler quelque chose. *Si j'étais fou, je laisserais mes morts me parler.* (PE, 128)

Que faut-il faire de ces mots ? Lorsque Jean dans *Loin d'eux*, observant son fils, comprend que ce dernier « savait qu'il était seul vraiment » et avoue : « et moi je l'ai vu aussi, à ce moment-là, comment il était seul vraiment sans qu'on puisse dire c'est la solitude » (LE, 81), il pressent que même si Luc ce jour-là « vivait encore » (LE, 79) plus rien déjà ne le rattachait à l'existence. « Il était trop loin dans cette espèce de fatigue où s'abandonnait sa vie » (LE, 79) et, puisque le père ne parvient pas à le retenir, il l'accompagne⁴ dans le *trop tard* du récit. Alors

¹ En italique dans le texte.

² La petite voisine du père pour laquelle il éprouve une affection toute paternelle.

³ En italique dans le texte.

⁴ Je reprends ici le verbe employé par le narrateur du *Chat de Schrödinger*, qui explique à propos de sa fille, s'être « mis à parler. [...] Simplement pour l'accompagner avec les mots d'une voix amie » (CS, 62). Dans *Loin d'eux*, en effet, Jean accomplit auprès de Luc, de manière très semblable, ce que le père met en œuvre roman après roman dans les textes de Philippe Forest.

que Jean explique son incompréhension face à ce que son fils lui a confié, la parole de Luc continue de le hanter ; progressivement elle l'imprègne. Ce qui n'a pu se produire autrefois dans la réalité se matérialise ici dans l'illusion du récit : les mains se tendent et les voix s'élèvent indistinctement :

[...] je ne comprenais rien de ce qu'il vivait, les choses hors d'atteinte pour lui, ses mains à jamais vides de n'avoir pas une seule fois pu saisir le monde [...]. Je n'aurais jamais cru comment ce pouvait être possible de vivre dans sa tête tout cet espace qui se creusait. (LE, 84)

Si le premier « je » est bien celui de Jean, qu'en est-il du deuxième ? Parole du fils et voix du père ? Ou bien voix-fantômes retenues par des mots identiques ?

Quelles que soient ses motivations, le père s'enfoncé insensiblement dans une spectralité où il perd peu à peu toute réalité aux yeux des autres et à lui-même. « Là et pas là à la fois. Se formant dans le vide pour se dissoudre aussitôt en lui » (CS, 117). Il n'y a dès lors plus guère d'espoir de retour, c'est tout du moins le constat de Jean dans *Loin d'eux* – « depuis deux ans qu[e Luc] n'est plus là, depuis deux ans [...] c'est moi, complètement moi, dont l'existence a été niée, liquidée » (LE, 71) –, auquel Léonce acquiesce dans *Non-dits*, formulant une même renonciation, lorsque, à propos de sa fille Mathilde, il explique : « [e]lle s'éloigne. Elle me devient étrangère. Ou bien est-ce moi, tout fermé en moi-même, qui lui suis devenu étranger » (ND, 43). Le choix des mots est le même pour le père de *Seuls* qui remarque que « sans [l]a mère [de Tony], dès qu'elle n'a plus été là, [...] après, c'est ça, tout devient étranger » (SE, 35). L'étranger est cet inconnu, inapte à se faire comprendre, mais aussi à comprendre les autres. Coupé de toutes relations, le père se résout à « évolu[er] dans un monde à lui. Transportant avec lui une bulle invisible d'être pur vaste comme un univers » (CS, 117), c'est-à-dire une histoire. Un récit.¹

¹ J'emprunte ici la construction des formules conclusives du *Chat de Schrödinger* : « Disons : un roman, un poème » (CS, 17) ou « [o]n peut dire aussi : un conte, une fable, un roman. » (CS, 329)

b. *Du rapport au temps*

La spectralité qui touche le père modifie son rapport au temps. L'ordre des choses n'est plus. Dans *Non-dits*, Léonce se dit « trop vieux » (*ND*, 43 et 133). Le narrateur du *Chat de Schrödinger* se considère comme « un homme entre deux âges, pas encore vieux mais plus tout à fait jeune » (*CS*, 39) ; le père d'*Une parenthèse espagnole*, quant à lui, constate qu'il n'a jamais quitté l'adolescence¹, là où celui de *Toute la nuit* explique ne plus vieillir :

Je ne parvenais pas à vieillir. Les gens se trompaient régulièrement sur mon âge, pensaient que j'approchais de la trentaine quand j'avais déjà rejoint le milieu du chemin de ma vie. Je me sentais incroyablement vieux et j'en voulais à mon corps de me trahir en m'affublant d'une fausse apparence d'immatunité. (*TN*, 239)

Le père ne parvient pas à se situer dans son histoire. Piégé par le chronotope du « chemin de [s]a vie », il semble s'être égaré. Le plus grand désordre règne. La structure temporelle s'est effondrée et le père doit s'en remettre à la narration en tant que « "fable du temps", ou à défaut comme "fable sur le temps" »² selon la formule de Paul Ricœur.

Dans le roman de Sylvie Gracia, à proximité de Luz, son amie d'enfance, le père constate la distorsion du temps. Il voit en elle « ce corps auquel [il] avai[t] voué tant de concupiscence quand, à vingt ans tout juste, sa nudité avait déchaîné une violence jamais éprouvée » (*PE*, 46), mais celle qui fut autrefois son amante prend également sous ses yeux l'apparence d'« une petite vieille » (*PE*, 37) auprès de laquelle il reproduit des gestes paternels, avec toute l'attention que l'on aurait « pour un enfant » (*PE*, 46). Luz d'ailleurs en lui rendant cette relation faussée – « elle m'a regardé avec les yeux éperdus d'une petite fille, folle de

¹ Quelques formules trahissent occasionnellement le sentiment « d'une jeunesse infinie » (*PE*, 16). Lorsqu'il décrit la chambre de sa fille, le père contemple ce qui est, pour lui, encore un univers familier :

Ce foutoir si caractéristique lors du basculement dans l'adolescence, quand ils se cherchent et s'opposent, marchent à l'aveugle à la découverte de leur propre chemin. (*PE*, 29)

L'utilisation de la troisième personne du pluriel permet au père de prendre part à cette « adolescence ». Il reconnaît cette chambre et, comme sa fille, dans le désordre de son histoire, il trace son « propre chemin ».

² Ricœur Paul, *Temps et récit II. op. cit.*, p. 185.

confiance pour son père » (PE, 40) – finit de mettre à mal ses certitudes. En réponse au bouleversement accompagnant le retour de Luz dans son existence¹, le père s’efforce dans la première partie de son récit à disposer de nombreux marqueurs temporels, comme si ceux-ci étaient essentiels à la formulation de la voix : il donne les âges de ceux qui l’entourent, précise la date des événements relatés, étaye aussi souvent que possible son histoire, sans toutefois rendre évidente la succession des jours. « C’était le début du mois » (PE, 43) suit un « [i]l y a quelques semaines » (PE, 42), entre lesquels la voix paternelle s’égare. Lorsqu’un fait historique se présente, le père y rattache laborieusement les étapes de son existence. La mort de la militante Joëlle Aubron est l’un de ces relais mémoriels. À l’évocation du portrait de celle-ci, réalisé lors de son arrestation en 1987, le père se réclame immédiatement d’une proximité toute personnelle. « Je me rappelais l’avoir vue à l’époque. Elle m’a saisi aussi fort qu’un souvenir intime » (PE, 32). Tout se précise pendant un court instant avant de disparaître à nouveau dans le flou des souvenirs :

La nécrologie donnait sa date de naissance précise : nous avions le même âge, à quelques mois près, je ne m’en souvenais plus, ou peut-être que je ne l’ai jamais su. (PE, 32)

Le père malgré tout poursuit son examen temporel. « En 1987, je partageais encore un appart avec Fred » (PE, 32). « 1987, c’est l’année de la rencontre avec Florence » (PE, 32). La voix gagne ainsi en assurance et formule la chronologie intime. Le récit glisse ensuite sur « la dizaine d’années qui a suivi » (PE, 35). Ponctuellement, le père place quelques points d’attache provisoires, souvent incomplets comme lorsque face à Luz, il remarque « nous aurions bientôt cent ans à nous deux » (PE, 37). Mais, à aucun moment, il ne parvient à effacer un malaise temporel permanent : « nous avons trop vécu [...] mais le temps serait rattrapé » (PE, 37), ose-t-il formuler alors même que, évoquant l’âge de ses filles, désormais grandes, et le fait qu’il lui arrive encore parfois « d’aller les chercher chez leur mère » (PE, 29), il souligne ce qu’il nomme un « rituel *mort*² puisque Jeanne a passé dix-neuf ans et Anaïs quinze » (PE, 29). L’emploi de cet adjectif est perturbant à cet instant où le père s’attarde sur la complicité qui le lie

¹ Luz, saoule et vieillie, se présente un jour à l’appartement du père. Son retour inattendu bouleverse le quotidien familial.

² Je souligne.

à ses filles. La « fable sur le temps » de ce roman est ici révélée par le rapport existentiel que le père entretient avec l'enfant : « c'est l'expérience même du temps qui y est l'enjeu des transformations structurales »¹. Or, si la chronologie de l'histoire dans *Une parenthèse espagnole* peut être établie précisément, notamment par les nombreuses dates et les rappels du narrateur qui permettent d'en vérifier le déroulement sur près d'un demi-siècle, ce temps objectif est thématiquement comme une difficulté à se situer subjectivement dans cette temporalité.

Il existe en effet dans les romans du père une discordance entre les temps chronologique et vécu due principalement à la disparition de l'enfant : celle-ci brise la continuité auparavant instaurée par la filiation. Le rapport au temps est définitivement corrompu. La succession chronologique peut être, le plus souvent, reconstituée à la lecture du roman, mais le père assiste, désarmé, au « spectacle de ce recommencement, l'histoire arrêtée, suspendue dans le vide, mais le temps reprenant malgré tout son même mouvement vain, à lui-même sa propre fin, menant vers rien » (*CS*, 177). Dans *Loin d'eux*, le suicide de Luc a défini un avant et un après qui déstructure le temps vécu : le passage des jours et des mois n'a plus guère d'importance pour Jean. « Je sais que dans un an pas grand-chose n'aura changé » (*LE*, 71). Après le suicide de Luc, il formule ce qui pèse désormais sur son existence – « en moi maintenant comme un poids il y avait la mort » (*LE*, 101) – et qui décide de la perception du temps :

Alors il me reste à faire comme j'ai toujours fait, porter pour les autres ces jours qui pour moi tout seul seraient trop lourds à porter, mais pour elle² je peux, pour elle assumer les jours pour que tous les deux nous n'y sombrions pas [...]. (*LE*, 70)

La métaphore du poids est filée page après page. Pour Jean, désormais, il s'agit d'une évidence : sa « vie s'écrasait » (*LE*, 27). Mais il accepte ce qui a valeur de rédemption et en réclame même l'exclusivité. « Que je porte ça tout seul, et qu'au moins je puisse me mentir et raconter aussi des histoires » (*LE*, 35). Il y voit, s'il s'en acquitte, le moyen d'obtenir l'autorisation de faire entendre sa voix³ et d'expliquer, ce qui peut-être, au fond, a le plus d'importance : « [p]eut-être pour ça, à cause de leur poids, [...] je n'aurai jamais de petit-fils » (*LE*, 81-

¹ Ricœur Paul, *Temps et récit II. op. cit.*, p. 191.

² Marthe, sa femme.

³ Il ajoute d'ailleurs comme ultime revendication : « et rigoler un bon coup » (*LE*, 35), en référence à « l'éclat furieux de son rire » (*LE*, 34) qui ouvre son intervention.

82). Il s'agit de l'unique fois où Jean évoque cette privation d'avenir. Il est le seul avec le narrateur de Philippe Forest¹ à se projeter ainsi dans une filiation vacante :

Celui qui perd son enfant se découvre projeté dans la même solitude affolante que celui qui, tout petit, se retrouve privé de ses parents. Autour de lui se défait toute possibilité de filiation et il se met à flotter dans un vide étrange, hors de toute référence pensable à autrui. (TN, 203)

Le « vide étrange » auquel fait référence Félix contamine les romans et interroge : qui est ce père qui succède à son enfant et qui en quelque sorte a pris sa place ? D'où parle-t-il ?²

Les premières lignes de l'incipit de *Seuls* affichent une répétition aussi troublante que pesante :

*Il a voulu*³ les villes pour réapprendre à vivre. *Il a voulu* les routes et d'autres aventures que celles où il dormait [...]. *Il a voulu* les villes et puis avoir du temps. [...] *Il voulait* se reprendre et ne se laisser bercer que par cette vie qui s'agitait dans ses veines : parcourir des rues et des villes, d'autres regards, d'autres attentes.

Il a voulu tout ça et d'autres choses encore, qu'il savait seulement pressentir, têtu, s'accrochant à l'idée qu'il y a trop de risque [...]. (SE, 9)

L'utilisation du passé composé, ébranlé par l'imparfait « il voulait », affirme la problématique du temps : les faits sont racontés rétrospectivement, alors même que l'histoire se poursuit parallèlement au récit⁴. Mais, parce que le père ne justifie pas les modalités de cette mémoire à reculons, il est dès lors difficile pour le lecteur de déterminer avec précision la date des événements à laquelle il est fait référence dans le roman, et cela même si, comme a pu le faire le père d'*Une parenthèse espagnole*, celui de *Seuls* donne quelques indices temporels, puisque des formules introductives telles que « c'était avant ce jour où il a franchi la porte » (SE, 35) ou encore « ça n'a rien démoli, pas ce soir-là » (SE, 59) restent volontairement floues. De même, il n'est pas aisé de deviner le moment de

¹ Ce sont les seuls dont l'enfant est mort.

² Pour reprendre la formule de Paul Ricœur : « [l]e point de vue répond à la question : d'où perçoit-on ce qui est montré par le fait d'être raconté ? donc : d'où parle-t-on ? La voix répond à la question : qui parle ici ? » (En italique dans le texte. *Temps et récit II. op. cit.*, p. 187)

³ Je souligne.

⁴ L'effet est d'autant plus étourdissant, qu'en ce début de roman, le lecteur ne sait pas qui est ce « il ». Récit à la troisième personne ? Narrateur omniscient ? Pour le lecteur qui reviendrait sur ces premières lignes, le pronom reste ambigu : s'agit-il du fils, de son père ou d'un autre personnalité atemporelle ?

l'histoire où il a décidé de prendre la parole : il s'exprime après avoir rencontré Pauline une première fois, mais que s'est-il passé ensuite ? Est-il possible que le père taise délibérément des événements dont il a connaissance ? Se peut-il qu'il ait vécu la scène qui clôt le roman mais qu'il se refuse à l'inscrire dans son récit ? Le doute persiste : le père scrute le passé, tout en laissant entrevoir l'issue de l'histoire, mais il n'en dit rien, refusant de se positionner chronologiquement. Il y a là une tentative désespérée de lutter contre le passage du temps que partage sur bien des points le père de *Non-dits*. Celui-ci explique que son « avenir [lui] importe peu désormais » (*ND*, 97) et s'il n'a de cesse lui aussi de chercher des explications dans son passé, il est dans une permanente négation des contraintes temporelles. « Ne pas penser plus loin. Ne pas se souvenir non plus » (*ND*, 97). Pourtant, Léonce avoue l'ambiguïté de son attirance pour « [c]es heures où l'on ne peut rien faire. Ce temps vacant. À fixer le néant » (*ND*, 97). Le *rien* de la voix rejoint le *vide* de l'univers dans lequel le père, inapte au présent, s'est depuis longtemps réfugié, car comme le rappelle le père dissimulé au cœur de *L'Enfant éternel*¹ : « [i]ci, nous avons tout notre temps pour parler. Le temps est aussi affaire de langue. » (*EE*, 169)

Si elle est bien la conséquence d'un ordre familial bouleversé, l'atemporalité est toutefois entretenue par le père qui trouve de cette manière une autre version de l'« abri miniature de [son] rêve d'altitude et d'oubli » (*TN*, 185), à l'intérieur duquel toute prise de position est suspendue. Le père est là, « [l]évitant librement dans un univers aux coordonnées absentes, sans plus de distinction en lui entre le haut et le bas, le proche et le lointain, l'avant et l'après » (*CS*, 54). Le rapport au temps se confond à l'espace, tant il est vrai que dans le vide de l'existence paternelle, le père évolue à sa guise, libre d'aller de l'« avers du jour » au « revers de la nuit » (*CS*, 161). Comme l'explique Gérard Genette, « les distorsions de la durée contribuent tout autant que les transgressions de l'ordre chronologique à l'émancipation de [la] temporalité [narrative] »² : le père joue des illusions propres au chronotope. Il n'en reste pas moins qu'il lui faut veiller dans son récit sur ces « coordonnées absentes », en prenant soin de

¹ La citation est située à peu près au milieu du roman.

² Genette Gérard, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 80.

gommer continuellement les preuves de ce qui pourrait accidentellement révéler les dimensions de son histoire.

c. *Lieux d'égarement*

Je « suis devenu étranger. Trop distant. Trop vieux » (ND, 43). Lorsque Léonce, dans *Non-dits*, énonce cette série d'appréciations sur son rapport au monde, il dresse un bilan complet : il est isolé des autres, dans l'espace et dans le temps. Il est cet « étranger » dont la silhouette se perd au loin puisqu'il est hors de la réalité, dans le néant de son existence. Le décor s'efface et puisqu'aucun lieu ne peut accueillir le père égaré, le recours à ce que Paul Ricœur nomme des « *variations imaginatives* » – « figures [...] de concordance discordance » – s'impose pour « refigurer la temporalité ordinaire. »¹

Léonce est, de tous les pères, celui dont la disparition est la plus rigoureusement illustrée dans le récit. Rien dans *Non-dits* ne permet de situer avec précision l'époque et les lieux où se joue l'histoire familiale. Un suicide hors du temps, en été ; il y a de cela de nombreuses années. Un présent dans lequel la majorité des protagonistes ont disparu. Un avant et un après autour d'un « rien »², ou plutôt dans un « rien » puisque le lieu n'est pas davantage spécifié : quelques bâtiments autour d'une ferme dans un paysage aux poncifs insignifiants – « les flancs des montagnes, au loin » (ND, 41). Ce n'est que lorsque le récit s'achève, dans les toutes dernières pages du roman, que Mathilde donne quelques précisions permettant peu à peu d'envisager au loin un retour vers la réalité : ce sont tout d'abord « quelques géraniums qui soulignaient le noir de *la pierre volcanique*³ » (ND, 156) – le détail a de quoi surprendre dans la neutralité du décor –, puis des indications topographiques – « [u]ne dizaine de kilomètres

¹ En italique dans le texte. Ricœur Paul, *Temps et récit II. op. cit.*, p. 191.

² Mathilde, la fille de Léonce, a elle-même recours à ce « rien » pour définir les limites de l'histoire. Lorsqu'elle quitte finalement les terres familiales, elle pose, avec une ambiguïté volontaire, ce mot sur son passé : « Moi aussi, bientôt, je partirais. Laisant derrière moi cet été où il ne se serait *rien* passé. » (ND, 155) [Je souligne]

³ Je souligne.

à travers la forêt. Et [...] prendre à droite. Une route étroite, qui sinuait. À flancs de coteau. Vingt minutes » (*ND*, 156) – et enfin « [d]es pancartes publicitaires, au bord de la route [...], en face de l'église, le café » (*ND*, 156). Mais ce lieu n'est pas celui du père : les limites de l'univers dans lequel Léonce est condamné à demeurer ont été auparavant clairement définies. La configuration est identique dans *Loin d'eux* : le père ne semble pouvoir s'éloigner de la petite ville de province où il vit avec Marthe et pour laquelle il signale son attachement par un usage appuyé du possessif – « nos rues », « nos fenêtres » (*LE*, 28). Un nom est donné : « La Bassée » ; mais cette appellation suggère trop clairement une condamnation¹. Luc ne s'y trompe pas : il livre avec exactitude les modalités d'accès – il faut pour s'y rendre aller à « [l]a gare d'Austerlitz et le train 4805 sur la voie G » et « arrive[r] un peu avant l'heure du départ de 14 h 12 » (*LE*, 74) – mais il s'agit de revenir et non de partir. Jean évoque un seul lieu extérieur – un ailleurs inaccessible puisqu'il n'appartient pas au présent : l'île d'Yeu. Il souhaite envisager là-bas un avenir, « après la retraite » (*LE*, 71), dans cet espace chargé de souvenirs – la famille passait autrefois ses vacances sur l'île – où le temps prend sens² et donne à « voir tous ces lieux où l'absence de Luc sera plus forte » (*LE*, 72). Chaque père est, selon une même exigence intrinsèque, en quête d'un ailleurs pouvant accueillir l'histoire car, comme le rappelle Léonce dans *Non-dits*, de cette « situation inextricable [...] il faudra pourtant bien *sortir*. »³ (*ND*, 134)

Dans *Seuls*, le père sort. Il quitte le quotidien cyclique de son appartement et, dans la ville sans nom où il disparaît à la recherche de Tony, il déambule parmi d'innombrables espaces vacants, semblables aux « non-lieux »⁴ définis par Marc Augé : il longe des murs aveugles, monte dans des bus vides et traverse

¹ Le nom rappelle sémantiquement que c'est dans cette ville, comme l'a expliqué Jean, que sa « vie s'écrasait » (*LE*, 27). Le père d'ailleurs ne prononce jamais ce toponyme. Le caractère condamnatrice de « La Bassée » est d'autant plus évident que l'appellation est reconduite dans le sixième roman de Laurent Mauvignier *Des hommes* (*op. cit.*), comme si la petite ville, par sa neutralité, pouvait être le lieu de toutes les histoires propres à accabler les hommes.

² Jean, à cette évocation, multiplie les marqueurs temporels « dans un an », « l'an prochain », « bientôt » (*LE*, 72).

³ Je souligne.

⁴ Selon la formule de l'ethnologue Marc Augé. « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. » (Augé Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100).

la gare où travaille son fils et où il n’y a personne. Les rues anonymes accueillent l’urgence de l’errance paternelle mais ne répondent d’aucune histoire. Nulle relation n’est possible ni avec l’environnement, ni avec l’autre ; il n’est pas même possible de se reconnaître. La même négation est à l’œuvre dès les premières pages d’*Une parenthèse espagnole*. Si le père se montre très précis quant au quartier parisien où se trouve son appartement et autour duquel il évolue, citant le nom des rues, les gares, faisant allusion au « feu [...], en face du Quick » (PE, 14), il situe seulement un décor vide. Il « traîn[e] » (PE, 13) à travers la ville, en d’interminables « déambulations nerveuses » (PE, 14), soucieux de « paraître pressé » (PE, 14) dans « un monde [...] promis à l’individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l’éphémère »¹. Puisque rien ne peut être construit dans cet espace quotidien révolu – il a depuis divorcé de sa femme Florence et ne vit plus ni avec elle, ni avec ses filles –, le père s’éloigne rapidement pour se rendre vers des lieux à la « géographie intime »², où il pourra enfin écrire son histoire. Il s’égare, dans un premier temps, près du « tunnel³ [...] creusé sous le Somport. Sur la petite route en surplomb de la vallée d’Aspe, brouillée par une pluie fine et froide » (PE, 173-174). Puis il observe, à la fois sceptique et intrigué, ce « *Là-bas* »⁴ désigné par son propre père. À chaque fois que le mot est prononcé, il perçoit plus précisément les détails de l’univers duquel désormais il participe. Dans les dernières pages du roman, dans le cimetière où est enterrée Luz, un instant revenu au monde, son regard considère à ses pieds ce qu’il n’aurait jamais remarqué auparavant :

¹ Augé Marc, *Non-lieux*, op. cit., p. 101.

² Marc Augé explique que le *lieu* est « celui qu’occupent les indigènes qui y vivent, y travaillent, le défendent, en marquent les points forts, en surveillent les frontières mais y repèrent aussi la trace des puissances chthoniennes ou célestes, des ancêtres ou des esprits qui en peuplent et en animent la géographie intime » (Augé Marc, *Non-lieux*, op. cit., p. 57).

³ Dont son père lui a tant parlé. « Pendant des années, au téléphone, je l’avais écouté s’énervé contre les manœuvres des opposants au tunnel [...] » (PE, 174)

⁴ En italique dans le texte. La locution envahit le récit lorsque le père du narrateur désigne le paysage de son passé :

Là-bas, avait soudain dit mon père, *c’est là-bas*, en désignant un point au sud-est. *Là-bas*, *Torralba* ? je l’avais interrogé. *Oui, la ligne de front*. Comme si elle obéissait à la voix de mon père, l’autoroute s’était à ce moment-là déportée sur une tangente, nous plaçant face à ce *là-bas* que mon père scrutait avec émotion. *Là-bas*, vu à cette distance, était une sierra pierreuse et sèche [...]. (PE, 185)

De la terre calcaire asséchée avaient émergé des sédiments, de tout petits sédiments marins qui des millions d'années auparavant avaient été des coquillages de la mer miocène, des huîtres, des oursins, des coraux, des dents de requins. (PE, 219)

Alors qu'il a longtemps cherché la tombe de son amie, la remarque semble pour le moins fortuite – de telles considérations étant peu habituelles dans le propos paternel –, mais le décor de son histoire procède de ces quelques fragments minuscules et incompréhensibles, qui cautionnent un vertigineux retour à l'intemporel : le père efface les destinées individuelles et replace son histoire dans les temps géologiques.

Quelques détails anodins suffisent parfois en effet pour que le père reconnaisse un lieu et vive *dans* son histoire¹. Dans *Le Chat de Schrödinger*, le père a depuis longtemps quitté l'appartement parisien vidé après la mort de Pauline et, après avoir parcouru le monde, il trouve refuge dans une maison, dont il garde jalousement les coordonnées géographiques. Il hasarde un nom « la Maison du Noyer » (CS, 87)² et un emplacement : « [d]eux ou trois cents mètres séparent la plage de la maison » (CS, 84). Un historique est même esquissé lorsqu'il explique que toutes les maisons « se ressemblent, construites sur le même modèle il y a un demi-siècle lorsque le village s'est transformé en station balnéaire » (CS, 86) ; mais le père nie systématiquement tout lien, toute attache qui pourrait faire de sa maison un *lieu* :

Je dis que j'habite cette maison mais, bien qu'il s'agisse de mon domicile officiel, celui dont l'adresse figure sur mes papiers, c'est assez excessif. Disons que c'est un endroit où je *passe*³ parfois. (CS, 86)

Pourtant, dans le chapitre 16, intitulé « Paysage sans personne », la voix paternelle joue de la mobilité du regard pour agrandir l'espace. Deux voix dont on ne voit pas « à qui elles appartiennent » (CS, 174) parlent dans le jardin. Le narrateur ne cherche pas à montrer les visages. Il s'attarde sur le lieu. Après avoir

¹ Selon les modalités et la formule énoncées par Marc Augé à propos du « lieu anthropologique » (*Non-lieux, op. cit.*, p. 71-72).

² Si le nom est confirmé, sa signification ne l'est pas, pouvant référer à l'arbre ou à l'homme mort, tel que l'explique le narrateur du *Chat de Schrödinger* (CS, 87-88).

³ Je souligne. Dans le dernier roman de Philippe Forest, *Crue*, ce principe est étendu à l'ensemble du roman : le narrateur se considère comme perpétuellement de passage, dans les lieux qu'il traverse – le plus souvent vide ou en construction – comme dans l'existence. Il revient dans une ville où il dit avoir vécu autrefois, dont il tait le nom mais qui, fort reconnaissable, ramène sur les lieux des précédentes histoires.

parcouru la « maison vide », l'« image change¹. L'arbre est sur la droite. Devant, remplissant tout le cadre, s'étend un jardin » (CS, 174). Puis « l'image revient à la hauteur de la terre » (CS, 175) et le père voit soudain avec évidence le « jardin que montre l'image » (CS, 180). Inversée, la formule ne peut être appréhendée que si le lecteur, écoutant le jeu des voix, a suivi le lent cheminement du temps dans l'espace : l'« image » révèle le passé attaché à ce lieu et affirme le chronotope déjà défini lors du renversement des photographies dans *Toute la nuit* : dans le jeu de « Memory », deux clichés représentant Pauline dans un jardin illustraient la progression de la maladie. De part et d'autre de cette « scène » (CS, 180) telle que la considère le père dans ce nouveau roman, il y a donc des lieux et des époques différents, mais une même histoire et un « même jardin ». L'expression est répétée deux fois. « Le même jardin, au fond. [...] Le même jardin puisque nous n'en sommes jamais *sortis*² » (CS, 181). La précision du vocabulaire ne laisse pas de place au doute. Les deux voix officiellement anonymes, dont il est question tout au long de cette scène, se sont réfugiées « au fond » de cet espace devenu atemporel, « dans le néant d'un paysage indifférent » (CS, 181). « Celui et celle qui parlent sont les seuls à pouvoir reconnaître le lieu que l'image montre maintenant. Les seuls à se rappeler. Ils parlent et ils se souviennent » (CS, 177), affirme le narrateur sans se soucier du lecteur, depuis longtemps dans la confiance et par conséquent familier des lieux, auquel le jardin « d'autrefois et celui d'aujourd'hui » est également ouvert. Le chronotope est ainsi conçu « [a]u cas où quelque chose, ou quelqu'un, aurait eu besoin de [lui.] Afin d'y revenir. » (CS, 181)

Je voulais changer d'espace, pas pour me délivrer de ma peine mais pour en éprouver ailleurs et autrement l'inépuisable et pathétique profondeur. [...] Je pensais que n'importe quel récit me délivrerait, me conduisant loin de moi. (SA, 26-27)

Le narrateur de *Sarinagara* confirme par ses explications les enjeux de la spectralité paternelle, mais son « Je pensais » confirme une cyclicité dont témoignent les chronotopes des romans du père : il lui faudra revenir. Ses déplacements successifs le ramènent inexorablement vers les espaces de

¹ « Comme au cinéma lorsque, se détournant des acteurs, la caméra prend des plans sans personne. » (CS, 15)

² Je souligne.

l'intimité. Sur les terres de la ferme familiale dans *Non-dits*, en Espagne dans *Une parenthèse espagnole* ou dans ce jardin atemporel chez Philippe Forest, les traces de l'écoulement du temps permettent de reconnaître les lieux où l'histoire, autrefois déposée, demeure et où le père dévoile sa hantise.¹

2. Imaginaire de la revenance

Jacques Derrida affirme : « un spectre est toujours un revenant. On ne saurait en contrôler les allées et venues parce qu'il *commence par revenir* »². Le fait est confirmé dans *L'Enfant éternel* où le père dit vivre « parmi des mots » (*EE*, 13) dans le seul espoir de s'« en revenir vers l'oubli » (*EE*, 75). Il est ce revenant qui « – comme le veut la légende – est celui dont l'image manque au miroir »³ ; pour y remédier, il peuple son imaginaire de figures errantes parmi lesquelles le félin du *Chat de Schrödinger* :

Un chat passé par on ne sait où et se faufile par une fente dans
l'air, une sorte de regard, là où le visible vibre et où se trouble
l'image dans le miroir, se glissant dans cette brèche pour reprendre
sa place dans le monde. (*CS*, 154)

Les formes changeantes de l'animal participent de cette « image » dont Maurice Blanchot précise qu'elle « demande la neutralité et l'effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme ». L'image, ajoute-t-il, « tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c'est là sa vérité »⁴. L'imaginaire ainsi élaboré suggère un scénario qui, sous sa forme la

¹ Pour reprendre le terme de Jacques Derrida, explicité dans *Spectres de Marx* (*op. cit.*, notamment p. 31).

² En italique dans le texte. Derrida Jacques, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 32.

³ *Le Roman, le réel et autres essais*, *op. cit.*, p. 103. L'image qui « manque au miroir » a été analysée précédemment dans la sous-partie III.A.1.c. « Un visage "sans histoire" ».

⁴ Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard [1955], coll. « Folio essais », 2014, p. 341. L'auteur s'inscrit dans la continuité de Jean-Paul Sartre qui avait auparavant souligné le caractère négatif de l'imaginaire, expliquant que « l'image enveloppe un certain néant. Son objet n'est pas un simple portrait, il s'affirme : mais en s'affirmant il se détruit. Si vive, si touchante, si forte que soit une image, elle donne son objet comme n'étant pas. » (Sartre Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, pp. 34-35)

plus simple, est toujours identique. Le narrateur ne s'y trompe pas. En voyant apparaître le chat dans la cuisine après plusieurs jours d'absence, il s'exclame : « [t]iens, un revenant ! »¹ (CS, 154). L'« éternel recommencement de toute chose humaine face à l'intemporalité, que le langage humain ne peut véritablement signifier »², est alors envisageable. Au lecteur, dès lors, de reconnaître les indices d'une « histoire parfaite ».³

La revenance paternelle, c'est d'abord une divagation, conséquence de la spectralité dont il a été précédemment question. Désorienté par une temporalité s'écoulant dans l'espace, le père parcourt son histoire comme il errerait à l'intérieur d'un labyrinthe habité de multiples ombres. Il en résulte une rêverie de l'esprit qui « fourni[t] la matière hétéroclite d'un récit plutôt monomaniaque comme ceux que l'on se fait à soi-même les nuits d'insomnie » (CS, 164) et qui autorise finalement une connaissance spéculaire menant, comme l'a montré Jacques Lacan, à une reconnaissance de soi⁴. Divagations, labyrinthe et rêve : cette logique du revenant présidera les trois parties de ce chapitre.

a. *Se perdre en chemin : divagations dans Non-dits et Toute la nuit*

« Perdu » (ND, 108). Le mot s'applique à l'existence de Léonce, mais ce dernier n'est pas le seul à s'être égaré. Le récit d'un épisode fort semblable de leur existence rassemble les pères de *Toute la nuit* et de *Non-dits*. Et puisqu'il est bien sûr question de partir et de revenir, principes communs à tous les pères-narrateurs, il faudra ici discerner ce qui, les guidant au fil des pages, tout aussi

¹ Il justifie le choix de ce terme à deux reprises : « "Revenant" : certainement, c'est l'expression qui convient. Chaque fois une apparition. Rien de vraiment surnaturel, bien sûr » (CS, 154), puis quelques pages plus loin : « [s]i le mot de "revenant" s'était imposé à moi pour parler de lui, au fond, je savais bien pourquoi. » (CS, 164)

² Siganos André, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, coll. « écriture », 1999, p. 113. Les théories d'André Siganos serviront ici d'*a priori* méthodologique, en particulier dans la deuxième sous-partie III.B.2.b. « Le choix du labyrinthe : le père minotauréen ».

³ Titre du chapitre 17 du *Chat de Schrödinger* (CS, 182-192). « L'histoire parfaite » se trouve au centre du roman (à la fin de la deuxième partie, sur les quatre que comporte le texte). Le concept sera étudié dans la troisième partie de ce chapitre (III.B.2.c. « Pour une "histoire parfaite" : le rêve au principe du récit »).

⁴ Notamment à travers la théorie du « stade du miroir » à la base du concept de l'imaginaire dans son œuvre.

bien les *perd*. L'analyse linéaire de ces deux récits définira les étapes et les figures récurrentes d'une mise en scène qui trahit l'inéluçtabilité des divagations paternelles, de ce qui s'apparente à une fuite au-devant des mots.

« Je me suis assis sur la margelle du puits » (*TN*, 252). « Je me suis assis sur le banc » (*ND*, 41) : les deux images se superposent. Le père vient de sortir. La scène a lieu au même moment – en fin de journée, dans la chaleur d'un été qui s'achève – et dans un même endroit – une ferme perdue dans la campagne. Les deux personnages se plient ensuite à un processus identique : l'un comme l'autre « ferm[ent] les yeux » (*ND*, 41) et la nécessité de partir s'impose – « [j]e devais sortir » (*TN*, 253), affirme Félix. La décision est prise et le chemin à suivre est clairement identifié. Léonce annonce avec fermeté : « je me suis redressé. J'ai quitté le banc. J'ai traversé la cour en direction de la route » (*ND*, 42). Mais si dans un premier temps tous deux se repèrent et choisissent leur chemin – « [j]e me suis retrouvé hors de la clôture de la maison et j'ai décidé de prendre d'abord à gauche » (*TN*, 253) – très vite, l'un et l'autre se perdent. Pendant cinq pages (*TN*, 254-258), le père de *Toute la nuit* décrit avec insistance le « rien » qui paralyse son récit : « au-delà, en somme, il n'y avait rien. » (*TN*, 254). Les termes négatifs envahissent la page :

Aucun chemin ne s'ouvrirait qui puisse promettre la possibilité d'une découverte d'un panorama autre que celui, indéfiniment répété, de l'horizon creux du monde. Marcher n'avait pas vraiment de sens. On ne s'enfonçait nulle part accompagné de la seule immobilité des choses. (*TN*, 254)

L'« horizon creux du monde » épouse le « vide » (*TN*, 254) du paysage que le père tente de combler de mots. Longuement, il raconte pensées et souvenirs ; il se remémore son propre père qui lui nommait « tous les arbres et toutes les plantes » (*TN*, 254) :

J'aurais voulu me rappeler ces noms rares et savants grâce auxquels identifier le piètre désordre végétal qui m'entourait. Mais à mon tour j'étais seul, sans personne à qui enseigner le sens de toutes ces formes simples : le chêne, le bouleau, le hêtre. (*TN*, 254)

L'enfant apparaît derrière les paroles absentes ; la langue, autrefois entendue puis oubliée, ne peut être transmise puisque celui qui parle est définitivement « seul ». Comme le narrateur de *Toute la nuit*, le père de *Non-dits* se trouve confronté à la question du secours des mots. Alors qu'il est déjà loin, il entend

un cri. « Une chouette a hululé. J'ai cru entendre mon nom. Une fois... deux fois... Je n'ai pas répondu » (ND, 46). L'oiseau nocturne n'en est pas un. Dans le monologue qui succède à celui du père, Mathilde raconte la même scène mais de son point de vue. C'est elle qui a appelé son père – « – Léonce ! Léonce ! » (ND, 51) –, mais celui-ci n'a pas reconnu les sonorités de son prénom portées par la voix de sa fille. Le « [j]e n'ai pas répondu » final – d'ailleurs repris par Mathilde – « [i]l n'avait pas répondu » (ND, 51) – laisse même supposer que le père a *entendu* le cri de sa fille (pourquoi aurait-il répondu à la chouette ?) mais a délibérément choisi de l'ignorer ; refusant les mots qui seuls pouvaient lui permettre de s'orienter, il confirme sa volonté de prolonger son vagabondage et suggère sa disparition prochaine :

Je me suis à nouveau *enfoncé*¹ dans le bois. La lune, à présent, éclairait le chemin. Et accentuait la ligne sombre des arbres. Peu à peu, la forêt a cédé la place à de hautes herbes, à des fougères humides, malodorantes. (ND, 46)

La lumière blafarde de la lune et l'odeur d'humus voilent progressivement l'histoire. Dans *Toute la nuit*, les conditions de l'errance sont similaires : la végétation foisonne ; le père avance difficilement dans un décor de plus en plus oppressant qui semble même envahir la page tant le narrateur donne une description précise et fournie de la nature environnante. Multipliant les détails, les affirmations et les négations, allongeant les phrases par une suppression de la ponctuation, ajoutant même parfois un commentaire entre parenthèses – « [j]'ai marché avec difficulté (comme on progresse dans l'eau d'une mer calme, trop basse pour que l'on puisse y nager). J'ai franchi une nouvelle ligne de fils de fer » (TN, 255) –, il brouille tous repères. Le père semble prêt de sombrer dans la folie. « Le silence même prenait l'allure d'une vaste et impitoyable hallucination » (TN, 256). Les routes et les clôtures transforment l'espace en un « labyrinthe » (TN, 257) dont il aurait perdu la logique et dans lequel, s'abandonnant au « hasard » et à la « chance » (TN, 258), lui comme Léonce ont délibérément choisi de se perdre. Leur détermination est telle que rien ne peut les en détourner. Acte inconscient ou moyen supplémentaire, Félix avoue non seulement avoir « négligé d'emporter [s]es lunettes » (TN, 257), rendant

¹ Je souligne. Le verbe "enfoncer" a déjà été utilisé deux pages avant, dans une phrase très semblable : « [j]e me suis enfoncé sous les arbres, dans l'obscurité » (ND, 44). Cet emploi montre la constance d'une volonté de disparaître.

impossible toute reconnaissance du paysage environnant, mais aussi avoir « oublié [s]a montre » (TN, 257). Hors du temps et de toute réalité, seule subsiste l'image originelle : « [m]entalement, je conservais le souvenir du lieu dont j'étais venu » (TN, 257). La démarche ici éprouvée est donc la même que celle que le père suit roman après roman : se fiant entièrement au souvenir, il se laisse guider par les images mémorielles.

Imperceptiblement, les multiples détours ramènent le père sur ses pas, mais un léger décalage se devine. Un dernier détail, commun aux deux romans, confirme un passage vers un ailleurs : le retour n'est pas celui escompté. L'errance des deux pères s'achève sur la traversée d'un ruisseau. Ce seuil naturel, comme il n'en est pas d'autres dans les romans du père, apparaît subitement lorsque, dans *Toute la nuit*, Félix s'oriente à nouveau. « Sur ma gauche, les arbres sont devenus plus denses, et j'ai décidé de suivre le chemin qui menait vers eux. Entre deux pentes couvertes d'herbe verte coulait un ruisseau » (TN, 258). Le cours d'eau signale ici, comme dans la littérature arthurienne¹, un passage entre l'*autre monde* et la réalité. Le décor a les mêmes caractéristiques dans *Non-dits*, même s'il semble, pour Léonce, plus attendu ; celui-ci en effet franchit ce seuil symbolique sans y prêter attention, d'un pas décidé, presque mécanique. La parole est précipitée. Il s'exprime dans l'urgence. « J'ai continué dans la ravine. Jusqu'au ruisseau. Je n'ai pas pu voir la couleur de l'eau. Je suis passé sur la planche de bois. Je suis remonté de l'autre côté » (ND, 46). Il n'a « pas pu » voir : il n'a pas su prendre le temps de s'arrêter et de formuler son histoire. Au contraire du narrateur de *Toute la nuit*, le père de *Non-dits* est à court de mots, comme en témoigne la parataxe. La remontée, ici amorcée, est trompeuse. Si Léonce revient, ce n'est pas dans le but de retrouver une place parmi les siens : la divagation paternelle est une fuite éperdue. Au loin, la courbe ébauchée n'est pas identique pour ces deux pères : elle augure un avenir divergent. Félix aperçoit immédiatement un autre seuil à franchir menant vers d'autres lieux. Il détaille cette perspective où se devine la boucle de Möbius inlassablement parcourue, roman après roman :

¹ L'eau est dans la littérature arthurienne l'une des frontières les plus courantes entre le monde des hommes et l'*autre monde*. Dans *Le Chevalier à la Charrette*, Lancelot doit ainsi franchir un cours d'eau en empruntant le Pont de l'Épée pour rejoindre le château de Baudemagu et le mythique royaume de Gorre.

Je n'ai plus quitté le large ruban de bitume, marqué de ses familières bandes blanches et j'ai bientôt reconnu le pont jusqu'auquel j'avais déjà marché quelquefois. Ses larges arches dominaient le lit caillouteux d'une rivière presque entièrement asséchée par l'été. (TN, 258)

Les images « familières » sont « reconnu[es] ». Les « arches » annoncent le retour prochain du père : pour partir, il était déjà passé « sous une grande arche de pierre » (TN, 253). De fait, le paragraphe s'achève sur un élan nouveau : « [j]'ai pressé le pas » (TN, 258), annonce Félix. Pour Léonce, il n'en est rien ; aucune révélation ne l'attend ; son errance a seulement permis de retarder l'inexorable de quelques mots. Il s'empresse d'ailleurs de repousser une éventuelle confrontation verbale. « Je rentrerais plus tard, quand tout serait calme, endormi » (ND, 46). Mais il ne rejoindra pas la réalité de son existence ; jamais il ne fera le récit de son retour¹ : il reste dans l'*autre monde*. La voie est pour lui définitive ; l'histoire suit son cours : il peut seulement en infléchir le tracé puisque, devant lui, la « route » est telle qu'il l'a auparavant annoncée « déserte, comme toujours. Déserte, droite, sans surprise » (ND, 46). Léonce s'apprête à disparaître.

La divergence à l'issue de ces deux errances vient en grande partie du fait que, même si la démarche est identique, l'un des deux narrateurs fournit un récit plus détaillé que l'autre. Les mots accumulés sont, en fin de compte, dans l'œuvre de Philippe Forest, ce qui sauve le père. Celui-ci, en effet, se raccroche, roman après roman, à son *tenir parole* et cela même s'il n'est pas dupe de l'illusion entretenue par sa voix ; il le sait « ces mots ont été dits déjà des milliers de fois. Et [...], même si [ces choses qui se disent] sont vraies, de telles paroles sont faites seulement pour la nuit où elles se perdent » (CS, 150). À l'inverse, dans *Non-dits*, Léonce a reconnu l'inanité de sa voix dès l'instant où il a choisi de ne pas répondre à l'appel de Mathilde. Alors que le narrateur de *Toute la nuit* erre au milieu des mots qu'il amasse sans cesse autour de lui, s'accordant seulement quelques haltes avant de reprendre la route et de parcourir encore les innombrables détours suggérés par le récit initial, le père du roman de Gisèle

¹ Les trois interventions de Léonce évoquent les quelques heures passées à l'extérieur. Seule Mathilde raconte cette scène où Léonce, tel un fantôme, entrouvre à son retour la porte de sa chambre, sans toutefois se montrer.

Fournier s’efface davantage lors de chaque monologue, s’enfonçant toujours plus profondément dans le dédale de son histoire, sans aucune volonté d’en échapper. Il le sait : il ne pourra en aucun cas « [r]evenir en arrière » (*ND*, 44). Le pléonasme souligne l’impossibilité dans laquelle il se trouve de modifier son histoire et de la faire aboutir. Le père est condamné à *se perdre* parmi les mots.

b. *Le choix du labyrinthe : le père minotauréen*

Le vagabondage des deux pères ne les mène jamais hors des limites de leur histoire. Désorientés par nombre de boucles et de détours, l’un comme l’autre restent à proximité du lieu dont ils sont partis. Félix qualifie l’espace de ses déambulations de « labyrinthe à ciel ouvert » (*TN*, 257) : le père minotauréen – au sens de l’analyse que propose André Siganos de ce personnage mythique¹ – doit par conséquent « procéder de façon rationnelle » (*TN*, 257) :

La règle voulait que dans un tel cas de figure, on adopte une ligne de conduite pour ne plus en déroger : par exemple, prendre chaque fois à gauche. Pourtant, à procéder ainsi, je pouvais tout aussi bien m’engager dans une boucle secondaire qui m’enverrait au plus loin du lieu d’où j’étais parti. (*TN*, 257)

La démarche est appliquée consciencieusement au fil des romans et vérifie les apparences de l’errance. L’unique prescription est issue de « cette forme qu[’il] avai[t] vue se faufiler dans le noir, allant avec elle vers où elle [l]’entraînait. Et cela supposait d’avancer sans souci du résultat » (*CS*, 165). Le père du *Chat de Schrödinger* le confirme : il suit patiemment le déplacement du félin au cœur du dédale nocturne de son jardin-univers. Seule la logique des mots guide le narrateur parmi l’apparente confusion des histoires.

Dans les romans du père il y a d’abord l’oppression, réelle ou imaginaire, des murs. Le déplacement improbable du père de *Seuls*, enfermé dans son appartement, entre le « fauteuil de velours vert râpé, en face de la télé » et « la table en fin de journée » (*SE*, 103), résume l’univers paternel car, même lorsqu’il

¹ En particulier dans son ouvrage *Le Minotaure et son mythe* (Paris, PUF, coll. « Écriture », 1993), mais aussi dans *Mythe et écriture. La nostalgie de l’archaïque* (*op. cit.*).

sort dans la ville où son fils a disparu, il est toujours entre des « murs » (*SE*, 133) impersonnels et écrasants. *Loin d'eux* met également en scène le père errant entre les cloisons de la maison familiale : désorienté par la mort de son fils, il traverse sans y prendre garde le couloir, puis pénètre à l'intérieur de la chambre vide, où, sur les murs nus, il manque les affiches représentant l'histoire de Luc. Cependant les parois les plus épaisses sont invisibles : Jean évoque cette sensation – « toujours [ils ont été] là¹, séparés de rien » (*LE*, 82). Le père d'*Une parenthèse espagnole* décrit une configuration familiale semblable, ayant pris la forme d'un labyrinthe vertical :

[...] nous étions passés, [mes filles] et moi, dans des vies parallèles, où ce que je sais de ce qu'elles ressentent tient à ce qu'elles veulent bien m'en dire, et non à ce que je peux percevoir de ces mouvements souterrains, souvent violents, à partir desquels elles sont en train de se construire. (*PE*, 106)

Les cloisons dissimulent les êtres et étouffent les paroles. Le père pourtant poursuit son errance et persiste à jouer de sa voix parce qu'il pressent que pour rejoindre l'enfant, comme l'a formulé Jean dans *Loin d'eux*, il faut « rompre [le] silence » (*LE*, 83). Reste à découvrir la manière d'y parvenir, car si le félin du *Chat de Schrödinger* se glisse à travers « le mur au fond du jardin » (*CS*, 155), le père lui peut seulement rêver de le « traverser » (*CS*, 157).

Exacerbée par l'expérience du deuil, une des appréhensions labyrinthiques du monde, telles que les expérimente le père, est illustrée dans *Toute la nuit*. Après la mort de Pauline, Félix et Alice décident de partir « au bout du monde » (*TN*, 285). Ce voyage, sous la forme d'un « long et lointain détour » (*TN*, 291), est entrepris dans l'espoir d'oublier un instant la réalité. « Au retour de notre voyage, peut-être [Pauline] serait-elle là » (*TN*, 291). Ils « traverse[nt] » (*TN*, 286) presque indifféremment forêt et ruines, avec le sentiment « d'être passés à l'intérieur d'un autre temps » (*TN*, 286) ; ils se « perd[ent] dans la ville et son rêve oriental de palais, de marchés, de mosquées » (*TN*, 289) ; ils empruntent « les routes les plus improbables » (*TN*, 297) ; ils vont et viennent d'un temple à l'autre, immanquablement « construit[s] dans les profondeurs et les périphéries » (*TN*, 297). Ils suivent le mouvement du monde, observant le grand banyan, « dress[é] au-dessus de la somme perdue des

¹ Lui et son fils.

générations gaspillées » (TN, 288). Ils gravissent de nombreux escaliers, plongent dans l'obscurité des stupas et constatent que, partout, la réalité est la même : « [l]'histoire n'avait ni commencement ni fin » (TN, 290). Le parcours cependant se précise lorsque Félix et Alice pénètrent entre les murs du temple de Borobudur, immense labyrinthe de pierre construit en Indonésie. Ce sont là des « couloirs d'images » (TN, 296), traçant une « spirale [qui] s'enroul[e] [...] dans le grand carré du temple » (TN, 292), qui s'ils sont lus dans le bon ordre racontent l'histoire de Bouddha, mais les parents de Pauline se refusent à suivre l'ordre prescrit et par conséquent « ne saisiss[ent] rien de cette histoire » (TN, 293) :

[...] comme nous n'étions à la recherche d'aucune sagesse, nous avons marché au hasard, faisant de ce lieu un labyrinthe où nous puissions nous perdre, prenant le premier passage qui s'offrait à nous, revenant sur nos pas. De basses arches surplombaient, d'étage en étage, les escaliers et simulaient l'apparence d'une gueule ouverte. [...] Les mêmes silhouettes sculptées apparaissaient partout et, très vite, il était devenu impossible de se repérer. Nous montions des escaliers semblables. Nous passions devant des gardiens de pierre que nous ne distinguons pas. (TN, 292)

Des « arches », des « escaliers », des « silhouettes » : le père reconnaît-il les lieux ? Les « gardiens de pierre » et les scènes « sculptées » se troublent et se dissipent pour laisser finalement la place à une toute autre histoire : « je me suis aperçu que, mentalement, j'étais en train de transformer chacune de ces scènes en une petite histoire, comme celles que je racontais autrefois à Pauline » (TN, 293). Les mots reprennent leurs droits dans le silence des murs et guident le père à travers le labyrinthe, jusqu'au lieu où, depuis son départ de Paris, il souhaite revenir. Il s'agit toujours de retrouver l'enfant :

Dans ma tête, j'improvisais ces récits auxquels je ne croyais pas comme si Pauline avait été là pour les écouter. J'ai compris qu'en toute absurdité je pensais qu'elle nous accompagnait. Nous marchions ensemble dans ce temple. Elle donnait la main à Alice ou je la portais sur mes épaules. Elle s'amusait surtout à gravir et dévaler les escaliers [...]. (TN, 293)

La remarque qui clôt l'épisode – « puis nous sommes redescendus vers le jardin quand le soir tombait » (TN, 296) – ne laisse aucun doute quant à l'espace auquel le père et la mère sont ici parvenus ensemble¹ : la descente nocturne qui a eu lieu

¹ Il n'y a d'ailleurs là rien d'étonnant à ce que cette échappée soit un des rares moments où le père ne cesse de faire référence à sa femme, qui tel qu'il le signale, le « précédait » (TN, 292) à travers le labyrinthe : l'expérience doit être vécue selon la configuration familiale initiale (parents et enfant).

autrefois depuis le sommet de la montagne de la « première neige », racontée dans l'incipit de *L'Enfant éternel*, est ici reproduite. Félix et Alice ont retrouvé le décor de l'histoire initiale et ils doivent en repartir dans les mêmes conditions. Le voyage a suivi le principe de l'errance. Depuis les premières lignes, le père fait le récit d'une revenance.

Le labyrinthe spéculaire dans lequel évolue le narrateur de *Toute la nuit* est cependant en continuelle expansion : il n'est pas figé dans l'enceinte de Borobudur et s'étend bien au-delà de l'île de Java ; chaque lieu révèle une expérience du réel dans laquelle il cherche à percevoir son histoire, comme cela se produit lorsqu'il assiste à une crémation à Bali. « Les cercles erratiques que le convoi traçait devaient [...] faire perdre [à l'âme du défunt] le sens de l'orientation pour lui interdire de retrouver son chemin et de revenir hanter les vivants » (*TN*, 299) ; les « cercles » rappellent le rituel mis en place par le père après l'enterrement de sa fille – chaque jour, selon les règles d'une inlassable revenance, il parcourait les boucles tracées par les routes de la campagne vendéenne dont le centre était la tombe de l'enfant :

Pendant plusieurs jours la voiture a continué à tracer ses cercles invisibles dans le pays de collines et de vignes [...]. Un compas lui dictait sa route dont la pointe était plantée là où les cendres avaient été déposées. Autour du cimetière, nous tournions dans le lointain [...]. (*TN*, 86)

L'âme en peine, devant perdre tout repère pour pouvoir quitter le monde des vivants, n'était nul autre que le père dans une représentation inversée du deuil. Les histoires se confondent avec les échos parfois déjà lointains de celles qui précéderent mais annoncent également celles à venir. Il y a là l'illustration du principe labyrinthique, tel que le définit André Siganos, qui « oblige à cheminer sans fin et recule sans cesse »¹. La démarche adoptée par le père est bien celle du revenant. Peu importe les lieux – Afrique ou Asie –, il est à chaque fois question de se rendre « en silence vers quelque grand refuge de l'autre côté de la terre » (*TN*, 300), d'« aller vers l'intérieur » (*TN*, 300), là où les mots révèlent leur véritables dimensions, là où « des lacs d'encre² trac[ent] leurs contours

¹ Siganos André, *Le Minotaure et son mythe*, op. cit., 1993, p. 122. Le principe est celui mis en place dans *Loin d'eux*, où les narrateurs racontent alors même que le roman remonte le temps. Voir à ce propos la sous-partie II.B.1.a « "L'impression que ça résonnait" ».

² Je souligne.

mobiles sur la page d'un atlas » (TN, 300). Tout se confond au cœur du labyrinthe des récits. À la fin de son voyage au bout du monde, le père découvre le Kilimandjaro. La description de l'immense montagne (TN, 301) utilise un vocabulaire depuis longtemps acquis et maîtrisé : il était déjà là dans *L'Enfant éternel* et il sera encore utilisé dans *Le Chat de Schrödinger*. Le récit consiste à jouer encore de la « ligne » et du « vide » qui l'entoure : mots et images viennent modifier la « géométrie » première et le père lui-même se refuse à préciser les termes entretenant la confusion des images :

Le phénomène ne cessait pas d'être mystérieux car l'apparition se refusait à devenir tout à fait perceptible. L'œil devait se concentrer pour tirer hors du blanc profond où il trempait ce gigantesque fantôme de montagne. Ce que nous regardions, rien ne pouvait nous en garantir l'existence. Le paysage se construisait dans la beauté spectrale et inquiétante du matin. (TN, 301)

De quoi parle-t-il au juste ? Cette « apparition », à laquelle le père porte toute son attention dans « la clarté pâle du matin », afin de la « tirer hors du blanc profond » de son récit, se précise et, par-dessus la silhouette désormais familière du père, elle impose celle d'un « fantôme » à la « beauté spectrale et inquiétante », dont la revenance est désormais indubitable dans les romans du père. Le sommet de la « première neige » est à nouveau perceptible mais il a été légèrement modifié et, plus tard, les mêmes traits dessineront la silhouette du chat noir sorti de la nuit, après avoir successivement défini les contours des immeubles d'une ville japonaise dans *Sarinagara*, ou encore la traînée d'un avion « dans le ciel d'Algérie »¹ au cœur du *Siècle des nuages*. Le père se confronte inévitablement aux illusions des histoires retranscrites sur les murs de son propre récit : il pourrait prendre « l'air grave de qui habite désormais l'envers des choses » (TN, 295), mais il dit lui préférer « la vérité, quel que [soit] le visage cruel qu'elle emprunt[e] » (TN, 295) et, de fait, au fur et à mesure de sa progression, le père se retrouve face à lui-même, pris au piège « d'une interrogation sur le sens » dont quelle que soit sa nature – urbaine, légendaire ou familiale – le labyrinthe est, selon l'analyse d'André Siganos, la « figure privilégiée ».²

¹ Forest Philippe, *Le Siècle des nuages*, op. cit., p. 245.

² Siganos André, *Le Minotaure et son mythe*, op. cit., pp. 105-106.

À l'intérieur, le père est le Minotaure¹ : comme ce dernier, c'est en ce dédale qu'il découvre « la condamnation de l'homme par le temps »² et plus encore qu'il « accède à la conscience réflexive »³. Jorge Luis Borges a écrit une nouvelle, « La Demeure d'Astérion »⁴, où le narrateur, longtemps anonyme – comme il arrive que le soit le père –, n'est autre que le Minotaure ; d'autres ressemblances sont évidentes. Enfermé entre les murs d'une immense maison, où les portes sont en nombre « infini »⁵ et où « les nuits et les jours sont longs »⁶, Astérion explique qu'il est prisonnier mais qu'il lui est pourtant arrivé de partir et de revenir. Comme le fait le père, il dit aimer jouer lorsqu'il est seul à l'intérieur du labyrinthe au « jeu de l'autre Astérion »⁷, celui qui consiste à faire visiter sa maison et, sans même s'en rendre compte, à raconter son existence. Le Minotaure explique ne pas s'être « contenté d'inventer ce jeu. [Il] méditai[t] sur [s]a demeure. Toutes les parties sont répétées plusieurs fois. Chaque endroit est un autre endroit »⁸. Il aime à parler sans fin en une même histoire répétée et continue, alors même que l'inutilité des mots fut établie dès les premières pages de la nouvelle : « l'art d'écrire ne peut rien transmettre »⁹. Mais aucun récit, ni

¹ L'analyse du mythe proposée par André Siganos permet de mettre en évidence de nombreuses similitudes en ce qui concerne notamment l'instabilité et la dualité de l'être au monde :

[...] la Bête [...] constituait un point central, appuyait l'idée d'un aller et d'un retour. Donner la parole au Minotaure, c'est s'interroger sur la nature et l'extension du labyrinthe, et installer, par contrecoup, dans un face-à-face douloureux et spéculaire deux figures aussi énigmatiques l'une que l'autre. L'une s'affirme une et plurielle à la fois dans sa diversité problématiquement téléologique, l'autre s'affirme tout ensemble une et duelle dans son problématique être-là. (*Ibidem*, p. 106)

² *Ibidem*, p. 122. André Siganos précise ce qui est la réalité illustrée par le parcours paternel : « tous les hommes, comme le Minotaure, n'ont qu'un véritable fardeau à supporter, celui de l'infini. » (*Ibidem*, p. 108)

³ *Ibidem*, p. 106.

⁴ Borges Jorge Luis, « La Demeure d'Astérion », in *L'Aleph [El Aleph, 1962]* trad. Roger Caillois et René L.F. Durand, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2015, pp. 87-91. André Siganos analyse cette nouvelle dans *Le Minotaure et son mythe* (*op. cit.*, pp. 129-133). En outre, Philippe Forest, s'il ne fait pas directement référence à ce texte, s'appuie à quelques reprises sur l'œuvre de l'écrivain argentin (notamment sur sa nouvelle « La Bibliothèque de Babel » dans *Le Chat de Schrödinger*).

⁵ Borges Jorge Luis, « La Demeure d'Astérion », *op. cit.*, p. 87.

⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁷ *Ibidem*, p. 89.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 88.

celui d'Astérion, ni celui du père n'aboutit¹ : ils sont tous deux cette bête monstrueuse et condamnée qui, cherchant à percer le secret des lieux, « paye de sa vie l'illusion » de sa solitude, « sûr de se trouver devant un être qui lui ressemble et qui n'est pas lui »² ; car, au fond du labyrinthe, le père ne sait pas plus que le Minotaure distinguer la part de lui-même qu'il surprend parmi les éclats du miroir brisé.

Reclus entre les murs d'une narration, dont il est pourtant l'architecte, le père minotauréen parcourt inlassablement son histoire. Le labyrinthe, comme tous les chronotopes présents dans les romans du père, permet de constater le passage du temps dans l'espace, mais il justifie également les divagations paternelles par la nécessité de faire jouer les illusions afin d'entrevoir la réalité de l'existence. Le père s'égare dans son imaginaire : c'est une condition mais aussi une conséquence de sa revenance. De sa voix, il tisse avec précaution le fil d'Ariane qu'utilisera peut-être l'enfant pour le rejoindre, à moins que le lecteur ne pénètre à son tour à l'intérieur du labyrinthe et prenne part au jeu. Le père reconnaîtra-t-il en lui « l'autre Astérion » ou bien attend-il, impatient, de faire face à Thésée ?

c. *Une « histoire parfaite » : le rêve au principe du récit chez Ph. Forest*

Puisqu'au cœur du labyrinthe l'errance est principalement verbale, les divagations paternelles se poursuivent roman après roman et, même si elles entraînent le récit en des lieux et des époques diverses, le père marche toujours en terrain connu, au cœur de l'imaginaire qu'il a lui-même longuement conçu. Il lui arrive donc fréquemment de *revenir* sur un même fait. S'il se contente parfois de quelques allusions, le narrateur de Philippe Forest ne se prive pas, le plus souvent, de profiter de chaque occasion offerte pour construire un autre récit et

¹ « La Demeure d'Astérion » s'achève sur la mort du Minotaure tué par Thésée qui déclare : « [l]e croiras-tu, Ariane ? [...], le Minotaure s'est à peine défendu » (*ibidem*, p. 91).

² Siganos André, *Le Minotaure et son mythe*, *op. cit.*, p. 114.

raconter une énième version d'une histoire pourtant unique. Imperceptiblement il élabore ce qui est pour lui une « histoire parfaite », à la trame diégétique idéale – atemporelle et universelle – dont se déduisent tous ses récits et à laquelle ceux-ci le ramènent imperceptiblement. La théorie est cristallisée dans un chapitre éponyme, placé au cœur du *Chat de Schrödinger*, où la version officielle de « l'histoire » est enfin racontée : un homme rêve chaque nuit d'une maison. Après avoir longtemps parcouru le monde à sa recherche, il la trouve enfin et, lorsqu'une femme lui ouvre la porte, elle lui apprend que cette maison est hantée, par lui-même. Il était donc un – faudrait-il dire *le* – revenant. L'histoire n'a rien de surprenant puisque le père joue depuis longtemps de variantes anonymes, sans toutefois révéler les enjeux de sa propre revenance. Depuis *L'Enfant éternel*, lui seul sait où il se rend, c'est en tout cas ce qu'il tente de faire croire lorsqu'il entraîne le lecteur dans son rêve, dans ce qui n'est autre que le labyrinthe aux miroirs¹ de son récit.

Bien qu'occasionnant un bref récit – moins de six pages –, l'« histoire parfaite » rassemble nombre de détails récurrents dans l'œuvre romanesque de Philippe Forest. Ainsi la vie menée par l'« homme [qui] rêve » (CS, 186) présente bien des similitudes avec l'existence du narrateur, telle qu'il la raconte dans *Le Chat de Schrödinger*, mais également dans les romans précédents. Les principes sont identiques : une vie « vagabonde » (CS, 188), dépourvue d'attache, un « petit village de bord de mer » (CS, 190), « l'alcool »² (CS, 189), les années qui passent et cette obsédante alternance du jour et de la nuit, établie depuis le second roman, qui trouve ici une nouvelle déclinaison – « [l]e jour, il cherche en vain la maison qui n'existe pas. La nuit, il la retrouve à chaque fois »

¹ Je fais ici référence à l'attraction de fête foraine, autrement nommé palais des glaces, dans lequel le promeneur s'égaré, désorienté par les reflets déformés et démultipliés que lui renvoient les miroirs, positionnés de manière à former un dédale.

² La vie « vagabonde » de l'« homme qui rêve » rappelle l'existence menée par le père dans *Toute la nuit*, lors de son voyage au bout du monde, ou bien encore dans *Sarinagara* dans le cadre de sa résidence au Japon. Son errance quotidienne évoque aussi les promenades du narrateur du *Chat de Schrödinger*, mais rappelle également celle racontée dans *Toute la nuit* (précédemment étudiée dans la sous-partie III.B.2.a. « Se perdre en chemin ») – s'y trouve déjà le même paysage : « les champs » (TN, 254 et CS, 186), une « clairière » (TN, 255 et CS, 187), un cours d'eau (TN, 258 et CS, 186). Enfin, comme le revenant de l'histoire parfaite, le narrateur du *Chat de Schrödinger* vit dans un « village [...] transformé en station balnéaire » (CS, 86) et avoue volontiers son penchant pour l'alcool, se présentant lui-même comme « un homme [...] fumant le cigare, un whisky à la main » (CS, 39).

(CS, 189). Le père souligne lui-même les liens évoquant une scène « vécue. Ou plutôt rêvée » (CS, 184). Le récit est en outre rythmé par la récurrence de la formule « [u]n homme rêve »¹. Ouverture entre deux mondes, le rêve – mais aussi le cauchemar – autorise illusions et divagations. Spécifié dès les premières pages de *L'Enfant éternel*, l'onirisme brouille les limites entre réalité et fiction :

Je laisse se déployer la géométrie claire des couloirs rêvés. [...] Je m'éveille et je m'endors. Je rêve que je rêve et mon réveil se poursuit en songe. À demi remémoré, le premier rêve, interrompu, fournit la matière du second qui, jusqu'au matin, se propage en écho. (EE, 22)

Le rêve semblable à un « écho » introduit le récit inlassablement répété. Sa mise en scène est récurrente dans les romans de Philippe Forest. Parmi les occurrences plus symboliques, il y a le cauchemar qui réveille Pauline dans les premières pages de *L'Enfant éternel* et qui rappelle au narrateur qu'il en fut autrefois lui-même la victime (EE, 24) ; ce premier roman s'achève sur le rêve de l'escalier (EE, 399) dont les réminiscences ouvrent *Toute la nuit* (TN, 11). Il y a encore, dans ce deuxième roman, ce récit où le père retrouve le fantôme de Pauline et où il explique : « [j]e pourrais faire comme s'il s'était agi d'un rêve et laisser entendre que, peut-être, dans ce rêve, la vérité m'avait visité. » (TN, 284). N'est-ce pas là l'illusion à laquelle le lecteur pourrait avoir cédé, alors même qu'il fut pourtant mis en garde, dès les premières pages du *Chat de Schrödinger* ? Le père explique tenter, à la nuit tombante, de rester éveillé afin de scruter la progression de l'obscurité. Or il rappelle à quel point il est facile de basculer dans le rêve : « [s]oudain, sans en avoir conscience, j'avais dû cligner des paupières, mes yeux s'étaient fermés, sur lesquels le sommeil appuyait déjà » (CS, 42).

C'est dans *Sarinagara* qu'est raconté pour la première fois le rêve qui a marqué l'enfance du narrateur parce qu'il « revenait² tous les soirs dès qu'il s]'endormai[t] » (SA, 15). Ce rêve décrit, selon d'infimes modulations, l'« histoire parfaite » : enfant, le narrateur rêvait chaque nuit qu'il se perdait dans

¹ La phrase est répétée deux fois à l'identique, visuellement séparée du corps du texte (CS, 186 et 187). Elle introduit également un paragraphe et est légèrement transformée à deux reprises, donnant ainsi lieu à un « [c]et homme rêve » (CS, 188) et à un « [s]on rêve ne le quitte pas. » (CS, 189). L'importance du rêve est soulignée encore par deux formules introductrices : « [e]t ce rêve qu'il fait revient chaque fois dans sa nuit » (CS, 187) et « [u]n rêve très doux » (CS, 188). La construction de ce chapitre n'est pas sans rappeler celle du « jeu qui n'aurait pas de fin » dans la troisième partie de *Toute la nuit*, où le narrateur ne cesse de répéter et de décliner, dans un but identique, la formule « j'écris qu'il neige » à l'ouverture de chaque nouveau paragraphe. Voir à ce propos la sous-partie II.B.3.b. « La photographie manquante : première et dernière image ».

² Je souligne.

une ville inconnue, labyrinthique et grandiose. Lorsque parfois il lui arrivait finalement de retrouver le seuil de sa maison et que quelqu'un lui ouvrait la porte, tout avait changé et personne ne le reconnaissait. L'enfant comprenait alors qu'il était désormais un « fantôme errant dans le néant coloré d'une vie dont il avait été exclu pour toujours » (SA, 20). Les analogies sont troublantes et sont d'ailleurs clairement indiquées par le père dans *Le Chat de Schrödinger* lorsqu'il explique que son « histoire parfaite » peut sembler « familière à tous ceux qui l'écoutent. Comme s'ils l'avaient déjà entendue », ajoutant « que la vie vient ainsi à son heure vérifier un songe d'enfant que l'on a fait » (CS, 184). Ce qui pourrait être une fable ou une légende¹ a effectivement pénétré l'œuvre romanesque bien avant que l'« histoire parfaite » ne soit formulée. Or les correspondances sont d'autant plus perturbantes qu'elles sont multiples. Ce rêve d'enfance n'est autre qu'une réécriture de l'incipit de *Peter Pan*, dont le père a signalé à maintes reprises l'importance pour son propre récit. Le héros de James M. Barrie est ce même petit garçon qui un jour revient à la fenêtre de sa maison et se rend compte qu'il n'y a plus sa place. La scène est encore reprise dans *L'Enfant éternel* autour, cette fois, du personnage de Pauline : le narrateur imagine que l'enfant, venue chercher « son ombre »² là où elle l'avait laissé, « s'approche de la fenêtre laissée ouverte » (EE, 152), attirée par les histoires écrites pour elle par son père. La trame est donc toujours la même : le lecteur découvre pas à pas l'empreinte d'une histoire unique dont les contours, sans cesse remodelés, racontent une inexorable revenance.

Un récit pourrait pourtant passer inaperçu dans le décompte des nombreuses altérations de « l'histoire parfaite ». Il n'est cette fois pas question de rêve, mais d'une rêverie, occasionnée par le miroir brisé. Il s'agit d'une anecdote livrée dans *Sarinagara* : un revenant – le père – retrouve la maison dont il était parti – l'appartement parisien, désormais vide, qu'il occupait autrefois avec sa famille. Le miroir de la salle de bain est tombé et s'est brisé.

¹ Le narrateur dit que l'« histoire parfaite a « l'évidence de certaine fable d'autrefois » (CS, 183), « répét[ant] la matière de contes plus vieux que la mémoire » (CS, 183), et, enfin, puisqu'il a auparavant précisé qu'il n'en connaissant pas l'origine et qu'il était possible qu'il « l'ai[t] inventée » (CS, 183), il finit par conclure : « [d]isons que c'est encore une autre légende chinoise » (CS, 183).

² L'anecdote correspond à celle évoquée dans les premières pages de *Peter Pan*, puisque le héros revient lui aussi chercher son ombre, oubliée lors d'une visite précédente dans la chambre de Wendy.

Le lecteur le sait : l'image du père manque désormais. Reste seulement au mur « une large et irrégulière tache "jaune" » (SA, 116). Or cette couleur imprègne systématiquement le rêve d'enfance du narrateur¹. Cette coïncidence de tonalité signale que la scène du miroir fonctionne à la manière de « l'histoire parfaite » : tous les symboles structurant la narration sont ici rapportés. Alors qu'il « rassemble les éclats de verre en les recueillant dans le creux de [s]a main » (SA, 115) – confirmant une nouvelle fois le *tenir parole* auquel il s'emploie inlassablement –, le père s'« entaill[e] » le doigt » (SA, 115). Une erreur d'inattention suffit pour que le déséquilibre paternel l'entraîne bien au-delà de la réflexion initiale. En effet, le narrateur place son doigt sous l'eau et « observ[e] le sang tourner dans le lavabo, sa couleur délayée entraînée dans la spirale incessante du courant » (SA, 115) : le rouge comme marqueur chromatique, l'image trouble de la « couleur délayée » rappelant le jeu de superposition et d'interprétation des images, mais aussi cette « spirale incessante » traçant perpétuellement les cycles de la narration, chaque détail évoque les conditions retenues pour l'établissement du roman infini. En outre, le père, contraint de suspendre sa fuite, prend le temps de considérer sa présence au monde. « Je me sentais épuisé, vieux, accablé » (SA, 115), confie-t-il. Alors même que « l'image manque » toujours, le père *voit*. Il prend ici l'apparence du juif errant chargé du fardeau du passé et de l'avenir, *gardien-revenant*² veillant sur l'histoire, roman après roman. Rien pourtant n'est jamais figé comme le rappelle immédiatement la narration : « [j]e me sentais devenu aussi vulnérable qu'un vieillard ou qu'un enfant » (SA, 116). L'un *ou* l'autre, l'un *et* l'autre, tel que s'entête à l'affirmer le père dans les romans de Philippe Forest : dans un temps ou dans l'autre, dans un lieu ou dans un autre, ou bien partout et en tout

¹ Les différentes allusions au rêve d'enfance sont en effet toujours accompagnées par une référence à la couleur jaune devenue, dans le récit, le signe annonciateur de l'influence des songes. Il est à noter que selon la symbolique des couleurs, le jaune est reconnu comme étant le « symbole de la trahison, de la tromperie, du mensonge » (Pastoureau Michel et Dominique Simonnet, « Le jaune : tous les attributs de l'infamie » *Le petit livre des couleurs*, [Panama, 2005], Paris, Seuil, coll. « Points », 2014, p. 80). Le jaune pourrait donc être ici la preuve d'une subversion de la réalité.

² En référence au *gardien des passages* dont j'emprunte la formule à Yves Pélicier (*art. cit.*). Le narrateur avait d'ailleurs attiré l'attention sur le passage du temps dès le début de la scène. Face aux fragments du miroir dispersés à ses pieds, le père avait posé la question : « [c]'était un signe sans aucun doute. Je me demandais comment l'interpréter : sept grandes années de malheur ? » (SA, 115). *L'Enfant éternel* fut publié en 1997 ; *Sarinagara* en 2004. Sept années les séparent : les sept premières années de ce qui constitue une narration irrésolue. La temporalité propre à son récit pèse sur le père de tout son poids.

temps, peu importe puisque les apparences peuvent être à tout moment renversées, sans qu'il soit vraiment possible de distinguer ce qui est réel de ce qui est imaginé.

« Tous les souvenirs enfin s'effacent. Et puis restent les rêves » (*SA*, 15). Comme une confirmation de ces deux phrases qui ouvrent *Sarinagara*, le père fait part, neuf ans après, dans les toutes dernières pages du *Chat de Schrödinger*, d'un « rêve qui n'était pas vraiment un rêve » (*CS*, 325), l'un de ceux durant lesquels il est possible de « compos[er] une histoire impossible » (*CS*, 325), une « histoire parfaite » faut-il croire, dont les métamorphoses ne cessent jamais véritablement et dont il faut accepter l'espace de rêverie :

Comme si l'on se trouvait enfin devant l'histoire vraie de sa vie, celle qui contient non seulement tout ce qui a été mais aussi tout ce qui aurait pu être, dont il n'y a aucunement possibilité de la raconter puisqu'il n'existe pas de langue éveillée en laquelle on puisse l'exprimer et dont toutes les histoires que l'on fait – à soi-même, à autrui – n'apparaissent plus qu'à la manière de pathétiques contrefaçons, un dépôt de débris et de déchets accumulés près de soi par un désastre, lorsque l'illimité s'effondre et tombe en pièces à ses pieds, répandant la menue monnaie *d'un miroir en morceaux*¹, d'un mirage en miettes dont les éclats luisent pour rien dans le vide. (*CS*, 326).

Cette longue parabole rassemble en un souffle les motifs du miroir brisé et de l'« histoire parfaite » : il y est question d'une temporalité déconcertante, de la difficulté du récit, mais aussi du « désastre » de l'existence. Ne faut-il pas voir le rêve comme ce qui dépouille l'histoire de ses illusions ? En brisant le miroir, le père ne dévoile-t-il pas la réalité de son entreprise ? Révélant les fondements de l'« histoire parfaite », ce dernier donne au lecteur la possibilité d'approcher

¹ Je souligne.

l'essence de la *fabula*¹ mais, comme le rappelle Umberto Eco, « la coopération interprétative s'effectue dans le temps : un texte est lu pas à pas »². D'autres éclats sont encore à découvrir au cœur du labyrinthe, avant qu'il ne soit possible de répondre à la question : « [q]u'est-ce que je veux faire de ce texte ? »³

Qu'il s'incarne en Pauline ou Peter Pan, dans le petit garçon qu'il fut, l'homme qu'il est aujourd'hui ou bien encore cet enfant égaré que figure le lecteur attiré à son tour par les histoires paternelles, le père conserve les traits du revenant dont les contours flous s'accommodent de tous les possibles. De cette manière, l'errance est préservée et le père est libre de donner à voir à travers l'imaginaire de ses mots ce que représente pour lui le réel dans toute sa diversité. Il se consacre à cette tâche et cette revenance lui permet de formuler son identité : en tant que père il doit veiller à préserver l'histoire et à la transmettre ; il est à l'origine du passage et du sens. Comment ne pas dès lors voir le romancier lui-même apparaître derrière les mots du père, lui qui est, comme l'explique Philippe Forest, celui qui « s'en revient sans cesse vers les images de sa vie, qui ne s'accommode pas de leur inexorable dissolution dans le temps »⁴. Ici encore il s'agit d'une même histoire invariablement vérifiée, puisque « c'est à la façon d'un revenant que le romancier, dont le texte répond à l'appel repris du réel, doit faire retour perpétuellement vers le lieu de son expérience la plus vraie. »⁵

¹ Umberto Eco propose la définition suivante de la *fabula* :

La *fabula*, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement. Elle peut aussi ne pas être une séquence d'actions humaines et porter sur une série d'événements qui concernent des objets inanimés ou même des idées. Le "sujet", c'est en revanche l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée, telle qu'elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière (anticipation et *flash-back*), ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses. (*Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, [1979, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985], Paris, LGF, Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1989, p. 130-131)

² *Ibidem*, p. 82.

³ *Ibidem*, p. 82.

⁴ *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 300.

⁵ *Ibidem*, p. 101.

C. REJOUER L'HISTOIRE : TRANSMISSION ET INVENTION

« Mais à quoi bon raconter tout cela une fois de plus ? » (CS, 67). Pourquoi revenir ainsi ? Une explication est suggérée par la récurrence de l'errance : le sens premier du verbe "errer" est se tromper, « [s]'écarter, s'éloigner de la vérité »¹. Il s'agit d'une étape nécessaire dans le récit paternel : à un moment donné, chaque narrateur reconnaît une erreur. Le père d'*Une parenthèse espagnole* confie qu'il « n'aurai[t] pas dû [s]'endormir dans le lit de [s]a fille » (PE, 61) ; il pressent la gravité de ce rapprochement sans pour autant être capable d'en déduire les conséquences. En guise d'éclaircissement, il précise « [n]os odeurs et nos rêves ne doivent pas se mélanger » (PE, 61) et mène alors le lecteur vers d'autres considérations : qu'y a-t-il dans l'insaisissabilité des « odeurs » et des « rêves » qui menaceraient le père et l'enfant, si ce n'est les histoires et les mots qui pourraient en être déduits et dont le narrateur redoute les effets ? L'expérience paternelle dans *Non-dits* abonde en ce sens. Léonce en a la certitude : « je m'étais trompé » (ND, 43) ; « j'avais fait une erreur » (ND, 44) ; « je m'étais fourvoyé » (ND, 44). Cette faute initiale, dont il se refuse dans un premier temps à parler, est ce qui constitue ce qu'il nomme « l'histoire avec Léa » (ND, 134). Parce qu'il a abandonné cette dernière, la quittant pour fuir avec Lisa, il a commis un de « ces actes qui faisaient tout chavirer » (ND, 134), un de ceux qui provoquent des « événements incontrôlables et irréversibles » (ND, 134) : or, avant l'acte, il y eut les paroles prononcées mais aussi les non-dits², autant de mots impossibles dont le père tente de rétablir par son récit la véritable teneur. Chaque narrateur s'impose ainsi une « histoire » qu'il tend à parfaire³. C'est en ce sens que doit être envisagé le travail sur l'histoire « parfaite », comme cela est suggéré dans *Le Chat de Schrödinger* :

¹ Entrée "errer" (in *Le Grand Robert de la langue française, op. cit.*).

² Léa a confié son amour inconditionnel pour son propre père à Léonce, mais celui-ci n'a pas su lui avouer sa peur de ne pas trouver sa place devant cette imposante figure paternelle.

³ Au sens de "parfaire" : « rendre (qqch.) complet, en ajoutant ce qui manque » (entrée "parfaire", in *Le Grand Robert de la langue française, op. cit.*).

Et donc, j'en arrivais forcément à cette conclusion, puisqu'en vérité c'était d'elle que j'étais parti, que dans le cas présent, si ce chat revenait ainsi chez nous, il fallait que ce fût parce que quelque chose y manquait. (CS, 173)

Quelque chose « manquait », ou, plus précisément, selon l'étymologie du verbe, quelque chose était défectueux : les mots sont en cause. L'histoire inlassablement racontée acquiert sa réalité dans sa continuelle élaboration, menée par ajustements successifs. De la sorte, le père s'affaire à corriger, préciser, améliorer et même raccommo­der ce qui peut encore l'être et se consacre dès lors à la reprise de l'histoire, au sens que lui donne Alain Robbe-Grillet dans son roman éponyme¹, s'inspirant lui-même du texte du philosophe Sören Kierkegaard² également intitulé *La Reprise*.

Les premiers mots du prologue de Robbe-Grillet – « Ici, donc, je reprends »³ – pourraient ouvrir chaque roman du père, puisqu'il s'agit inévitablement de rejouer une histoire connue, partiellement achevée, où les empreintes se confondent aux inventions, où la transmission répond de la filiation littéraire. Les seules limites étant celles données au langage, le récit paternel est placé dans un écart de perfectibilité où souci de témoigner et plaisir de la fabulation permettent de se saisir du réel mais appellent à fournir un effort de lecture. La continuité, telle qu'elle est présentée par Philippe Forest dans *Vertige d'Aragon*, est en jeu : « [s]'il doit exister, l'avenir de la littérature – que chaque texte invente encore et encore à son tour – aura la forme de cet effort »⁴. Il s'agira donc de distinguer dans les romans du père les motivations de la reprise et ses effets afin d'appréhender l'écriture qui en résulte.

¹ Robbe-Grillet Alain, *La Reprise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

² Kierkegaard Sören, *La Reprise*, [*Gjentagelsen*, 1843], trad. Nelly Vi­allaneix, Paris, Flammarion, coll. « G.F. », [1990], 2008.

³ Robbe-Grillet Alain, *La Reprise*, *op. cit.*, p. 9. L'auteur ne cache pas la référence à Sören Kierkegaard, cité en épigraphe.

⁴ Forest Philippe, *Vertige d'Aragon*, *op. cit.*, p. 177.

1. De la condamnation des mots

Les mots sont un piège dans lequel le père se fait prendre à son propre jeu. « J'étais loin de penser, ce jour-là, à ce qui allait s'enchaîner, puis se nouer » (ND, 43). Les paroles, maladroitement ou incompréhensibles, sont des nœuds qui progressivement se resserrent et contre lesquels il est impossible de lutter, tel que le sous-entend Léonce dans *Non-dits* usant du conditionnel pour se dédouaner : « il m'aurait fallu défaire ce qui était en train de s'accomplir » (ND, 44). Mais la situation est devenue d'autant plus « inextricable » (ND, 134) qu'il n'en discerne pas les causes :

[...] les choses se sont faites insensiblement. La situation s'est modifiée, lentement, en dehors de moi. Jusqu'à se refermer sur nous. Et sur ceux qui viendraient après. Qui se trouveraient pris dans un engrenage dont ils ignoreraient l'origine et ne comprendraient pas la raison. (ND, 43)

L'« engrenage », auquel le père fait ici référence, s'apparente à une condamnation transmise génération après génération, dont le mécanisme reste incompréhensible. La fatalité du phénomène est rapportée dans tous les romans du corpus, surgissant parfois dans le propos paternel, comme pourrait l'être une soudaine intuition. Dans les premières pages de *L'Enfant éternel*, évoquant leur séjour à la montagne dans une maison familiale, Félix raconte cette nuit où Pauline s'est réveillée en pleurant. Il est troublé par le cauchemar de la fillette dans lequel il croit reconnaître un motif sacrificiel dont l'enfant serait l'offrande. Une sentence fut peut-être autrefois prononcée sans que personne ne se souvienne aujourd'hui de ses motivations ; le joug pèse encore et le père y voit les prémices de l'histoire. Avec une noirceur inattendue, la voix paternelle annonce la mort à venir :

J'ai peur que les cauchemars que je faisais ici enfant ne se soient maintenant saisis d'elle. Dans cette chambre où je dormais, ils attendaient depuis trente ans que quelqu'un commette l'imprudence de leur livrer une nouvelle proie de chair. J'avais voulu oublier la terreur que m'inspirait cette maison de mort, ce caveau de pierre aux parois de pin. Je ne pensais pas que la guerre de l'ombre puisse ainsi se poursuivre si longtemps, se livrer de nouveau avec chaque génération. (EE, 24)

L'erreur du père a-t-elle été de conduire l'enfant sur les lieux de l'histoire familiale ? De lui attribuer une place dans la succession des générations ? Si

faute il y a, ce passage en exprime l'inéluctabilité : le père n'a-t-il pas simplement accompli ce que son rôle lui imposait de faire ? Restent les mots qui, avec précision, consignent le présage et tentent de suppléer à l'erreur commise par mégarde : eux seuls peuvent permettre au père de lutter contre la « peur » et la « terreur » dues à l'ignorance ; le narrateur, hésitant entre naïveté et renoncement face au déploiement de l'histoire, peut de la sorte jouer de l'équilibre entre oubli et savoir.

a. *De père en fils : le rapport à la langue*

Dissimulés derrière les secrets de famille et les « mots enfouis » (*LE*, 81), certains rouages de la transmission restent inaccessibles au narrateur. Malgré son incompréhension et ses doutes, ce dernier n'accepte pas le défaut d'une langue qui semble condamner les pères depuis des générations : loin de s'avouer vaincu, il s'en remet définitivement aux mots et revendique un nouveau rapport à la langue.

Qu'elles soient ou non narratrices, quel que soit le rôle qui leur est attribué, les figures paternelles sont nombreuses dans les romans du père. Il est ainsi question d'une constellation de pères (celui de Léa et celui de Thomas dans *Non-dits*, celui de Luz dans *Une parenthèse espagnole*, celui de Pauline dans *Seuls*), de grands-pères (le propre père des narrateurs dans *Le Siècle des nuages* et dans *Une parenthèse espagnole*, mais aussi du grand-père Mariano (*PE*, 205), père du père de ce dernier roman) et enfin d'oncles, eux-mêmes pères (comme le frère du père de Léa dans *Non-dits* – probablement père de Camille et Lisa –, Gilbert dans *Loin d'eux* – frère de Jean et père de Céline – ou encore « l'oncle

Rámon » dans *Une parenthèse espagnole*)¹. Chacun tient un rôle, même ponctuel, dans la continuité de l'histoire, le fils apparaissant invariablement condamné à suivre les traces de son propre père ou bien à subir les conséquences des actes de ce dernier. Dans *Non-dits*, Thomas épouse Camille pour pouvoir prendre « sa revanche sur celles dont le père avait exploité son père » (*ND*, 138). Dans *Une parenthèse espagnole*, il suffit de quelques mots prononcés par son propre père pour que le narrateur soit longuement désorienté. Ce dernier retranscrit un message « laconique » (*PE*, 128) laissé sur le répondeur. À son écoute, il cède au vertige de la transmission et voit son histoire basculer définitivement parce que la configuration dans laquelle les paroles sont habituellement prononcées est renversée.

*Tu me rappelles, fils ?*² Et ce *fil*s, qu'il utilisait fréquemment, qui était une marque de tendresse paternelle, longtemps je l'avais dédaigné. Jamais mon père ne me téléphonait, c'était moi toujours, qui l'appelais, et j'ai à nouveau pressenti un point obscur, dans lequel se fondraient et résonneraient des pans de réalité étrangers à eux-mêmes et qui pourtant, dans leur conjonction, allaient révéler quelque chose. (*PE*, 128)

Soudain il n'est plus le père, mais « ce *fil*s » et ce retournement générationnel laisse entrevoir par contraste le « point obscur » où l'histoire se noue. Le retour de Luz l'avait déjà mené face à ce « nœud noir »³, mais il avait, pour un temps, retardé la confrontation. Ici, il y revient par l'intermédiaire de son propre père, et, puisqu'il lui est désormais impossible de se détourner, il perçoit plus distinctement les formes et les sonorités de son histoire : celles-ci répondent déjà de la « réalité » que le narrateur s'apprête à découvrir.

Un rapide examen suffit pour constater une gêne commune dans le rapport aux mots paternels, engendrant inévitablement malentendus et

¹ Il n'est à l'inverse jamais question de la mère du narrateur dans *Une parenthèse espagnole*. Il est seulement fait brièvement référence à la grand-mère Joaquina (épouse de Mariano et mère d'Evaristo, le père du narrateur), uniquement parce qu'elle fait partie du décor de l'histoire de ce dernier. Dans *Seuls*, la mère de Tony, décédée, ne donne lieu, elle aussi, qu'à de succinctes allusions ; c'est également le cas des deux mères de *Non-dits* (la mère des trois sœurs et Lisa), jugées trop envahissantes et, de fait, écartées. Enfin, la configuration est similaire pour la mère du narrateur dans *Le Siècle des Nuages* : Philippe Forest consacre un livre à son propre père dont seules les dernières pages sont l'occasion de dresser un portrait de sa mère. Dans les romans du père, la lignée des femmes est ainsi régulièrement effacée ou minimisée au profit de celle des hommes.

² En italique dans le texte.

³ La formule est de Laurent Mauvignier (entretien publié dans *Dialogues contemporains*, *op. cit.*, p. 107).

quiproquo. Dans *Non-dits*, une erreur d'interprétation a précipité l'histoire familiale. La narration de Léonce permet de revenir aux origines de la méprise et de comprendre l'engrenage dont résulte son suicide. Celui-ci est une des conséquences de l'« amour immodéré, exclusif » (ND, 134) que Léa portait à son propre père – une « ardeur passionnée¹ [...], qui n'était pas exempte d'une certaine adoration [...], d'une croyance presque mystique en ses qualités et mérites » (ND, 136) – et dont Léonce s'était inquiété car « le culte qu'elle lui vouait prenait toute la place et creusait entre [eux] une distance dont [il] ne voyai[t] pas comment elle pourrait se réduire » (ND, 136). Mais la ferveur², évoquée par le narrateur et dont cette figure paternelle initiale aurait été l'objet, ne procède-t-elle pas d'une interprétation faussée des paroles de Léa, prétexte idéal d'une fuite irréfléchie et inavouable ? La conclusion de l'histoire révélée violemment laisse penser que Léonce s'est laissé convaincre : « j'avais eu la certitude fulgurante qu'elle ne pourrait jamais aimer un homme comme elle avait aimé son père » (ND, 136). Cet avis formulé dans la hâte est d'autant plus surprenant que les deux pères présentent de nombreuses ressemblances. Léonce raconte notamment que, trompé par sa femme, son beau-père « s'était tu. Replié sur lui-même. [...] Très vite, il avait été un homme changé, vieilli » (ND, 137). Les termes sont ceux par lesquels il se décrit lui-même dans une situation identique – lorsque Lisa le trompe avec Thomas – des années plus tard. Léa résume d'ailleurs en quelques phrases concises les correspondances de leurs existences : « [m]on père. Léonce. Ces deux hommes. Les seuls qui auront compté pour moi. Et tous les deux qui auront baissé les bras. Ils se sont laissé faire » (ND, 142). Léonce n'a peut-être pas supporté de reconnaître son histoire à travers le destin de son beau-père³ ; il lui a été difficile d'admettre ce qui peu à peu a fait sens pour lui : son histoire s'est jouée sur des mots. Les paroles qu'il ne sut adresser à Léa n'ont pu atténuer une autre parole paternelle, autrefois

¹ Je souligne.

² Une ferveur presque religieuse, tel qu'en témoigne le champ lexical dans les citations précédentes.

³ Bien d'autres similitudes entre les deux hommes sont mises à jour dans les différents récits sans qu'aucun narrateur n'y prête attention. Le parallèle est en outre souligné lorsque Mathilde, errant à travers la ferme familiale, découvre de nombreux objets lui rappelant Léonce, sans savoir que sa tante Léa avait expérimenté une même approche des lieux par l'intermédiaire des réminiscences liées à son propre père : « [c]haque arbre, chaque coin du jardin, chaque parcelle de terrain me parlent de mon père. Sa présence est partout. Légère mais tenace. Délicate et cependant insistante. » (ND, 89)

prononcée de manière inconsidérée. Le père de cette dernière, le plus souvent silencieux, s'est un jour adressé à sa fille aînée et lui a confié : « tu es ma seule, mon unique certitude » (*ND*, 135). Les mots n'ont cependant pas été entendus comme ils auraient dû l'être : Léa était la seule de ses trois filles dont il était sûr d'être le père, sa femme l'ayant ouvertement trompé avec son propre frère après la naissance de celle-ci. Léonce explique que, « bien qu'elle n'ait pas su exactement ce qu'il entendait par là, [Léa] avait ressenti une joie infinie » (*ND*, 135). Elle « magnifiait, après coup, la nature et l'intensité du lien qui les avait unis » (*ND*, 135). Si ces premiers mots n'avaient jamais été prononcés, mais surtout si d'autres paroles étaient venues préciser la pensée paternelle, Léonce aurait peut-être trouvé sa place auprès de Léa et tous les protagonistes de l'histoire auraient été épargnés. Sans le savoir, le père des trois sœurs aura ainsi décidé du drame de chacun : la fuite de Léonce, la « vengeance » (*ND*, 138) de Léa, la trahison de Lisa, brisant jusqu'à la vie de sa petite-fille, Mathilde, piégée dans le jeu des dits et des non-dits de son père et, avant lui, de son grand-père.

Le cas de Léonce n'est cependant pas unique. Une même attention est portée aux trop rares paroles paternelles dans *Loin d'eux*. Dans le roman de Laurent Mauvignier, Jean accepte l'idée d'un atavisme. Il le formule une première fois, lors de sa prise de parole initiale, rapportant le discours de son frère, mais affirmant résolument le « nous » :

Nous, m'a dit Gilbert [...], on n'a jamais bien su dire les choses. Pas au point de ne pas se faire comprendre, mais tout *comme*¹ il a dit, et Luc je crois qu'il comprenait ça quand même parce qu'il était *comme* nous, *comme* papa était, *comme* nous sommes, *comme* Céline elle est, et Luc aussi était *comme* ça, à vouloir je ne sais quoi, a dit Gilbert. (*LE*, 30-31)

La répétition du « comme » souligne la fatalité d'un mal héréditaire : il est impossible de lutter puisque le silence est reconduit à l'identique de l'un à l'autre. L'accumulation de sonorités similaires, soutenue par la conjugaison du verbe "être", achève de désorienter le père face au non-sens ainsi mis à jour. Le doute entretenu dans ces quelques lignes (« je crois », « je ne sais quoi ») s'oppose au « comprendre » ici réitéré, car Jean, à ce moment-là, se protège encore de la réalité des mots : il se refuse à en reconnaître les termes et en rejette

¹ Je souligne l'usage de « comme ».

la concrétisation sur son frère, encadrant son propos par la reprise du « a dit Gilbert ». Le récit paternel entérine néanmoins bientôt la parole de cet autre père : Jean reprend les mots prononcés et, à force de ressassement, accepte la condamnation. Il s'approprie le « comme ça » de son frère et précise les accusations. Le « nous », désormais postposé, marque le temps qui fut nécessaire à la réflexion :

On a toujours été comme ça, nous. Gilbert peut-être moins que Luc et moi, moins que Céline aussi. Mais nous on tient ça de papa, a toujours dit Gilbert. On se repasse ça de père en fils, comme si de génération en génération tout ce que les vieux n'avaient pas pu dire c'était les jeunes à leur tour qui le prenaient en eux. (*LE*, 81)

S'appuyant pour un temps encore sur les remarques formulées par son frère, Jean réorganise ses paroles pour exprimer ses pensées. Il s'écarte cependant de la fatalité énoncée par Gilbert et laisse à ce dernier l'usage du « on », du « nous » et du « toujours », pour s'éloigner avec son fils, par la formule « Luc et moi ». Père et fils sont à part. Ils ont une compréhension autre de l'histoire. Jean procède par tâtonnements et ose à peine formuler ses conclusions, mais le « moi » et le « je » supplantent bientôt le « on » et font entendre une voix singulière, qui se différencie parce qu'elle n'accepte pas mais cherche à comprendre l'erreur initiale¹ – « cette part de lui qui avait construit la mort de Luc » (*LE*, 86) :

Et moi après que Gilbert m'a dit ça, je ne sais pas, deux ou trois mois après qu'il n'était plus là, Luc, eh bien je me suis dit, parce que ça me trottait dans la tête cette idée de tous depuis tout le temps, bien avant mon grand-père, mon père, et moi, et Gilbert, et Luc, que peut-être il était mort de tout ça, Luc, des mots enfouis. (*LE*, 81)

Comme le prouvent les marqueurs temporels, Jean sait qu'il est trop tard ; il tente malgré tout de formuler au mieux ses déductions pour que son récit puisse répondre de la réalité et ne soit donc pas tout à fait vain. De cette façon, il tient son rôle de père : il transmet son histoire et rétablit la filiation brisée. Le prénom du fils – « Luc » – est énoncé aussi souvent que possible ; placé en incise, il est ainsi repris aux « mots enfouis ».

¹ Gilbert rapporte dans sa narration les efforts de Jean pour « essay[er] de reprendre encore tout ça, de dénouer tout ça » (*LE*, 86) [je souligne] :

Comme si c'était que les choses résistent dans leur explication qui était devenu le plus dur pour lui. Jean alors, essayant encore de trouver une ligne, un trait qui expliquerait tout et relierait tout en un ensemble où lui enfin trouverait sa place, son rôle peut-être et la façon enfin de le tenir bien. (*LE*, 86)

Mais, comme l'explique le père lui-même, des mois furent nécessaires pour parvenir à ce constat bafouillant : il a fallu revenir auprès de ce matériau primitif de mots et, insensiblement, en modifier la trame, tirant quelques fils ou épaississant le trait, pour finalement jouer des nuances de la voix afin de faire entendre les paroles autrement. Sous le poids de la tradition du mutisme, Jean est incapable de se prononcer rapidement. Cet état de fait est régulièrement retranscrit, comme lorsqu'il explique que le jour de leur dernière rencontre, Luc s'est adressé à lui, mais que lui-même n'a pas su répondre immédiatement, désarçonné par ce qui, ce jour-là, est venu chambouler le « comme ça » ancestral : « c'est tellement étonnant de comprendre ça, de savoir réagir tout de suite à ce qui jamais n'était arrivé et qu'à force d'attendre on ne croyait plus possible » (*LE*, 82). L'urgence succédant à l'attente, Jean ne parvient pas à se positionner auprès du fils. Incapable de détourner son regard des événements passés et invariablement soucieux de l'avenir, le père ne peut prendre place dans le présent. Dès lors, s'il parvient à prononcer quelques mots, ceux-ci sont fatalement privés de leur destinataire initial et donc, en partie, de leur signification. La compréhension est suspendue à la revenance de la voix paternelle, seule à même de créer l'illusion d'un échange, d'une transmission effective en jouant de la temporalité du récit. Dans *Loin d'eux*, l'histoire s'est arrêtée à la mort de Luc, mais Jean s'affaire à reprendre les faits mot à mot, convaincu que quelque chose lui échappe et qu'il ne doit pas, comme le formule Félix dans *Toute la nuit*, « renoncer à sa pensée la plus vraie pour la maintenir vivante tout au long de la nuit »¹ (*TN*, 305). Le lecteur devient l'interlocuteur à convaincre, celui qui doit avoir en main toutes les cartes du jeu pour emporter la partie. Au père de trouver les mots pour désigner « ce point exclusif d'impossible dont dépend tout travail authentique sur la langue. Point d'impossible qui contraint auteur et lecteur et à l'appel duquel répond le texte romanesque ».²

Pour s'extraire de la condamnation des mots, le père ne se contente pas de répéter, il reformule la réalité et pour cela il s'attache à elle. Dès lors il est

¹ Ce sont les dernières paroles du narrateur de *Toute la nuit*.

² *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., pp. 299-300.

condamné à demeurer dans la proximité de l'histoire, dans cette « *demourance* »¹ dont parle Jacques Derrida, et que Guillaume, dans *Seuls*, présente ainsi à propos du père de Tony : « cette histoire² le privait de s'échapper de la sienne, de celle où son fils et lui s'interdisaient de rompre avec ce qui les tenait éloignés l'un de l'autre » (*SE*, 109). C'est une condition du récit paternel dont répond la reprise – « elle seule, inscrit dans le temps ce quelque chose par quoi le temps fait sens enfin »³ – ; il y a là quelque chose « de l'ordre de la promesse ».⁴

b. *Paroles à reprendre et « poétique de l'empreinte »*⁵

La reprise au sens de Søren Kierkegaard est « un ressouvenir en avant », dans « la bienheureuse assurance de l'instant »⁶. Philippe Forest s'approprie la théorie du philosophe danois. Il s'agit toujours, pour lui, « de détourner la littérature vers le futur mais de le faire dans la fidélité à un événement passé par lequel se trouve fondée une éthique tragique de la survie »⁷. La « promesse » de durée et de sens dont prend acte son narrateur est illustrée, roman après roman,

¹ Jacques Derrida explique qu'« [i]l y a toujours une idée d'attente, de contretemps, de retard, de délai ou de sursis dans la demeure » :

L'extension à l'habitation, au logement, à la résidence, à la maison, tient d'abord au temps accordé à l'occupation d'un lieu et conduit jusqu'à la "dernière demeure" où réside la mort [...]. Le vieux français avait aussi ce mot dont je me suis déjà servi, à peu près je crois, la *demeurance* qu'on écrivait aussi, c'est encore plus beau, et si approprié à notre texte, la *demourance* » (Derrida Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, pp. 2-3)

L'auteur explicite ensuite l'« impossible demeure de la demeure », rappelant la complexité sémantique du terme et demande comment il faut « entendre [...] *la demeure*, ce qui *demeure*, ce qui se tient à *demeure*, ce qui met *en demeure* » (*ibidem*, p.11).

² L'histoire des cahiers dans lesquels Tony écrit et dont son père a voulu un jour s'emparer.

³ *Le Roman, le réel et autres essais, op. cit.*, p. 299.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 106.

⁶ Kierkegaard Søren, *La Reprise, op. cit.*, p. 66.

⁷ *Le Roman, le réel et autres essais, op. cit.*, p. 94.

par les nuances du *tenir parole* et de la revenance qui définissent la reprise¹ propre au père. Il ne saurait donc être question de « réminiscence », ni de « répétition », mais d'un témoignage « dans la stricte mesure où quelque chose du réel y serait repris »² – le réel étant, comme le rappelle l'écrivain, « entendu dans son acceptation la plus paradoxale »³, c'est-à-dire l'impossible. Pour cela, il faut approfondir chaque empreinte et reprendre le récit autant de fois que nécessaire pour y faire apparaître les vérités. Si le père veut apprendre de l'histoire, il lui faut *découvrir* les mots.

La durée inscrite comme condition à la narration donne à la voix paternelle son timbre : lorsqu'elle parvient au lecteur, elle a d'abord résonné en plusieurs lieux et plusieurs temps du roman ; elle a été modulée par les retours successifs ; éloignements et rapprochements ont occasionnellement faussé les chuchotements et les éclats de voix, mais ont permis d'illustrer une mémoire tour à tour effacée, recouverte, tronquée ou complétée. Le père du *Chat de Schrödinger* confie éprouver le sentiment « de reprendre par le regard un très lointain travail, abandonné depuis longtemps et dont l'existence [l]'avait seulement distrait un instant » (CS, 40). L'espace se mêle au temps ; le regard guide les mots. Sous l'effet de la reprise, l'attente se confond aux égarements. La tâche apparaît sans fin et permet d'entrevoir les faiblesses de l'entreprise : le père ne maîtrise pas sa parole.

Face à lui, l'enfant, à l'inverse, évolue avec aisance dans un monde de mots et s'il multiplie les démonstrations, il ne partage pas pour autant son savoir avec le père. Dans *Non-dits*, Mathilde passe son temps « plongée dans un livre » (ND, 42), quand, dans *Seuls*, Tony emmène partout avec lui les carnets dans lesquels il écrit au feutre rouge et dont il refuse de livrer le contenu. Dans *Loin d'eux*, si Luc est en apparence peu à l'aise avec le langage, il a néanmoins laissé derrière lui des traces écrites de son histoire – un mot inachevé où il avait

¹ Maïté Snauwaert définit la reprise chez Philippe Forest, comme « une façon manifeste, tantôt l'élargissant, tantôt l'abrégant, de renouveler le récit, d'en refaire un point de départ plutôt qu'une fin, une origine de l'écriture qui la justifie et la fonde. Elle est une façon de *récrire* l'histoire (de la réviser) et de la *réécrire* (de l'écrire à nouveau), sans jamais annuler ce qui a été écrit auparavant », [en italique dans le texte] (*Philippe Forest. La littérature à contretemps, op. cit.*, pp. 196-197).

² *Le Roman, le réel et autres essais, op. cit.*, p. 297.

³ *Ibidem*, p. 95.

commencé à expliquer les raisons de son suicide, écrit à la main, sur un « petit papier jaune chiffonné » (*LE*, 52), ou encore « un cahier de notes » (*LE*, 120) sur le cinéma – mais son père n’y aura pas accès. Le « petit papier jaune » est conservé par la mère de Luc (qui garde également précieusement ses lettres) – elle n’en dit rien à Jean ; quant au « cahier de notes », il a été subtilisé par Céline : de la sorte, l’une comme l’autre privent définitivement le père des mots de son fils. Toute communication orale ou écrite ne pouvant aboutir, le père ne peut comprendre. Les conclusions sont identiques dans *Une parenthèse espagnole* : des années s’écoulent avant que le père puisse entendre, de la voix de son aînée, ce qui s’est produit le jour du retour de Luz, mais parce que Jeanne se livre « par bribes » (*PE*, 30) et ne répond pas aux questions, la version paternelle de l’histoire reste incomplète. Fabulation et invention sont alors indispensables à la reprise :

Je reconstruis les paroles de Jeanne, parce que ce jour-là, elle ne laissait échapper que des bouts de phrases en dépit de mon insistance. Jamais je n’ai su comment elles se décidèrent à ouvrir¹ [...]. (*PE*, 31)

Le phénomène diffère quelque peu dans *L’Enfant éternel* mais les conséquences pour le père restent similaires. Félix retranscrit la voix de Pauline à de nombreuses occasions dans son récit et justifie la « maîtrise presque parfaite » (*EE*, 169) qu’il prête à sa fille. « Sa langue se nourrit de la nôtre. [...] Son parler d’enfant nourrit notre parler d’adulte » (*EE*, 170). Mais il lui faut reconnaître que, si « [c]ela fait un jargon étrange et tendre pour chiffrer [leurs] messages, une langue intermédiaire que seuls, tous trois, [peuvent] partager » (*EE*, 170), certains termes restent néanmoins mystérieux, comme cet « adverbe inventé » dont il n’a pu « établir avec certitude ce qu’il signifiait. "*Entement*"² » (*EE*, 171) :

Je crois que ce mot avait deux sens ordinairement distincts mais qui, pour elle, confusément, n’en faisait qu’un. Il voulait dire à la fois : heureusement et autrement. (*EE*, 172)

La langue de Pauline reste donc hors de portée, malgré l’apprentissage revendiqué par le père. Ce dernier peut seulement s’en approcher, en éprouver

¹ Luz ayant frappé à la porte de l’appartement familial alors que le père n’était pas là, ce sont ses filles qui lui ouvrirent la porte.

² En italique dans le texte.

les contours et essayer d'en saisir les tonalités et les rythmes, sans espoir d'en distinguer les subtilités.

Le narrateur de *L'Enfant éternel* l'affirme : une « enfant qui se sait le temps compté ne confond pas passé, présent, futur » (*EE*, 171). La fillette a cette connaissance verbale du temps que lui n'a pas, celle-là même dont fait également preuve Tony dans *Seuls* lorsqu'il raconte son histoire – lui se rappelle alors que son père a oublié : « [t]u ne te souviens pas ? Non, je ne me souviens pas » (*SE*, 64). L'opposition frontale des deux formules se vérifie dans chaque roman du père. Dans *Non-dits*, le mimétisme des paroles entre le père et la fille ne dissimule pas l'avancement de Mathilde : malgré l'entrave des silences, celle-ci est allée plus loin dans la compréhension de l'histoire, parce qu'elle a une meilleure maîtrise de la langue. Alors que Léonce, s'exprimant depuis le passé avait formulé un « [n]e pas penser plus loin. Ne pas se souvenir non plus » (*ND*, 97) ; sa fille lui répond, depuis le présent, d'un « ne rien voir, ne rien penser, laisser l'ombre persister » (*ND*, 112) : la continuité des paroles fait sens, mais la concision de Mathilde rend ses mots plus francs : il n'y a rien à dissimuler ; la vérité est là où, auparavant, le père n'avait pas su la trouver. Cela est confirmé à la fin du roman, lorsque la fille de Léonce affirme qu'elle sait où elle se trouve et où elle se rend. « J'ai reconnu la petite route, sur la droite [...]. J'ai continué tout droit » (*ND*, 158). Elle suit là les indications du père qui, dès son premier monologue, avait prêté attention à cette dernière route « droite, sans surprise » (*ND*, 46), alors inaccessible : il fallait en premier lieu parler. Jeanne, dans *Une parenthèse espagnole*, confirme cette acuité langagière. Elle entrevoit les liens autrefois tissés et les met en relation avec le présent, mais surtout elle est capable de les énoncer, rétablissant de la sorte la vérité des faits. Soufflant les mots de l'histoire à son père, elle le place face aux évidences :

Des années plus tard, au détour d'une conversation, Jeanne m'a interrogé sur ma relation avec Luz. [...] Je ne sais pas comment elle a su, avec une lucidité déconcertante, associer ce jour-là la question de l'amour, la séparation de ses parents et l'histoire avec Luz. Est-ce que je l'avais aimée, cette femme ? Je n'ai pas répondu. (*PE*, 30)

Jeanne referme ainsi la boucle du récit dans le sens inverse à celui attendu : elle ramène le père aux origines de l'histoire et pose les questions auxquelles ce dernier devra un jour fournir une réponse. Plus emblématiques encore, les mots de Céline, la cousine de Luc, dans l'excipit de *Loin d'eux*. La jeune femme prend

la parole une seule fois : elle est la dernière à s'exprimer lorsque tous les autres narrateurs se sont tus. Elle prolonge alors la parole paternelle, exprimant ce que Jean ne pouvait formuler. Le fils avait confié à son père « la haute voix du rêve » par laquelle « il touchait les choses » (*LE*, 80). Si Jean n'a pas su répondre, « débordé [...] par ces mots » (*LE*, 82), il les a inlassablement interrogés et a réussi à les porter jusqu'à ce que Céline enfin les reprenne et s'adresse à Luc d'un « tu » qui pourrait être paternel :

[...] tu le redirais encore [...] ton rêve de nous voir tous un jour avec les mêmes mots, oh oui tu dirais, qu'on ait tous les mêmes mots et qu'un jour entre nous comme un seul regard ils circulent. (*LE*, 121).

Les voix entrent en résonance. Sous la forme d'un message du père rendu au fils par cette héritière universelle – lectrice de l'histoire qui s'est jouée avant elle – ce legs verbal prend de l'ampleur et réhabilite, de manière inattendue, un père demeuré dans l'incertitude de son rôle.

De manière plus appuyée que dans les romans qui le précèdent dans l'œuvre de Philippe Forest, *Le Chat de Schrödinger* fonctionne sur ce même principe : « [u]n enfant parle à son père. [...] Je parle à quelqu'un » (*CS*, 60), affirme le narrateur soulignant, par cette juxtaposition, l'universalité de la voix enfantine. Les interrogations de la fillette résonnent tout au long du roman et réclament au père des explications sur la vie, les étoiles et la mort¹. Or, si ce dernier ne doute guère du savoir de sa fille – « [u]n enfant en sait davantage » (*CS*, 60) –, il lui faut en fin de compte reconnaître sa propre défaillance face aux mots – « je ne sais plus rien ni de ce qu'elle disait ni de ce que je lui disais » (*CS*, 68). Ce sont donc toujours ces paroles enfouies sous les strates du passé que le père essaie de reprendre : la recherche ne se joue pas dans le temps. C'est en cela que la « poétique de l'empreinte »², telle que la nomme Philippe Forest, trouve tout son sens lorsqu'elle est appliquée au récit du père. Le principe est illustré dès *L'Enfant éternel*, lorsque le narrateur superpose « la plus ancienne des œuvres d'art connues – des mains de couleur soufflées sur la pierre » (*EE*, 130) – et l'empreinte laissée par Pauline dans la pâte à sel découpée par sa maîtresse³ ; au-dessus il dispose encore la « marque » double que l'enfant lui

¹ Tout particulièrement dans le chapitre 5 « Nuit blanche », pp. 59-68.

² *Le Roman, le réel et autres essais*, op. cit., p. 106.

³ L'objet existe et l'écrivain en signale l'importance dans le dossier qui lui est consacré dans la revue *Décapage* (« La panoplie littéraire », *Décapage*, op. cit., p. 79).

demande de laisser sur le papier : sur le tracé de sa main, « elle veut quelquefois que je pose la mienne, dessinant à mon tour une main plus large qui entoure la sienne » (*EE*, 130). Le dessin rappelle étrangement les spirales du récit enroulées autour de l'histoire initiale et la confidence de l'écrivain parlant de son premier roman et de sa fille qui en est l'héroïne – « [j]e lui ai seulement prêté ma main »¹ – confirme l'empreinte. Depuis lors, les questions sont obsédantes : « [q]ui ouvre la paume et tend les doigts ? Qui salue l'impensable futur ? Qui fait au temps le legs chiffré de ce salut ? » (*EE*, 130). Enfant ou père ? Personnage, narrateur ou écrivain ? Qui porte l'empreinte de l'histoire ? D'où provient finalement le récit ?

Parce que la reprise s'effectue dans « un même mouvement, mais en direction opposée »², selon la formule de Sören Kierkegaard, « il ne s'agi[t] plus de choisir entre le souvenir et l'oubli [...] l'oubli devena[nt] la condition mystérieuse et nouvelle du souvenir » (*SA*, 344). Il ne s'agit pas non plus de choisir entre réalité et fiction, puisque le but avoué est d'exprimer la vérité par quelque moyen que ce soit. L'histoire est suspendue pour permettre le « fouissement »³ par lequel il sera possible de reprendre les mots manquants et de faire entendre la voix paternelle dans « le plaisir du texte » dont parle Roland Barthes.⁴

¹ « La panoplie littéraire », *art. cit.*, p. 82.

² Kierkegaard Sören, *La Reprise*, p. 65.

³ J'emprunte ici le terme employé par André Siganos à propos de l'œuvre de Kenzaburô Ôé, pour définir le « renversement [dont] l'œuvre se nourrit » et « qui fait de l'écrivain le fils de son fils, le fils de sa femme, quêtant éperdument dans l'écriture le mystère de l'Être, à partir de ces rapports [...] tissés [...] entre la mémoire d'un lieu [...], le devoir de mémorisation [...] et l'accident essentiel d'une vie [...] ». (Ôé Kenzaburô, *Nostalgies et autres labyrinthes. Entretiens avec André Siganos et Philippe Forest*, Nantes, Cécile Defaut, pp. 82-83). Le principe du fouissement dans la terre est d'ailleurs littéralement évoqué par les pères-narrateurs, « comme s'il fallait d'abord s'enfouir sous terre » (*PE*, 197), rester « face contre terre » (*ND*, 97) pour retrouver les « mots enfouis » (*LE*, 81).

⁴ Barthes Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

2. La paternité à l'œuvre

La paternité est à l'œuvre. Les paroles sont retenues le temps d'établir un équilibre entre incertitude des origines et angoisse du devenir. Le père est prompt à croire aux empreintes du réel et aux illusions persistantes attestées par les mots et les écrits. Selon les besoins du récit, intertextualité et métatexte¹ se confondent avec la fabulation et impliquent le lecteur qui reçoit dès lors le roman sous la forme d'un témoignage à reprendre : il lui faut, à son tour, comme le père avant lui, relever les mots et accepter de « saccager »² l'histoire pour lui redonner un sens. Dans *Une parenthèse espagnole*, des formules incompréhensibles sont ainsi éparpillées. Du cri de ralliement franquiste dont il reconnaît que « longtemps ignare, [il] avai[t] cru que *Viva la muerte*³ était un mot d'ordre révolutionnaire » (PE, 101) au « *Han pasado los bárbaros* », le père interroge, répète, fait résonner les paroles autrefois prononcées, mais ne donne pas toutes les clefs :

Han pasado los bárbaros,⁴ j'ai poursuivi, moi qui ne parle pas l'espagnol, mais cette phrase tirée de je ne sais où, je me la traînais depuis des siècles. Elle est sortie ce jour-là, je ne sais pas comment ni pourquoi. *Qu'est-ce que tu racontes ?* Fred⁵ a demandé, le ton soudain vif. *Han pasado los bárbaros. Les barbares sont passés.* Et lui, sèchement : *Mais qu'est-ce que tu déliras ? Quels barbares ?* Nous comprendrions bientôt. (PE, 67)

¹ Selon les termes de Gérard Genette, tels qu'ils sont explicités dans *Palimpsestes* (op. cit.). Les cinq types de relations transtextuelles définies par Genette sont clairement présentes dans l'œuvre de Philippe Forest où les limites entre les écrits sont souvent floues tant ceux-ci s'entremêlent : intertextualité (très diverse, de Faulkner à Kenzaburô Ôé), métatextualité (les essais théoriques de l'écrivain se superposent et accompagnent ponctuellement les histoires racontées dans les fictions), architextualité (dialogue, récit à la première ou à la troisième personne sont parmi les innombrables variations qui composent l'œuvre), hypertextualité (chaque roman reprend le précédent), paratextualité enfin (à travers notamment les nombreux entretiens ou articles consacrés à l'auteur et à son œuvre).

² Selon la formule utilisée par Philippe Forest pour décrire les conséquences de l'écriture :

L'histoire n'est "parfaite" que tant qu'elle n'a pas encore pris forme, qu'elle flotte dans le néant où sont toutes les autres avec elle. La mettre en mots est bien entendu la seule manière de la faire exister. Mais, en même temps, cela revient aussi à la *saccager*. Comme s'il fallait ainsi la sacrifier afin qu'elle soit. (CS, 184-185) [Je souligne]

³ En italique dans le texte.

⁴ En italique dans le texte.

⁵ Ami du narrateur.

Malgré cette dernière déclaration, le père ne parvient jamais au bout de son récit. Une fois les mots ordonnés et intelligibles, il s'esquive, laissant ouvert un nouvel espace de réflexion. Le « nous », sur lequel se clôt le paragraphe, rappelle que la parole paternelle est avant tout énoncée dans une perspective de transmission. Si le père incarne de la sorte le revenant « traina[nt] depuis des siècles » quelques formules énigmatiques, c'est parce qu'il est aussi ce « gardien des passages »¹ qui, pour justifier sa position, doit veiller à ce que l'histoire circule et que le récit puisse être repris indéfiniment par d'autres voix que la sienne, bien au-delà des murs de ce lieu désormais familier dont il a fait sa demeure.

a. *S'aventurer dans la « Bibliothèque de Babel »*

Dans *Le Chat de Schrödinger*, lorsqu'il évoque l'élaboration de « l'histoire parfaite », le père rappelle que le récit, « grossissant sans fin à mesure qu'il s'efforce sans trêve vers le conte tout simple qu'il a en tête, de digression en péripétie, d'ajout en redite, [prend] les proportions d'une bibliothèque infinie où le livre qu'il cherche se trouve à la fois nulle part et partout » (CS, 186). C'est en ce lieu que le père invente son histoire : avant de raconter, il fut (et demeure) lecteur². Parce qu'il ne peut restreindre son errance à une histoire unique, il puise inlassablement dans la bibliothèque familiale pour trouver d'autres récits, mais également pour ranger de nouveaux livres ; sur les étagères, histoires personnelles et familiales côtoient classiques de la littérature, contes, essais philosophiques et ouvrages scientifiques. Le père découvre des voix plus lointaines, parfois même étrangères, dont il s'approprie les mots. Le fonctionnement intertextuel dans le roman du père évoque les galeries de la « Bibliothèque de Babel », décrite dans la nouvelle éponyme de Jorge Luis

¹ Comme cela a été montré précédemment dans les développements de la deuxième partie « Père et repères : au verso de la narration ».

² Le narrateur de Philippe Forest se dépeint comme écrivain, mais aussi « lecteur ». Le père profite de ce statut pour fausser l'interprétation de son récit dès les premières lignes de *L'Enfant éternel*, puisqu'il annonce : « [a]insi commencent les aventures de Peter Pan. *Lecteur*, j'imagine aussitôt quelque élégant quartier de Londres » (EE, 13) [je souligne].

Borges¹ : l'architecture du récit paternel s'apparente à celle de l'immense bâtiment², où tout ce qui pouvait être écrit fut entreposé, puisque les ouvrages à la disposition du lecteur contiennent toutes les combinaisons possibles de toutes les lettres. Chercher une histoire en ce lieu est la tâche d'une vie ; or il s'agit bien là de celle à laquelle s'attelle le père qui, arpentant les rayonnages infinis, explore cet avatar du labyrinthe « extensible au monde ». Dans une intimité illusoire, le père observe l'humain et fabule ses aventures car, en ce lieu, selon la formule d'André Siganos, « aux lois particulières et rigides d'un espace parfaitement circonscrit instituant les limites précises de l'ordre et du chaos, se substituent celles [...] de l'équivalence universelle ».³

Le père du *Chat de Schrödinger* suppose que son histoire parfaite « se trouve peut-être dans l'un des vieux livres de la bibliothèque » (CS, 182). L'intrigue n'est pas la sienne ; il en est seulement un des légataires, puisque l'histoire fut maintes fois racontée. Le récit originel a depuis longtemps été oublié, laissant seulement apparaître quelques souvenirs confus dans l'imaginaire de ceux qui le découvrent à nouveau au hasard des évocations successives ; peu importe d'ailleurs puisque le plaisir du récit naît avant tout du temps passé à scruter, sur les rayonnages, les couvertures changeantes et, parfois, du mouvement qui pousse vers un livre, à en « ouvr[ir] un au hasard » (CS, 182). Vient seulement ensuite la jouissance à le lire et finalement à le reprendre avec ses propres mots. Le regard que le père de *Seuls* pose sur « la bibliothèque et les livres posés à plat sur les étagères, pas encore rangés » (SE, 84) en entrant dans l'appartement de Pauline, en dit long sur ce qu'il est venu chercher chez la jeune femme : il lui faut mettre la main sur les histoires gardées secrètes et les replacer de manière à ce qu'un ordre puisse être retenu. Pour cette raison, dans *Une parenthèse espagnole*, le père ne laisse de côté aucun livre, ramassant même

¹ Borges Jorge Luis, « La Bibliothèque de Babel », in *Fictions*, [*Ficciones*, 1956], trad. par P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974.

² La « Bibliothèque » est constituée « d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales » (*ibidem*, p. 71), couvertes d'étagères remplies de livres, entre lesquelles il est possible de circuler par « un couloir étroit, lequel débouche sur une autre galerie, identique à la première et à toutes » (*ibidem*). Il y a même un « escalier en colimaçon, qui s'abîme et s'élève à perte de vue » et « une glace, qui double fidèlement les apparences » (*ibidem*). Ces motifs similaires à ceux du récit paternel, ne sont pas dus au hasard puisque, dans *Le Chat de Schrödinger*, le père fait explicitement référence à la nouvelle de l'écrivain argentin.

³ Siganos André, *Le Minotaure et son mythe*, op. cit., p. 106.

celui qu'a abandonné sa fille, roman pour adolescentes à la « formulation ampoulée » (PE, 59). Les premiers mots de ce livre – « "Cela commence toujours de la même façon" » (PE, 60) – attirent immédiatement le narrateur vers une autre version de son histoire où se superposent ironiquement les deux intrigues. Le père s'égaré :

Je ne sais pas si je suis allé bien au-delà, combien de pages j'ai lues de cette histoire que j'imaginai aux rebondissements stéréotypés, vieux démons surgissant du passé, malédiction familiale, héros salvateur, happy end époustouflant. J'ai dû m'endormir très vite.
(PE, 60)

Il énonce, de la sorte, les règles d'un jeu de piste où les mots sont compilés, puis étudiés, permettant de passer d'un univers à l'autre en suivant les paroles échangées. Le père est attentif à chaque terme, même les plus anodins, comme celui choisi par son ami Fred – « immédiatement » – qui « n'appart[enait] pas à son vocabulaire » (PE, 63) et à travers lequel il reconnaît Luz : « [e]lle seule pouvait susciter l'utilisation de ce mot » (PE, 63). Quelques formules sont en effet à la croisée des chemins et des identités. Ainsi l'attention portée au terme "autopsie" est surprenante tant il paraît, dans un premier temps, éloigné du propos. Le père se souvient avoir envoyé sa fille Anaïs – celle dont les paroles sont très rarement évoquées¹ – en chercher la signification dans le dictionnaire, parce qu'elle « butait sur le gros titre d'un quotidien » (PE, 64), et avoir été troublé par l'« étymologie grecque [...] : *autopsia*, action de voir de ses propres yeux »² (PE, 64). Or le terme apparaît à ce moment-là parce que le récit est parvenu à cet instant où Fred annonce la mort de leur amie Luz et l'« *autopsie* »³ demandée par la police. Explicités, déclinés, portés par d'autres écrits, les mots passent de l'un à l'autre et relient histoires et générations. « Ainsi commence l'amour du texte » (PE, 64), conclut le père d'Anaïs décrivant l'ébauche d'une filiation qui peut s'étendre rapidement ; il lui suffit d'ajouter, à l'attention de ceux qui l'ont suivi jusque-là, une mise en garde – « [d]ans certaines circonstances, les mots pénètrent immédiatement le réel » (PE, 64) – pour que les paroles paternelles dépassent le cadre de la transmission familiale.

¹ Contrairement aux paroles de sa sœur aînée, Jeanne – ce qui présente de manière plus inopinée encore cette remarque.

² En italique dans le texte.

³ En italique dans le texte.

Sur les étagères de la bibliothèque, le jeu s'enrichit constamment. Au détour des mots, le père se remémore d'autres anecdotes, d'autres expériences dont il reconnaît les empreintes dans son histoire. D'improbables relations sont esquissées. Lorsque le père décide de lire un extrait d'un roman de Flaubert à ses élèves, il ne se doute pas des conséquences que cela va avoir. Quand il conclut : « Emma, j'ai pensé, victime et coupable du pouvoir hallucinatoire de la littérature » (*PE*, 91), de qui est-il vraiment question ? Emma Bovary, Luz ou bien lui-même ? Quelques mots empruntés au roman suffisent pour que le père sente sa voix « s'affaiblir, trembler et trébucher sur les mots, *bridés, sang, lèvres*¹ » (*PE*, 91) et lorsque, soudain, une voix supplémentaire s'ajoute à la sienne et à celle de Flaubert – celle d'Hassina, une adolescente de la classe –, tout est mis en correspondance :

[...] et tout a tournoyé en moi, la pluie de la nuit et le froid de la mort et cette phrase à l'imparfait, temps clôturé, *Elle était belle, hein, monsieur*². Emma avait donc vécu, puisque Hassina y croyait, puisque la vie de Luz s'était refermée sur un trop-plein de fiction. (*PE*, 91-92)

Le narrateur ne se préoccupe plus des démarcations du réel et de la fiction. Ce sont des mots ; ce sont des voix : une même histoire, comme tend à le prouver ici, l'emploi des seuls prénoms – Emma, Hassina, Luz. La référence à l'usage de « l'imparfait » rappelle les règles du récit et le danger d'une illusion trop confortable : lui et Hassina partagent un instant l'univers que Luz et Emma ont en commun. Les quatre personnages appartiennent à un degré de réalité différent,

¹ En italique dans le texte. Ces trois mots tirés de *Madame Bovary* pourraient être ceux du portrait de Luz.

² En italique dans le texte.

mais ce « trop-plein de fiction » permet de croire à la vérité des histoires¹. Le mécanisme est similaire lorsque ce même narrateur évoque « le choc produit par la première lecture » (PE, 156) d'*Hommage à la Catalogne* de George Orwell : il y a tout d'abord « la lucidité du témoin engagé », puis « l'affect intime [...] à découvrir qu'Orwell et [s]on père avaient vécu la guerre à quelques kilomètres de distance » (PE, 156). Témoignage littéraire ou récit familial, les voix se confondent ou, plus précisément, le narrateur souhaite ne pas les distinguer. Lorsqu'il se met en quête du livre de l'écrivain anglais, il cède à une double interprétation qui repose sur « une réalité de chair et de papier » (PE, 157) et rend les « dernières phrases [...] aussi familières qu'un refrain d'enfance » (PE, 157). Le seuil est franchi. La troisième partie d'*Une parenthèse espagnole* s'achève sur la lecture des mots d'Orwell – « [d]emain, nous prendrons le café à Huesca »² (PE, 158) – dont le narrateur, s'appuyant sur l'indication temporelle, reprend la valeur historique et personnelle pour annoncer : « [d]emain, j'appellerai mon père » (PE, 158). Les trois hommes partagent définitivement une même histoire sous le sceau d'une parenté littéraire.

La lecture est une porte d'entrée dérobée que le père franchit avec conviction pour réintégrer un système de filiation dont il fut longtemps exclu tant d'un point de vue intime qu'historique ; le *passage* littéraire ouvre l'espace d'une famille élargie. Comme en témoigne l'abandon du père face aux écrits de Flaubert et d'Orwell, le narrateur a toute confiance dans les mots ; une formule

¹ Le même processus est reproduit lorsque Marguerite Duras intègre à son tour l'histoire paternelle en tant que personnage, par l'intermédiaire de la voix de Luz. Alors que celle-ci se plaint que les livres de l'auteur disparaissent de son appartement, les limites entre fiction et réalité sont, une fois encore, perturbées : « [j]e *peux pas les redemander à Duras, elle est morte, elle aurait compris, elle* » (PE, 40) [en italique dans le texte]. Le narrateur prête lui-même les mots de Duras à son amie : « *Détruire*, criait-elle » (PE, 39) [en italique dans le texte]. Il fait ici référence au roman *Détruire, dit-elle*, cité peu avant, de manière à souligner les similitudes des voix et n'hésite pas ensuite à pousser son amie à l'intérieur du cercle fictionnel :

Luz m'était apparue en digne héroïne de Duras, une de ces hallucinées aux noms emblématiques, Lol V. Stein, Anne-Marie Stretter, Anne Desbaresdes, Elisabeth Alione... La nuit mentale de la littérature [...]. (PE, 39)

Le narrateur précise ensuite les effets qu'ont pu avoir les écrits sur les esprits, mettant ouvertement en garde contre les conséquences de la fiction sur la réalité :

Duras l'alcoolique en avait porté la fureur à l'incandescence, entraînant dans ses éructations et ses fantasmes des hordes de jeunes femmes éblouies. Certaines s'y étaient perdues, en faisant de ses romans le tabernacle de leur folie. (PE, 39)

² En italique dans le texte.

identique introduit d'ailleurs les deux séquences de lecture : le père, à chaque fois, laisse « le livre s'ouvrir de lui-même »¹ (*PE*, 157). Les mots et les images semblent dès lors à sa disposition. Par conséquent, il joue en permanence d'une collection d'histoires, littéraires ou non, hétérogène et illimitée. Dans *Seuls* de Laurent Mauvignier, il est ainsi déconcertant, au détour d'une page, de tomber nez à nez avec Shakespeare (*SE*, 56) ou d'entendre quelques paroles comme celles sur lesquelles « se finissent les contes de fées » (*SE*, 26). Le père dans l'œuvre de Philippe Forest aime lui aussi diversifier ses lectures, comme lorsqu'il se réfère à « [l]a demeure de l'Ogre, au fond, sur son nuage, avec l'ascenseur en lieu et place du vieux haricot magique des contes » (*CS*, 160). Il fouille également parmi les proverbes (*CS*, 160), évoque ce qui serait une « légende chinoise » (*CS*, 123), sans aucune restriction. Les textes exercent une fascination qui se vérifie roman après roman, orientant inévitablement l'écriture. Les talents de conteur d'Erwin Schrödinger sont à l'origine de son entrée dans le sixième roman de l'écrivain : l'expérience du chat est une « fable »² à laquelle le père ne résiste pas. Dans la bibliothèque paternelle, *Peter Pan* côtoie Philippe Sollers et Kenzaburô Ôé. Jorge Luis Borges vient conforter les propos de Kierkegaard et Leibniz, mais aussi de Pablo Picasso, Lewis Carroll ou Homère. La fille de Victor Hugo surveille Anatole Mallarmé jouant dans l'ombre de Pauline. Comme le fait le père d'*Une parenthèse espagnole*, celui de Philippe Forest établit de la sorte sa propre intimité littéraire : une même expérience du réel ou un plaisir identique à raconter – toutes les raisons sont bonnes pour faire entrer personnages, « savants » (*CS*, 329) et écrivains dans la grande maison familiale car, comme l'annonce le narrateur de *Sarinagara*, « il s'agit de faire tenir des mots autour de quelques images dont la vérité concerne tous les vivants. C'est l'histoire de chacun. Et c'est la mienne aussi. » (*SA*, 221)

¹ La première fois, le père avait dit : « le Folio s'est ouvert de lui-même » (*PE*, 90). Le volume – « [l]e dos cassé par trop de lectures » (*PE*, 90) – mène à un point précis de l'histoire. L'exemplaire de *Madame Bovary* s'ouvre au « chapitre VIII, deuxième partie » (*PE*, 90). Le phénomène se reproduit avec *Hommage à la Catalogne* : le narrateur a seulement le temps d'observer la « couverture noire légèrement passée », une « page [...] cornée » et il se trouve projeté « à la fin du quatrième chapitre » (*PE*, 157), avec le sentiment de se trouver en terrain connu.

² Le terme est régulièrement repris et questionné dans *Le Chat de Schrödinger* (*CS*, 17, 30, 51, 55 et 329 notamment).

Le père erre dans la bibliothèque à la manière d'Astérion dans son immense labyrinthe¹ : il guide le lecteur parmi les couloirs et les salles en nombre infini de ce qui est devenu une maison étrangement familière, au sein de laquelle chacun peut reconnaître les empreintes de son histoire. Écrivains et personnages sont de proches parents ; les liens sont étroitement tissés autour d'histoires devenues affaires de famille. Ces dernières « sont aussi anciennes que l'humanité. Chaque individu les a rêvées à son tour quand il était enfant. Et puis les a oubliées » (CS, 185). Pour les entendre à nouveau, il suffit de revenir sur les paroles paternelles et, parvenu au seuil de la maison, d'entrer.

b. *Et entrer dans la maison*

La « maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité »², rappelle Gaston Bachelard ; « elle multiplie ses conseils de continuité »³ et c'est vers elle que nous « retournons toute notre vie en nos rêveries »⁴. La bibliothèque prend progressivement l'apparence de cette maison à l'intérieur de laquelle le père reconnaît les odeurs, écoute le grincement d'une porte ou les cris des enfants disparus. En ce lieu désormais intime, celui qui fabule inlassablement son histoire peut déposer les versions successives de son récit et se rêver *père*. Omniprésente, la maison est l'espace propice à la reprise et à la revenance. À l'intérieur, les temporalités s'ordonnent ; les générations, comme les histoires, se succèdent et celui qui est la figure de l'entre-deux⁵ parvient à maîtriser son déséquilibre en jouant de la justesse de sa voix.

¹ Borges Jorge Luis, « La Demeure d'Astérion » (*op. cit.*). Voir à ce propos la sous-partie III.B.2.b. « Le choix du labyrinthe : le père minotauréen ».

² Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, [1957], coll. « Quadrige », 2012, p. 34.

³ *Ibidem*, p. 26.

⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁵ Le père se situe d'abord dans l'entre-deux générationnel – il est le fils de son père et le père de son fils – ; il est aussi socialement isolé, n'appartenant pas totalement à l'intimité de la maison puisqu'il est traditionnellement rattaché à l'extérieur civil. Enfin, l'entre-deux est aussi littéraire dans le corpus ici étudié : le père porte tour à tour, et parfois même simultanément, les masques du narrateur, du personnage et de l'écrivain, piégé de fait entre réalité et fiction.

Sur le seuil, paternité et écriture entrent en résonance : les contraintes de l'une sont bientôt indispensables à l'autre pour libérer les mots dissimulés au cœur de la maison-roman. Qu'il s'agisse de témoignages à ignorer ou de fables à retenir – Michel Foucault rappelle que la fable « est ce qui mérite d'être dit »¹ –, le père-narrateur pose là un regard redoublé sur le monde dont il soumet la pertinence à un éventuel lecteur. Une seule contrainte cependant : pour qu'une dévolution puisse s'opérer, la demeure, remplie de livres oubliés et de récits à venir, doit rester un lieu de passage, au sein duquel le père est à inventer.

De « la maison de la vallée au milieu de la forêt » (*EE*, 15) dans laquelle débute l'histoire de *L'Enfant éternel*, à la villa anonyme au bord de la mer – dont le père dit dans *Le Chat de Schrödinger* : « c'est un endroit où je *passe*² parfois » (*CS*, 86) – les habitations sont variées dans les romans du père³. Souvent minutieusement décrites, elles se succèdent, clairement désignées comme les lieux d'où partir et où revenir. La maison suit, de la sorte, le déploiement du roman. Mais le mouvement ainsi initié se complexifie de manière déroutante à mesure que le récit s'étend. Puisque le père peut entrer et sortir à sa guise, puisqu'il est, tour à tour, dans et hors l'histoire, avant et après, père et enfant⁴, narrateur et personnage, il varie continuellement les perspectives et finit par mettre en doute la réalité de ses observations. Par conséquent, il éprouve le besoin de vérifier chaque détail de l'histoire : il écoute aux portes, scrute les

¹ Foucault Michel, « La vie des hommes infâmes » [1977], in *Dits et écrits*, 1954-1988, II, 1976-1988, Paris, Gallimard, [1994], coll. « Quarto », 2001, p. 251. Le philosophe précise qu'il s'agit de « faire apparaître ce qui n'apparaît pas – ne peut pas ou ne doit pas apparaître : dire les derniers degrés, et les plus tenus, du réel. » (*Ibidem*, p. 252)

² Je souligne.

³ Parmi les habitations les plus significatives, il faut ajouter, dans l'œuvre de Philippe Forest, les deux appartements de Paris et de Londres, mais aussi la maison de Vendée. Dans *Une parenthèse espagnole*, il y a l'appartement familial au canapé rouge, l'atelier qu'occupe ensuite le père, mais aussi la maison de la mère de Luz, celle du père du narrateur ou, plus éloignées, la maison de la grand-mère Joaquina et celle de Clémentin. En nombre plus restreint dans les romans de Laurent Mauvignier, voire même unique dans *Non-dits* de Gisèle Fournier, la maison est invariablement le lieu à partir duquel est élaboré le récit paternel.

⁴ Dans l'œuvre de Philippe Forest, le narrateur prend d'ailleurs garde à évoquer « l'enfant », préservant par le choix de l'article une non-désignation qui lui permet d'entretenir la confusion des histoires – celle de Pauline, de Peter Pan ou du petit garçon qu'il fut autrefois – et, par conséquent, celle des lieux et des époques.

recoins sombres, s'égare dans les couloirs ou s'assoit en haut de l'escalier¹, multipliant points de vue et interprétations. Inlassablement, il parcourt la maison en tous sens², horizontalement ou verticalement, temporellement ou métaphoriquement, car elle est pour lui désormais « à l'échelle du monde ou plutôt, elle est le monde »³. Peu importe, dès lors, ce que fut le premier mot, puisqu'il est toujours possible de l'entendre résonner, quelque part dans ce « grand berceau »⁴ des histoires qu'est la demeure paternelle.

Du fait cependant de cette incessante redéfinition des contours narratifs, le père constate invariablement, à la manière du narrateur du *Chat de Schrödinger*, « qu'il n'y [a] plus aucun endroit qu'il puisse tout à fait considérer comme à [lui]. Convaincu, en quelque lieu qu'il soi[t], que [s]a vraie maison était l'autre » (CS, 160), cela ayant pour conséquence qu'il « consid[ère] tous les lieux de [s]a vie comme s'ils avaient été deux, faisant de [lui] dans chacun un intrus, un étranger » (CS, 161). Le sentiment est partagé par tous les narrateurs. Même s'il investit les lieux, même s'il y met de l'ordre, le père ne sera jamais chez lui, d'autant que, une fois déposée entre les murs, l'histoire ne

¹ Dans *Non-dits*, Léonce introduit régulièrement son récit en s'appuyant sur de telles références, prétextes à se souvenir : « [L]orsque j'étais passé devant la porte grande ouverte du salon, j'avais jeté un coup d'œil » (ND, 45) ou encore « [c]e que j'avais vu, par la porte entrebâillée, m'avait fait frissonner » (ND, 99). Félix dans *Toute la nuit* se prête à une exploration semblable lorsqu'il décrit une photographie et situe les différents mouvements des personnages dans la maison, autour de l'escalier où le cliché a été pris :

Je monte à mon tour, me tient [*sic*] derrière la balustrade basse sur laquelle je prends appui de mes bras tendus. Ce que j'ai sous les yeux, alors, doit être (outre la trappe étroite où grimpe l'escalier) la chambre vide [...]. Je prends la pose. Alice lève vers moi l'œil de l'appareil. Elle presse sur le déclencheur. (TN, 162)

² Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* décrit les possibles offerts à celui qui s'aventure à l'intérieur de la maison :

À qui sait écouter la maison du passé, n'est-elle pas une géométrie d'échos ? Les voix, la voix du passé résonnent autrement dans la grande pièce et dans la petite chambre. Autrement encore retentissent les appels dans l'escalier. Dans l'ordre des souvenirs difficiles, bien au-delà des géométries du dessin, il faut retrouver la tonalité de la lumière, puis viennent les douces odeurs qui restent dans les chambres vides, mettant un sceau aérien à chacune des chambres de la maison du souvenir. Est-il possible, au-delà encore de restituer non pas simplement le timbre des voix, "l'inflexion des voix chères qui se sont tuées", mais encore la résonance de toutes les chambres de la maison sonore ? En cette extrême ténuité des souvenirs, aux seuls poètes on peut demander des documents de psychologie raffinée. (*La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 68)

³ Borges Jorge Luis, « La Demeure d'Astérion », *op. cit.*, p. 91.

⁴ « [L]a maison est un grand berceau » dit Gaston Bachelard, rappelant que celle-ci est le « premier monde de l'être humain » (*La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 26).

lui appartient plus tout à fait : elle est accessible à tous ceux qui entrent dans la maison et fait du père le « témoin », celui « qui a vu et qui a vu deux fois, qui a éprouvé la nécessité de redoubler son regard, de laisser se répéter sa vision et qui, révisant le monde, se rend enfin à sa seule et souveraine vérité » (*SA*, 299) dont il lui faut désormais transmettre les termes. Cette condamnation engageant à la revenance et à la reprise est une conséquence de son statut : il incarne, du fait de sa paternité et de son incertitude première, un personnage pluriel et un narrateur instable, mesurant continuellement la teneur de son implication : dans *Loin d'eux*, Jean traduit cette interrogation primordiale dans une brève formule : « je¹ suis [...] celui incapable d'imaginer qu'on puisse vouloir autre chose qu'être comme nous » (*LE*, 30). La première personne cède la place au « on » puis au « nous ». En fin de compte qui est celui qui parle ? Au nom de qui s'exprime-t-il ? Personnage sans visage, « sans histoire », le père est par conséquent le narrateur idéal – « une créature rêvée dans le monde des possibles »², pour reprendre la formule de Jean-Yves Tadié – ; plus encore, il figure l'écrivain pris au piège de son propre jeu³ :

Croyant reconstituer l'histoire passée, il fabriquerait sans le savoir l'histoire à venir. Échouant toujours à donner forme à l'une comme à l'autre [...]. Lisant dans l'espoir de retrouver celle-ci. Écrivant, parfois, dans l'espoir identique de l'avoir inventée un jour (*CS*, 186).

Le père accompagne les mots ; il les fait circuler, amplifiant le mouvement de résonance des histoires entre chacun – personnage ou lecteur – et dépasse le cadre du roman.

Figure providentielle dont la parole longtemps oubliée surprend, le père-narrateur se présente en réponse à la remise en cause de l'écriture. Lorsque, du fait de la conjonction d'histoires appuyées sur le passé et tournées vers l'avenir, le narrateur ne peut être seulement héritier ou aïeul – comme il l'est dans les récits de filiation –, il acquiert une perspective composite en étant père et se situe là « où brille malgré tout, réfléchi par des millions de miroirs de mots, l'éclat

¹ Je souligne les différents pronoms de la citation.

² Tadié Jean-Yves, *Proust et le roman*, *op. cit.*, p. 26.

³ Dans *Le Roman, le réel et autres essais*, Philippe Forest, par une formule évocatrice, rappelle que le roman fait de l'écrivain « quelqu'un qui s'en revient vers la vie pour se perdre dans l'intimité extatique du monde » (*op. cit.*, p. 104) dans un mouvement identique à celui du père.

vain de cette vérité vide dont toute signification procède et où elle se perd » (CS, 186). C'est ce que montre, dans l'œuvre de Philippe Forest, la permanence du « Je romanesque » qui, même s'il est « la somme toujours ouverte de ses variantes fictionnelles »¹, est invariablement un père². Un pseudonyme fut donné, non pas pour dissimuler la réalité de la perte de l'enfant, mais pour, notamment, l'examiner à distance de manière à l'expérimenter à travers les mots d'un autre et à en élargir les possibles – « *un* joue du fait qu'il est deux »³, comme le rappelle Philippe Lejeune. L'illusion, cependant, n'est pas restreinte à ce chiffre. Le père-narrateur pourrait être tout un chacun surpris au tournant de son existence, à ce moment donné, où l'identité est questionnée sans relâche, où passé et futur doivent être convoqués, mais la singularité de sa voix, marquée de sa lointaine dérélition, ouvre un passage qui permet d'approcher la vérité : quoiqu'il raconte, il revient toujours en tant que cet autre qui, enfermé au cœur même de l'histoire, est parvenu à apercevoir le monde au-delà des murs. La dissonance caractéristique de sa parole provient de cette expérience unique à laquelle donne accès la paternité. Le père fait de son errance spectrale une légitimité : il n'interrompt rien ; au contraire, capable de se mouvoir habilement d'un lieu à un autre, parce qu'il est *père*, il arrange son récit de manière à ce que l'histoire puisse être librement outrepassée. De fait, le prétexte de la paternité est resté et les paroles résonnent d'autant plus puissamment qu'au timbre personnel se sont ajoutées des tonalités universelles. Depuis *L'Enfant éternel*, la narration est devenue un jeu esthétique dont Philippe Forest ne se lasse pas. Peu à peu, il en affine les effets. La démarche de Sylvie Gracia, lorsque celle-ci s'essaie à l'autobiographie avec *Une parenthèse espagnole*, fait preuve d'une même application, car elle aussi se prête au jeu : en ayant recours au masque paternel, elle pare aux entraves du récit de filiation et du récit personnel. Le père inventé est un contrepoint indispensable. Qu'il soit une condition romanesque ou un exercice de style, il permet de ramener l'attention sur les enjeux de l'écriture aujourd'hui et de considérer la littérature de demain. *Au de quoi héritons-nous ?*

¹ *Ibidem*, p. 197.

² Maïté Snauwaert parle d'une « voix continue des textes » (Philippe Forest. *La littérature à contretemps*, op. cit., p. 61).

³ En italique dans le texte. Lejeune Philippe, *Je est un autre. De l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 7.

répond le *que transmettrons-nous* ? Et ces interrogations modulent la voix de celui qui oublie pour se souvenir et qui, dans un même mouvement infini, trouve et crée. Le père n'est-il pas l'« intercesseur »¹ qui donne accès à la continuité des savoirs ? Qui mieux donc que lui peut comparaître dans le présent éphémère d'un récit soumis à l'interprétation du lecteur ?

Or cette incertitude de la réception fait partie intégrante du fonctionnement romanesque car, pour que le passage puisse être vérifié, le lecteur doit également participer au jeu du père ; il est invité à contempler un instant le monde à travers la métaphore paternelle de l'écriture. L'exemple à suivre lui est clairement présenté. L'auteur, autrefois lu, qu'il soit ici question de Borges ou d'Orwell parmi d'autres, a fourni les mots : il est en cela un père². Lorsque le fils grandit, il est toujours lecteur mais il devient également écrivain et, par conséquent, il est à son tour le géniteur du texte, reprenant les mots de son père. La réécriture est en cela l'expression d'une paternité littéraire. Le système de filiation rétabli, le jeu peut se poursuivre du père au lecteur. Dans *Non-dits*, davantage que tous les autres narrateurs, Léonce incarne la figure de l'écrivain derrière son texte. Il n'est pas vraiment dans l'histoire. Il apparaît parfois au détour d'une page : il apporte des précisions, corrige, désigne ce que personne n'avait remarqué, mais reste toujours en retrait et laisse le champ libre au récit. Il témoigne du souci des origines, mais rappelle constamment l'impasse d'une recherche univoque et bornée dans le temps. À aucun moment, néanmoins, le père ne dit ce qu'il faut comprendre, ni là où il faut aller, pas même celui des romans de Philippe Forest qui avance en suivant les lisières érigées par l'auteur, entre écrits romanesques et théoriques. « Il n'y a aucune raison de croire aux histoires qu'on raconte » (CS, 327), rappelle, volontairement provocateur, le narrateur du *Chat de Schrödinger*. Il est même envisageable de penser « que

¹ Le psychiatre Yves Pélicier explique que le père « du fait de sa fonction d'intercesseur, est l'agent d'une interaction sans mal entre l'enfant et le monde. Il établit pour lui un espace transitionnel où l'enfant peut s'exercer au jeu des actions sur le monde » (« Notre contemporain », *art. cit.*, p. 433).

² Pierre Michon évoque l'évidence de cette paternité littéraire dans « Le père du texte » : « j'ai cherché parmi les grands celui qui me donnerait la clef, le secret, la posture [...]. Faulkner m'a donné cette clef. C'est dans son ombre et en quelque sorte par sa main que j'ai commencé d'écrire. [...] Il est le père de tout ce que j'ai écrit. » (*in Trois auteurs, op. cit.*, p. 80-81)

l'histoire n'existe pas, qu'elle n'a jamais existé et que [celui qui cherche]¹, à son insu, en a fabriqué un soir la fiction » (CS, 185). N'est-ce pas là le jeu auquel se livre le père de *Seuls* qui s'entête à raconter l'histoire à laquelle il veut croire ? La paternité a imposé une réflexion sur la déchéance et la condamnation ; elle suggère désormais de franchir les limites tacites du récit. Face au roman du père, le lecteur est cet enfant qui écoute pour ensuite s'affranchir des liens soulignés par les intonations paternelles.

Souvent dissimulé, le père-narrateur placé au cœur du roman est une mise en garde contre l'illusion des mots. Il rapporte les paroles et « veille » (EE, 24) sur les histoires. Il note le déroulement du temps et explore les lieux abandonnés. Écrivain de sa propre histoire, il feint de ne savoir ni ce qu'il construit, ni pour qui il en élabore les artifices. Il expérimente les possibles de la voix narrative, se souciant peu des divagations de son récit, puisqu'il le sait, depuis longtemps déjà, *tout a été dit*. Cependant, l'attention qu'il porte à la langue trahit ses intentions. Que ce soit par une étude minutieuse des paroles telle qu'elle se manifeste dans *Une parenthèse espagnole*, ou bien par le soin apporté à leur retranscription dans *Seuls*, le père s'efforce de réhabiliter, par les mots, une continuité. La transmission lui a fait défaut et il ne veut pas reproduire les mêmes erreurs. Réécriture ou invention, cela ne fait guère de différence, tant que cela lui permet d'asseoir l'histoire, celle d'autrefois et celle de demain, lui qui se sait une présence temporaire dans l'espace de la narration. Cette préoccupation engendre des voix aux tonalités très personnelles. Jean dans *Loin d'eux* tente de briser la condamnation en martelant les paroles incomprises ; Léonce à l'inverse étire son récit pour y placer les mots manquants, en une démarche toutefois distincte de celle du père de Philippe Forest, où la reprise opiniâtre relance

¹ Le narrateur du *Chat de Schrödinger* explique comment « [c]haque individu » a été un jour confronté à l'une de ces « histoires qui expriment [...] le même vertige devant la vérité vide de la vie » (CS, 185) :

Tout au long du temps, sans en avoir complètement conscience, poussé par une irrépressible nostalgie, il se met à la recherche de l'une de celles-ci qui vaut pour toutes les autres et qu'il appelle : « l'histoire parfaite ». Il lui arrive de négliger sa quête, de renoncer à elle. Mais, en réalité ou bien en rêve, à intervalles plus ou moins réguliers, des signes, postés le long du chemin qu'il suit, le sollicitent, qui lui rappellent par énigmes cette révélation égarée. Car il ne peut totalement abandonner l'idée que cette histoire existe et que s'il la retrouvait elle lui révélerait le secret qu'il cherche. (CS, 185)

indéfiniment le récit. La paternité devenue littéraire laisse une empreinte dont les reliefs et les creux, dissimulés entre les lignes, font parfois trébucher le lecteur.

L'écrivain qui donne la parole au père renverse les repères du roman contemporain ; il se met en travers de la continuité des écrits et se rend au-delà des pourquoi de la littérature. La tension qui en résulte pour le lecteur est à l'origine de l'intensité d'une voix longtemps bannie des récits. Cette dernière témoigne du besoin mais aussi du plaisir éprouvé à recevoir les histoires et à les reprendre, car c'est ainsi que cela fonctionne : l'écrivain rétablit la paternité que le lecteur accrédite. Tout cela reste un jeu et, même s'il est sérieux, il s'agit avant toute chose, comme le rappelle l'étymologie, de se distraire¹, de se détourner provisoirement de l'impossible. Ce qui importe finalement n'est pas tant l'identité du père que cette paternité du récit et la réflexion qui s'ouvre au-delà. En une réinterprétation de la *Bocca della Verità*², les réponses s'échappent de la bouche paternelle ; elles vont et viennent, brassant indifféremment réel et fiction. Au lecteur de glisser sa main et de se risquer à saisir l'une de ses vérités illusoires afin que le jeu se poursuive.

¹ « Du lat. *jocus* "plaisanterie, badinage", qui a supplanté *ludus* en héritant de ses sens : "jeu, amusement, divertissement [...]" » (entrée "jeu" in *Trésor de la langue française informatisé, op. cit.*).

² Je fais ici référence à la légende prêtée au bas-relief romain ainsi nommé, représentant un masque. La « fable », pour reprendre le terme cher à Philippe Forest, rapporte que celui qui ne dira pas la vérité après avoir glissé sa main dans la *bouche* se la verra tranchée. La bouche est un détail physique remarquable du père que les autres narrateurs décrivent fréquemment dans *Seuls* (SE, 170), comme dans *Non-dits* (CS, 38). Dans *Loin d'eux*, Jean fait référence, de manière presque obsessionnelle, à sa « bouche » d'où pourraient surgir des mots qu'il voudrait retenir (LE, 26, 29 et 102). Dans *Une parenthèse espagnole*, l'écran de l'ordinateur est un « cadre vierge » (PE, 122) – bouche noire et énigmatique – où apparaissent les pages tapées par le narrateur. Enfin, les allusions à une « gueule ouverte » (TN, 297) par où s'échapperaient les histoires et leurs vérités sont récurrentes dans l'œuvre de Philippe Forest. Elles sont particulièrement insistantes dans *Le Chat de Schrödinger* puisque le chat parvient jusqu'à la maison du narrateur en se glissant par une sorte de « bouche » (CS, 38) dessinée à l'angle de deux murs situés au fond du jardin, dont sont par conséquent issues métaphoriquement toutes les histoires de ce dernier roman.

Conclusion

Aussi surpris que le lecteur de se découvrir au seuil du récit, le père soutient les regards soudain tournés vers lui. Le roman contemporain souhaitait des réponses. Le père a pris la parole. Il a emprunté les mots, tissé les liens, exploré, pas à pas, amont et aval de son existence et finalement reconstruit une histoire susceptible d'être à nouveau « déformée sous l'apparence hasardeuse et arbitraire d'un roman comme il en est des milliers » (CS, 186). Rien de figé en effet : les termes d'une paternité mouvante définissent une narration irrésolue qui donne raison à Jean-Claude Kaufmann : l'« identité est l'histoire de soi que chacun se raconte »¹. Il y avait là la possibilité d'un jeu.

Au terme de cette recherche, il convient de rappeler que le roman du père reste ponctuel et anecdotique. Il n'est en rien représentatif d'une tendance littéraire, mais il répond à sa manière d'une constante préoccupation que Roland Barthes résume ainsi : l'« œuvre doit être filiale : entendons par là qu'elle doit assumer (et dès lors [...] *transformer*) une certaine *filiation* »². Cette affirmation fut ici observée sous l'angle de la paternité tel qu'y engageait le roman du père. Ce dernier, après le récit du fils, serait en quelque sorte l'annonce d'un âge de raison, qui dirait que les chamailleries ont assez duré et qu'il est temps de franchir le seuil. Donner la parole au père revient ainsi à ajuster un rouage, bien vite oublié lorsque la mécanique romanesque reprend son cours. Un sursaut, donc. Une brève révolte, dont il ne reste presque rien, mais qui signale quelques pistes permettant d'envisager l'avenir plus sereinement, puisque comme l'explique Dominique Rabaté, « la littérature ne conquiert son nom que dans cette aptitude à excéder son époque, et à transmettre "quelque chose qui continue d'être" »³. Reste à savoir ce qui persiste de cette voix dans la production romanesque contemporaine. Le père, poussé sur le devant de la scène, s'est exprimé, puis s'est retiré, laissant le sentiment au lecteur d'avoir surpris un récit en cours et de n'avoir pas pu le suivre jusqu'à la fin : lorsque le père prend la parole, il est déjà trop tard et lorsqu'il se tait, rien n'est résolu. Il en résulte un

¹ Kaufmann Jean-Claude, *L'Invention de soi*, op. cit., p. 151.

² En italique dans le texte. Barthes Roland, *La Préparation du roman*, op. cit., pp. 380-381.

³ Rabaté Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010, p. 81.

de ces « romans inconclusifs », tels que les nomme Jean Kaempfer, qui « donnent à penser, mais de cette façon subtile et toujours un peu contradictoire qui est le propre de la (bonne) littérature »¹. La narration paternelle suspend un processus qui demande à être repris. Au lecteur, ayant entendu le père, de jouer avec le « tissu d'histoires racontées » qui lui a été remis car, comme le rappelle Paul Ricœur, celui-ci est formé d'« histoires véridiques ou fictives » qui refigurent « la vie elle-même »². La transmission, telle que l'énoncent les pères-narrateurs, tient à l'acceptation de cet inachèvement délibéré.

Au fil de cette étude, il est apparu que le père est celui qui est condamné à n'être jamais vraiment. La valeur de son identité transitoire lui est accordée en regard de l'autre. Il est le fils face au père et le père face au fils. Dans le roman, il est le narrateur puis le personnage, ou le premier après l'autre. Il est l'écrivain, mais aussi le lecteur. Il y a, derrière la figure paternelle, un système de références passées – religieux, politique, parfois même mythique –, mais la voix du père joue des perspectives offertes par les mots et renverse les repères établis pour s'approprier les lieux et le temps de l'histoire. Là où le récit de filiation se prête à une archéologie des origines³ et creuse le passé, le roman du père a lui pour but de poser les fondements d'une architecture nouvelle : le fouissement permet d'ordonner et de ranger afin de libérer les passages. La démarche retranscrit une volonté d'appréhender l'existence et de s'en saisir ensuite par la fabulation. « Écrire, c'est dégager le distinct, développer l'enveloppé »⁴, rappelle Jean-Pierre Richard, pour qui il est là bien question de « signifier quelque chose, ou mieux [de] signifier la totalité des choses »⁵. La paternité narratrice se prête au jeu mais laisse apparaître l'évidence de la trame : il s'agit de tenir parole comme on tiendrait une porte entrouverte, pour que celui qui arrive au loin puisse entrer

¹ Kaempfer Jean, « Heureuse ambivalence de la fiction », in *Tensions toniques. Les récits de Marie-Hélène Lafon*, Jean Kaempfer (Ed.), Lausanne, Archipel, coll. « Essais », 2012, p. 189.

² Ricœur Paul, *Temps et récit III, Le temps raconté*, Paris, [Seuil, 1985], Éditions Points, coll. « Essais », 1991., p. 443.

³ Selon la formule éponyme de Dominique Viart (« L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : Récits de filiations et fictions biographiques », in *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Robert Dion (Dir.), Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, pp. 107-138).

⁴ Richard Jean-Pierre, *Littérature et sensation*. Paris, [Seuil, 1954], Points, coll. « Essais », 1990, pp. 242-243.

⁵ *Ibidem*, p. 244.

et reconnaître les imperfections du réel. De la chronologie circulaire qui caractérise *Loin d'eux* au roman infini de Philippe Forest, d'un corps stratégiquement placé en travers des récits dans *Non-dits* aux parenthèses du roman de Sylvie Gracia, le père rejoue l'histoire en édictant ses propres règles de revenance et de reprise. Il élabore une bibliothèque de Babel où il range livres passés et à venir. Lorsqu'enfin tout est en place, il s'éloigne. Le père ne fournit aucune réponse, mais il indique le chemin à suivre. Le doute, constitutif de la narration paternelle, reste de mise et rien ne semble pouvoir y mettre un terme. Il confère sa singularité à la voix, mais atteste également de l'inquiétude du « père du texte », dans ce qu'il interroge la légitimité à raconter. Le père était le terrain de jeu idéal pour un écrivain à la recherche d'un chemin rarement emprunté : en s'éloignant du brouhaha ambiant, la question de la paternité pouvait faire entendre en écho celle de la littérature contemporaine. L'exercice n'avait rien d'aisé : il a fallu prêter au père cette voix narratrice « neutre », dont parle Maurice Blanchot, qui « sous-tend ce rien – le "taire" et le "se taire" – où la parole est d'ores et déjà engagée »¹, puis jouer de la réflexion que détermine la paternité. Le romancier cherchait ainsi à répondre d'un besoin d'explorer la langue, ses possibles et sa pertinence, mais pas davantage que ses personnages ou que son lecteur, il n'a obtenu du père autre chose que l'indication d'un passage, une empreinte laissée sur la page. Par conséquent, l'analyse ici menée pourrait être prolongée par une observation, au-delà des romans du corpus, de l'œuvre des écrivains étudiés mais aussi de celle d'autres auteurs ayant écrit depuis, afin de savoir si cette paternité en suspens a connu une suite. Chez Philippe Forest, c'est bien le cas avec *Crue* qui, en une nouvelle interprétation de « l'histoire parfaite », voit revenir le père-narrateur pour un jeu autour des codes romanesques d'un genre inédit² chez cet auteur, entre anticipation et fantastique³. Mais qu'en est-il chez les autres auteurs ?

¹ Blanchot Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 565.

² Mais qui était déjà esquissé dans *Le Chat de Schrödinger*.

³ Chez cet auteur, il pourrait être également intéressant de questionner la posture et l'ethos (selon les approches proposées par Jérôme Meizoz), afin de voir si la paternité y est revendiquée, et si celle-ci soulève des interrogations autour de la transmission du savoir. Il est d'ailleurs à noter qu'une thèse est actuellement en cours autour de ce dernier point. Intitulée « Philippe Forest écrivain-professeur : l'expérience du roman comme mise en je(u) du savoir », elle est préparée par Sophie Jaussi, en cotutelle sous la direction de Thomas Hunkeler et de Tiphaine Samoyault.

Gisèle Fournier confirme, dans les romans et nouvelles qui succèdent à *Non-dits*, son intérêt pour les secrets et les huis clos, que ceux-ci soient ou non familiaux ; mais si des hommes se succèdent en tant que protagonistes principaux, ils sont rarement pères et, si c'est le cas, ils parlent peu de leur paternité. Un roman cependant entre en résonance avec *Non-dits : Le Dernier Mot* met en scène un face-à-face entre une mère et sa fille. Le premier récit correspond au journal de la mère où cette dernière évoque la mort de son mari ; un deuxième récit lui répond dans lequel la fille, Émilie, raconte sa propre version des faits. La construction se déduit de celle de *Non-dits* : deux narrateurs se penchent sur la mort du père placée au centre du roman. Le « dernier mot » – celui annoncé par le titre, qui rappelle ce même « dernier mot »¹ revenu à Léonce dans le premier roman de l'écrivain – est ici remis en jeu, confirmant que l'histoire est toujours à reprendre. La confrontation, exacerbée par l'usage du « tu »², évoque celle de Lisa et Mathilde³, d'autant que les interrogations sont étrangement similaires : la mort du père est-elle due à un suicide ou à un accident ? L'amour de la mère n'est-il pas folie ? Le roman s'achève sur des mots identiques : Émilie choisit, comme Mathilde, de prendre ses distances avec l'histoire familiale et conclut : « [j]e ne me suis pas retournée ».⁴

La démarche de Gisèle Fournier n'est pas isolée et la famille, ses non-dits et ses relations tourmentées, restent au centre de l'attention. D'autres romans parus ces dernières années poursuivent une même réflexion, souvent nourrie de la mémoire historique ou des enjeux autobiographiques mis en avant par les récits de filiation. Le genre en effet ne s'est guère essoufflé. S'il est aujourd'hui moins théorisé, de nombreuses figures paternelles et maternelles sont encore régulièrement à l'honneur. Certains hommages sont répétés comme dans *Ma mère, cette inconnue* de Philippe Labro (2017), ou plus convenus comme celui de Joann Sfar dans *Comment tu parles de ton père* (2016). Des points de repère se vérifient : de la Seconde Guerre mondiale à la Guerre du Golfe, de l'Indochine à l'Algérie, les conflits entrent en résonance dans *L'Art français de la guerre*

¹ « Et puis, il y a eu Léonce. C'est lui qui a eu le dernier mot. » (*ND*, 31)

² Mère et fille s'adressent indirectement l'une à l'autre par l'intermédiaire de leur récit, mais l'utilisation du « tu » avive l'impression d'un règlement de compte.

³ La mère et la fille dans *Non-dits*.

⁴ Fournier Gisèle, *Le Dernier Mot*, *op. cit.*, p. 134. La formule rappelle celle de Mathilde : « [j]'ai continué tout droit. » (*ND*, 158)

(2011) d'Alexis Jenni où les nombreux récits enchâssés permettent de restaurer une figure paternelle indispensable à la constitution de l'identité contemporaine. Selon une perspective similaire, le mécanisme de filiation bien que construit de manière originale puisque double dans *Pas pleurer* (2014) de Lydie Salvayre n'en reste pas moins familier : l'évocation en alternance des existences de la mère de cette dernière et de l'écrivain Georges Bernanos, pendant la guerre d'Espagne, prête à la narratrice une trame sur laquelle poser, en pointillés, les mots de sa propre histoire, entre paternité littéraire, intimité maternelle et Histoire collective. La reconnaissance du legs libère l'invention langagière et légitime le récit.

Malgré l'affirmation durable du fils et de la fille, le père-narrateur n'a pas pour autant disparu ; il se manifeste encore notamment lorsqu'une menace pèse sur sa paternité et lui impose de se raconter. C'est ce que fait Pierre Jourde, dans *Winter is coming* (2017), confronté à la mort de son fils Gabriel, âgé de vingt ans. Les formules qui ouvrent le roman évoquent, sous « un ciel clair de janvier »¹, celles d'un autre père endeuillé : « mais nous ne savions pas encore tout cela, nous n'avions pas pénétré assez profond dans ce monde »². Ces quelques mots qui annoncent, d'une manière proche de celle de *L'Enfant éternel*, la maladie et « la mort de l'enfant »³, révèlent une même remise en cause identitaire :

Les générations antérieures défilent sur les visages des nouveaux-nés durant leurs premiers mois. Qui était là ? Quel ancêtre brutal, qui s'effacerait vite ensuite au profit d'une grâce orientale ? Ou n'était-ce qu'un miroir du père ?⁴

Dans le roman de Pierre Jourde, il est également question de l'incompréhension mutuelle entre père et fils, mais aussi de « cette vieille habitude d'obéir à la parole paternelle »⁵, une voix qui pourtant, comme chez Philippe Forest, joue d'une énonciation changeante – première, deuxième et troisième personnes se succèdent sur la page – et doit finalement reconnaître qu'elle peine à trouver ses

¹ Jourde Pierre, *Winter is coming*, Paris, Gallimard, coll. "Blanche", 2017, p. 13.

² *Ibidem*.

³ La formule, volontairement impersonnelle, est répétée à maintes reprises : « c'est une image qu'il vaut mieux tenir cachée, qu'il ne faut pas aller chercher au fond de l'armoire interdite, la mort de l'enfant », ou encore, sur la même page, « [l]a mort de l'enfant, oui, parce que c'est le pire. » (*Ibidem*, p. 17)

⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁵ *Ibidem*, p. 21.

mots. L'examen linguistique et personnel permanent auquel se prête le narrateur de Pierre Jourde trouve, à peu près au même moment, une variante chez Tanguy Viel, qui donne à son tour la parole à un père, imaginaire celui-là, dans son roman *Article 353 du code pénal* (2017). Face au juge devant lequel il lui faut comparaître, le narrateur livre consciencieusement le récit de son existence criminelle et paternelle ; l'histoire du fils dont le lecteur devine la gravité dès les premières pages s'insinue peu à peu dans le propos. Le roman est construit sur la revendication par le père d'un droit à raconter :

Toute cette histoire, a repris le juge, c'est d'abord la vôtre.

Oui. Bien sûr. La mienne. Mais alors laissez-moi la raconter comme je veux, qu'elle soit comme une rivière sauvage qui sort quelquefois de son lit, parce que je n'ai pas comme vous l'attirail du savoir ni des lois.¹

L'humour et la dérision du texte de Tanguy Viel ne minimisent en rien les inquiétudes d'un père sur ses responsabilités et sur son rôle, ou encore sur sa difficulté à dire², et parce que la narration, à bien des reprises – notamment à travers cette courte formule : « son père c'est moi, et seulement moi »³ –, semble faire écho aux romans de Laurent Mauvignier, elle rappelle cette transmission littéraire insaisissable, paternelle ou fraternelle, érudite ou amicale, à laquelle le roman contemporain s'efforce de trouver une place jouant, entre plaisir et fardeau, de perpétuelles reconnaissances.

Cette continuité s'observe de manière très différente chez Sylvie Gracia où la narration paternelle est le témoin d'une crise identitaire, comme s'il avait fallu soudain, pour l'auteur, faire table rase du passé et poser de nouvelles bases avant de poursuivre un parcours littéraire tourmenté. Après *Une parenthèse espagnole*, un journal confirme la tentation autobiographique encore dissimulée dans le roman du père ; les dernières réticences sont levées avec *Mes*

¹ Viel Tanguy, *Article 353 du code pénal*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 59.

² Comme en témoignent bien des considérations du narrateur, comme lorsqu'il s' imagine affirmant : « voilà ton père est un crétin, ton père s'est fait avoir sur tout la ligne et maintenant il se couche et il rampe et toi tu es son fils et tu le regardes tomber », avant de conclure : « [m]ais bien sûr je n'ai rien dit. » (*Ibidem*, p. 145)

³ *Ibidem*, p. 130. Bien d'autres formules sont très semblables à celles des pères romanesques de Laurent Mauvignier telles que « [e]t vous, [...] ce n'est pas la peine de dire "si, bien sûr, je t'écoute" parce qu'il sait, n'importe quel enfant sait parfaitement si on n'écoute pas », « c'était comme si j'avais risqué de faire tomber sur son dos tout le poids accumulé sur mes épaules à moi », ou encore « ça a fait comme une fêlure en moi de l'entendre me parler comme un père à son fils, oui, vous avez bien entendu, un père à son fils » (*ibidem*, 92, 97 et 134).

clandestines. Dans ce dernier récit, la narratrice, comme le narrateur d'*Une parenthèse espagnole*, ne donne pas son nom¹ – le titre d'ailleurs place encore le récit dans l'illégalité des emprunts identitaires. Elle dresse le portrait de femmes ayant croisé son chemin et raconte l'influence que celles-ci ont eue sur sa vie ; la démarche, similaire à celle du roman du père, puisqu'il s'agit de se reconnaître soi-même en observant l'histoire, est cependant élaborée de manière opposée : là où un seul homme assumait la narration à distance de Luz, une foule de femmes accompagne désormais celle qui raconte. Le père-narrateur avait prévenu : il faut continuellement renverser le roman pour comprendre ce qui se joue au verso. L'invitation est donc ouvertement reconduite et engage à poursuivre la réflexion sur les rapports entre les sexes que soulevait déjà *Une parenthèse espagnole*. La question de l'altérité telle qu'elle apparaît dans les études de genre sous-tend l'œuvre de Sylvie Gracia, à travers l'interrogation des modèles masculins et féminins, dans un jeu constant d'illusion et d'inversion qui invite à une approche interdisciplinaire et suggère de scruter l'Histoire, la culture et la langue afin de comprendre ce qui se construit. La formule maintes fois précisée « qu'est-ce qu'écrire comme un homme, écrire comme une femme » – dont Christine Planté suggère qu'il faudrait davantage affirmer « "écrire comme on pense qu'une femme écrit" et "écrire comme on pense qu'un homme écrit" »² – se pose d'ailleurs pour chacun des romans ici étudiés, entremêlant, de manière très diverse, voix féminines et voix masculines. Cependant, l'attention particulière portée par les écrivains du corpus à la représentation identitaire tient principalement à la volonté de faire entendre des voix singulières à même de rendre compte du réel. Là réside toute la difficulté de l'exercice dont Sylvie Gracia confie qu'il est devenu pesant :

Hier encore, j'ai ouvert *Une parenthèse espagnole*, le dernier roman écrit. On y retrouve l'appartement de la rue Urbain-V, on y rencontre une Luz qui a emprunté bien des traits à Y. On n'y retrouve pas R. Mais le "je", ce "je" qui est moi, a été travesti en

¹ Si de nombreux indices permettent de désigner Sylvie Gracia comme la narratrice de ce récit, rien ne le confirme ouvertement.

² « Genre, *Gender* : conjonctions et disjonctions. Table ronde animée par Audrey Lasserre avec Catherine Nesci, Christine Planté et Martine Reid », in *La Littérature en bas-bleus* (1815-1848), Del Lungo Andrea et Brigitte Louichon (Dir.), Paris, Editions Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2010, [en ligne], URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Genre_-_Gender (Consulté le 20 juin 2017).

homme. J'ai feuilleté quelques pages et soudain tout m'a semblé sonner faux. *Fake*, comme on dit aujourd'hui. Pas vrai. Un travestissement, oui, ce changement de genre, une dissimulation grossière et malhabile. [...] Car ici, par la présence de ce "je" qui s'affiche sans masque, la parole coule tellement plus libre. [...] Lentement, je me réapproprie tous ces "je" qui me font moi. J'ai 51 ans et j'en ai 18, j'en aurai 18 éternellement. Je suis multiple de tous mes âges.¹

L'expérience se poursuit. La réception de cette écriture pourrait être étudiée selon une perspective genrée : débat et enjeux seraient alors tout autre.

Laurent Mauvignier, quant à lui, après avoir convoqué le père dès son premier roman, l'avoir rappelé dans *Seuls*, n'a plus jusqu'à ce jour fait appel à lui. Renvoyée à son silence, la paternité est le plus souvent un motif anecdotique et non une condition requise pour le récit. Seul le dernier roman de l'auteur, *Continuer*, remet le père à une place significative (bien que réduite). La narration, cependant, est à la troisième personne. Ce choix pose la question des différences de traitement entre la paternité à la première personne et celle à la troisième personne. D'autant que cette dernière semble tendre à se développer en une réaction peut-être naturelle de réticence vis-à-vis d'un « je », trop entendu ces dernières décennies, qui demanderait à être contrebalancé. Il serait donc pertinent d'interroger une éventuelle progression, menant du récit de filiation au roman du père à la première personne, jusqu'à ce père romanesque à la troisième personne, tel qu'il se manifeste par exemple dans le dernier roman de Luc Lang, *Au commencement du septième jour* (2016). Dans ce dernier texte, l'écrivain multiplie les figures paternelles multiformes (père endeuillé, incestueux, empêché ou adoptif), étroitement liées entre elles. Des points communs avec le roman du père ici étudié, notamment les nombreux non-dits et la mise à l'écart de la mère, mais aussi des divergences – le rapport au travail et la relation aux enfants – définissent une autre paternité, résolument inscrite dans l'histoire de la société contemporaine. Le roman soulève de nombreux questionnements, d'un point de vue souvent éthique, écologique ou politique, dont la lecture suggère de nouvelles pistes d'analyses, tant littéraire que sociologique. Y a-t-il là matière à définir un romancier du père qui serait alors à situer plus largement dans l'histoire de la littérature ?

¹ Gracia Sylvie, *Le Livre des visages*, *op. cit.*, p. 107.

« Le livre renferme entre ses pages une chambre d'écho pour l'écriture, qui écarte tout autre bruit. Le monde se tait et se retire devant un livre qui est lui-même une métaphore du retrait »¹. L'évocation de Valentine Oncins pourrait conclure cette approche de la figure paternelle. Un silence préalable était nécessaire. Le livre serait une boîte de Schrödinger dans laquelle il faudrait supposer que le père est et, tout à la fois, n'est plus. La voix seule résonne entre les pages, portant un appel sans cesse renouvelé. L'attention manifeste portée, par l'intermédiaire de la narration paternelle, à la singularité de la langue, à sa propagation et, en fin de compte, à la réception de celle-ci, illustre le débat autour de ce que Luc Lang désigne comme « un déplacement considérable du centre de gravité romanesque »² à l'origine de « cette place en creux aménagée au sujet lecteur »³ dans le roman contemporain. Le roman du père illustre ce vide offert au lecteur. Seul ce dernier peut entendre une parole qui, parce qu'elle ne s'adresse à personne, doit être continuellement reprise pour que l'histoire ainsi équilibrée s'étende encore et que, toujours, le *dernier mot* soit à trouver.

¹ Oncins Valentine, « Introduction », in *Le Silence et le livre*, Lloze Evelyne et Valentine Oncins (Dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Arts », 2010, p. 20.

² Au sens où, comme l'explique Luc Lang, « la signification [n'est plus] seulement [travaillée] dans la matière même de l'histoire, mais aussi dans la pragmatique qui lie ensemble des vivants : auteur et lecteur, des instances d'énonciation : narrateur et lecteur, et un énoncé : forme et histoire » (*Délict de fiction. La littérature pourquoi ?*, Paris, Gallimard [2011], coll. « Folio essais », 2011, p. 93).

³ *Ibidem*.

Bibliographie

Œuvres des auteurs du corpus principal

• Œuvres de Philippe Forest

Récits

L'Enfant éternel, Paris, Gallimard, [coll. « L'Infini », 1997], coll. « Folio », 2007.

Toute la nuit, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1999.

Sarinagara, Paris, Gallimard, [coll. « Blanche », 2004], coll. « Folio », 2008.

Tous les enfants sauf un, Paris, Gallimard, [2007], coll. « Folio », 2008.

Le Nouvel Amour, Paris, Gallimard, [coll. « Blanche », 2007], coll. « Folio », 2008.

Le Siècle des nuages, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2010.

Le Chat de Schrödinger, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2013.

L'Enfant fossile, Tourcoing, Éditions Invenit et musée des Confluences, coll. « Récits d'objets », 2014.

Une fatalité de bonheur, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Vingt-six », 2016.

Crue, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2016

Petite féerie des ténèbres, non publié à l'exception des extraits suivants :

- « Chaque jour, je me réveillais... », *Penser/Rêver*, 5, « Des érotomanes », printemps 2004, pp. 47-57.
- « Quelques notes sur l'impossible – posées en marge de l'un des chapitres d'un roman inédit et destiné à le rester », suivi de « Rêves », *Grumeaux*, 2, « L'impossible », Caen, Éditions Nous, octobre 2010, pp. 203-226.

- « Les revenants », suivi de « Quatre notes sur la "fiction de soi" en guise de post-scriptum », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 4, « Fictions de soi », 2012, pp. 138-143.
- Ce qui reste d'un roman déchiré », *Les moments littéraires*, 28, 2012.

Essais

Philippe Sollers, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1992.

Camus, Paris, Marabout, 1992.

Le Mouvement surréaliste, Paris, Vuibert, 1994.

Textes et labyrinthes : Joyce, Kafka, Muir, Borges, Butor, Robbe-Grillet, Mont-de-Marsan, Éditions Inter-Universitaires, 1995.

Histoire de « Tel Quel », Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1995.

Le Roman, le Je, Nantes, Pleins Feux, 2001.

Ôé Kenzaburô. Légendes d'un romancier japonais, Nantes, [Pleins Feux, 2001],
Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », 2012.

Près des acacias. L'autisme, une énigme, en collaboration avec Olivier MÉNANTEAU, Arles, Actes Sud/3CA, 2002.

Raymond Hains. Uns Romans, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004.

La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise, Nantes,
Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », 2005.

De Tel Quel à L'Infini. Nouveaux essais, Nantes, Éditions Cécile Defaut,
coll. « Allaphbed », 2006.

Le Roman, le réel et autres essais, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed »,
2007.

Haïkus, etc. Suivi de 43 secondes, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed »,
2008.

Araki enfin. L'homme qui ne vécut que pour aimer, Paris, Gallimard, coll. « Art
et artistes », 2008.

*Le Roman infanticide : Dostoïevski, Faulkner, Camus. Essais sur la littérature
et le deuil*, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », 2010.

Beaucoup de jours. D'après Ulysse de James Joyce, Nantes, Cécile Defaut,
coll. « Le livre/la vie », 2011.

Vertige d'Aragon, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », 2012.

Retour à Tokyo, Nantes, Cécile Defaut, coll. « Allaphbed », 2014.

Le Deuil. Entre le chagrin et le néant. Dialogue avec Vincent DELECROIX, animé par Catherine PORTEVIN, Paris, Philosophie Éditions, 2015.

Aragon, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 2015.

• Œuvres de Gisèle Fournier

L'Ordre secret des choses, Aigues-Vives, HB Éditions, 1998.

Non-dits, Paris, [Éditions de Minuit, 2000], Gallimard, coll. « Folio », 2004.

Mentir vrai, Paris, Éditions Mercure de France, 2003.

Perturbations, Paris, Éditions Mercure de France, 2004.

Chantier, Paris, Éditions Mercure de France, 2006.

Ruptures, Paris, Éditions Mercure de France, 2008.

Le Dernier Mot, Paris, Éditions Mercure de France, 2010.

Tangage, Paris, Éditions Mercure de France, 2014.

• Œuvres de Sylvie Gracia

L'Été du chien, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1996.

Les Nuits d'Hitachi, Paris, Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1999.

L'Ongle rose, Lagrasse, Verdier, 2002.

Regarde-moi, Paris, Gallimard/Verticales, coll. « Minimales/Verticales », 2005.

Une parenthèse espagnole, Paris, Gallimard/Verticales, coll. « Phase deux », 2009.

Le Livre des visages, Arles, Éditions Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2012.

« On ne connaît jamais », 20 juillet 2002, [en ligne], URL : <http://remue.net/spip.php?article330> (Consulté le 16 avril 2014).

Mes clandestines, Arles, Éditions Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2015.

• Œuvres de Laurent Mauvignier

Romans

Loin d'eux, Paris, Éditions de Minuit, [1999], coll. « Double », 2005.

Apprendre à finir, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

Ceux d'à côté, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

Seuls, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

Dans la foule, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

Des hommes, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

Autour du monde, Paris, Éditions de Minuit, 2014.

Continuer, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

Nouvelles, théâtre, essais

« Un caillou dans la poche », *L'Humanité*, 7 août 1999.

Plus sale, Paris, Inventaire/Invention, 2002.

« Ici-bas (Fragments autobiographiques) », in *Dialogues contemporains*,
BIKIALO, Stéphane, DÜRRENMATT, Jacques, (Dir.), Poitiers, La licorne,
2002, pp. 93-95.

Le Lien, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

Ce que j'appelle l'oubli, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

Tout mon amour, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

Passagers, photographies de Pierre Favreau, Milan, 5 Continents, 2013.

Retour à Berratham, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

Visages d'un récit, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

Une légère blessure, Paris, Éditions de Minuit, 2016.

Corpus secondaire

• Romans du père à la première personne

ADAM Olivier, *Des vents contraires*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2009.

BAZIN Hervé, *Au nom du fils*, Paris, [Éditions du Seuil 1960], LGF, coll. « Le
Livre de Poche », 1982.

BEIGBEDER Frédéric, *Windows on the World*, Paris, [Grasset & Fasquelle, 2003],
Gallimard, coll. « Folio », 2005.

BRUNET Gaël, *Tous les trois*, Rodez, Éditions du Rouergue, coll. « la brune », 2011.

D'ÉPENOUX François, *Les Papas du dimanche*, Paris, Anne Carrière, 2005.

DES FORÊTS Louis-René, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997.

FARGUES Nicolas, *Tu verras*, Paris, [P.O.L, 2011], Gallimard, coll. « Folio », 2012.

FOURNIER Jean-Louis, *Où on va, papa ?*, Paris, Stock, 2008.

GIBERT Bruno, *Claude*, Paris, Stock, coll. « La Bleue », 2000.

HOUSSIN Xavier, *La Ballade de Lola*, Paris, Buchet-Chastel, 2003.

JOURDE Pierre, *Winter is coming*, Paris, Gallimard, coll. «Blanche», 2017.

LAURENT Éric, *Berceau*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.

MORGIEVE Richard, *Mon petit garçon*, Paris, Joëlle Losfeld, 2002.

PINGET Robert, *Le Fiston* (1959), [Paris, Éditions de Minuit, 1964], Lausanne, Éditions l'Age d'homme, 1981.

SAMPIERO Dominique, *La petite présence*, Paris, Grasset, 2006.

SAVITZKAYA Eugène

- *Marin mon cœur*, Paris, Éditions de Minuit, [1992], coll. « Double », 2010.
- *Exquise Louise*, Paris, Éditions de Minuit, [2003], coll. « Double », 2011.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Réticence*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

TRASSARD Jean-Loup, *L'Homme des haies*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2012.

VIEL Tanguy, *Article 353 du code pénal*, Paris, Éditions de Minuit, 2017.

VIMAL Thierry, *Sept millimètres*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005.

• **Romans et récits – XX^e et XXI^e siècles**

ABÉCASSIS Éliette, *Un heureux événement*, Paris, Albin Michel, 2005.

ANGOT Christine

- *Léonore, toujours*, Paris, [Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 1993] Seuil, 2010.
- *L'Inceste*, Paris, Stock, 1999.
- *Une semaine de vacances*, Paris, Flammarion, 2012.
- *Un amour impossible*, Paris, Flammarion, 2015.

AUDEGUY Stéphane, *Nous autres*, Paris, Gallimard, 2009.

- BARRIE James M., *Peter Pan*, [*Peter Pan And Wendy*, 1911] trad. Yvette MÉTRAL, Paris, Librio, 2010.
- BARTHES Roland, *Journal de deuil*, édition préparée par Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec, coll. « Fiction & Cie », 2009.
- BERGOUNIOUX Pierre
- *L'Orphelin*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992.
 - *Le Premier Mot*, Paris, Gallimard, 2001.
 - *Carnets de notes. 1980-1990*, Lagrasse, Verdier, 2006.
- BON François, *Mécanique*, Lagrasse, Verdier, 2001.
- BORGES Jorge Luis
- « La Bibliothèque de Babel », in *Fictions*, [*Ficciones*, 1956], trad. par P. VERDEVOYE, IBARRA et R. CAILLOIS, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974, pp. 71-91.
 - « LA DEMEURE D'ASTÉRION », IN *L'ALEPH* [*EL ALEPH*, 1962] TRAD. R. Caillois ET RENÉ L.F. Durand, PARIS, GALLIMARD, COLL. « L'IMAGINAIRE », 2015, pp. 87-91.
- CAMUS Albert, *Le Premier Homme*, Gallimard [1994], coll. « Folio », 2006.
- CARRÈRE Emmanuel
- *La Classe de neige*, Paris, P.O.L., 1995.
 - *L'Adversaire*, Paris, P.O.L., 2000.
- CATHRINE Arnaud, *L'Invention du père*, Paris, Verticales, 1999.
- CENDREY Jean-Yves, *Les Jouets vivants*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2005.
- CLÉMENÇON Frédérique, *Colonie*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- COHEN Albert, *Le Livre de ma mère*, Paris, Gallimard, 1954.
- DARRIEUSSECQ Marie
- *Tom est mort*, Paris, [P.O.L., 2007], Gallimard, coll. « Folio », 2009.
 - *Le Bébé*, Paris, P.O.L., 2002.
- DEGROOTE Ludovic, *69 vies de mon père*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.
- DELAUME Chloé
- *Le Cri du sablier*, Tours, Farrago/Léo Scheer, 2001.
 - *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil, 2009.
- DJEBAR Assia, *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Fayard, 2007.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, [Galilée, 1977], Gallimard, coll. « Folio », 2001.

ERNAUX Annie

- *La Place*, Paris, Gallimard, 1983.

- *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1988.

- *L'Événement*, Paris, Gallimard, coll. « La Blanche », 2000.

GARNIER Philippe, *Mon père s'est perdu au fond du couloir*, Paris, Melville éditeur, 2005.

GAVALDA Anna, *La Consolante*, Paris, Le Dilettante, 2008.

GODARD Anne, *L'Inconsolable*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

HONORÉ Christophe, *L'Infamille*, Paris, Éditions de l'Olivier, 1997.

JENNI Alexis, *L'Art français de la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2011.

JULIET Charles, *Lambeaux*, Paris, P.O.L., 1995.

LABRO PHILIPPE, *Ma mère, cette inconnue*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2017.

LAFON Marie-Hélène, *Les Derniers Indiens*, Paris, Buchet/Chastel, 2008.

LANG Luc

- *Mother*, Paris, Stock, 2012.

- *Au commencement du septième jour*, Paris, Stock, 2016.

LAURENS Camille, *Philippe*, Paris, P.O.L., 1995.

LE CLÉZIO J.M.G., *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.

LENOIR Hélène, *La Folie Silaz*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

LÉVY Marc, *Mes amis, mes amours*, Paris, Robert Laffont, 2006.

LINHART Virginie, *Le Jour où mon père s'est tu*, Paris, Seuil, 2008.

MEIZOZ Jérôme, *Père et passe*, Lausanne, Éditions d'en bas, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2008.

MICHON Pierre

- *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

- *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, [coll. « L'un et l'autre », 1991], coll. « Folio », 1993.

- *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997.

NDIAYE Marie

- *En famille*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- *La Sorcière*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- *Rosie Carpe*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

NIMIER Marie, *La Reine du silence*, Paris, Gallimard [2004], coll. « Folio », 2005.

OLMI Véronique

- *Bord de mer*, [Arles, Actes Sud, 2001], coll. « Babel », 2003.
- *Numéro six*, Arles, Actes Sud, 2002.

ORWELL George, *Hommage à la Catalogne* [*Homage to Catalonia*, Eric Blair, 1938], traduit de l'anglais par Yvonne Davet, Ivrea, coll. « 10/18 », 2000.

OSTER Christian

- *Rouler*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2011.
- *En ville*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2013.

PACHET Pierre, *Autobiographie de mon père*, Paris, Belin, 1987.

PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, [Denoël, 1975], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2004.

RAVEY Yves, *Le Drap*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

ROBBE-GRILLET Alain

- *Romanesques I. Le Miroir qui revient*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- *Romanesques II. Angélique ou l'Enchantement*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- *Romanesques III. Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.
- *La Reprise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

ROSTAIN Michel, *Le Fils*, [Oh ! Éditions, 2011], Paris, Pocket, 2012.

ROUAUD Jean

- *Les Champs d'honneur*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- *Des hommes illustres*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.
- *Le Monde à peu près*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- *Pour vos cadeaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- *Sur la scène comme au ciel*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.
- *La Désincarnation*, Paris, Gallimard, 2001.

SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

SEBBAR Leïla, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003.

SALVAYRE Lydie, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 2014.

SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard [1964], coll. « Folio », 2005.

SFAR Joann, *Comment tu parles de ton père*, Paris, Albin Michel, 2016.

SIMON Claude, *L'Acacia*, Paris, Éditions de Minuit [1989], coll. « Double », 2003.

VIEL Tanguy, *Paris-Brest*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

WEYERGANS François

- *Franz et François*, Paris, Grasset, 1997.
- *Trois jours chez ma mère*, Paris, Grasset, 2005.

• Autres

BALZAC Honoré de

- *Mémoires de deux jeunes mariées, La Comédie humaine*, 1, [1841], Paris, Seuil, 1965.
- *Le Père Goriot*, [1835], Paris, Flammarion, coll. « G.F. », 1995.

GIDE André, *Les Nourritures terrestres*, [1897], Gallimard, coll. « Folio », 1998.

HUGO Victor, *Les Contemplations*, [1856], Paris, Flammarion, 2008.

KAFKA Franz, « Lettre au père », [« Brief an den Vater », 1919], [1952], Gallimard, coll. « Folio », 2001.

LAMARTINE Alphonse de, « Première préface des *Méditations* », [datée du 2 juillet 1849], *Méditations poétiques*, [1820], Paris, LGF, Livre de poche, coll. « Classiques », 2006.

MALLARMÉ Stéphane, *Pour un tombeau d'Anatole* [1880], Éditions du Seuil, [1961], coll. « Point », 2006.

MAUPASSANT Guy de, « Le Père », [1883], in *Contes et nouvelles*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

MONTAIGNE Michel de, *Essais*, [1580], Paris, PUF, 1965.

RABELAIS François

- *Pantagruel*, [1532], Paris, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1946.
- *Gargantua*, [1534], Paris, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1970.

ROUSSEAU Jean-Jacques

- *Émile ou de l'éducation*, [1762], Paris, Galimard, coll. « Folio », 1999.

- *Les Confessions, Livre 8* [1770] in *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

Études, articles ou entretiens concernant le corpus principal

• À propos de Philippe Forest

« La panoplie littéraire », *Décapage*, 44 (automne-hiver), 2011, pp. 69-114.

« Philippe Forest face à la nuit », dossier spécial, *Le Matricule des Anges*, 81, mars 2007.

AMMOUR-MAYEUR Olivier, « Les indicibles du deuil, ou ce qui ne passe pas dans la *matité* de la langue (Ph. Forest / Tsushima Y.), in *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e-XX^e siècles*, HIDALGO-BACHS Bernadette et Catherine MILKOVITCH-RIOUX (Dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2014, pp. 575-590.

ARNAUD Claude, « Entretien avec Philippe Forest. "Je comprends mieux pourquoi je ne le comprends pas", *Le Magazine littéraire*, 560, 2015 pp. 30-35.

BESSER Gretchen Rous, « Sarinagara », *French Review*, 79.5, 2006, pp. 1096-1098.

BRIÈRE Émilie, *Écrire la souffrance de l'enfant au tournant du XXI^e siècle : le récit à l'épreuve de l'innommable*, thèse de doctorat, Université de Montréal/Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2011.

CROHAS COMMANS Julie, « L'étreinte en blanc de la famille selon Philippe Forest », in *Histoires francophones de familles : le familier, l'inquiétant et le loufoque*, COYAULT Sylviane et Zuzana MALINOVSKA (Dir.), Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove v roku, 2013, pp. 55-70.

HENRIC Jacques, « L'appel inouï du réel », *Art Press*, 245, 1999, p. 63.

- HENRIC Jacques et Anne Gaëlle SALIOT, *Philippe Forest*, Paris, artpress, coll. « Les grands entretiens d'artpress », 2017.
- LATOUR Marie-José
 - « Impossible témoin », *L'en-je lacanien*, 7, 2006, pp. 113-119.
 - « Le pas de chat ou la réalité du réel », *L'en-je lacanien*, 23, 2014, pp. 131-138.
- LEBRUN Jean-Claude, « Philippe Forest, le deuil impossible », *L'Humanité*, 22 juillet 1999.
- NOBS Lucette, « En parlant, en écrivant... traiter le réel : une métamorphose ? », *Le Coq-héron*, 204/1, 2011, pp. 88-92.
- PONS Anne, « Peter Pan et la fée Pauline », in *L'Express*, 20 mars 1997, [en ligne], URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/philippe-forest_621381.html (Consulté le 19 février 2013).
- RYE Gill, « Family Tragedies : Child Death in Recent French Literature », in *Affaires de famille, The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Marie-Claire BARNET et Edward WELCH (Dir.), Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2007, pp. 171-179.
- SAMOYAUULT Tiphaine, « "Requiem pour le XX^e siècle". Entretien avec Philippe Forest », *Quinzaine littéraire*, 1023, 2010, pp. 5-6.
- SNAUWAERT Maïté, *Philippe Forest. La littérature à contretemps*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012.
- ZIMMERMANN Laurent, « Le roman et le réel. Entretien avec Philippe Forest », Atelier de théorie littéraire, *Fabula*, 8 mai 2012, [en ligne], URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Le_roman_et_le_r%26eacute%3B (Consulté le 25 octobre 2014).

• À propos de Gisèle Fournier

- BARROT Olivier, « Gisèle Fournier : *Le Dernier Mot* », *Un livre, un jour*, France Télévisions, 8 septembre 2010, [en ligne], URL : <http://www.ina.fr/video/4282706001> (Consulté le 22 juin 2016).
- CROHAS COMMANS Julie, « Le père invisible et silencieux chez Gisèle Fournier », *Ostium*, 2, « L'invisible et le visible », Actes de la XXIII^e

Université d'été de l'Association Jan Hus, TUREKOVA Andrea et Robert KARUL, *Schola Philosophica*, 2015, pp. 45-57.

DELORME Marie-Laure, « Gisèle Fournier, un coup de poignard », *Le Journal du Dimanche*, 3 septembre 2000.

FÉLIX Jean-Marie, « Gisèle Fournier : *Tangage* », *Entre les lignes*, RTS, 28 mai 2014, [en ligne], URL : <http://www.rts.ch/play/radio/entre-les-lignes/audio/gisele-fournier--tangage?id=5847140> (Consulté le 13 juin 2014).

MORELLO Nathalie, « Corps-à-corps, récit-à-récit, mort-à-mort. Violence de mère et de fille dans *Le Dernier Mot* de Gisèle Fournier », *French Cultural Studies*, 26, 1, 2015, pp. 66-76.

RONDEAU Daniel, « Bruits et silences », *L'express*, 24 août 2000.

VEINSTEIN Alain, « Entretien avec Gisèle Fournier », *Du jour au lendemain*, diffusé sur France Culture, 21 juin 2014, [en ligne], URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/gisele-fournier> (Consulté le 22 juin 2016).

• À propos de Sylvie Gracia

BOUCHY Florence, « Reflets de femmes », *Le Monde des livres*, 2 avril 2015.

GOUDE Jérôme, « Entretien avec Sylvie Gracia », *Le Matricule des anges*, 99, janvier 2009.

ROCHE Isabelle, « Entretien avec Sylvie Gracia (éditions le Rouergue, collection La Brune) », 17 septembre 2012, [en ligne], URL : <https://lelitterairecom.wordpress.com/2012/09/17/entretien-avec-sylvie-gracia-editions-le-rouergue-collection-la-brune> (Consulté le 13 février 2015).

VEINSTEIN Alain, « Entretien avec Sylvie Gracia », *Du jour au lendemain*, diffusé sur France Culture, 8 juin 2012, [en ligne], URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/du-jour-au-lendemain/sylvie-gracia> (Consulté le 24 août 2016).

- **À propos de Laurent Mauvignier**

« La panoplie littéraire », *Décapage*, 43 (printemps-été), 2011, pp. 77-109.

« Laurent Mauvignier, l'écriture à hauteur d'homme », dossier spécial, *Le Matricule des Anges*, 77, octobre 2006.

BIKIALO Stéphane et Jacques DÜRRENMATT, *Dialogues contemporains* (Dir.), Poitiers, La licorne, 2002.

BERNARD Florence, « Des hommes de Laurent Mauvignier, un voyage au bout de la nuit », in *Elseneur*, 29, Presses Universitaires de Caen, 2014, pp. 51-64.

BONAZZI Mathilde, « "Lancer l'écriture à fond de cale sur l'autoroute", conversation avec Laurent Mauvignier », in *La langue de Laurent Mauvignier. "Une langue qui court"*, DÜRRENMATT Jacques et Cécile NARJOUX (Dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2012, pp. 15-31.

BOULARD Anaïs, « Deux romans contemporains face à l'événement tragique : enjeux et modalités de la mise en fiction du réel », mémoire de Master 1, sous la direction d'Anne-Rachel HERMELET, Université d'Angers, juin 2010.

BOUVET Élisabeth, « La voie romaine de Laurent Mauvignier », 2 mars 2009, RFI – Les voix du monde, [en ligne], URL : http://www1.rfi.fr/culturefr/articles/110/article_78795.asp (Consulté le 6 octobre 2013).

CAPONE Karine

- « L'événement et la voix. Poétique de "l'onde de choc" dans l'œuvre de Laurent Mauvignier », mémoire de Master 2, sous la direction de Dominique VIART, Université de Lille 3, juin 2010.

- « Les achoppements du langage dans les romans de Laurent Mauvignier », in *La Langue de Laurent Mauvignier. "Une langue qui court"*, DÜRRENMATT Jacques et Cécile NARJOUX (Dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2012, pp.125-135.

CHOUEN-OLLIER Chloé, « Laurent Mauvignier ou l'écriture blessée », in *Elseneur*, 30, Presses Universitaires de Caen, 2015, pp. 131-138.

- CROHAS COMMANS Julie, « "L'obscurité entre nous". Menace et fécondité du silence chez Laurent Mauvignier », *in temps zéro*, 5, « Lacunes et silences de la transmission », [en ligne], URL : <http://tempszero.contemporain.info/document917> (Consulté le 12 septembre 2016).
- CZARNY Norbert, « Un pluriel singulier », *La Quinzaine littéraire*, 16 au 31 janvier 2004.
- DELORME Marie-Laure, « Labyrinthe sentimental », *Le Magazine Littéraire*, février 2004.
- DIACRE, Jérôme, « Variation, variante, version », *Laura*, n°3, octobre 2007.
- DÜRRENMATT Jacques et Cécile NARJOUX (Dir.), *La langue de Laurent Mauvignier. "Une langue qui court"*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2012.
- FAERBER Johan, « Questions à Laurent Mauvignier », *in Elseneur*, 30, Presses Universitaires de Caen, 2015, pp. 13-25.
- FILLON Alexandre, « À l'épreuve du temps », *Lire*, 378, septembre 2009.
- GARCIN Jérôme
- « Le Mal-aimé », *Le Nouvel Observateur*, 5 au 11 février 2004.
 - « Luc, pour mémoire », *Le Nouvel Observateur*, 6 au 12 mai 1999.
- GAZIER Michèle, « Le Poids des silences », *Télérama*, 14 avril 1999.
- GERMONI Karine, « L'ironie façon Mauvignier », *in Existe-t-il un style Minuit ?*, BERTRAND Michel, GERMONI Karine et Annick JAUER (Dir.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014 pp. 189-200.
- GRAINVILLE Patrick, « La Fatalité du silence », *Le Figaro*, 10 juin 1999.
- HARANG Jean-Baptiste
- « Désespoir pour la soif », *Libération*, 15 janvier 2004.
 - « Je t'aime, je te tais », *Libération*, 27 mai 1999.
- HENRY Catherine, « Monologues intérieurs ou extérieurs. L'expression du quotidien dans *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier », [en ligne], URL : <http://remue.net/spip.php?article375> (Consulté le 24 avril 2015).
- JÉRUSALEM Christine et Sjef HOUPPERMANS, « Laurent Mauvignier et Tanguy Viel. Deux auteurs d'aujourd'hui », *Relief – Revue électronique de littérature française*, 6, 2, 2012, pp. 4-12, [en ligne], URL :

<https://www.revue-relief.org/45/volume/6/issue/2> (Consulté le 16 septembre 2014).

JOSSE Vincent, « L'Atelier de Laurent Mauvignier », in *L'Atelier*, Paris, Flammarion, coll. « Histoire de l'art », 2013.

KAPRIËLAN Nelly, « Entretien », *Les Inrockuptibles*, 8 septembre 2009.

KATSANTONI Maria, « Une parole intérieure traversée par les sentiments. Étude pragmatique et énonciative de *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier », *L'Information grammaticale*, 111, 2006, pp. 47-49.

KÉCHICHIAN Patrick

- « La Juste Voix de Laurent Mauvignier », *Le Monde*, 23 janvier 2004.

- « La parole qui a manqué », *Le Monde*, 7 mai 1999.

LAURENTI, Jean, « Misère de l'amour », *Le Matricule des anges*, 51, mars 2004.

LEBRUN Jean-Claude, « Récit d'une déroute », *L'Humanité*, 15 janvier 2004.

LÉVY-BERTHERAT Déborah, « Mensonge photographique et vérité romanesque. *Des hommes* de Laurent Mauvignier », in *La Littérature va-t'en guerre. Représentations fictionnelles de la guerre et du conflit dans les littératures contemporaines*, REYNAUD Maria João, Maraia de Fátima OUTEIRINHO et José Domingues de ALMEIDA, Porto, FLUP, 2013, pp. 3-17.

NARJOUX Cécile, « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, 163, 3, 2010, pp. 325-338.

NOURISSIER François, « Donnez-Nous Notre Prose quotidienne », *Le Figaro Magazine*, 21 février 2004.

PFEFFERLÉ Muriel, « Autour de quatre romans de Laurent Mauvignier. Le déploiement d'une "écriture du subi" », mémoire de maîtrise sous la direction de Jean KAEMPFER, Université de Lausanne, automne 2011.

PIERRE Maxime, « Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel », Alliance Française-Galliera de Gênes, 8 juin 2007, [en ligne], URL : http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=97 (Consulté le 14 janvier 2015).

PROVENDIER Alice, « Le silence et la voix. Résurgence d'un passé dans le roman de Laurent Mauvignier, *Des hommes* », Mémoire de Master I, sous la direction de Dominique RABATÉ, Université Paris-Diderot, Paris VII,

2012, [en ligne], URL : <http://www.laurent-mauvignier.net/assets/le-silence-et-la-voix-alice-provendier.pdf> (Consulté le 18 juin 2017).

SAUVAGE Christian, « Rencontre avec Laurent Mauvignier », *Le Journal du Dimanche*, 18 janvier 2004.

SINDACO Sarah, « L'ironie tragique des vies ordinaires. *Dans la foule* de Laurent Mauvignier », in *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, ALEXANDRE Didier et Pierre SCHOENTJES, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, pp. 261-278.

Littérature – théorie et critique

• Théorie, histoire et critique générales

« Genre, *Gender* : conjonctions et disjonctions. Table ronde animée par Audrey LASSERRE avec Catherine NESCI, Christine PLANTÉ et Martine REID », in *La Littérature en bas-bleus* (1815-1848), DEL LUNGO Andrea et Brigitte LOUICHON (Dir.), Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne », 2010, [en ligne], URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Genre_-_Gender (Consulté le 20 juin 2017).

ARON Paul et Alain VIALA, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006.

BAKHTINE Mikhaïl

- *La Poétique de Dostoïevski* [1929], Paris, Seuil, 1970.

- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978.

BARTHES Roland

- « La mort de l'auteur » [1968], in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

- *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

- *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaire au Collège de France* (1978-1979 et 1979-1980), texte établi, annoté et présenté par Nathalie LÉGER, Paris, Seuil/Imec, 2003.
- BAYARD Pierre, *Il existe d'autres mondes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014.
- BLANCHOT Maurice
- *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard [1955], coll. « Folio essais », 2014.
- *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.
- BRICAULT Céline, *La Poétique du seuil dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- CHRISTIN Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*. Paris, Vrin, [2000], 2009.
- COHN Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, [Transparent Minds, 1978] traduit de l'anglais par. Alain BONY, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.
- COMPAGNON Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DERRIDA Jacques
- *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, 1993.
- *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998.
- DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- ECO Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, [1979, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985], Paris, LGF, Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1989.
- FOUCAULT Michel
- « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits*, 1954-1988, I, 1954-1975, Paris, Gallimard, [1994], coll. « Quarto », 2001, pp. 817-849.

- « La vie des hommes infâmes » [1977], in *Dits et écrits*, 1954-1988, II, 1976-1988, Paris, Gallimard, [1994], coll. « Quarto », 2001, pp. 237-253.

GENETTE Gérard

- *Discours du récit*, [Figures III, Paris, Seuil, 1972], Paris, Éditions Points, coll. « Essais », 2007.

- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, [1982], Paris, Éditions Points, coll. « Essais », 1992.

- *Seuils*, Paris, [Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987], Éditions Points, coll. « Essais », 2002.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude MAILLARD, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1978.

KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1998, p. 252.

LANG Luc, *Délict de fiction. La littérature pourquoi ?*, Paris, Gallimard [2011], coll. « Folio essais », 2011.

LLOZE Evelyne et Valentine ONCINS (Dir.), *Le Silence et le livre*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Arts », 2010.

LYOTARD François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », [1979], 2005.

MEIZOZ Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

PIAT Julien, « Proust par/entre parenthèse(s) », *Acta fabula*, 14, 2, « Let's Proust again ! », février 2013, [en ligne], URL : <http://www.fabula.org/acta/document7587.php> (Consulté le 3 mars 2016).

RABATEL Alain, *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.

RICHARD Jean-Pierre, *Littérature et sensation*. Paris, [Seuil, 1954], Points, coll. « Essais », 1990.

RICŒUR Paul

- *De l'interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

- *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, [Seuil, 1984], Éditions Points, coll. « Essais », 1991.

- *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, [Seuil, 1985], Éditions Points, coll. « Essais », 1991.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, [Grasset, 1972], Gallimard, Tel, 1990.
- ROUSSET Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, [1962] 2006.
- SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », [1956], 1970.
- TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, [coll. « Bibliothèque des idées », 1971], coll. « tel », 2003.
- TRÉVISAN Carine, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 2001.

- **À propos de la littérature contemporaine**

- AMMOUCHE-KREMERS Michèle, « Entretien avec Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit », in *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 1-14.
- AUDET RENÉ
 - « Des "incursions" sur *temps zéro*. Une nouvelle modalité du discours critique sur les écritures contemporaines », in *temps zéro*, « incursion », 28 février 2013, [en ligne], URL : <http://tempszero.contemporain.info/document824> (Consulté le 3 avril 2014).
 - « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain », in *Le Roman de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (Dir.), Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 183-202.
- BARTH John, « The Literature of Exhaustion », in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London, John Hopkins University Press, [1967], 1984, pp. 62-76.

- BERTRAND Michel, GERMONI Karine et Annick JAUER (Dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014.
- BIKIALO, Stéphane et Jacques DÜRRENMATT (Dir.), *Dialogues contemporains*, Poitiers, La licorne, 2002.
- BLANCKEMAN Bruno, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, coll. « Critique », 2002.
- BLANCKEMAN Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (Dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004.
- BRUNEL Pierre, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002.
- CHABALIER Blaise de, « Quand l'Algérie nourrit les romanciers », *Le Figaro*, 17 septembre 2009, [en ligne], URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/09/17/03005-20090917ARTFIG00416-quand-l-algerienourrit-lesromanciers-.php> (Consulté le 13 juin 2017).
- COYVAULT Sylviane, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.
- DAMBRE Marc et Monique GOSSELIN-NOAT (Dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- FOREST, Philippe (Dir.), « Je et moi », *La Nouvelle Revue Française*, 598, octobre 2011.
- GILLIBERT Jean, « Récits de vie », in *Revue française de psychanalyse*, « Le narratif », 62, 3, 1998, Paris, PUF, pp. 731-740.
- GODARD Henri, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographique, autofiction », in *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, DAMBRE Marc et Monique GOSSELIN-NOAT (Dir.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, pp. 81-91.
- HILLENAAR Henk et Michèle AMMOUCHE-KREMERS, *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- JÉRUSALEM Christine, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », in *Le Roman français aujourd'hui, Transformations*,

perceptions, mythologies, MILLOIS Jean-Christophe et Bruno BLANCKEMAN (Dir.), Paris, Prétexte, 2004, pp. 53-77.

KAEMPFER Jean, « Heureuse ambivalence de la fiction », in *Tensions toniques. Les récits de Marie-Hélène Lafon*, Jean KAEMPFER (Ed.), Lausanne, Archipel, « Essais », 2012, pp. 183-189.

LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. De l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

LEPAPE Pierre, « L'école de Minuit », *Le Monde*, 17 janvier 1997.

MILLOIS Jean-Christophe et Bruno BLANCKEMAN (Dir.), *Le Roman français aujourd'hui, Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004.

RABATÉ Dominique

- *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

- *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010.

- *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Université du Québec à Rimouski/Université du Québec à Trois-Rivières, Tangence Éditeur, coll. « Confluences », 2016.

VIART Dominique

- « Mémoires du récit. Questions à la modernité », in *Écritures contemporaines* 1, « Mémoires du récit », VIART Dominique (Éd.), Caen, Minard, 1998, pp. 3-27.

- « Filiations littéraires », in *Écritures contemporaines* 2, BAETENS Jan et Dominique VIART (Éds.), Caen, Minard, 1999, pp. 115-139.

- « Écrire avec le soupçon », in *Le Roman français contemporain*, BRAUDEAU Michel, PROGUIS Lakis, SALGAS Jean-Pierre et VIART Dominique (Dir.), ADPF, 2002, pp. 133-162.

- « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : Récits de filiations et fictions biographiques », in *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Robert DION (Dir.), Québec, Nota Bene, coll. « Convergences », 2007, pp. 107-138.

- « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », in *Études françaises*, 45-3, 2009, pp. 95-112.

VIART Dominique et Bruno VERCIER, *La Littérature française au présent, La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, coll. « Bibliothèque Bordas », 2005.

WESEMAEL Sabine van et Suze van der POLL (Éds.), *The Return Of The Narrative. The Call For The Novel*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2015.

• À propos du père et de la famille

« Christine Angot : "Il n'y a pas de vérité hors de la littérature", Propos recueillis par Jean BIRNBAUM. *Le monde*, 26 août 2015, [en ligne], URL : http://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/26/christine-angot-il-n-y-a-pas-de-verite-hors-de-la-litterature_4737433_4415198.html (Consulté le 8 octobre 2016).

CLÉMENT Murielle Lucie ET Sabine VAN WESEMAEL (Dir.)

- *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles. I. La figure du père*, Paris, L'Harmattan, 2008.

- *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles. II. La figure de la mère*, Paris, L'Harmattan, 2008.

COYAULT Sylviane, « Pierre Bergounioux : le premier et le dernier mot », in *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, BLANCKEMAN Bruno (Dir.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, pp. 213-221.

COYAULT Sylviane, Christine JÉRUSALEM et Gaspard TURIN (Dir.), *Le roman contemporain de la famille*, Paris, Lettres modernes Minard, 2015).

COYAULT Sylviane et Zuzana MALINOVSKA (Dir.), *Histoires francophones de familles : le familier, l'inquiétant et le loufoque*, Prešov, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove v roku, 2013.

DEMANZE Laurent

- « Mélancolie des origines », in *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles. I. La figure du père*, CLÉMENT Murielle Lucie et Sabine VAN WESEMAEL (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 315-323.

- *Encres orphelines* : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2008.
- DUCAS Sylvie, « Père ou fils de ses œuvres ? », in *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles. I. La figure du père*, CLÉMENT Murielle Lucie et Sabine VAN WESEMAEL (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 173-184.
- GLAUDES Pierre et Dominique RABATÉ (Dir.), « Deuil et Littérature », *Modernités*, 21, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005.
- HIDALGO-BACHS Bernadette et Catherine MILKOVITCH-RIOUX (Dir.), *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2014.
- ROUSSEL Frédérique, « Le chant du lien. Rencontre avec Luc LANG, fils fictionnant », *Libération*, 21 novembre 2012, [en ligne], URL : http://www.liberation.fr/livres/2012/11/21/le-chant-du-lien_862116 (Consulté le 11 avril 2013).
- SAINT-MARTIN Lori, « Des pères absents aux filles meurtrières et au-delà : le rapport : le rapport père-fille en littérature québécoise », in *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX^e et XXI^e siècles. I. La figure du père*, CLÉMENT Murielle Lucie et Sabine VAN WESEMAEL (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2008.
- SNAUWAERT Maïté, « Physique du deuil. Note sur la dernière vie de Roland Barthes », in *temps zéro*, « incursion », 31 mars 2013, [en ligne], URL : <http://tempszero.contemporain.info/document865> (Consulté le 7 mai 2014).

- **Critique de l'imaginaire et autres**

- AUGÉ Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BACHELARD Gaston
- *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.
- *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, [1957], coll. « Quadrige », 2012.
- DIBIE Pascal, *Ethnologie de la porte*, Paris, Éditions Métailié, 2012.

- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, [Presses universitaires de France, 1963], Dunod, 1992.
- HUIZINGA Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, [coll. « Les Essais », 1951], coll. « tel », 1988.
- KIERKEGAARD Sören, *La Reprise*, [*Gjentagelsen*, 1843], trad. Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, coll. « G.F. », [1990], 2008.
- MELCHIOR-BONNET Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994.
- ÔÉ Kenzaburô, *Nostalgies et autres labyrinthes. Entretiens avec André Siganos et Philippe Forest*, Nantes, Cécile Defaut.
- PASTOUREAU Michel et Dominique SIMONNET, « Le jaune : tous les attributs de l'infamie » *Le petit livre des couleurs*, [Panama, 2005], Paris, Seuil, coll. « Points », 2014.
- RICHARD Jean-Pierre, « Stéphane Mallarmé et son fils Anatole », in *Pour un tombeau d'Anatole*, Stéphane MALLARMÉ, Éditions du Seuil, [1961], coll. « Point », 2006.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- SCHMITT Jean-Claude, « La culture de l' *imago* », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51, 1, 1996.
- SIGANOS André
- *Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, coll. « écriture », 1993.
 - *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, coll. « écriture », 1999.
- WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, [*Playing And Reality*], 1971], Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 2008.

Sciences humaines

- « De l'identique à l'identité », Entretien avec Geneviève DELAISI DE PARSEVAL in *Pères et fils. Masculinités aujourd'hui*, 61, Jules CHANCEL, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1984, pp. 197-200.

- « "En attendant Œdipe". Entretien avec Bernard GOLSE », in *Le Père disparu : une conversation inachevée*, Gérald CAHEN (Dir.), Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2004, pp. 75-85.
- BADINTER Élisabeth, *XY. De l'identité masculine*, Paris, [Odile Jacob, 1992] LGF, coll. « Le Livre de Poche », 2011.
- BART Jean, « Le père absolu », in *Du père à la paternité*, Monique TRICOT et Marie-Thérèse FRITZ (Eds.), Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1996.
- BENVENISTE Émile, « Le concept de paternité », in *Vocabulaire des institutions européennes*, 1, Paris, Éditions de Minuit, 1969, pp. 209-215.
- BLAIS Martin et Isabelle BÉDARD, « Pères et fils : masculinité, société et transmission », in *Dialogue*, 3, 2010, n°189, pp. 141-150.
- BOURDIEU Pierre, *La Domination masculine*, Paris, [Seuil, 1998], Éditions Points, coll. « Essais », 2002.
- CAHEN Gérald (Dir.), *Le Père disparu : une conversation inachevée*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2004.
- CASTELAIN-MEUNIER Christine
- *La Paternité*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1997.
 - « La question du genre et les différentes masculinités », in *Les Hommes entre travail et famille*, GABORIT Pascaline (Dir.), Paris, L'Harmattan, 2007.
- CHABERT Catherine, « La voie du père : une seconde chance », *L'Oubli du père*, ANDRÉ Jacques et Catherine CHABERT (Dir.), Paris, PUF, 2004.
- CHALIER Catherine, *Transmettre de génération en génération*, Paris, Buchet/Chastel, coll. « Les Essais », 2008.
- CHANCEL Jules, « Le père contre-attaque », in *Pères et fils. Masculinités aujourd'hui*, 61, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1984, pp. 10-13.
- DELAISI DE PARSEVAL Geneviève, « La paternité à l'aube de l'an 2000 », in *Cahiers de recherches médiévales*, 4, 1997, [en ligne], URL : <http://crm.revues.org/975> (Consulté le 6 juin 2013).
- DELUMEAU Jean et Daniel ROCHE (Dir.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, coll. « In Extenso », [1990], 2000.
- DOSSE Florence, *Les Héritiers du silence. Enfants d'appelés en Algérie*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2012.

DUBET François

- « Le roi nu », in *Le Père disparu : une conversation inachevée*, Gérald CAHEN (Dir.), Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2004, pp. 31-39.

- « La place du père dans le tableau », in *Pères d'hier, pères d'aujourd'hui. Du paterfamilias au père ADN*, RAUCH André, Paris, Nathan, 2007, pp. 151-157.

DUMAS Didier, *Sans père et sans parole. La place du père dans l'équilibre de l'enfant*, Paris, Hachette Littératures, 1999.

EHRENBERG Alain, *L'Individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Pluriel », 1995.

ELIACHEFF Caroline et Nathalie HEINICH, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. I. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

FREUD Sigmund

- « Le roman familial des névrosés », [1909], in *Névrose, psychose et perversion*, trad. J. Laplanche, Paris, PUF, 1973.

- *Totem et tabou*, [1913], Paris, Gallimard, 1993.

- *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, [1919], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

GABORIT Pascaline (Dir.), *Genre, temps sociaux et parentés*, Paris, L'Harmattan, 2008.

GAILLARD Jean-Michel, *La Famille en miettes. Essai sur le nouveau désordre familial*, Paris, Sand, 2001.

HÉRITIER Françoise, *Masculin/Féminin*, Paris, Odile Jacob, 1996.

HURSTEL Françoise, *La Paternité déchirée*, Paris, PUF, 1996.

JACQUES André et Catherine CHABERT (Dir.), *L'Oubli du père*, Paris, PUF, 2004.

JULIEN Philippe, *Le Manteau de Noé. Essai sur la paternité*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991.

KAUFMANN Jean-Claude, *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, [Armand Colin, 2004], Pluriel, 2010.

KNIBIEHLER Yvonne, *Les pères aussi ont une histoire*, Paris, Hachette, 1987.

LACAN JACQUES

- « Le Mythe individuel du névrosé ou poésie et vérité dans la névrose », conférence donnée au Collège philosophique de Jean Wahl, le 4 mars 1953, transcrite par J.A. MILLER, dans la revue *Ornicar ?* 17-18, Seuil, 1978.
- « Les Noms-du-Père ». Séminaire unique du 20 novembre 1963.

LETT Didier

- « Tendres souverains », in *Histoire des pères et de la paternité*, DELUMEAU Jean et Daniel ROCHE (Dir.) Paris, Larousse, coll. « In Extenso », [1990], 2000, pp. 17-40.
- « Pères modèles, pères souverains, pères réels », *Cahiers de recherches médiévales*, 4, 1997, [en ligne], URL : <http://crm.revues.org/958> (Consulté le 8 avril 2013).

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1983], 2007.

MELCHIOR-BONNET Sabine, « De Gerson à Montaigne, le pouvoir et l'amour », in *Histoire des pères et de la paternité*, DELUMEAU Jean et Daniel ROCHE (Dir.) Paris, Larousse, coll. « In Extenso », [1990], 2000, pp. 73-88.

MÉNARD Michèle, « Le miroir brisé », in *Histoire des pères et de la paternité*, DELUMEAU Jean et Daniel ROCHE (Dir.) Paris, Larousse, coll. « In Extenso », [1990], 2000, pp. 359-380.

MULLIEZ Jacques, « La désignation du père », in *Histoire des pères et de la paternité*, DELUMEAU Jean et Daniel ROCHE (Dir.) Paris, Larousse, coll. « In Extenso », [1990], 2000, pp. 43-72.

NAOURI Aldo, *Une place pour le père*, Paris, Seuil, 1985.

OLIVIER Christiane, « Pères empêchés », in *Pères et fils. Masculinités aujourd'hui*, 61, Jules CHANCEL, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 1984, pp. 201-207.

PÉLICIER Yves, « Notre contemporain », in *Histoire des pères et de la paternité*, DELUMEAU Jean et Daniel ROCHE (Dir.) Paris, Larousse, coll. « In Extenso », [1990], 2000, pp. 425-438.

PORGE Erik, *Les Noms du père chez Jacques Lacan*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 1997.

SEGALEN Martine

- *Sociologie de la famille*, Armand Colin, coll. « U », 7^e édition, [1981], 2010.

- « Familles : de quoi héritons-nous ? Entretien », in *Familles. Permanences et métamorphoses*, Jean-François DORTIER (Dir.), Auxerre, Éditions Sciences humaines, 2002, pp. 157-163.

SILHOL Robert, « Le Nom du Père : la métaphore paternelle chez Lacan », in *Affaires de famille, The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Marie-Claire BARNET et Edward WELCH (Dir.), Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2007, pp. 171-179.

THIS Bernard, *Le Père : acte de naissance*, Paris, Seuil, 1980.

TORT Michel, *Fin du dogme paternel*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2007.

VINCENT Thierry, *L'Indifférence des sexes. Critique de la domination masculine de Pierre Bourdieu*, Toulouse, Érès, 2002.

Dictionnaires, ouvrages et outils de référence

Le Grand Robert de la langue française, version 2016, [en ligne].

La Sainte Bible, traduction française de l'École Biblique de Jérusalem Paris, Edition du Cerf, [1955], 1961.

Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, REY-DEBOVE Josette et Alain REY (Dir.), [1993-1967], Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, 2010.

Le Trésor de la langue française informatisé, version 2016, [en ligne].

DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10-18 », 1984.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin français*, Paris, Hachette, 1934.

Index nominum

L'index reprend les noms des principaux écrivains et critiques cités dans l'étude à l'exception de ceux du corpus principal.

- Abécassis Éliette, 84, 85
Adam Olivier, 121
Ammouche-Kremers Michèle, 69, 87
Angot Christine, 77, 78, 84
Aron Paul, 30
Audeguy Stéphane, 72
Audet René, 13, 87
Augé Marc, 288, 289, 290
Bachelard Gaston, 25, 176, 177, 193, 226, 333, 335
Badinter Élisabeth, 12, 49, 50
Baetens Jan, 13
Bakhtine Mikhaïl, 236, 263, 264, 275
Balzac Honoré de, 48, 56
Barrie James M., 165, 166, 307
Bart Jean, 34
Barth John, 257
Barthes Roland, 13, 14, 82, 325, 343
Bayard Pierre, 220
Bazin Hervé, 99
Bédard Isabelle, 52
Beigbeder Frédéric, 101, 102
Benveniste Émile, 35
Bergounioux Pierre, 13, 15, 71, 73, 100
Bertrand Michel, 69
Bikialo Stéphane, 22, 37
Birnbaum Jean, 78
Blais Martin, 52
Blanchot Maurice, 292, 345
Blanckeman Bruno, 13, 15, 69
Bon François, 73
Bonazzi Mathilde, 69, 70
Borges Jorge Luis, 303, 304, 328, 332, 333, 335, 338
Bourdieu Pierre, 12, 54
Bricault Céline, 181
Brunel Pierre, 128
Brunet Gaël, 121
Cahen Gérard, 12
Camus Albert, 59, 60, 64, 65
Capone Karine, 238

Carrère Emmanuel, 76, 77
 Castelain-Meunier Christine, 32, 36,
 47, 49, 50, 51, 74
 Cathrine Arnaud, 33, 71, 72
 Cendrey Jean-Yves, 78
 Chabalier Blaise de, 63
 Chabert Catherine, 33, 87
 Chalier Catherine, 52, 61
 Chancel Jules, 50
 Christin Anne-Marie, 226
 Cléménçon Frédérique, 89
 Clément Murielle Lucie, 14, 46, 75
 Cohen Albert, 82
 Cohn Dorrit, 265
 Compagnon Antoine, 58, 68
 Coyault Sylviane, 15, 67, 68, 74, 75,
 79
 D'Épenoux François, 106
 Dambre Marc, 30
 Darrieussecq Marie, 18, 83, 84
 Degroote Ludovic, 71
 Delaisi de Parseval Geneviève, 32,
 43, 49, 51, 53
 Delaume Chloé, 77
 Deleuze Gilles, 207, 218
 Delumeau Jean, 30, 53
 Demanze Laurent, 14, 15, 30, 31,
 58, 60, 63, 65, 74, 87, 93
 Derrida Jacques, 277, 292, 320
 Des Forêts Louis-René, 111
 Dibie Pascal, 169
 Djebbar Assia, 67
 Dortier Jean-François, 113
 Dosse Florence, 61, 62
 Doubrovsky Serge, 65
 Dubet François, 43, 45, 46
 Ducas Sylvie, 14
 Ducrot Oswald, 264
 Dumas Didier, 15, 40
 Durand Gilbert, 81
 Dürrenmatt Jacques, 22, 70
 Echenoz Jean, 69, 87
 Eco Umberto, 310
 Ehrenberg Alain, 44, 52, 53, 107
 Eliacheff Caroline, 81
 Ernaux Annie, 13, 66, 82, 84
 Fargues Nicolas, 110
 Fillon Alexandre, 69
 Foucault Michel, 14, 70, 334
 Fournier Jean-Louis, 107, 108
 Freud Sigmund, 44, 57, 75, 76, 205
 Fritz Marie-Thérèse, 34
 Gaborit Pascaline, 32, 44, 49, 50
 Gaillard Jean-Michel, 44, 49
 Garnier Philippe, 33
 Gavalda Anna, 106
 Genette Gérard, 25, 157, 223, 268,
 286, 326
 Germoni Karine, 69

Gibert Bruno, 103, 104
 Gide André, 58
 Gillibert Jean, 39
 Glaudes Pierre, 13
 Godard Anne, 83
 Godard Henri, 30
 Golse Bernard, 32, 51
 Gosselin-Noat Monique, 30
 Guattari Félix, 207, 218
 Heinich Nathalie, 81
 Héritier Françoise, 53
 Hidalgo-Bachs Bernadette, 19
 Hillenaar Henk, 69
 Honoré Christophe, 76, 77
 Houssin Xavier, 108
 Hugo Victor, 97, 98, 332
 Huizinga Johan, 24
 Hurstel Françoise, 33
 Jacques André, 33, 87
 Jauer Annick, 69
 Jauss Hans Robert, 24
 Jenni Alexis, 347
 Jérusalem Christine, 69, 75, 87, 91,
 202
 Jourde Pierre, 347, 348
 Julien Philippe, 47, 270
 Juliet Charles, 82
 Kaempfer Jean, 60, 344
 Kafka Franz, 58, 70, 74
 Kant Emmanuel, 44
 Kaprièlan Nelly, 62
 Kaufmann Jean-Claude, 12, 14, 15,
 343
 Kierkegaard Sören, 108, 312, 320,
 325, 332
 Knibiehler Yvonne, 12
 Labro Philippe, 346
 Lacan Jacques, 32, 44, 88, 293
 Lafon Marie-Hélène, 82, 83
 Lamartine Alphonse de, 11
 Lang Luc, 81, 350, 351
 Lasserre Audrey, 349
 Laurens Camille, 18
 Laurenti Jean, 245
 Laurent Éric, 106
 Le Clézio J.M.G., 72
 Lejeune Philippe, 337
 Lenoir Hélène, 80, 81
 Lepape Pierre, 69
 Lett Didier, 34, 35, 41, 48, 53
 Lévy Marc, 106
 Lindon Jérôme, 69, 87
 Linhart Virginie, 71
 Lipovetsky Gilles, 64
 Malinowska Zuzana, 79
 Mallarmé Stéphane, 97, 98, 332
 Maupassant Guy de, 56
 Meizoz Jérôme, 15, 33, 345

Melchior-Bonnet Sabine, 30, 94, 95, 105

Ménard Michèle, 30, 88

Michon Pierre, 13, 14, 15, 67, 68, 338

Milkovitch-Rioux Catherine, 19

Millois Jean-Christophe, 69

Montaigne Michel de, 95, 96

Morgiève Richard, 106

Mulliez Jacques, 33, 34, 136

Naouri Aldo, 40

Narjoux Cécile, 70

Ndiaye Marie, 76, 81

Nesci Catherine, 349

Nimier Marie, 68

Ôé Kenzaburô, 325, 326, 332

Olivier Christiane, 51

Olmi Véronique, 72, 83

Oncins Valentine, 351

Orwell George, 61, 331, 332, 338

Oster Christian, 69, 87

Pachet Pierre, 71

Pastoureau Michel, 308

Pélicier Yves, 43, 52, 156, 157, 308, 338

Perec Georges, 65

Pinget Robert, 98, 99

Planté Christine, 349

Poll Suze van der, 75

Pons Anne, 109

Porge Erik, 43, 44

Provendier Alice, 235, 265

Rabaté Dominique, 13, 66, 235, 257, 276, 343

Rabatel Alain, 24

Rabelais François, 95

Rauch André, 43

Ravey Yves, 73

Redonnet Marie, 69

Reid Martine, 349

Richard Jean-Pierre, 97, 98, 344

Ricœur Paul, 54, 124, 282, 284, 285, 287, 344

Robbe-Grillet Alain, 12, 65, 312

Robert Marthe, 75, 121

Roche Daniel, 30, 53

Rostain Michel, 110

Rouaud Jean, 13, 61, 69, 73, 82

Rousseau Jean-Jacques, 96

Roussel Frédérique, 81

Rousset Jean, 25, 54

Saint-Martin Lori, 46, 47

Sampiero Dominique, 106

Sarraute Nathalie, 12, 64, 65

Sartre Jean-Paul, 65, 292

Savitzkaya Eugène, 104

Schmitt Jean-Claude, 40, 41

Sebbar Leïla, 67

Segalen Martine, 34, 48, 51, 113

Sfar Joann, 346

Siganos André, 293, 298, 301, 302,
303, 304, 325, 328

Silhol Robert, 51

Simon Claude, 59, 61

Simonnet Dominique, 308

Snauwaert Maïté, 82, 165, 197, 321,
337

Tadié Jean-Yves, 197, 336

This Bernard, 33

Tort Michel, 12, 86, 93, 192

Toussaint Jean-Philippe, 69, 100,
101

Trassard Jean-Loup, 102, 103

Trévisan Carine, 59, 60

Tricot Monique, 34

Turin Gaspard, 75

Veinstein Alain, 20, 21

Vercier Bruno, 65, 66, 67, 70, 75

Viala Alain, 30

Viard Dominique, 12, 13, 16, 65, 66,
67, 70, 75, 344

Viel Tanguy, 69, 79, 80, 81, 348

Vimal Thierry, 84

Vincent Thierry, 129

Wesemael Sabine van, 14, 46, 75

Weyergans François, 82

Winnicott Donald W, 215

Table des matières

Remerciements	1
Sommaire	5
Corpus principal – Abréviations et éditions utilisées	7
Introduction	9
Première partie – Un miroir brisé. Histoires du père-narrateur	27
A. Aux origines de l'identité paternelle contemporaine	32
1. Une question sans réponse : qui est le père ?	33
a. Donner un nom au père	34
b. L'image paternelle	40
c. De l'incertitude première à l'individu incertain	43
2. Un portrait brisé par l'Histoire	47
a. Un père en transition au sein de la famille	48
b. Une transmission à reconstruire	50
B. En quête d'une histoire : la paternité en littérature	54
1. Tensions et ruptures littéraires autour du père	55
a. Les accusations du fils	56
b. Le récit manquant du père	59
2. L'importance paradoxale du père dans la littérature contemporaine	64
a. De la carence paternelle à l'essor du récit de filiation	64
b. Du silence au « premier mot »	71
3. Les conditions du retour du père	74
a. Le père monstrueux et le nouvel ordre familial	75
b. La puissance de la mère	81
c. Cartographier les lieux de la paternité	86
C. L'exception de la narration paternelle	93
1. En venir à parler : la parole paternelle entravée	94
a. La réticence à se dire père	94
b. La paternité comme prétexte	100

c. Parler sous la menace _____	105
2. Prendre place dans la narration _____	111
a. Une voix isolée au sein du chœur familial... (<i>Loin d'eux</i> et <i>Seuls</i>) _____	113
b. ... pour accaparer la parole (<i>Non-dits</i>) _____	116
c. Écarter la mère ? _____	120
d. Une histoire de mots _____	124
Deuxième partie – Père et repères : au verso de la narration _____	131
A. Instabilité : positions et mouvements du père _____	135
1. Apparitions : présence de la paternité (<i>Seuls</i>) _____	136
a. Le narrateur inconnu _____	138
b. Le premier seuil à franchir _____	143
c. Le père dissimulé derrière les mots _____	146
d. Et le passage est ouvert _____	151
2. Variations sur le seuil _____	157
a. Le « pas de côté » narratif _____	158
b. D'une porte à l'autre : les jalons de l'histoire _____	167
B. Renversement : perspectives de la narration _____	183
1. Le sens de l'histoire _____	184
a. « L'impression que ça résonnait » (<i>Loin d'eux</i>) _____	185
b. De part et d'autre du père (<i>Non-dits</i>) _____	188
2. Géométrie du récit _____	194
a. Axes et révolutions (<i>Une parenthèse espagnole</i>) _____	197
b. Point de fuite (<i>Sarinagara</i>) _____	202
c. Chat noir et lapin blanc : symétrie imparfaite (<i>Le Chat de Schrödinger</i>) _____	207
3. Le roman infini chez Philippe Forest _____	212
a. Un « jeu qui n'aurait pas de fin » _____	216
b. La photographie manquante : première et dernière image _____	220
Troisième partie – Au jeu de la paternité : revenir, reprendre et écrire _____	233
A. Corps défaillant et voix « empêchée » _____	238
1. L'inscription du corps _____	240
a. La voix et les mains _____	242
b. Verbalisation à corps perdu _____	246
c. Un visage « sans histoire » _____	251
2. L'épuisement de la voix _____	257

a. Accumulations et aporie langagière _____	259
b. Polyphonie et amplitude de la parole paternelle _____	263
c. Parenthèses _____	269
B. Terrains du jeu : chronotopes et illusions _____	275
1. Être ou disparaître : spectralité du père _____	276
a. L'urgence de fuir _____	277
b. Du rapport au temps _____	282
c. Lieux d'égarement _____	287
2. Imaginaire de la revenance _____	292
a. Se perdre en chemin : divagations dans <i>Non-dits</i> et <i>Toute la nuit</i> _____	293
b. Le choix du labyrinthe : le père minotauréen _____	298
c. Une « histoire parfaite » : le rêve au principe du récit chez Ph. Forest _____	304
C. Rejouer l'histoire : transmission et invention _____	311
1. De la condamnation des mots _____	313
a. De père en fils : le rapport à la langue _____	314
b. Paroles à reprendre et « poétique de l'empreinte » _____	320
2. La paternité à l'œuvre _____	326
a. S'aventurer dans la « Bibliothèque de Babel » _____	327
b. Et entrer dans la maison _____	333
Conclusion _____	341
Bibliographie _____	353
Index nominum _____	381
Table des matières _____	387

