

ISSN 1122 - 1917

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

3

ANNO XXVI 2018

MARE PVNIVM.

MARE DIBIV.

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

3

ANNO XXVI 2018

PUBBLICAZIONE QUADRIMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXVI - 3/2018
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-397-7

Comitato Editoriale

GIOVANNI GOBBER, Direttore
MARIA LUISA MAGGIONI, Direttore
LUCIA MOR, Direttore
MARISA VERNA, Direttore
SARAH BIGI
ELISA BOLCHI
ALESSANDRO GAMBA
GIULIA GRATA

Esperti internazionali

THOMAS AUSTENFELD, Université de Fribourg
MICHAEL D. AESCHLIMAN, Boston University, MA, USA
ELENA AGAZZI, Università degli Studi di Bergamo
STEFANO ARDUINI, Università degli Studi di Urbino
GYÖRGY DOMOKOS, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
HANS DRUMBL, Libera Università di Bolzano
JACQUES DÜRRENMATT, Sorbonne Université
FRANÇOISE GAILLARD, Université de Paris VII
ARTUR GAŁKOWSKI, Uniwersytet Łódzki
LORETTA INNOCENTI, Università Ca' Foscari di Venezia
VINCENZO ORIOLES, Università degli Studi di Udine
GILLES PHILIPPE, Université de Lausanne
PETER PLATT, Barnard College, Columbia University, NY, USA
ANDREA ROCCI, Università della Svizzera italiana
EDDO RIGOTTI, Università degli Svizzera italiana
NIKOLA ROSSBACH, Universität Kassel
MICHAEL ROSSINGTON, Newcastle University, UK
GIUSEPPE SERTOLI, Università degli Studi di Genova
WILLIAM SHARPE, Barnard College, Columbia University, NY, USA
THOMAS TRAVISANO, Hartwick College, NY, USA
ANNA TORTI, Università degli Studi di Perugia
GISÈLE VANHESE, Università della Calabria

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2018 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | web: www.analisinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di gennaio 2019
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

INDICE

Beyond the Travelogue: Catharine Maria Sedgwick's Plea for Italy in <i>Letters from Abroad to Kindred at Home</i> <i>Leonardo Buonomo</i>	5
Руссоизм и герметические науки в образах некоторых второстепенных героев Л. Н. Толстого <i>Raffaella Faggionato</i>	17
"They shoot the white girl first". Violenza nell'Eden: <i>Paradise</i> di Toni Morrison <i>Paola A. Nardi</i>	33

SEZIONE TEMATICA

EDIFICI D'AUTORE. ESTETICHE E IDEOLOGIE NELLA NARRAZIONE DEI MONUMENTI *a cura di Paola Spinozzi e Marisa Verna*

Introduzione <i>Paola Spinozzi e Marisa Verna</i>	45
Il Tempio Malatestiano tra il sacro e il profano: lo sguardo di Joséphin Péladan e Henry de Montherlant <i>Michela Gardini</i>	49
The <i>Tempio Malatestiano</i> as an Aesthetic and Ideological Incubator <i>Paola Spinozzi</i>	61
Sigismondo Malatesta, un criminale neoplatonico. Péladan lettore mistico del Palazzo Malatestiano <i>Marisa Verna</i>	79
Monumenti, nazionalismo e letteratura nella Germania bismarckiana e guglielmina. Theodor Fontane e Felix Dahn <i>Elena Raponi</i>	91
Au pied du mur. Les architectures narratives chez Philippe Forest <i>Julie Crobas Commans</i>	115
Hip Hop and Monumentality: Lupe Fiasco's Re-Narrativization of the Lorraine Motel <i>Anthony Ballas</i>	129
The Vietnam Veterans Memorial: A conversation <i>Linda Levitt</i>	137

RECENSIONI E RASSEGNE

Recensioni	147
Rassegna di Linguistica generale e di Glottodidattica a cura di Giovanni Gobber	149
Rassegna di Linguistica francese a cura di Enrica Galazzi e Michela Murano	159
Rassegna di Linguistica inglese a cura di Maria Luisa Maggioni e Amanda C. Murphy	167
Rassegna di Linguistica russa a cura di Anna Bonola e Valentina Nosedà	175
Rassegna di Linguistica tedesca a cura di Federica Missaglia	181
Indice degli Autori	187
Indice dei Revisori	189

AU PIED DU MUR. LES ARCHITECTURES NARRATIVES CHEZ PHILIPPE FOREST

JULIE CROHAS COMMANS

Le temple de Borobudur et le *torii* de Nagasaki sont parmi les innombrables édifices et monuments, célèbres, mythiques ou anonymes, qui illustrent la cartographie romanesque de Philippe Forest. De *L'Enfant éternel* (1997) à *Crue* (2016), un inlassable narrateur, père d'une enfant perdue, arpente le monde afin, une fois au pied du mur, d'accéder autrement à la réalité et à l'impossible. L'article recense et définit ces architectures narratives et l'épreuve, au sens multiple du terme, qui en résulte.

The Borobudur Temple and the *torii* of Nagasaki are among the numerous monuments and buildings that illustrate the cartography of Philippe Forest's novels. From *L'Enfant éternel* (1997) to *Crue* (2016), a tireless narrator, father of a lost child, strides across the world, in order to reach the reality and the impossible by other means, once his back is against the wall. The article makes an inventory and defines the proof, in multiple senses of the term, resulting from this narrative architecture.

Keywords: Philippe Forest, narration, architecture, cartography, proof

Vingt ans d'une écriture assidue, romanesque mais aussi théorique, ont permis à Philippe Forest d'édifier une œuvre complexe, où destruction et reconstruction alternent et révèlent, au gré des explorations littéraires de l'écrivain, un univers sans cesse renouvelé. Arpentant ce monde sans but apparent, vacillant entre découverte et sensation de déjà-vu, le narrateur, double fictif de l'auteur et inlassable revenant¹, établit progressivement une cartographie spatiale et temporelle de l'expérience humaine, où édifices et monuments sont autant de points de repères et d'illustrations participant d'une réflexion en constante élaboration. Depuis son premier roman, *L'Enfant éternel*², paru en 1997, l'auteur se consacre à la reprise³ d'une même histoire, celle de la maladie et de la mort de sa propre fille. Le souvenir et l'oubli qui résultent de ce « désastre sans merci de la vie »⁴, tel qu'il est nommé dans les romans, sont les fondements d'une écriture qui, si elle explore bien d'autres espaces – récit

¹ Bien que l'auteur précise qu'il n'est jamais le même (*Le roman, le réel et autres essais*, Éditions Cécile Defaut, Nantes 2007, p. 88), le narrateur des romans de Philippe Forest est aisément reconnaissable, la paternité endeuillée étant inlassablement reconduite et affirmée roman après roman.

² P. Forest, *L'Enfant éternel*, Gallimard, Paris 1997.

³ Le terme est utilisé par Philippe Forest lui-même, en référence notamment aux travaux de Sören Kierkegaard, et plus particulièrement à l'ouvrage du même nom, *La Reprise* (S. Kierkegaard, *La Reprise*, tr. fr. de N. Viallaneix, Flammarion, Paris 2008).

⁴ P. Forest, *Toute la nuit*, Gallimard, Paris 1999, p. 305.

de filiation dans *Le Siècle des nuages*⁵, fable scientifique dans *Le Chat de Schrödinger*⁶, ou récit fantastique dans *Crue*⁷ –, revient inlassablement auprès de l'enfant perdue. En effet, rien ne semble fixé : des bords de Seine au Japon, de Londres à Bali, les constructions illustres, mythiques, ou anonymes, se superposent et se répondent : un chalet de montagne apparaît soudain là où peu avant se trouvait évoqué le manège du Jardin des Plantes ou, ailleurs, une maison anonyme du bord de mer. Qu'importe finalement, puisque les architectures en question, quelles que soient leurs natures, quels que soient les détails mis en lumière, engendrent interprétations et constructions narratives. Chaque bâtiment, chaque pierre posée au sol, est susceptible de révéler une même histoire, mettant en scène des personnages aux innombrables facettes, portant un deuil identique ou encore témoignant d'une même vision du monde dans un décor à la symétrie étrangement évocatrice. Il s'agit donc, à chaque fois, pour le narrateur, une fois au pied du mur, de regarder au-delà des façades et d'entrer dans ce qui est en fin de compte un jeu d'assemblage scriptural où biographies, fables et récits seraient autant d'édifices élevés par l'auteur, où les portes comme les escaliers n'auraient d'autre but que de permettre de s'abandonner à une rêverie méditative et littéraire à proximité du Palais de Kensington, ou bien encore de se livrer à l'autopsie du drame d'une vie en déchiffrant les structures de grandes cités japonaises. Faisant ainsi jouer les regards, les édifices évoqués établissent de nouvelles perspectives dans le récit et permettent finalement d'accéder autrement à la réalité et à cet impossible que l'écrivain s'affaire à percevoir page après page. L'étude recensera ici les constructions et monuments qui ponctuent les romans de Philippe Forest, et analysera la manière dont ceux-ci sont perçus, interprétés et reconstruits, afin de définir l'épreuve, au sens multiple du terme⁸, de ces diverses architectures narratives.

1. Cartographie des temples d'Asie

Les romans de Philippe Forest s'appuient sur une cartographie à la fois spatiale et temporelle, élaborée au fil des existences racontées et des voyages entrepris. Le narrateur a autrefois travaillé à Londres. Il y eut auparavant son enfance à Paris, puis celle de Pauline, sa fille, dans cette même ville, la Vendée après la mort de cette dernière, puis un voyage qui entraîna père et mère endeuillés en Asie et en Afrique, après encore, une résidence d'écrivain qui mena le narrateur au Japon. La liste est longue d'autant que chaque lieu répertorié est illustré par la description de nombreux édifices anonymes ou célèbres qui semblent bien vite familiers au lecteur tant ils sont minutieusement scrutés par un narrateur cherchant des

⁵ *Id.*, *Le Siècle des nuages*, Gallimard, Paris 2010.

⁶ *Id.*, *Le Chat de Schrödinger*, Gallimard, Paris 2013.

⁷ *Id.*, *Crue*, Gallimard, Paris 2016.

⁸ L'épreuve sera ici entendue au sens étymologique d'« action d'éprouver », de « mettre à l'épreuve », mais aussi au sens typographique du premier texte imprimé à partir d'un manuscrit, qu'il faudra donc corriger, parfois à plusieurs reprises, comme le sont à leur manière les romans de Philippe Forest. Les étymologies données dans cet article proviennent toutes du *Grand Robert de la langue française* (version en ligne) <https://www.lerobert.com/> (dernière consultation le 27 janvier 2018).

réponses dans la pierre. Le regard en effet est invariablement attiré par certaines caractéristiques, suivant un même mouvement de reconnaissance, cherchant à lire et à comprendre une histoire universelle.

Un édifice, plus que tout autre, dicte cette lecture. Ce n'est ni le premier évoqué par le narrateur de Philippe Forest, ni le plus imposant, ni celui auquel est consacré le plus de pages, mais la construction s'élève soudainement au-dessus du texte, apparaissant dans chacune de ses dimensions sous les yeux de celui qui en découvre les lignes. Il s'agit d'un *torii*, ce portique japonais signalant traditionnellement l'entrée dans l'enceinte sacrée d'un sanctuaire shintoïste, et 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 lecteur le découvre dans l'avant-dernière partie de *Sarinagara*⁹, troisième roman de l'écrivain, mais la description résulte d'une approche singulière du monument : au contraire de la plupart des édifices évoqués dans l'œuvre, le narrateur décrit ce *torii* par l'intermédiaire d'une photographie. Le *torii* de Nagasaki dont il est ici question fut pris en photo le 10 août 1945 par Yosuke Yamahata, l'artiste japonais dont la vie est racontée dans la sixième partie de *Sarinagara* et qui fut le premier à arriver sur les lieux après l'explosion de la bombe nucléaire. Plusieurs clichés de Yamahata sont évoqués dans le roman, mais alors que l'ordre des prises de vue reste inconnu, le *torii*, sans justification, tient lieu pour le narrateur de cliché originel. De la sorte, il en fait un accès à une appréhension nouvelle du monde, celui par lequel lui, comme le photographe, découvrent une nouvelle représentation de la destruction et de la mort, expérience humaine qui lie étroitement sa vie à celle de l'artiste japonais¹⁰. « Un seuil s'ouvre là », constate le narrateur, avant de préciser néanmoins qu'il n'y a « plus ni dedans ni dehors, ni devant ni derrière »¹¹. Sur la photographie, en effet, cette porte, qui appartenait à l'un des temples de la ville détruite, apparaît « miraculeusement intacte au milieu de nulle part ». Le regard est inévitablement attiré par cette construction « donnant sur le vide [...] qui dessine comme un cadre plus petit à l'intérieur du cadre de la photographie »¹², mais qui ouvre le roman sur le monde. L'édifice oblige à observer la réalité autrement, à prêter attention aux détails et aux lignes qui définissent la structure des histoires. Le symbole est d'autant plus fort que, comme le rappelle le narrateur, « l'idéogramme à l'aide duquel on signifie «question» emprunte son dessin à la forme rituelle du *torii* »¹³ : le questionnement est par conséquent définitivement inscrit sur la page, rappelant l'inlassable poursuite du réel, condition première de l'écriture de Philippe Forest ; c'est d'ailleurs ce que confirme la place de ce portique dans le roman : « dernier mot, suspendu sans réponse »¹⁴, le *torii* apparaît seulement à la fin de *Sarinagara*

⁹ P. Forest, *Sarinagara*, Gallimard, Paris 2004. Les pages citées dans cet article sont celles de l'édition Folio, Paris 2006.

¹⁰ Et à celles des deux autres artistes japonais auparavant évoqués dans *Sarinagara*, celle du poète Kobayashi Issa et celle du romancier Natsume Sôseki (je reprends ici l'orthographe des noms japonais, choisie par l'auteur).

¹¹ P. Forest, *Sarinagara*, p. 277.

¹² *Ibid.*, p. 277.

¹³ Le *torii* est traditionnellement composé de deux montants verticaux supportant deux linteaux horizontaux.

¹⁴ P. Forest, *Sarinagara*, p. 277.

comme si, par sa présence, il devait empêcher que s'achève la narration, donnant accès à d'autres récits.

Le phénomène, s'il est ici particulièrement explicité par la structure du *torii*, n'est cependant pas nouveau. Déjà, à la fin de *Toute la nuit*, deuxième roman de Philippe Forest, l'évocation successive de plusieurs édifices ébauchait la perspective ensuite définitivement ouverte par le *torii*. Après avoir raconté pour la seconde fois l'histoire qui occupait *L'Enfant éternel* – la maladie et la mort de Pauline –, le narrateur poursuit son récit. Il évoque les semaines ayant suivi l'enterrement de sa fille et enfin le « long et dispendieux voyage au bout du monde », entrepris dans l'espoir avoué de se « distraire »¹⁵. Il n'en sera rien bien sûr ; le narrateur et sa femme le savent bien. Mais ce qui, au sens étymologique du verbe, va finalement tirer la narration en sens divers, prend dans le roman la forme inattendue des monuments successivement visités et des liens qui, tendus entre ceux-ci, permettent l'élaboration progressive d'une structure plus vaste, à même d'accueillir l'inlassable reprise de l'histoire. Les temples de Sumatra, Java et Bali sont méthodiquement arpentés : des lignes déjà se dessinent ; des lieux de passage se devinent, de plus en plus précis à mesure que, progressant parmi les constructions, le narrateur consigne ses observations et trace une savante cartographie. Après avoir découvert, à Sumatra, les temples protestants de Samosir, c'est à Java que les structures architectoniques convergent. Le narrateur visite tour à tour le grand ensemble shivaïte de Pranbanam, puis le temple bouddhique de Borobudur. Les similitudes entre les deux édifices à l'architecture complexe et aux riches décors sont telles que la visite semble se répéter. L'impression est accentuée par le fait que l'arrivée sur les deux sites se fait selon des conditions identiques : il faut traverser un grand jardin, puis poursuivre une lente ascension avant d'atteindre l'intérieur de ce que le narrateur décrit comme « un immense bloc de pierres sombres tombé avec calme sur la surface de la terre »¹⁶. Au premier abord, l'une et l'autre des constructions paraissent impénétrables, les deux masses minérales ne se laissant pas lire aisément. Après avoir pénétré les lieux, il faut s'habituer à un environnement clos où statues de dieux, de démons inconnus et bas-reliefs interminables prennent place dans un décor où spirales, cônes, arches, escaliers et balustrades se succèdent sur plusieurs étages, dans une organisation géométrique dont les motifs échappent dans un premier temps à celui qui les parcourt. « 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 distinguions pas »¹⁷. Le trouble et l'ignorance des visiteurs rend leur cheminement irréal. Pourtant, progressivement, le narrateur se familiarise avec les lignes et les formes sculptées dans la pierre, et dans le temple de Borobudur, désormais habitué à de tels lieux, il parvient à mener plus avant son exploration. Cette seconde visite, qui donne lieu à un récit plus long, n'est pas une simple déambulation contemplative entre les murs de pierre. L'édifice offre une issue à laquelle le narrateur accède en suivant le rythme propre à son récit : « nous n'étions à la recherche d'aucune sagesse, nous avons marché au hasard, faisant de ce lieu un labyrinthe

¹⁵ *Id.*, *Toute la nuit*, p. 284.

¹⁶ *Ibid.*, p. 291.

¹⁷ *Ibid.*, p. 292.

où nous puissions nous perdre, prenant le premier passage qui s'offrait à nous, revenant sur nos pas »¹⁸. La structure de la narration et son principe de reprise – au sens de Kierkegaard d'« un ressouvenir en avant », dans « la bienheureuse assurance de l'instant »¹⁹ – épousent l'architecture du temple. L'errance donc n'en est pas une, car comme le suggère l'usage du verbe « faire », il est ici question de reconstruire le monument avec ses propres mots, sa propre perception des lieux. Les murs sont longuement étudiés, mais puisque rien n'y est « jamais intelligible », le narrateur se livre à une libre interprétation du « ruban perpétuel de pierre »²⁰. Il réécrit les scènes qu'il devine et mêle histoire personnelle, sagesse bouddhique et fables de La Fontaine :

Mentalement, j'étais en train de transformer chacune de ces scènes en une petite histoire, comme celle que je racontais autrefois à Pauline. Ici, l'agneau se donnait en pâture au loup, [...] le corbeau et le renard partageaient le même repas de riz. [...] 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 s'amusait surtout à gravir et dévaler les escaliers, mais toutes ces formes dans la pierre l'intéressaient aussi²¹.

« L'histoire n'avait ni commencement ni fin »²². Le constat que formule le narrateur à la vue des bas-reliefs s'applique à la succession des romans de Philippe Forest. La « frise monotone des bouddhas »²³ a disparu. Le temple de Borobudur est devenu un espace de jeu, propice à la création, où les mots du narrateur se mêlent à ceux de l'édifice lui-même, comme l'affirme au fil du récit la répétition de la formule « Les pierres disaient », ou de sa variante « Les bas-reliefs racontaient »²⁴. Et, puisque les mots, dès cet instant, circulent librement, la révélation ne se fait plus attendre. Peu après, les visiteurs parviennent au sommet du temple et si « la sphère d'absence » de l'ultime stupa ne leur inspire pas la sagesse bouddhique habituellement acceptée par les pèlerins, la construction trouve alors sous leurs yeux une dimension nouvelle. Au sommet du temple, une architecture externe se dessine : le narrateur perçoit les symétries et les répétitions d'une structure qu'il peut maintenant prolonger jusqu'à « l'horizon au-delà des lignes vertes des montagnes », telles que les lui désignent les « sculptures identiques réparties sur les longues parois du bâtiment [tournant] le même regard en direction des quatre points cardinaux ». La réalité de l'édifice apparaît dans toute son évidence. « Le temple dominait magnifiquement le monde »²⁵. Point de repère universel et atemporel, le monument a trouvé sa place au cœur de la cartographie romanesque de Philippe Forest.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ S. Kierkegaard, *La Reprise*, p. 66.

²⁰ P. Forest, *Toute la nuit*, p. 290.

²¹ *Ibid.*, p. 293.

²² *Ibid.*, p. 290.

²³ *Ibid.*, p. 292.

²⁴ *Ibid.*, p. 294.

²⁵ *Ibid.*, pp. 295-296.

La perspective que le narrateur découvre au sommet du temple de Borobudur lui permet d'entrer dans un nouvel espace de compréhension. Après cette visite, le récit s'accélère, comme s'il s'agissait désormais de confirmer ce que l'architecture bouddhique avait auparavant révélé. À Bali, la géométrie insaisissable des pierres sculptées continue de fasciner le narrateur, qu'il soit question de la roche massive dans laquelle est creusé le temple de Goa Gajah, ou bien encore de celle des Pura Dalem dans laquelle il est « difficile de donner sens à toutes les formes imbriquées que le sculpteur avait fait naître »²⁶. Afin de pallier une incompréhension déroutante, le narrateur multiplie les surimpressions. Les monuments asiatiques évoqués dans *Toute la nuit* n'ont pas été choisis au hasard : ils témoignent de la vie et de la mort, du passage du temps, de l'oubli et du souvenir ; et si, sur les murs de pierre, l'histoire est difficile à déchiffrer, c'est seulement parce que, comme dans les romans de Philippe Forest, les termes du contrat de lecture sont à chaque fois remis en cause. Les épreuves scripturales se succèdent, corrigées à chacune des étapes d'une progression narrative qui atteste de l'expérience et des interrogations de celui qui s'approche et observe : la narration ne prend forme qu'une fois considérée dans son ensemble. Au bord du Gange, un édifice éphémère et mouvant, découvert par le narrateur à l'occasion d'une crémation, témoigne de la convergence des lignes : le corps du défunt a été placé dans « une grande tour de bois et de bambou, décorée de représentations légendaires, coiffée de petits toits ». « Les hommes du village soulevaient l'édifice et se mettaient en route vers le lieu du sacrifice »²⁷. Sous les yeux du narrateur, le convoi suit alors un tracé incompréhensible, qui s'apparente à celui suivi au cœur du labyrinthe de Borobudur, mais qui rappelle aussi le rituel mis en place après l'enterrement de Pauline, dont les détails furent confiés peu avant, dans ce même roman : chaque jour, il s'agissait de parcourir inlassablement les boucles tracées par les routes de la campagne vendéenne, tournant autour de la tombe de l'enfant, désorienté par ce dédale invisible.

2. Poétique architecturale européenne

L'édifice, sa structure et ses ornements prennent donc bien des apparences dans l'œuvre de Philippe Forest. Alors que le narrateur invite sa fille à courir au cœur des temples d'Asie, les mots souvent lui échappent pour suggérer des points de correspondance, parfois lointains. Si *Toute la nuit* et *Sarinagara* rassemblent à eux seuls la majorité des monuments évoqués, les surimpressions et les extensions s'étendent bien au-delà de ces deux romans. Prenant toujours plus d'importance, elles mettent en évidence non seulement la diversité des constructions qui balisent la cartographie romanesque de cet écrivain, mais aussi la complexité d'une architecture narrative interne, qui pouvait jusque-là passer inaperçue. Aux monuments célèbres que sont les temples de Pranbanam et ceux de Borobudur, répondent d'autres constructions plus anonymes dont pourtant la richesse structurale est également significative dans l'œuvre de Philippe Forest. À Samosir, première étape de son

²⁶ *Ibid.*, p. 298.

²⁷ *Ibidem.*

voyage asiatique, le narrateur avait contemplé « les toits de bois des maisons batak » qui lui rappelaient les « chalets d'altitude »²⁸ tels qu'il est possible d'en voir dans les Alpes. Or, pour le lecteur de Philippe Forest, la remarque n'est pas une simple comparaison architecturale : c'est en effet un chalet de montagne qui tient lieu de décor aux premières pages de *L'Enfant éternel*. Comme le rappelle Maité Snauwaert, « [r]eprendre, c'est reparcourir un territoire, refaire le chemin ; et c'est écrire en écho »²⁹, quel que soit le lieu et les constructions qui le rendent reconnaissable. Ainsi l'évocation des bâtiments européens dans lesquels le narrateur a autrefois ponctuellement séjourné révèle systématiquement une perspective inhabituelle, mise en relief par la narration. L'appartement londonien depuis longtemps déserté, redécouvert par l'intermédiaire d'une photographie, présente une géométrie troublante : une « diagonale », un « rectangle absurde et sans relief », une « table ronde » mais aussi une « lampe sphérique » complètent « la symétrie des grandes fenêtres »³⁰. Et, alors que le cadre s'élargit, l'appartement gagne en volume et en histoires :

En vérité, il s'étend sur deux étages selon la structure très particulière des maisons victoriennes que les *landlords* ont le plus souvent découpée en trois logements indépendants qu'ils vendent ou qu'ils louent selon leur intérêt au gré du marché. Les maisons se tournent le dos mais, par-derrière, entre leurs rangées symétriques de cubes empilés, s'étend en contrebas une sorte de bande nue de terrain quelquefois arrangée en jardin, le plus souvent tournant au dépotoir ou à la friche³¹.

Alors que, dans *Toute la nuit*, le narrateur cherche encore à définir la structure du lieu, c'est bientôt Londres qui apparaît au-delà des murs – Greenwich, Waterloo ou, ailleurs, les jardins de Kensington – et, derrière elle, de nombreuses autres histoires, celles d'une existence anglaise, devenue étrangère, comme celle de Peter Pan, devenue trop familière³². Au fil des romans, les descriptions architecturales prennent de l'ampleur et contribuent à la solidité des fondations romanesques. Le narrateur, autrefois perplexe face aux sculptures des temples asiatiques, laisse désormais les mots reconstruire à leur guise les édifices européens en apparence sans âme. Un exemple en est donné dans *Le Chat de Schrödinger*. À Paris, dans un « bâtiment haussmannien entre le Luxembourg et Montparnasse »³³, un appartement se distingue par sa structure et son histoire plurielle. Il s'agit de celui où a grandi le narrateur, là où ses parents s'étaient installés après le suicide du précédent occupant, ce qui, est-il rappelé, est à l'origine de cette conviction « que toujours c'est dans la maison d'un mort que l'on vit »³⁴ – formule qui définit, nous y reviendrons, bien d'autres architectures

²⁸ *Ibid.*, p. 286.

²⁹ M. Snauwaert, *Philippe Forest. La littérature à contretemps*, Editions nouvelles Cécile Defaut, Nantes 2012, p. 191.

³⁰ *Ibid.*, pp. 155-156.

³¹ *Ibid.*, p. 156.

³² Tous les soirs, pendant la maladie de Pauline, son père lui racontait l'histoire de Peter Pan, les personnages devenant de la sorte les compagnons de jeu de l'enfant.

³³ P. Forest, *Le Chat de Schrödinger*, p. 157.

³⁴ *Ibidem*.

narratives dans l'œuvre de Philippe Forest. Mais là n'est pas le seul dédoublement touchant l'édifice parisien. Dans cet immeuble, se trouvent deux escaliers : le premier « monumental s'enroulait en spirale autour de la colonne de l'ascenseur qu'on y avait ajouté », alors que le second, « l'escalier dit «de service» », se trouvait dissimulé derrière une verrière, donnant l'impression que cet édifice était « formé de deux parties jumelles », « [c]hacun de ces deux bâtiments collés l'un à l'autre servant de domicile à un peuple qui ignorait tout à fait l'autre » :

La façade monumentale du bâtiment de pierre donnant sur la rue, ouvragée dans son style vieux d'un siècle, avec ses nymphes symbolistes faisant les caryatides aux balcons, cachait dans son dos, comme un arrière-fond, cet escalier de verre et de bois qui grimpait jusqu'aux combles, ceux-ci abritant une sorte d'étage surnuméraire qu'il aurait suffi de gravir quelques marches pour rejoindre mais qui paraissait plus lointain que s'il était situé sur une autre planète, inquiétante et inconnue, dont parvenait parfois une rumeur de pas ou de voix au plafond, d'autant plus étonnante que le sixième étage était censé être le dernier, qu'officiellement il n'y en avait pas de septième, si bien qu'il fallait considérer comme des pièces fantômes toutes ces chambres qui se cachaient dans le dessous des toits³⁵.

Cette esthétique si particulière autour de l'escalier que le narrateur prend plaisir à étendre sur la page est en fait une reprise, puisqu'un troisième appartement, évoqué dès *L'Enfant éternel*, présente des caractéristiques très proches. Non moins complexe, cet autre appartement parisien dans lequel a grandi Pauline témoigne également d'une double construction. On accède à la chambre de l'enfant « par un escalier de bois peint de rouge, presque une échelle tant les marches en sont raides » :

Éclairée par un vasistas, la pièce se situe sous les toits, au dernier étage de l'immeuble. La chambre occupe l'espace laissé libre par la destruction de l'ancienne cage d'escalier de l'immeuble. D'où sa configuration verticale, son allure de puits ouvrant étroitement sur le ciel, s'insérant dans la spirale de bois disparue des marches et des paliers³⁶.

Une poétique architecturale est ainsi mise en place dès le début de ce premier roman. La perception géométrique du lieu, soulignée par la multiplication des comparaisons et des métaphores, désigne l'escalier de bois rouge comme axe. Ce dernier apparaît presque toujours lorsqu'un édifice est évoqué : il est un repère rassurant qui permet de se situer dans l'histoire, de reconnaître les lieux avant de rejoindre à sa guise les espaces propices à la réflexion, illustrant de la sorte le propos de Gaston Bachelard qui rappelle que l'escalier se parcourt dans un sens ou dans l'autre – « la descente [...] caractérise son onirisme » et « l'ascension » mène « vers la plus tranquille solitude »³⁷. Dès lors, l'escalier structure le cycle romanesque de l'œuvre de Philippe Forest. Il suffit d'aller et venir sur ces quelques

³⁵ *Ibid.*, pp. 158-159.

³⁶ P. Forest, *L'Enfant éternel*, p. 61.

³⁷ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris 2012², p. 41.

marches pour pouvoir raconter indéfiniment une même histoire. La preuve en est donnée par la continuité narrative tracée entre *L'Enfant éternel* et *Toute la nuit*. Le premier roman prend fin sur « un rêve » : Pauline appelle son père et celui-ci la rejoint dans sa chambre. « Elle ne peut plus descendre seule l'escalier. Je la prends dans mes bras. [...] 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 »³⁸. La narration s'achève sur ces derniers mots et le passage reste ouvert, car l'incipit de *Toute la nuit* s'appuie sur cette même structure. La négation cependant qui régit l'intégralité du passage dans le second roman, souligne l'inversion de la scène, rappelant que la réalité ne peut plus désormais être observée de la même manière, puisque l'impossible s'est produit. « *Personne, là-bas, ne nous appelle au matin de sa voix douce du réveil. Personne, avec prudence, ne descend une à une les marches rouges de l'escalier de bois* »³⁹. C'est donc un fait, les édifices de Philippe Forest n'ont jamais une seule histoire à livrer. Les constructions sont toujours polysémiques et l'architecture même du lieu en témoigne.

Cela est ensuite devenu une obsession narrative : revenir inlassablement se positionner au pied du mur, pour saisir une réalité mouvante. Dans *Le Chat de Schrödinger*, sixième roman de Philippe Forest, le narrateur habite une maison dont il dit que « c'est un endroit où [il] passe parfois ». Il tait soigneusement les coordonnées géographiques de l'édifice, hasardant un emplacement à quelques centaines de mètres d'une plage, esquissant un historique, lorsqu'il explique qu'en ce lieu 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 »⁴⁰. Cette maison porte toutefois un nom, « la Maison du Noyer », sujet à diverses interprétations. Ce pourrait être le nom de l'arbre qui se trouve dans le jardin – et dans ce cas le parallèle avec le grand banyan de Sumatra, décrit dans *Toute la nuit*, s'impose au lecteur – ou bien ce pourrait être un « sinistre jeu de mots », comme cela est rapporté par le narrateur, puisqu'il explique qu'à « mots couverts »⁴¹ certains voisins évoquent l'histoire d'un ancien propriétaire mort noyé. Là n'est pas pourtant le principal attrait de cette demeure, où faudrait-il dire de cette « demourance »⁴², pour reprendre le terme de Jacques Derrida. Cette maison anonyme du bord de mer présente en effet une caractéristique architecturale dont découle toute la narration du *Chat de Schrödinger*. Il y a au fond du jardin, dans le « recoin le plus obscur », une sorte de « bouche » :

Ce qui n'était pas vraiment un trou mais plutôt l'intervalle laissé, dans l'angle où ils se rejoignaient mal, par les murs des maisons adjacentes qui constituaient deux des

³⁸ P. Forest, *L'Enfant éternel*, p. 399.

³⁹ En italique dans le texte. P. Forest, *Toute la nuit*, p. 11.

⁴⁰ P. Forest, *Le Chat de Schrödinger*, p. 86.

⁴¹ *Ibid.*, p. 88.

⁴² Jacques Derrida explique que « 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 ». Il précise encore : « le vieux français avait aussi ce mot dont je me suis déjà servi, à peu près je crois, la demourance qu'on écrivait aussi, c'est encore plus beau, et si approprié à notre texte, la demourance » (J. Derrida, *Demeure*. Maurice Blanchot, Galilée, Paris 1998, pp. 2-3).

côtés de la propriété. Au ras du sol, derrière le genêt, une ouverture à la découpe vaguement triangulaire, trop petite pour y glisser la tête – à supposer qu'on ait eu l'idée plutôt idiote de le faire –, et qui devait déboucher sur un cul-de-sac un ou deux mètres plus loin mais dont on pouvait également imaginer qu'elle donnait sur un autre espace duquel, la nuit venue, s'écoulait tout ce noir⁴³.

Il n'en fallait pas plus pour que l'observation de cette ouverture devienne une occupation quotidienne et assidue : des heures durant, le narrateur scrute la nuit s'étendre sur le jardin après avoir franchi cet espace de vide. Le lieu est d'autant plus attrayant que c'est aussi là qu'il croit avoir vu apparaître un chat – deuxième « chat de Schrödinger » dans ce roman, après celui de la théorie du même nom –, félin pourvoyeur, par sa duplicité, d'histoires inédites. Les détails à fournir ne manquent pas et la narration ne tarit guère, s'écoulant semble-t-il de cette anomalie de construction. La métaphore est d'ailleurs soutenue par la comparaison de l'ouverture avec une « bouche », terme déjà utilisé à plus d'une reprise à l'occasion de la visite des temples, comme à Goa Gajah, où la porte de l'édifice « avait l'apparence d'une monstrueuse gueule ouverte »⁴⁴, ou bien encore – et l'expression est toujours identique – dans le labyrinthe de Borobudur, où les arches qui surplombaient les escaliers évoquaient une même « gueule ouverte »⁴⁵. C'est cependant une toute autre histoire, *a priori* du moins, qui prend forme alors que le narrateur se tient ainsi volontairement au pied du mur. « L'histoire parfaite » occupe le dix-septième chapitre du *Chat de Schrödinger*, au cœur du roman. Ce qui pourrait être une légende chinoise aux dires du narrateur, qui affirme ne pas se rappeler la source de cette histoire, peut être rapidement résumé : 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. Pour le lecteur attentif, les similitudes avec le propre cheminement du narrateur sont évidentes. La quête de cette maison, refuge d'une vie brisée, qui apporterait réponses ou conseils est illusoire car, comme le rappelle Gaston Bachelard, nous « retournons toute notre vie en nos rêveries » vers cette maison qui « multiplie ses conseils de continuité », donnant « à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité »⁴⁶. Mais la maison n'en est pas moins l'édifice à l'origine d'un fondement narratif dont la complexité supporte une création littéraire sans cesse étendue.

3. Détruire et reconstruire

La maison de « l'histoire parfaite » se superpose à toutes les constructions qui se succèdent dans l'œuvre de Philippe Forest, mais l'accumulation des édifices met en évidence une fragilité structurelle : aussi divers soient-ils, ceux-ci furent à chaque fois des abris temporaires menant vers un ailleurs, des lieux de passage donnant accès à une autre réalité, un seuil, en

⁴³ P. Forest, *Le Chat de Schrödinger*, p. 38.

⁴⁴ P. Forest, *Toute la nuit*, p. 297.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 292.

⁴⁶ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, pp. 26-27 et 34.

fin de compte, comme le fut le *torii* de Nagasaki. C'est la perspective résolument suivie dans *Crue*, où l'architecture urbaine exubérante occupe l'intégralité de l'espace narratif. Ce roman, dans lequel le lecteur peut reconnaître la capitale parisienne dans un futur apocalyptique, met en scène une ville en proie à une surprenante épidémie. Les gens disparaissent sans que personne, hormis le narrateur, ne semble s'en rendre compte. Des incendies détruisent les bâtiments. Une crue est annoncée. Ponctuellement dénoncé dans les romans précédents – que ce soit par les sites touristiques désertés, les appartements vidés de leurs occupants ou les maisons hantées – le vide est ici partout mettant en évidence la structure de cette cité délibérément en attente d'une histoire, suspendue entre passé et futur, oscillant entre démolition et construction :

Toute une réserve d'espace vierge ne demandait qu'à être lucrativement occupée. De plus les progrès de la technique rendaient les architectes confiants. [...] Du coup, l'arrondissement acquit une allure étrange comme s'il se situait sur deux étages superposés que reliait tout un réseau compliqué de ponts, de rampes, de plans inclinés, d'escaliers mécaniques, et entre lesquels, tant qu'ils furent en état de fonctionner, des ascenseurs faisaient la navette. Le vieux quartier se retrouva en contrebas du nouveau qui lui avait été ajouté. Le contraste n'en était que plus frappant entre eux qui cohabitaient sans pour autant communiquer et dont les habitants donnaient parfois l'impression de former deux populations ignorantes l'une de l'autre. En bas : malgré les travaux de rénovation qui y furent bientôt conduits, la ville ancienne qui avait plus ou moins conservé son air du passé. En haut : la ville nouvelle dont frappait au contraire l'apparence hyperboliquement futuriste⁴⁷.

Les « ajouts », les « escaliers », les « ponts » lancés d'un édifice à l'autre sont des caractéristiques architecturales désormais familières. Le lecteur peut reconnaître l'appartement parisien où le narrateur vécut son enfance avec ces « deux populations ignorantes l'une de l'autre », séparées par la structure des constructions. Le principe exposé dans *Le Chat de Schrödinger* est ici repris à une plus grande échelle, mais, on s'en doute, les prémices de cette ville hybride étaient déjà présentes dans les premiers romans de Philippe Forest.

Dans *Toute la nuit*, la hauteur des stupas du temple de Pranbanam était comparée à celles des immeubles⁴⁸. Il faut cependant consulter les premières pages de *Sarinagara* pour retrouver le rêve d'enfant du narrateur et la description d'une cité fort semblable à celle de *Crue*. Chaque nuit, lorsque l'enfant s'endort, un même rêve recommence : l'enfant marche longuement dans une ville « impossible » :

Les façades grises des immeubles donnaient l'impression de se perdre dans le ciel, de grands escaliers tournaient dans le vide comme accrochés aux mirages de splendides palais. A l'infini se dessinaient des canaux couleur d'acier alimentés silencieusement

⁴⁷ P. Forest, *Crue*, p. 26.

⁴⁸ Id., *Toute la nuit*, p. 289.

par des bassins, des fontaines et sur la profondeur desquels se jetaient des ponts aux arches gigantesques⁴⁹.

Parfois, son rêve le ramène au seuil de sa maison, et comme dans une première épreuve de « l'histoire parfaite », lorsqu'enfin quelqu'un lui ouvre la porte, tout a changé de l'autre côté et personne ne le reconnaît. Le rêve prend fin. Cependant si cette ville imaginaire est évoquée dès l'incipit de *Sarinagara*, c'est parce que le roman se construit sur une autre symétrie, s'achevant en effet, lorsque le narrateur se rend à Kôbe, sur l'évocation d'une cité étonnamment semblable à la première, bien que réelle cette fois. La ville y est décrite comme « 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 ensemble comme par miracle ». Le narrateur avoue le sentiment d'être « rendu à l'errance enfantine d'un rêve »⁵⁰ et laisse entendre une prise de conscience 'cru' de la réalité. La reconstruction romanesque ne s'arrête toutefois pas à cette première évocation : la ville de Kôbe fut détruite par un séisme au moment même où le narrateur apprenait la maladie de sa fille à Paris. Et si le souvenir de l'événement fut effacé, le narrateur l'affirme – se plaçant d'ailleurs sous l'égide de Freud, évoquant le « trouble de mémoire sur l'Acropole »⁵¹ – : « 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 retrouvé de l'autre côté du temps et de l'espace »⁵². L'architecture narrative ne fait plus de doute ; le narrateur n'en finit plus d'explorer un même édifice romanesque, d'autant que chacune des villes évoquées joue d'une structure aérienne vertigineuse qui ne recouvre que partiellement les traces du passé, laissant entrevoir le travail de destruction et de reconstruction auquel se livre le narrateur roman après roman : « on redresse ce qui est tombé [...] on reconstruit ce qui a été détruit et sur le lieu même de la catastrophe on fait grandir en guise de monument d'autres bâtiments voués à s'écrouler à leur tour, un jour ou l'autre »⁵³. Édifice ou roman, l'épreuve est identique. Le narrateur est immanquablement projeté dans un lieu où furent amassées fables, histoires et expériences humaines : une bibliothèque de Babel, similaire à celle élaborée par Borges dans la nouvelle du même nom⁵⁴ – à laquelle Philippe Forest lui-même fait référence dans *Le Chat de Schrödinger* –, s'élève parmi les mots. Les narrations d'architecture de l'écrivain prennent place au sein de cet immense bâtiment constitué, tel qu'il est décrit dans la nouvelle de Borges, « d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales », couvertes d'étagères, entre lesquelles il est possible de circuler par « un couloir étroit, lequel débouche sur une autre galerie, identique à la première et à toutes ». Il y a même un « escalier en colimaçon, qui s'abîme et s'élève à perte de vue »⁵⁵. La mythique bibliothèque labyrinthique, née de l'accumulation des précédents édifices, évoqués dans l'œuvre, temples asiatiques ou immeubles

⁴⁹ P. Forest, *Sarinagara*, p. 16.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 326.

⁵¹ S. Freud, *Résultats, idées, problèmes, II*, Presses Universitaires de France, Paris 1985, pp. 220-230.

⁵² P. Forest, *Sarinagara*, p. 328.

⁵³ *Ibid.*, p. 341.

⁵⁴ J.L. Borges, *La Bibliothèque de Babel*, in *Fictions*, Gallimard, Paris 1974.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

européens, accueille donc l'intégralité des récits et des mots, ceux du narrateur, mais aussi ceux qui furent empruntés à Hugo ou à Mallarmé, à James M. Barrie ou encore à Natsume Sôseki ou à Kenzaburô Ôé dont les textes et les existences sont évoqués à maintes reprises dans les romans. Ces constructions matérielles ou littéraires éparses s'organisent ainsi sous le regard du lecteur en une œuvre à l'architecture inachevée. La cartographie romanesque se précise ainsi continuellement et ce même si ce sont là invariablement des épreuves provisoires, puisqu'irréremédiablement tout sera à nouveau repris. Les édifices à explorer sont encore nombreux : afin de poursuivre l'histoire il suffit de revenir encore et, une fois au pied du mur, de prendre le temps de déchiffrer une écriture infinie.

La présence des édifices dans l'œuvre de Philippe Forest témoigne d'un besoin de reconstruire l'histoire, jouant de narrations d'architecture originales, d'extensions et de seuils. Pour cela, il est nécessaire de reconnaître les bâtiments, de trouver les caractéristiques de chacun, pour ensuite corriger les perspectives ouvertes. Chacune des explorations menées par le narrateur, bâtisseur malgré lui d'un monde où la perception du temps et de l'espace doit être continuellement questionnée, résulte de la volonté de faire cohabiter souvenirs et oubli, savoir et ignorance. La bibliothèque de Babel, apparue au fil des pages, s'apparente ainsi à un jeu d'assemblage, qui à tout moment peut s'effondrer et ne demandera alors qu'à être reconstruit. Chaque édifice est à sa manière un livre ouvert sur le monde : la maison du bord de mer témoigne à la fois de l'histoire de la civilisation occidentale, mais aussi de l'histoire personnelle du narrateur. De la même manière, le chalet de montagne, situé dans un registre plus intime encore, illustre l'histoire à l'échelle familiale : il représente la succession des générations et les empreintes laissées sur les murs, mais il est aussi l'édifice qui contient les cauchemars de l'enfance, questionnant le « désastre de la vie » au même titre que le temple de Borobudur ou le *torii* de Nagasaki. L'épreuve consiste donc à reconstruire les architectures narratives, que le récit ne parvient pas à définir. Le narrateur, en quête de réponses, reformule inlassablement ses interrogations au gré de son cheminement. Monuments de pierre inébranlables, villes féériques ou appartements étroits ne peuvent être déchiffrés à distance, il faut s'approcher de cette « bouche » entre les deux murs du jardin et, se saisissant des mots, traverser finalement l'édifice, afin de superposer les cartes, relier les sources et tracer les lignes à suivre. Gilles Deleuze et Félix Guattari avaient prévenu : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir »⁵⁶.

⁵⁶ G. Deleuze – F. Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 11.



FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXVI - 3/2018

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.analisinguisticaeletteraria.eu

ISSN 1122 - 1917



9 788893 353977