

# "Vision fébrile, brûlantes images" (Louis-René des Forêts)

Autor(en): **Allet, Natacha**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **59 (2012)**

Heft 1: **Fascicule français. La fièvre à l'œuvre : du corps à la métaphore**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-323591>

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

## « Vision fébrile, brûlantes images » (Louis-René des Forêts)

« ...comme une langue en peine de parole jeta le bruit de sa voix au-dehors », lit-on à l'orée d'*Ostinato*, en guise d'exergue. C'est sous le signe de cette image, issue de l'un des Chants de *L'Enfer* de Dante, que Louis-René des Forêts place son autobiographie si particulière, écrite sur une durée de plus de vingt ans (1975-1995). Image où le mouvement expressif, né de la langue, se déploie, irrépressible, en réaction à un manque ou un mal (« en peine de parole »); et s'achève de manière littérale, physique, par l'irruption chaotique de la voix, tendue entre un en-deçà de la signification (le bruit) et son au-delà mélodieux ou rythmique. La fièvre, c'est dans ce récit fragmentaire et curieusement impersonnel, dont le titre: *Ostinato* – ce qui insiste –, est emprunté à la musique, que j'entends en préciser le sens.

J'ai choisi le biais allusif de cette autobiographie et non celui, plus évident, d'*Un malade en forêt*, qui relate sous une forme romanesque assez classique un épisode de la Résistance, centré sur la figure souffrante de Rudy, en quête de soins. Plus ténue, discrète, la fièvre dans *Ostinato* y apparaît aussi plus riche. L'évocation d'une fièvre infantine et de ses maléfices fait signe dès les premières pages en direction d'autres occurrences plus métaphoriques, relatives à la mémoire ou à l'écriture elle-même, ainsi qu'à un élan engageant tout l'être, une intensité particulière de ses forces en éveil. Fièvre verbale, « fièvre d'esprit », fièvre vitale, l'image est visiblement labile, et difficile à cerner; elle l'est d'autant plus qu'elle entre dans un réseau analogique (ou terminologique) plus vaste, celui des flammes d'une part, du foyer, des cendres, et celui de l'ardeur d'autre part, de l'exaltation ou de l'effervescence, de la folie même. La fièvre, peut-être, innerve tous ces fils pour donner forme à un nouvel avatar de l'inspiration poétique, de la *furor*, pour la réinventer.

En vue de dégager, sous l'angle de la fièvre, la spécificité d'*Ostinato*, je solliciterai tout de même deux textes antérieurs qui le mettent en perspective, *Le Bavard* (1946) et « Les grands moments d'un chanteur », tiré de la *Chambre des enfants* (1960). En me rendant attentive en particulier aux effets de la fièvre, et à leur réversibilité, j'avancerai une double

hypothèse : l'une concerne l'entreprise autobiographique elle-même, sa part d'autofiction (pour parler vite), car L.-R. des Forêts, loin de se contenter de raconter les souvenirs de sa vie, adopte dans l'acte de l'écriture une posture singulière, une posture de réceptivité active qui suppose une forme d'abandon aux « images brûlantes » de la mémoire et à l'inventivité du langage ; l'autre porte moins sur l'entreprise de figuration de soi que sur l'œuvre dont elle devient la signature, et sur les voix qui s'y disputent. Puissance vitale et destructrice à la fois, la fièvre dans ses éruptions dit quelque chose du travail incessant de l'œuvre, du conflit qu'elle intègre, de son extrême précarité et des forces qu'elle mobilise, de son interminable processus. Et l'on verra que la fièvre au sens moderne où l'exploite L.-R. des Forêts articule tout ensemble l'ardeur, la foi et le doute, l'élévation et la chute.

### **Des feux de la rampe à la discrétion du tombeau**

Dans *Le Bavard* et « Les grands moments d'un chanteur » que j'évoquerai ici brièvement, la fièvre de l'orateur ou du chanteur d'opéra se manifeste en public et tient son auditoire ébloui ou captif. C'est dans le cadre réel ou fantasmé d'un spectacle qu'elle s'exhibe, impérieuse, et exerce son attrait, aimante une collectivité. Mais si elle se transmet, contagieuse, elle inverse aussi ses effets, et l'enthousiasme qu'elle a provoqué, fondé sur un pouvoir plus ou moins artificieux, du moins sujet à caution, problématique, elle en dévoile les ressorts, en exhibe furieusement les rouages.

Dans le premier récit, en effet, l'exaltation ou la « fièvre » (dont on ne trouve qu'une seule occurrence<sup>1</sup>) viennent qualifier l'état qui précède les crises de bavardage du personnage, atteint d'un mal mystérieux dont elles seraient le symptôme. La parole qui se déverse lors de ces accès échoue, sur le plan de l'histoire, à susciter une quelconque empathie auprès de ses auditeurs, et se solde par l'humiliation du protagoniste. Mais le récit, on le sait, se présente lui-même en définitive comme une ultime crise de bavardage du personnage-narrateur. Et le lecteur découvre ainsi au terme de

---

<sup>1</sup> Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1973, p. 70.

l'ouvrage qu'il a été floué, réduit à n'être que l'oreille tendue dont le bavard, pour s'abandonner à la « jouissance »<sup>2</sup> de parler, ne peut se passer. Il se serait laissé illusionner, lit-on, par un « prestidigitateur » « qui, las d'abuser de la crédulité de la foule qu'il a[urait] entretenue jusqu'ici dans une illusion mensongère », se proposerait « de substituer à son plaisir d'enchanter celui de désenchanter ». L'orateur aurait subitement choisi, « par volupté de détruire ce qu'il a créé et de flétrir l'enthousiasme qu'il a soulevé », d'étaler au grand jour ses tours, ses artifices rhétoriques, dissipant de la sorte l'« étonnement d'enfant » d'un public impressionnable<sup>3</sup>. A moins que ce vulgaire bavard, lit-on en un ultime retournement, à court d'idées mais non pas délivré de son furieux désir de parole, ne se soit résigné, pour consumer son « ardeur »<sup>4</sup> vacante, à dénoncer ses ruses, à abattre tour à tour ses masques, jusqu'à ce que d'elle-même et comme naturellement s'éteigne enfin, suspendue à la lueur d'intérêt vacillante de son interlocuteur, la flamme qui l'animait<sup>5</sup>.

On retrouve une problématique analogue ou du moins proche, à certains égards, dans le second récit où l'image de la fièvre est filée de manière beaucoup plus systématique. Un simple musicien, Frédéric Molieri, remplace à l'improviste un chanteur d'opéra, et le « pouvoir expressif »<sup>6</sup> de sa voix s'avère prodigieux, sa force de conviction inouïe. Dans l'interprétation qu'il donne de son rôle, il déborde d'une « énorme vitalité » et « communiqu[e] à tous les protagonistes du drame cette énergie sombre et délirante qui les maint[ient] du début à la fin au plus haut degré d'incandescence » ; même les scènes où il n'apparaît pas sont « comme contaminées par son infernale présence » ; et les spectateurs, fascinés, sont « touché[s] au plus vif et comme jeté[s] hors d'[eux-mêmes] »<sup>7</sup>. Au

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>5</sup> La métaphore est de L.-R. des Forêts : « Mais de même que vient un moment où la flamme la plus vivace se tord sur elle-même, baisse le nez en fumant, vacille pour finalement s'éteindre, de même à la longue le bavard le plus invétéré éprouve une irritation au fond de la gorge, ses yeux se brouillent pour s'être trop longuement fixés sur ceux de l'interlocuteur où ils s'épuisaient à ranimer une lueur d'intérêt, il ne sait plus très bien ce qu'il avait à dire, ni comment le dire, et souhaite quelque bienfaisante relâche, de sorte qu'il se produit en lui ce qu'il ne pouvait guère prévoir et ce que l'autre avait cessé d'espérer. Le silence [...] » *Ibid.*, p. 158.

<sup>6</sup> L.-R. des Forêts, *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1960, p. 35.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 29.

« pouvoir impérieux »<sup>8</sup> de cette voix qui emporte la foule fait toutefois écho dans ce récit la « sombre ardeur »<sup>9</sup> avec laquelle Molieri s'applique, jouant le même rôle dans d'autres circonstances, à susciter le scandale en chantant faux, à sacrifier ce pouvoir dont il est momentanément traversé, et comme nimbé ; ce serait là, à en croire le narrateur, « le geste ultime d'un homme dépossédé »<sup>10</sup>. En s'érigeant contre « ce que de son propre aveu il aim[e] le plus », avec une rage subversive tout à fait digne de celle d'Héliogabale, l'anarchiste couronné d'A. Artaud dont le récit de vie est ici abondamment plagié<sup>11</sup>, Molieri orchestre sa propre déchéance, ruine sa renommée et fait payer au public l'enthousiasme qu'il a suscité. « Impossible de souscrire à cette surenchère ! », confie-t-il laconiquement à qui l'interroge<sup>12</sup>.

On peut s'étonner de la proximité qui ressort de la confrontation entre *Le Bavard* et « Les grands moments d'un chanteur ». Car une hiérarchie très forte oppose dans l'esprit de L.-R. des Forêts le bavardage et le chant<sup>13</sup>. La fièvre du bavard, soutenue par une intelligence rhétorique visant à lui donner libre cours, est d'ailleurs quasi physiologique, tandis que celle du chanteur d'opéra a trait à la souveraineté de la voix, venue « inaltérée d'un autre monde »<sup>14</sup>. L'incorrigible bavard dévoile ses stratagèmes à mesure que sa parole, incontinente, s'épuise, il se tait lorsqu'il a fini de se soulager, alors que les raisons qui poussent Molieri à ruiner sa carrière et retourner à son hautbois sont plus obscures. Et la voix narrative qui clôt la fiction multiplie les hypothèses : Serait-ce incapacité, défection réelle de l'organe vocal ? Ou choix délibéré du silence et de la

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>11</sup> C'est à l'occasion du troisième chapitre de son récit que L.-R. des Forêts puise allègrement dans *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1979). À titre de curiosités, « la mystérieuse odyssée intérieure » d'Héliogabale (*op. cit.*, p. 121) devient celle de Molieri (*La Chambre des enfants*, *op. cit.*, p. 45), qui « applique » un « camouflet sur la face de ses admirateurs » (*ibid.*, p. 45) là où le prêtre syrien « applique son idée de l'ordre comme un camouflet sur la face du monde latin » (*Héliogabale*, *op. cit.*, p. 108).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>13</sup> On remarquera que le bavardage et le chant forment précisément les deux pôles susceptibles de réduire l'écrivain au silence : l'un constitue une menace pesant sur sa parole, l'autre, un idéal indépassable et stupéfiant.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 31. On peut songer ici à la double interprétation, pathologique ou divine, à laquelle la notion antique de *furor* ou d'inspiration a pu donner lieu.

solitude? Molieri renonce-t-il au chant parce que celui-ci l'aliène et l'affuble d'un pouvoir factice, extérieur à lui-même et ne le définissant en rien? Ou devance-t-il le retrait inéluctable de la voix? Méprise-t-il la crédulité du public? Ou refuse-t-il de devenir un « glorieux faussaire », d'avoir tôt ou tard à dissimuler ses faiblesses par des « stratagèmes », des « procédés indignes »?<sup>15</sup> Car d'où que vienne la voix, il n'en est jamais que l'interprète, susceptible, comme le bavard, d'avoir recours à des subterfuges, de déployer une rhétorique gestuelle par exemple, pour pallier ses manquements. L'ambiguïté énonciative qui s'accuse en fin de compte, l'hésitation sur laquelle elle nous laisse témoignent ainsi d'une attitude ambivalente vis-à-vis de l'art et du pouvoir qu'il exerce – oscillant entre scepticisme et croyance. Un soupçon plane tout particulièrement sur le spectaculaire, sur ses dérives.

Or l'autobiographie inachevable d'*Ostinato* reprend et déplace cet imaginaire de la fièvre, lui confère d'autres accents. La référence au théâtre n'y est pas absente, mais loin des feux de la rampe et de ses artifices, la scène y équivaut désormais à la vie, à la vie abolie, engloutie avec ses drames dans un passé révolu et remémorée, réinventée, hantée enfin par l'ombre de celui qui, conscient de la vanité de son geste, signe son tombeau :

Mais quand le tour est joué, faut-il en appeler à l'ancienne vie, réinventer son théâtre étonnant, avec ses cris, ses sauvages blessures, ses folies et ses larmes, si c'est pour n'y faire figurer que cette seule ombre tout occupée par le souci de la mort à inscrire son nom sur un tas de déchets hors d'usage?<sup>16</sup>

Déserté à présent ou du moins désaffecté, déréalisé par les deuils et la mort qui approche, le théâtre du monde n'est plus qu'un « charnier »<sup>17</sup> où les signes défectueux du langage (« un tas de déchets hors d'usage ») sont impuissants à ressusciter les morts. Du creux de cette absence une voix s'élève pourtant, brise le silence auquel se vouait Molieri, et scande l'existence jusqu'à son terme, infatigable, obstinée. La parole ici se développe dans l'ombre, sous le couvert de la plus grande discrétion, puisqu'elle ne se destine pas *a priori* à la publication, et semble même se défendre de l'attitude de repli dont elle pourrait témoigner – l'écrivain y conversant

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>16</sup> L.-R. des Forêts, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997, p. 13.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 13.

avec ses chers défunts, à l'écart du monde<sup>18</sup>. Des deux récits que je viens d'évoquer à *Ostinato*, la métaphore de la fièvre, on l'a compris, s'intériorise : sa force de contagion en effet ne se rapporte plus à un enthousiasme collectif, public, mais à l'« effervescence » de souvenirs qui « s'animent » au fil de la plume et prolifèrent, foisonnants, sous l'œil désorienté et fasciné du seul sujet à sa table, entraîné par ces « parasites en formation perpétuelle » dans une quête infinie<sup>19</sup> ; le débat entre illusion, idolâtrie ou foi même, et lucidité, défiance qui réapparaît lui aussi devient alors celui-là même de l'autobiographe, s'interrogeant inlassablement sur les chances de réussite de son entreprise. Sous la plume de L.-R. des Forêts une scène intime se déploie ainsi où affluent des images, s'affrontent des voix : un petit théâtre dont il est l'acteur, et le spectateur ébloui.

## L'ardeur de l'enfance

Dans un de ses fragments autoréflexifs – les instants remémoratifs alternant sous sa plume avec des réflexions critiques qui portent sur l'écriture –, L.-R. des Forêts recourt à la métaphore de la fièvre pour figurer sa relation aux « images brûlantes » de la mémoire. À mesure qu'il en déplie les implications, il met en lumière la spécificité de sa démarche autobiographique, et justifie certains de ses choix formels :

Pourquoi cette fièvre sur le tard dont la ténacité est l'un des traits les plus troublants, toutes ces brûlantes images comme surgies à l'état brut d'un foyer souterrain proliférant avec la force d'une épidémie qu'aucun moyen, même s'il en était encore temps, ne serait assez puissant pour juguler, et les pauses destinées à en

---

<sup>18</sup> L.-R. des Forêts note dans des pages qu'il renonce finalement à inclure dans *Ostinato* : « Ecrire est soulever des questions auxquelles il appartient à d'éventuels destinataires de répondre, dussent-ils les laisser à leur tour en suspens [...]. / Ou bien encore, et pour user cette fois d'une tournure négative, écrire n'est pas se retrancher de la communauté, soliloquer dans un désert sans avoir souci d'être entendu, car, n'aurait-on aucune publication en vue, recourir aux signes est chercher par une ouverture sur le monde du dehors à se mettre en rapport avec lui, sous une forme unilatérale qui n'appelle pas nécessairement l'échange et, d'une certaine manière, il est vrai, s'y dérobe. » (*Face à l'immémorable*, Paris, Fata Morgana, 1993, pp. 35-36). Si l'on ne trouve dans *Ostinato* nulle figuration du lecteur ou d'un public rêvé, l'expérience narrée s'ouvre par le lyrisme à la généralisation.

<sup>19</sup> On lit plus exactement que ces « parasites en formation perpétuelle [...] s'animent, s'échangent, surchargent l'espace de telle sorte que l'œil sollicité à la fois de toutes parts, désorienté par cette effervescence de signes, ne sait plus ce qu'il y cherche mais ne peut s'en détacher. » (*Ostinato*, op. cit., p. 45). Je souligne.

ralentir le débit, loin de leur donner un coup d'arrêt, ne servant qu'à en prolonger les effets et à en libérer de nouvelles prises à leur tour dans un mouvement aussi irrésistible que celui de la vie [...] ?<sup>20</sup>

L'afflux des images mémorielles, dont le mouvement est « aussi irrésistible que celui de la vie » obéit donc à une nécessité intime, comme physiologique, et l'autobiographe subit en grande partie la force de leur assaut ; livré à ces instants mnésiques, guidé par leur élan, il ne dispose que d'une part d'initiative très réduite ; il est en position de réceptivité, comme en témoigne l'absence du « je » – et l'impersonnalité de cette autobiographie constitue sans aucun doute l'un de ses traits les plus marquants ; les souvenirs adviennent à un sujet comme dépossédé de lui-même. Son défaut de maîtrise par ailleurs est mis en rapport ici avec la force et la vitesse du débit – l'accélération du pouls étant l'un des symptômes de la fièvre – qu'il cherche à ralentir, par des pauses, des blancs. Aussi la discontinuité d'*Ostinato*, autre caractéristique formelle notable, peut-elle s'éclairer ; chaque fragment figurerait un accès de fièvre. L.-R. des Forêts défend lui-même son choix de la forme fragmentaire, et la critique l'a justement souligné<sup>21</sup>, comme un refus de la totalisation qu'implique le plus souvent l'autobiographie, qui organise de façon chronologique l'histoire d'une vie ; il ne prétend pas construire un destin ou un sens, et privilégie délibérément les « temps forts »<sup>22</sup>, les grands moments de l'être, ces instants qui surgissent sur le mode de l'effraction, dans l'ignorance de ce qui les précède ou les suit, tels qu'ils se sont d'abord offerts. Les « images brûlantes » qui s'opposent aux « cendres »<sup>23</sup> de l'oubli disent alors la présence à soi du souvenir, vécu dans le présent de l'écriture. On voit que l'image de la fièvre est au cœur du projet spécifique d'*Ostinato*, qu'elle l'informe, en fédère les particularités stylistiques les plus remarquables.

Il est significatif dès lors qu'elle soit en quelque sorte annoncée par une fièvre littéraire, et qui plus est enfantine. Car l'écriture autobiographique de

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>21</sup> Je me contenterai de renvoyer ici, parmi la très riche et passionnante bibliographie critique consacrée à *Ostinato*, aux admirables analyses, à la fois fines et précises, que lui ont consacrées Jean Roudaut (« 'Se réserver, tout en n'y croyant pas, une chance de salut' », in *Louis-René des Forêts*, Paris, Seuil, Les Contemporains, 1995, pp. 205-236) et Dominique Rabaté (« *Ostinato* et la question de l'inachèvement », in *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*, Paris, Corti, Les Essais, 2002, pp. 229-251).

<sup>22</sup> *Ostinato*, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 47.



L.-R. des Forêts renoue avec l'enfance, en un sens très singulier qu'on s'efforcera d'éclaircir. La « vision fébrile » de l'enfant entre de fait dans un jeu d'écho avec les « images brûlantes » de la mémoire :

Claustéré au lit, front en nage, tempes battantes, il s'éveille par à-coups sous la lueur sulfureuse de la lampe pour étouffer sa frayeur entre les draps qui enflent, enflent à toute allure comme échappant à la prise des poings agrippés. La cheminée de marbre déplace son ventre pansu et béant sur les lattes du plancher où des pas résonnent militairement, les chaises étirent des pattes velues, le plafond oscille et se déboîte, ramages et passementeries vénéneuses se contorsionnent sur les rideaux d'andrinople à demi tirés. Dans le hublot du miroir, un vieillard chauve au teint crayeux le perce à jour de son regard oblique avec un mauvais rire. Une araignée géante se balance sur son fil au branle du halètement. Partout l'insécurité, la menace, l'épouvante tant qu'infusions et cachets n'auront pas déjoué le maléfice de la vision fébrile<sup>24</sup>.

Cette évocation, où les rideaux d'andrinople semblent une allusion discrète au théâtre, présente l'enfant comme soumis aux caprices de sa vision, en proie lui aussi à des images mentales qu'il ne maîtrise pas, et qui défilent à « toute allure » sur la scène de son esprit. Ses repères s'effondrent à mesure que ses perceptions se déforment, sa position rejoint donc celle de l'autobiographe désorienté par la course effrénée de ses souvenirs. Mais cet épisode souligne aussi la place de choix, dans l'univers teinté de magie de l'enfance, de l'imagination dont la fièvre exacerbe la puissance. Ouvert aux impressions du monde, attentif au « discours »<sup>25</sup> de l'oiseau, l'enfant se retire loin du bavardage des adultes dans sa « fable intérieure »<sup>26</sup> – que j'entends ici au sens théâtral, comme la fiction qu'il se raconte. Sa vision fébrile, marquée par l'excès et le brouillage de ses sensations, est le produit d'une imagination affolée et met en avant précisément cette faculté emblématique de l'enfance.

Or ce même terme de « fable », L.-R. des Forêts l'emploie pour qualifier sa propre démarche autobiographique, proche à ce titre de l'autofiction, d'autant qu'il évoque la « vérité d'une fable »<sup>27</sup> et insiste à diverses reprises sur l'insubordination de sa mémoire à l'exactitude des faits, la revendique

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 15.

même. Ses souvenirs seraient donc altérés, comme ses perceptions sous l'effet de la fièvre étaient déformées. Au fil de sa plume naissent des images qui viennent de nulle part et paradoxalement, il s'y retrouve : « Heureux renversement par lequel ce qui n'a pas eu lieu se reconnaît à distance comme un produit innocent de la mémoire »<sup>28</sup>, note-t-il en particulier. Sa mémoire est donc inventive, et cette inventivité est à situer, à l'en croire, dans l'écriture elle-même où se produit le souvenir. S'il écarte les « pièces à conviction »<sup>29</sup>, c'est qu'il les juge impropres en effet à « nourrir un mouvement où le réel et le fictif, en s'inscrivant dans l'espace commun de la langue, dissimulent leur nature » et « opposent aux servitudes de la mémoire le jeu inventif de ce qui ne se revit que dans la surprise de sa venue »<sup>30</sup>. Ajoutons dès à présent que le maniement du langage, qui « révèle » à ses yeux « notre nature profonde », répond selon lui pour une large part « au besoin ludique survivant à l'enfance »<sup>31</sup>. La fièvre de l'autobiographe permettrait ainsi de renouer avec la part imaginative et ludique de l'enfance.

Si l'on jette un dernier regard sur le théâtre intérieur de l'enfant, tel qu'il est figuré dans *Ostinato*, on s'aperçoit en effet que le jeu en constitue une manifestation, la vision fébrile une autre – le jeu y tournant au cauchemar qu'on ne parvient à « déjouer ». Le jeu est un mélange de passivité et d'activité, suivant Pierre Pachet, une forme de « rêverie active », d'accueil de l'imprévu<sup>32</sup>. Ce vécu où la réalité s'intensifie, exhaussée par l'imagination s'exprime au-dehors par des gestes, des paroles, et s'accompagne sous la plume de L.-R. des Forêts de la plus grande jubilation, comme en témoigne cet épisode de l'« exaltation ludique » :

Le vocabulaire complice par lequel on désigne les lieux naturels, les odeurs saugrenues, les objets familiers, comme la geste barbare où on fait se quereller en un babil sans rime ni raison des personnages d'invention aux façons altières, aux ténébreuses intrigues, parés de superbes atours, pourvus de hauts grades et de prestigieux titres nobiliaires – jusqu'au plus fort de l'exaltation ludique où chaque enfant surenchérit en termes orduriers qui les font tous ensemble se tordre de rire sous l'œil stupide des parents qu'un prudent oubli du passé exclut de ce théâtre de

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 51-52.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>32</sup> « Parler tout seul », *Critique*, Pierre Pachet, *les occasions de la réflexion*, n° 702, Paris, Minuit, 2005.

la folie dont il est temps de tirer le rideau pour envoyer au lit ces princes sésaphiques au langage de voyous<sup>33</sup>.

Emphase, surenchère, folie, la fièvre prend ici un sens plus métaphorique. L'exaltation y confine à la sauvagerie et s'oppose à l'œil vide, la raison adulte. Elle se traduit par le rire et un emportement verbal qui culmine en une cavalcade de termes orduriers. Elle suppose aussi un lâcher-prise que figure déjà « le babil sans rime ni raison » des enfants et s'associe à un mouvement d'immersion imaginaire – où l'on devient personnage – qui implique également un abandon. On reconnaît là, dans cette ouverture au monde et à l'instant, cet oubli de soi, cette capacité de se livrer tout entier à l'univers sensible ou fictionnel<sup>34</sup>, une qualité propre à l'enfance. Ce dessaisissement se manifeste par une ivresse, une intensité démultipliée de l'être et une jubilation. Il va de pair avec une souveraineté qui échoit, semble-t-il, à l'enfant, ici « prince », ailleurs, absorbé par sa lecture, « roi des prairies »<sup>35</sup>.

Il se trouve que cette disponibilité active est celle précisément que L.-R. des Forêts revendique pour lui-même, écrivant<sup>36</sup> : il se laisse assaillir, on l'a vu, par les images de sa mémoire, et s'en remet ouvertement au hasard, à la « chance », attendant un coup de dé verbal, le « mot éclair », la « formule décisive »<sup>37</sup>, espérant pour le dire autrement être « visité » par la « grâce », en recevoir le souverain don<sup>38</sup>. Cette posture spontanée lui confère une force, et l'on retrouve dans le fragment qui suit où l'expérience de l'écriture est en outre explicitement comparée à celle de l'enfance ce même rapport entre dépossession et pouvoir<sup>39</sup> :

Sans destination, non pas errant ni désespéré, pas même avide de faire retour au cœur de l'enfance pour reprendre à l'oubli ce qui s'était perdu ou retrouver par

---

<sup>33</sup> *Ostinato*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>34</sup> Cet épisode est voisin d'une scène de baignade où l'enfant se jette dans « l'alcool pétillant et salé », se laisse porter par les vagues, roule sur le gravas, et d'une autre où il est « dominé » par sa lecture (*ibid.*, p. 32).

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>36</sup> Il évoque dans les dernières pages d'*Ostinato* cet « état d'heureuse disponibilité, d'abandon tout entier au mouvement capricieux du hasard » (*ibid.*, p. 231).

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>39</sup> La leçon même d'*Ostinato*, suivant Bernard Pingaud dont je rejoins ici l'idée, serait précisément celle-ci, à savoir que le « vrai pouvoir » « naît de la dépossession », qu'il est « dans la voix elle-même, qui tient l'écrivain en son pouvoir ». (« Le pouvoir de la voix » in *L'expérience romanesque*, Paris, Gallimard, 1983, p. 277).

le dehors sa propre figure et son propre sens, ni pour se rendre autre qu'il fut, mais *mis en demeure, suscité, dessaisi, emporté par un mouvement qui a la force d'une injonction, auquel il cède dans un abandon ingénu, tel un héros de légende que toute sa vigueur d'être naïf fait triompher des embûches* dressées sur son chemin par les mauvais anges du doute impuissants à l'en détourner. Trop intimement lié à ce qu'il conteste pour le soumettre à l'épreuve décisive de la contestation, et tirant peut-être de cette impossibilité même *le pouvoir de traverser en toute candeur ce fond vaste et ténébreux jusqu'au point extrême du parcours, quitte à en brûler les étapes ou à retomber de très haut en une chute si foudroyante que le furieux appétit de destruction qui l'habite n'y trouverait pas à s'assouvir*<sup>40</sup>.

Cette manière de s'abandonner à la voix qui parle en lui place le sujet écrivain dans une disposition intérieure qui est celle de l'enfant, lui rendant sa « candeur » en même temps que sa « vigueur » et sa stature souveraine de « héros de légende », au pouvoir fabuleux. On remarquera que l'écriture est elle-même assimilée plus loin à une « aventure mythique » où « le tout-venant » recouvre par l'entremise de la langue sa « verdeur première », soit son « pouvoir de surprendre »<sup>41</sup>, l'aventure supposant en effet – comme le jeu – l'accueil de l'inattendu, et l'étonnement, voire l'émerveillement qui lui sont liés, leur pouvoir de relance.

Ecrire son autobiographie, pour L.-R. des Forêts, ce n'est donc pas figurer l'être qu'il a été, le sauver de l'oubli ou lui donner un sens, ni s'inventer un personnage, comme dans nombre d'autofictions, – c'est faire l'expérience fiévreuse de la non-maîtrise et de la jubilation. L'auteur d'*Ostinato*, en déployant tout un imaginaire de la fièvre, cherche à renouer par et dans l'écriture avec l'enfance, sa vitalité, son ignorance à soi, sa puissance fabulatrice, son caractère aventureux, etc. ; il est moins désireux de la narrer que d'en retrouver les particularités, dans le vécu de l'écriture. Un fragment tiré de *Face à l'immémorable*, qui évoque la terne existence de l'adulte, « engourdie dans la routine » et « cruellement privée de l'ardeur orgueilleuse qui fut la vertu cardinale de l'enfance comme aussi l'instrument de sa liberté »<sup>42</sup>, conforte cette hypothèse. L.-R. des Forêts s'attèle en écrivant à ranimer cette « ardeur » enfantine, « vertu » ou

---

<sup>40</sup> *Ostinato*, op. cit., pp. 35-36. Je souligne.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>42</sup> *Face à l'immémorable*, op. cit., p. 10.

force, à la maintenir active, à la vivre au présent<sup>43</sup>. Son geste ne se limite pas à forger son tombeau, contrairement à ce que laissent entendre ses pages liminaires, aux accents désabusés, mais s'obstine à repousser l'horizon de la mort, en une lutte acharnée.

Il vaut la peine alors de se pencher un instant sur l'image complexe du foyer qui alimente la fièvre de l'autobiographe. Récurrente, elle vient figurer le lieu dont naissent les souvenirs, on l'a vu, mais aussi celui qui vise l'écriture<sup>44</sup>. Point d'origine et de fuite à la fois, le foyer insituable de l'œuvre est mythique, comme l'est l'enfant lui-même, ou l'*in-fans*, celui qui ne parle pas<sup>45</sup>. Il équivaut, dans l'esprit de L.-R. des Forêts, à « la substance souterraine dont l'être se nourrit », au « centre actif » que les mots ont « pour mission » de raviver, enfoui, « comme la braise sous la cendre », sous le dehors des faits. Ce foyer remuant et secret que traquent sans relâche des « représentations approximatives »<sup>46</sup> relève d'un en-deçà du langage et de sa signification, du silence précisément qui scande le texte, de son intensité. Et il ne trouve sa vérité expressive, semble-t-il, que dans le rythme d'une prose à jamais tendue vers sa résolution euphonique. Car ce qu'*Ostinato* invite à écouter « retentir », c'est la « pesante musique de l'être en perpétuelle gestation », avec ses « dissonances internes » – semblable au chœur de « ces voix mal accordées » dont émane pour finir, à force de reprises et de corrections, « au plus haut de la jubilation une harmonie foudroyante. »<sup>47</sup>

## La fièvre comme tension : l'absorption des contraires

Ces dissonances internes, ces voix mal accordées viennent ici rappeler la tension inhérente à la fièvre, sa réversibilité, dont il s'agit désormais de

---

<sup>43</sup> C'est ainsi que j'entends : « Que jamais la voix de l'enfant en lui ne se taise, qu'elle tombe comme un don du ciel offrant aux mots desséchés l'éclat de son rire, le sel de ses larmes, sa toute-puissante sauvagerie. » (*Ostinato*, *op. cit.*, p. 191).

<sup>44</sup> La langue, en effet, est « en quête d'un foyer » (*ibid.*, p. 11).

<sup>45</sup> Nathalie Barberger écrit dans un bel article qui porte sur l'enfant chez L.-R. des Forêts qu'il « est l'hypothèse d'un bien perdu, l'hypothèse surtout d'une autre langue, là où elle s'observe à l'état naissant, et contre la perte de cette langue idéalement première, l'écriture ne cesse de porter plainte » (« L'hypothèse de l'enfant », *Revue des Sciences humaines, Louis-René des Forêts*, n° 249, 1998, p. 68).

<sup>46</sup> *Ostinato*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 223.

rendre compte ; car le feu brûle, « détruit ce qui le nourrit », suivant la lecture de J. Roudaut – chaque fragment « crépite », « étincelle » et « s’anéantit »<sup>48</sup> – et la jubilation de l’autobiographe, lorsqu’elle est à son comble, se sanctionne inmanquablement par une chute effarante. On se souviendra en particulier d’un détail de la vision fébrile qui terrorise l’enfant assujetti à son maléfice : « Dans le hublot du miroir », lisait-on, « un vieillard chauve au teint crayeux le perce à jour de son regard oblique avec un mauvais rire ». La réflexivité induite par le miroir, la craie, l’allusion au vieillard et à son ironie incitent à identifier cet effrayant visage à celui de l’écrivain. S’affronteraient ici, comme par-dessus le temps, deux positions distinctes, celle de l’enfant fasciné et celle, critique, de l’adulte : l’une marquée par l’adhésion et l’autre par la défiance. Cette double position est en réalité intériorisée par l’écrivain adulte et prend la forme sous sa plume d’un constant débat entre illusion et désillusion, croyance, idolâtrie ou foi, et lucidité – débat que figuraient à leur manière *Le Bavard* et « Les grands moments d’un chanteur ». Une section d’*Ostinato* s’intitule en effet « Voix bonnes mauvaises conseillères »<sup>49</sup>, les unes étant incitatrices, les autres sceptiques quant aux chances de réussite de l’entreprise autobiographique<sup>50</sup> ; et le récit lui-même progresse au gré de leurs contradictions, qu’il théâtralise. C’est le propre de l’autofiction que de mettre en cause la prétention à une représentation fidèle de son existence. Mais cet affrontement touche dans *Ostinato* de manière plus fondamentale à l’œuvre, à ses conditions de possibilités<sup>51</sup>.

La fièvre, on le sait, y équivaut à une forme d’élan ou d’ardeur, d’intensité vitale. Elle s’oppose *a priori* à la raison, au doute, et penche du côté de la candeur et de la fascination, de l’exaltation ou de la folie enfantine ; mais elle renvoie aussi à un « état d’instabilité » qui intègre les contraires, « idolâtrie et défiance, ces deux ennemis inconciliables »<sup>52</sup> :

L’inconséquence, notre maladie à tous, mais elle est aussi ce qui nous garde contre le sommeil de l’esprit. Ces *forces vives perpétuellement en conflit* dont aucune, pour bien faire, ne doit l’emporter sur les autres sinon elles s’endormiraient à nouveau, ces

---

<sup>48</sup> *Louis-René des Forêts, op. cit.*, p. 214.

<sup>49</sup> *Ostinato, op. cit.*, pp. 175-191.

<sup>50</sup> L’écrivain y évoque notamment « un rire de plus en plus jaune avec le temps » (*ibid.*, p. 183).

<sup>51</sup> On peut noter ici qu’*Ostinato* cesse quasiment d’évoquer des souvenirs, à partir d’« Après » (*ibid.*, p. 165).

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 207. En témoigne avant tout la seconde partie d’*Ostinato* : « Après ».

*forces agissantes qui s'affrontent à armes égales entretiennent par leur division permanente une espèce de foyer remuant, de fermentation propre à stimuler l'esprit [...], elles lui apportent en somme de quoi vivre et tant pis si c'est au détriment de la cohérence pourvu qu'elles répondent à une nécessité [...]*<sup>53</sup>.

La fièvre de l'écrivain ne tient donc pas seulement dans l'illusion ou la foi avec laquelle il se livre, épris d'aventure, à l'aléatoire, elle inclut la défiance<sup>54</sup>, réunit les « inconciliables ». Des forces antagonistes se disputent en lui à « armes égales » et nourrissent par leur discordance une « espèce de foyer remuant », qui « stimul[e] l'esprit ». La fièvre consiste en cet état fragile d'éveil, où l'idolâtrie et le doute luttent et se relancent, jamais ne s'épuisent ; elle assimile l'agitation de mouvements adverses, son énergie rythmique. Si l'un des pôles l'emporte un instant, l'autre réagit aussitôt, en un brusque et perpétuel renversement où alternent chutes et envolées. À jamais irrésolu, le conflit qu'absorbe la fièvre s'avère ainsi au principe même de l'œuvre, de son interminable processus.

Sans le soupçon qu'elle intègre, la posture de réceptivité de L.-R. des Forêts pourrait en effet sembler rejouer la *furor* poétique d'un Ronsard. Mais l'attente quasi mystique de la chance ou de la grâce, de « l'imprévisible coup du destin »<sup>55</sup>, de « la surprise d'une parole nouvelle »<sup>56</sup> n'est nullement passive, elle est tendue, inquiète ; et bien que l'écrivain soit habité par le « désir jamais assouvi d'une transcendance »<sup>57</sup>, il reste conscient au plus haut point des limites du langage et de ses défaillances « qui en soulignent d'un trait si net la nature immanente »<sup>58</sup>. L.-R. des Forêts « se réserv[e] », selon sa formule, « tout en n'y croyant pas, une chance de salut »<sup>59</sup> ; il opte pour l'impossible, et exhibe dans le même temps le travail de l'œuvre, la lutte incessante qui l'anime. Il insiste aussi bien sur la précarité de son écriture, et sa nécessité absolue. Car à l'inverse de Molieri dans *La Chambre des enfants*, il privilégie désormais la « redite » au « mutisme », et se décrit lui-même comme un « enrag[é] du verbe pour

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 180. Je souligne.

<sup>54</sup> On peut se rappeler ici la « sombre ardeur » avec laquelle Molieri détruit l'enthousiasme qu'il a soulevé.

<sup>55</sup> *Ostinato*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>59</sup> *Face à l'immémorable*, *op. cit.*, p. 41.

qui cesser d'écrire serait comme cesser de respirer, convainc[u] ou cherchant à se faire accroire » que sa pratique le tient en vie<sup>60</sup>.

La fièvre appartient alors très exactement, me semble-t-il, à ce « temps du crédit » qu'a mis au jour avec beaucoup de finesse Jean-Michel Rey<sup>61</sup>, où l'œuvre se heurte au fait de la plus grande contingence et requiert, contre les ravages du soupçon, un type de foi ou de « crédit » que ne cautionne nulle instance préalable. Alors qu'elle tend à perdre « ce qui en apparence pouvait en assurer l'unité ou l'homogénéité »<sup>62</sup>, l'œuvre chez certains écrivains affirme sa nécessité et témoigne d'une étrange confiance en ce qui échappe au calcul, à la prévision, comme si l'absence de garantie, à ce moment où tout dans le langage fait question, pouvait se retourner en une « chance » « susceptible de [lui] échoir »<sup>63</sup>, et l'extrême fragilité en une puissance infinie. C'est bien d'une telle logique, proche du sublime, que relève la fièvre au sens moderne où la décline *Ostinato*. L.-R. des Forêts évoque en particulier « une confiance inaltérée dans les ressources du langage, paradoxalement accrue [...] lorsqu'elles s'avèrent insuffisantes »<sup>64</sup>. Le doute à ses dires démultiplie la foi, soit l'élan, l'abandon ; et le jeu des contraires qui se relancent et s'accusent confère à son récit son allure heurtée, fragmentaire. La fièvre dans son immanence serait une sorte de *furor*, portée à la nième puissance par ce qui la ruine. « Celui qui accomplit ce tour de force de se nourrir d'espérances tout en les sachant chimériques », lit-on encore, « de quoi n'est-il pas capable ? »<sup>65</sup> Elle serait une ardeur qui consent au leurre, celle, souveraine, de ces « chevaliers du langage »<sup>66</sup> que rien ne saurait arrêter ; et l'écrivain qui associe sa « poursuite fébrile » à une « passion aveugle » forme des vœux pour « qu'elle ne retombe pas en cendres avant d'avoir atteint son objet qui est [...] de brûler à l'infini et en quelque sorte pour rien »<sup>67</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ostinato*, *op. cit.*, p. 214. Je souligne.

<sup>61</sup> Ce temps qui représente « une crise majeure de l'univers symbolique dans plusieurs domaines » est difficile à dater avec précision, mais la situation qui le caractérise, liée suivant l'auteur à des fragments d'histoire, la banqueroute de Law de 1720 et la politique des assignats au début de la Révolution française, prend au début du XIX<sup>e</sup> siècle une importance considérable. (*Les promesses de l'œuvre : Artaud, Nietzsche, Simone Weil*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, pp. 10-12).

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>64</sup> *Face à l'immémorable*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>65</sup> *Ostinato*, *op. cit.*, p. 179. Je souligne.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 202. Je souligne.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 205. Je souligne.



La fièvre apparaît en somme comme une image décisive pour appréhender la quête autofictionnelle de L.-R. des Forêts, en mesurer toute la singularité. S'abandonnant à un mouvement impérieux qui le dessaisit de lui-même, l'écrivain n'entend pas thésauriser son passé ou renouer avec un soi oublié, mais revivre dans l'expérience même du langage la non-maîtrise et la jubilation de l'enfance, son intensité ; il s'évertue à raviver au présent de l'écriture une ardeur perdue, alors que le spectre de la mort se fait chaque jour plus menaçant et inéluctable. Entêtée, sa parole résiste au rien, et réagit à un manque initial touchant à la vie et au langage (*l'infans*). Elle-même vouée à la perte et le sachant, mais nécessaire, vitale, elle s'érige obstinément contre « les mauvais anges du doute », et inlassablement relance le jeu, stimulée par l'impossible, manifestant ainsi une force inépuisable, inouïe. La tension qui l'anime, *Le Bavard* ou « Les grands moments d'un chanteur » la figuraient déjà, mais le récit inachevable d'*Ostinato* l'exacerbe et la place en son foyer, fait d'elle son principe même. La fièvre comme travail n'équivaut pas ainsi à la *furor* traditionnelle, elle est une illusion consentie et vit du déséquilibre des contraires, foi et défiance, de leurs brusques renversements ; surgies au gré du hasard, les images brûlantes de la mémoire sont l'heureuse trace d'un conflit intime dont elles délivrent le rythme, d'un processus vital.

NATACHA ALLET  
Université de Genève  
natacha.allet@unige.ch