
Louis-René des Forêts, un moraliste après-moderne ?

Auteur : Hendrick, Alexia

Promoteur(s) : Denis, Benoit

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/13949>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

DÉPARTEMENT DE LANGUES ET LETTRES FRANÇAISES ET ROMANES

Louis-René des Forêts, un moraliste après-moderne ?

Mémoire présenté par Alexia HENDRICK en vue de l'obtention du grade
Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité
spécialisée en métiers du livre

Année académique 2020-2021

Sous la direction de M. Benoît DENIS

Lecteurs : M. Jean-Pierre BERTRAND et M. Sémir BADIR

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier mon promoteur, Monsieur Benoît Denis, pour les cours passionnants dispensés par ses soins tout au long de mes études. Ils m'ont permis de découvrir l'immense champ des possibles de la littérature, et plus particulièrement l'œuvre de Louis-René des Forêts. Un immense merci également pour son soutien, son écoute, ses conseils et ses encouragements, tout particulièrement lorsque le chemin se compliquait pour moi.

Merci également à Monsieur Demoulin pour son aide dans mes recherches, ainsi qu'à Messieurs Bertrand et Badir pour le temps consacré et l'intérêt porté à ce mémoire.

Ensuite, je souhaite remercier mes amies, Adeline, Alexia, Chloé, Florence, Manon et Mélanie pour leur aide et leur soutien, qu'il s'agisse de relecture, de conseils ou tout simplement de réconfort. Merci à elles pour ces années merveilleuses qui resteront à jamais gravées dans ma mémoire.

Un merci tout particulier à ma maman, Isabelle, et à mon fiancé, Robin, pour avoir su gérer et supporter tous mes états d'âme durant cinq ans, et surtout durant cette dernière année semée d'embûches.

Enfin, merci au département des langues et lettres françaises et romanes, ainsi qu'à tous ses professeurs, assistants et membres du personnel dont j'ai croisé la route et qui ont illuminé la mienne.

Je dédie ce mémoire à Louis-René des Forêts, sans qui il n'aurait jamais vu le jour. Ses mots m'accompagnent et résonnent en moi à chaque instant.

Sommaire

0. Introduction.....	5
1. Préalables : éléments d’histoire littéraire.....	8
1.1. Le XVII ^e siècle et les « moralistes ».....	8
1.1.1. Le courant « moraliste »	8
1.1.2. Le rapport au langage des écrivains « moralistes »	12
1.2. Le XX ^e siècle et la modernité.....	13
1.3. Tentative de parallèle entre le XVII ^e siècle et le XX ^e siècle.....	19
1.3.1. La désacralisation de la société	19
1.3.2. La recherche de nouvelles formes littéraires.....	20
1.3.3. Le rapport au langage.....	21
2. Entre classicisme et modernité.....	24
2.1. L’auteur et son œuvre	24
2.2. Posture et esthétique moraliste.....	26
2.3. Sensibilité et engagement moderne	31
2.4. Dualité et conciliation	34
2.4.1. La communication et l’expression de soi.....	34
2.4.2. Le rapport au langage.....	48
2.4.3. Le langage et le pouvoir.....	53
2.4.4. L’importance de la mémoire	68
2.4.5. Éléments de conclusion.....	78
3. Du <i>Bavard</i> à <i>Ostinato</i> : de moderne à « après-moderne » ?	80
3.1. L’après-modernité.....	81
3.1.1. Problème de terminologie	81
3.1.2. Caractéristiques littéraires de l’après-modernité	85
3.2. <i>Ostinato</i> : une œuvre « après-moderne » ?	89
4. Conclusion générale.....	93

« L'art est une activité sociale »

Daniel MADELÉNAT, *Littérature et société*

« Ce ne sont ici que figures de hasard, manières de traces, fuyantes lignes de vie, faux reflets et signes douteux que la langue en quête d'un foyer a inscrits comme par fraude et du dehors sans en faire la preuve ni en creuser le fond, taillant dans le corps obscurci de la mémoire la part la plus élémentaire – couleurs, odeurs, rumeurs –, tout ce qui respire à ciel ouvert dans la vérité d'une fable et redoute les profondeurs. »

Louis-René DES FORÊTS, *Ostinato*

« Non pas aux prises avec un passé qui serait une préfiguration de l'avenir, mais restitué à l'ignorance de lui-même dans la lumière aveuglante du présent. »

Louis-René DES FORÊTS, *Ostinato*

0. INTRODUCTION

Ce mémoire trouve son origine dans deux cours dispensés à l'Université de Liège par Monsieur Benoît Denis. L'un, ayant pour objet l'étude de la littérature belge francophone, présentait un point de vue de la littérature qui nous a beaucoup intéressé. L'autre proposait un panorama de la littérature française du XX^e siècle et nous a permis de découvrir Louis-René de Forêts à travers son premier grand succès, *Le Bavard*. La lecture de ce texte nous a laissé la ferme impression qu'au-delà des considérations langagières, ce roman pouvait être lu comme le reflet d'une société perturbée. De rapides recherches nous ont confirmé que cette hypothèse n'avait pas encore été appliquée à l'étude de cet auteur, à tout le moins pas en profondeur.

Il semblait donc tout naturel de se pencher sur des œuvres qui, comme *Le Bavard*, laissaient de côté, du moins en apparence, les considérations sociales et politiques, et paraissaient ainsi exister par elles-mêmes et pour elles-mêmes dans un monde parallèle et fermé qui serait celui de la littérature. Est alors apparue l'idée que ces œuvres, malgré leur hermétisme de façade, n'avaient pu naître que de la main et du cerveau d'hommes et de femmes qui eux-mêmes étaient nés, avaient grandi, avaient été éduqués et vivaient à une époque précise et dans une société donnée qui avait forcément conditionné leur manière d'être et leur mentalité, quel que soit leur degré d'intégration. Il semblait de plus très improbable qu'un auteur ou une autrice ait un jour trouvé le moyen de se départir totalement de son vécu et de cette influence sociétale pour produire une œuvre absolument vierge de tout élément subjectif.

Il a donc été décidé de baser ce mémoire sur le postulat que, en vertu de ce lien entre littérature et société, chaque œuvre littéraire peut représenter une source d'information plus ou moins grande sur son auteur et sur la société qui la voit naître. Bien sûr, ce postulat peut être appliqué à tous les textes de tous(tes) les écrivain(e)s de l'histoire de la littérature, cependant cela aurait représenté un travail titanesque et inconcevable de se pencher sur un sujet aussi vaste sans restriction. Afin de pouvoir véritablement explorer les œuvres choisies, il était donc préférable de se concentrer sur un seul auteur.

Le choix s'est rapidement porté sur Louis-René des Forêts, qui était à l'origine de nos réflexions et dont l'analyse disponible présentait, selon nous, des lacunes. Louis-René des Forêts est également un auteur pour lequel nous avons développé un vif intérêt, notamment pour les thèmes véhiculés dans ses textes et pour sa prose élégante, cet intérêt étant

doublé de la volonté de faire connaître un peu plus cet auteur majoritairement oublié, malgré son très grand talent.

Notre corpus se compose des œuvres littéraires en prose de des Forêts, c'est-à-dire de ses romans, nouvelles et écrits autobiographiques¹. Nous avons choisi de ne pas travailler les œuvres poétiques de l'auteur, ainsi que ses contributions journalistiques, ses chroniques musicales et ses œuvres picturales.

Plus concrètement, notre travail a pour objet et pour problématique d'observer dans quelle mesure cette œuvre nous informe sur son auteur et son contexte de production. Chemin faisant, il est apparu que cette lecture sociale met au jour de nombreux autres questionnements, comme la place du langage, ou encore de la mémoire, et que ces questionnements trouvent un sens particulier lorsqu'ils sont articulés ensemble dans une perspective qui fait évoluer Louis-René des Forêts à travers le classicisme, la modernité et, enfin, l'après-modernité. C'est donc sur base de cette perspective que nous avons fondé notre lecture et c'est à l'aide de ces questionnements seconds que nous avons cherché à répondre à notre problématique principale.

Notre méthode se caractérise par la grande place qui est accordée à la spontanéité et à la subjectivité. Autant nous considérons qu'un texte ne peut être produit sans une part de subjectivité, autant nous pensons également que ce même texte ne peut être lu sans une autre part de subjectivité. Il s'agira donc de faire la part belle à l'action du lecteur dans la construction du sens et de proposer, non pas l'analyse définitive d'une œuvre, mais une hypothèse de lecture qu'il conviendra de recevoir pour ce qu'elle est : une interprétation personnelle parmi d'autres. Toutefois, nous tâcherons d'étayer notre lecture par des éléments textuels ainsi que par des informations et des propos de l'auteur fiables. Précisons tout de même que, dans ce travail, il ne s'agira pas de justifier une analyse par des extraits, mais de partir de ces extraits pour proposer une théorie de lecture basée sur les textes. Nous ne chercherons donc pas à respecter une grille ou une méthode d'analyse de textes préexistante.

1. Romans : *Les Mendiants* [1943], *Le Bavard* [1946]. Nouvelles : *Les Coupables* [1938] (nouvelle inédite parue pour la première fois en 2015 dans les *Œuvres complètes* présentées par Dominique Rabaté aux éditions Gallimard), *Le Jeune Homme qu'on surnommait Bengali* [1943], *Un malade en forêt* [1948], *Les Grands Moments d'un chanteur* [1953-1954], *La Chambre des enfants* [1955], *Une mémoire démentielle* [1957], *Dans un miroir* [1960], *Le Malheur au Lido* [1985]. Écrits autobiographiques : *Face à l'immémorable* [1993], *Ostinato* [1997], *Pas à pas jusqu'au dernier* [2001] (posthume), *...ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts...* [2002] (posthume).

La première partie de ce travail consistera en la présentation, largement non-exhaustive, de deux courants littéraires. Tout d'abord, le courant dit « moraliste », qui s'épanouit au cœur du XVII^e siècle classique avec des auteurs tels que La Rochefoucauld, La Bruyère et Pascal. Si l'évocation de ce courant et de cette époque peut surprendre, leur présence dans ce travail n'est pourtant pas anodine. Ensuite, nous introduirons le second courant littéraire, qui n'est autre que la modernité baudelairienne qui débute au XIX^e siècle et se poursuit au siècle suivant.

Une fois ces préalables établis, la seconde partie de ce mémoire proposera une lecture de notre corpus tout en mettant en relief des informations biographiques de Louis-René des Forêts et tout en questionnant l'influence des esthétiques moralistes et modernes sur cet auteur très particulier.

Enfin, ce travail se refermera sur une interrogation concernant le statut d'*Ostinato*, la dernière œuvre publiée du vivant de des Forêts, au sein de notre corpus, et concernant une éventuelle évolution de notre auteur vers le courant après-moderne, qu'il s'agira de présenter et de questionner. Cette double interrogation nous amènera à une réflexion sur l'utilisation des catégories en littérature.

1. PRÉALABLES : ÉLÉMENTS D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Afin de préparer la lecture des œuvres de Louis-René des Forêts, qui sera proposée ultérieurement, il semblait important d'ouvrir ce travail par le rappel de quelques éléments d'histoire littéraire. Loin de prétendre retracer de manière exhaustive l'évolution de la littérature à travers les siècles, ce premier chapitre a pour objectif de présenter succinctement les deux esthétiques littéraires des XVII^e et XX^e siècles qui intéresseront par la suite notre propos. Ainsi, nous nous pencherons sur le siècle classique à travers le courant moraliste, avant de nous intéresser à ce que nous appellerons, faute d'une expression plus précise, la « modernité du XX^e siècle ». Nous terminerons alors ce chapitre en tentant de mettre en avant des similarités entre des phénomènes observables dans ces deux siècles. Cela nous permettra de créer un pont entre deux époques bien plus semblables qu'il n'y paraît.

1.1. *Le XVII^e siècle et les « moralistes »*

1.1.1. **Le courant « moraliste »**

Afin de saisir au mieux les enjeux de ce courant moraliste, il est important de le replacer dans son siècle et dans l'esthétique dominante de cette époque : le classicisme. Les termes « classique » ou « classicisme » sont fortement polysémiques, et peuvent désigner aussi bien une œuvre enseignée dans les écoles (pour le terme « classique » uniquement), une esthétique ou une périodisation de l'histoire littéraire¹. Dans ce mémoire, nous nous intéressons particulièrement aux deux derniers sens. En effet, lorsque nous parlerons de classicisme, nous nous référerons à une esthétique littéraire bien précise, qui prône la pureté du style, la vraisemblance, la bienséance, l'imitation de la Nature et des Anciens et se caractérise par son rationalisme, une grande catégorisation et distinction des genres littéraires ainsi que son goût pour la morale². Cette esthétique, qui a grandement marqué le XVII^e siècle, au point de voir naître l'expression « siècle classique », sera perçue en tant que production de ce siècle.

1. Voir BURY (Emmanuel), « Frontières du classicisme », dans *Littératures classiques*, n° 34, automne 1998, p. 217-236 et DANDREY (Patrick), « Les Deux Esthétiques du classicisme français », dans *Littératures classiques*, n° 19, automne 1993, p. 145-170.

2. BURY (Emmanuel), *op. cit.*, p. 220.

Il est toutefois également important de tenir compte de la conception de la littérature, qui est alors très fortement liée à la politique et au règne de Louis XIV. Ce dernier a véritablement institutionnalisé la littérature¹, en la codifiant afin de faire d'elle un outil du pouvoir. Il suit ainsi les pas du cardinal de Richelieu, ministre principal du roi Louis XIII et fondateur de l'Académie française en 1635. Toute création littéraire digne d'être valorisée se devait alors de répondre aux règles de l'esthétique classique, mais aussi de réaliser une apologie du régime ou du monarque².

Les « moralistes³ », quant à eux, ne participent pas ou peu à ce jeu du pouvoir, ce qui les place naturellement en marge de la production littéraire. Ils ne bénéficient pas du mécénat royal, n'obtiennent pas de faveur particulière du souverain ou de la cour (ou la perdent) et ne semblent pas adhérer totalement aux valeurs et à la politique littéraire du règne du Roi-Soleil. Ainsi, « [p]our les “moralistes”, l'erreur et l'abus de pouvoir gouvernent le monde des hommes⁴. » La plupart d'entre eux ont d'ailleurs choisi, au moins pour un certain temps, une vie plus ou moins isolée, qui témoigne d'une volonté de « rupture avec le monde public de la politique⁵ » et de « repli sur l'espace privé⁶ ». À titre d'exemple, Blaise Pascal (1623-1662), par sa proximité avec l'abbaye de Port-Royal et son amitié avec certains de ses membres, sera associé au jansénisme et à un mode de vie qui se veut à l'écart des choses humaines et terrestres. Ce mode de vie, qui refuse de se plier aux normes et aux conventions imposées et partagées par la majorité, sera réprouvé par l'État. Bérangère Parmentier mentionne à ce propos que l'abbaye de Port-Royal fut le lieu d'un « affrontement constant avec le pouvoir⁷. » La Bruyère (1645-1696), quant à lui, restera toujours en marge de la haute société et de la cour, qu'il ne parviendra jamais réellement à pénétrer. D'origine bourgeoise, il aura, au mieux, été employé par le duc de Condé, dit le « Grand Condé », qui participa à la Fronde entre 1648 et 1653. Il exercera tout d'abord le métier de précepteur du jeune Louis de Bourbon, petit-fils du Duc, puis, en tant que « gentilhomme ordinaire de Monsieur le Duc », il sera chargé de la gestion de

1. BURY (Emmanuel), *op. cit.*, p. 225.

2. DANDREY (Patrick), *op. cit.*, p. 154.

3. Toutes les informations relatives aux écrivains moralistes sont issues de l'ouvrage de Bérangère Parmentier, *Le Siècle des moralistes* (éd. Seuil, coll. Points, 2000).

4. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 14.

5. *Ibid.*, p. 26.

6. *Ibid.*, p. 159.

7. *Ibid.*, p. 90.

la bibliothèque. Ce n'est qu'à la fin de sa vie, lorsqu'il sera élu à l'Académie française¹, qu'il entrera véritablement dans le système de l'institution littéraire. Enfin, François de La Rochefoucauld (1613-1680) a passé une bonne partie de sa vie à s'opposer au régime en place, passant de conjurations en petites révoltes nobiliaires, jusqu'à prendre également part à la Fronde, de 1648 à 1653, ce qui lui vaudra de devoir quitter la cour et se retirer sur ses terres durant plusieurs années.

Leur « marginalité » peut sans doute être considérée comme une piste pour expliquer le développement commun, chez ces auteurs, d'une grande méfiance à l'égard du langage (n'oublions pas que celui-ci était, avec l'éloquence et dans les salons, un outil au service des valeurs absolutistes et monarchiques) et d'une volonté de rechercher de nouvelles formes littéraires. Ils ont, bien sûr, conservé une esthétique proche de l'esthétique classique traditionnelle, et leurs œuvres ne manquent pas de correspondre aux exigences d'élégance formelle, de délicatesse du style, ainsi qu'à l'idéal de la conversation (art énormément pratiqué dans la vie mondaine et qui, dans un texte, se manifestait notamment par un mode de communication qui « [laisse] place au jugement de l'auditeur ou du lecteur² »). Ils y ont toutefois ajouté une critique assez virulente du mensonge et de l'illusion, qui se manifeste via le langage, mais également à tous les niveaux de la vie des hommes.

De plus, leur recherche de nouvelles formes littéraires manifeste, outre un refus de la tradition, que les catégories littéraires, telles que mises à leur disposition, ne leur conviennent plus et ne peuvent plus être utilisées pour tenter de représenter un monde qui a changé. En effet, la société très religieuse de l'époque est en train de subir une mutation, qui n'est autre qu'une forme de désacralisation. Les guerres de religion qui ont fait rage au siècle précédent ont fait perdre de la crédibilité à la chrétienté, qui continue pourtant de faire vœu d'unité.

Ces conflits ont pour conséquence irréversible de « faire douter de la vérité absolue de la religion³ » et ont sans doute leur part de responsabilité dans le développement, au cours de ce siècle, d'une pensée plus individuelle (qui trouvera d'ailleurs son âge d'or au siècle suivant, avec les Lumières), moins soumise aux autorités religieuses et politiques.

1. Lorsqu'il est élu en 1693, Jean de La Bruyère ne présente pas sa candidature pour la première fois. En effet, il avait déjà tenté d'intégrer l'Académie en 1691, qui lui avait alors préféré le poète Étienne Pavillon.

2. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 229.

3. *Ibid.*, p. 180.

Bérangère Parmentier écrit à ce sujet que « la dispersion croissante des opinions encourageait une prise de position individuelle, la subversion s'alimentant du spectacle des dissensions par une sorte d'autogénération de l'hérésie¹. » Ainsi, ces auteurs d'œuvres morales n'ont eu d'autre choix que de chercher de nouvelles manières de faire de la morale sans avoir recours à la figure divine.

Les moralistes partagent aussi l'idée que le monde, qui ne cesse de changer, ne peut être représenté par les mots, et donc par la littérature. Cela est certainement lié à la désacralisation de la société dont nous venons de parler. Comment réussir à représenter un monde qui subit de telles perturbations ? Cet état d'esprit est sensible dans l'extrait suivant des *Pensées* de Pascal.

Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle et nous quitte ; et si nous le suivons, il échappe à nos prises, nous glisse et fuit d'une fuite éternelle. Rien ne s'arrête pour nous. C'est l'état qui nous est naturel, et toutefois le plus contraire à notre inclination ; nous brûlons du désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s'élève à l'infini, mais tout notre fondement craque, et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes².

Il n'est donc pas très surprenant que les œuvres principales des moralistes se caractérisent par leur forme fragmentaire. Bien plus qu'un refus de la continuité des œuvres morales précédentes, le recours au fragment résulte d'une impossibilité de cette continuité, associée à la connaissance totale et à la compréhension profonde du monde. Des auteurs comme Pascal, La Bruyère ou La Rochefoucauld n'ont en effet cessé d'affirmer que le monde et l'homme ne peuvent être connus de manière parfaite, et que les connaissances humaines ne seront jamais totales. L'écriture du fragment est donc une « écriture de recherche, en quête d'un langage adéquat pour un objet fuyant, insaisissable³ », et permet à l'auteur (ou au lecteur, d'une certaine manière) d'ajouter encore des éléments et de compléter sans cesse l'ouvrage, par nature incomplet.

Pour terminer, nous pouvons dire que l'esthétique littéraire du courant moraliste se caractérise par sa réaction et sa réponse à la crise d'une littérature obsolète, obligée de se

1. *Ibid.*, p. 181.

2. PASCAL (Blaise), *Pensées*, cité dans PARMENTIER (Bérangère), *Le Siècle des moralistes*, p. 84.

3. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 16.

renouveler et de se réinventer afin de répondre au mieux aux attentes de cette société en cours de mutation et de ces auteurs qui semblent avoir été les premiers à percevoir ces changements, peut-être précisément parce qu'ils ne faisaient pas partie de la « doctrine » littéraire royale.

Citons à nouveau Bérangère Parmentier, avec cet extrait qui synthétise à merveille notre propos :

Cherchent-ils des héros, ils ne trouvent, comme La Rochefoucauld, que « les effets de l'humeur et des passions » [...] ; cherchent-ils des exemples à imiter, ils ne rencontrent, comme La Bruyère, que des figures grotesques ; s'ils aspirent à l'unité, à la stabilité, ils doivent admettre qu'elles ne sont plus assurées d'en haut, et que l'observation des hommes ne présente aux yeux qu'une instable constellation d'illusions ; il n'y a plus qu'à regretter l'absence du bien et du vrai, à la rendre sensible¹.

1.1.2. Le rapport au langage des écrivains « moralistes »

Mais il n'y a pas que la littérature qui est en crise, le langage aussi. Outil par excellence de toute production littéraire, nous avons vu qu'il ne jouit pas d'une très bonne réputation auprès des moralistes. Ceux-ci l'accusent donc d'être le lieu du mensonge, de l'illusion et de l'abus de pouvoir.

Cette conception du langage peut s'expliquer comme étant une réaction radicale, le passage d'un extrême à un autre, de l'utilisation abusive du langage à la perte de confiance en celui-ci. En effet, au XVI^e siècle, le langage, à travers l'éloquence politique, a été massivement utilisé lors des troubles religieux et politiques qui ont secoué la France. Au siècle qui nous occupe, avec le règne de Louis XIV, l'éloquence se contente de discours officiels et autorisés, qui respectent les conventions et les valeurs royales, mais investit aussi les salons. Ceux-ci sont le centre névralgique de la sociabilité et donc de la codification des prises de parole. Il est possible de considérer que certains auteurs, voyant là le pire de ce dont le langage était capable, à savoir la manipulation et le mensonge, se sont ainsi mis à s'en méfier. La Bruyère, dans ses *Caractères*, « concourt à faire apparaître le langage,

1. *Ibidem*.

non comme le lieu de la vérité, mais comme un outil de pouvoir et de domination sociale, manipulable à loisir¹. »

Mais ce n'est pas tout. Une autre critique a également été formulée, qui reproche aux mots d'être imparfaits, faillibles, et de ne pas être capables de transmettre la réalité du monde.

Les tours et retours du propos sont, en un sens, conséquents, puisque le texte énonce l'absence de toute vérité stable ; le propos se morcelle, puisqu'il n'y a de savoir que des occasions particulières ; il se retourne et se contredit lui-même [...] puisqu'il affirme qu'il n'y a pas de communication possible du vrai².

Il est également important de noter que les auteurs présentés dans *Le Siècle des moralistes* adhèrent à la philosophie nominaliste qui « professe que les mots n'ont avec les choses qu'ils désignent qu'un rapport conjoncturel, un lien arbitraire, et ne disent rien de leur être³. » Les moralistes considèrent donc que la langue ne peut, par nature, pas atteindre l'essence des choses et ne peut remplir efficacement et totalement son rôle de communication, de partage et d'expression du monde. À quoi peut donc bien servir le langage, si ce n'est pour représenter le monde ? Et pourquoi continuer à l'utiliser, après ces reproches ?

1.2. *Le XX^e siècle et la modernité*

Le XX^e siècle fut un siècle riche en renouvellements littéraires. Après les troubles politiques qui ont secoué le monde, la littérature est entrée dans une phase de recherche intense, où de nombreux courants, souvent éphémères et radicaux, ont vu le jour. Ces avant-gardes, dont l'objectif était de faire « table rase » du passé et de la tradition, afin de proposer de nouveaux codes esthétiques, ont participé à renouveler une littérature jugée dépassée et de moins en moins capable de prendre en charge les traumatismes et les mutations du début du siècle. Mais ce ne fut qu'une étape, puisqu'après une période de repli sur la forme⁴ – seul le silence pouvant rendre un tant soit peu le déchaînement de violence

1. *Ibid.*, p. 140.

2. *Ibid.*, p. 249.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, éd. Bordas, 2005, p. 13-14.

des deux guerres mondiales – la littérature s’est remise au service des écrivains, notamment à propos de la guerre, avec le développement, par exemple, de la littérature du témoignage¹, mais aussi du courant postmoderne², ou après-moderne (nous reviendrons sur ce courant et son appellation plus tard dans ce travail). Ce courant, qui marque le début de la littérature contemporaine, se caractérise par la diversité des inspirations, des influences, et par le mélange des genres qui donne son foisonnement à la littérature d’aujourd’hui.

Il ne s’agit pas ici de retracer le parcours littéraire de ce siècle, mais bien de nous centrer sur quelques aspects de la période de recherche littéraire, que nous appelons modernité.

Cette modernité³ à laquelle nous faisons référence ici débute à la fin du XIX^e siècle, avec des auteurs comme Flaubert, Rimbaud, et surtout Baudelaire. Ce dernier est d’ailleurs un des premiers à utiliser le terme « modernité » et est considéré par Walter Gobbbers comme un auteur « prémoderne » qui peut servir de jalon pour dater le commencement de la modernité. Plus qu’un courant littéraire, elle est définie par Gobbbers comme un climat socio-culturel associé à la production littéraire (et artistique) qui en découle. Selon lui, l’esthétique moderne, caractérisée par une « vision éminemment dualiste du monde⁴ » et « une alternance, sinon une simultanéité permanente d’optimisme et de pessimisme, de confiance téméraire et de sombre défaitisme⁵ », résulte d’une société « dominée et propulsée par l’industrialisation, l’urbanisation, la massification et le progrès technologique, mais bientôt bousculée aussi par des débâcles et des révolutions comme la Première Guerre mondiale ou la Révolution d’octobre⁶. » Il reprend alors les termes de Matei Calinescu pour présenter la culture moderne comme une « *culture of crisis* ». Cette définition de la modernité englobe et justifie le développement des multiples avant-gardes qui, bien que différentes les unes des autres, se caractérisent toutes par leur attachement à l’état d’esprit moderne et font toutes partie de ce même courant englobant. Gerald

1. *Ibid.*, p. 127-188.

2. *Ibid.*, p. 16-17.

3. Sur cette conception de la modernité, voir GOBBERS (Walter), « Modernité/modernisme et avant-garde : Parente évidente, relation ambiguë », dans *Neohelicon*, n° 21, 1994, p. 165-187 et FROIDEVAUX (Gerald), « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque », dans *Littérature*, n° 63, 1986, p. 90-103.

4. GOBBERS (Walter), *op. cit.*, p. 180.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

Froidevaux appuie cette théorie en expliquant que la modernité est avant tout une négation d'elle-même, puisqu'elle se retrouve confrontée à la dimension radicalement éphémère de son fonctionnement, qui remplace un système de valeurs esthétiques par un autre et qui implique que chaque moderne doit un jour « céder à plus moderne que lui¹ ». Ainsi, comme le pensait Stendhal, « tous les grands auteurs sont les modernes du moment présent, mais les anciens du lendemain, et toute modernité est condamnée d'avance au périssement². »

Plus particulièrement, nous nous intéressons à la manière dont les intellectuels et écrivains de cette période ont mis en doute les codes littéraires hérités, ainsi qu'à leur rapport au langage et à leur gestion de l'histoire littéraire.

Tout d'abord, outre leur volonté de créer des liens avec les autres arts (les modernes étaient particulièrement amateurs des arts iconographiques³), les auteurs de cette période se caractérisent par leur engagement politique. Bien sûr, lorsqu'on parle de littérature et d'engagement militant, l'image de l'écrivain avant-gardiste surgit immédiatement. Un grand principe des avant-gardes était, en effet, de mêler les dimensions littéraire et politique, en vertu d'une homologie établie entre la position de l'artiste d'avant-garde et le militant révolutionnaire, chacun, dans son domaine propre, voulant faire « table rase » du passé. Toutefois, l'engagement moderne ne s'y confond pas, puisque la plupart des auteurs modernes, malgré leurs prises de position dans les grands débats politiques du siècle, privilégiaient le « régime des “activités séparées”⁴ », qui plaçait une barrière entre l'engagement politique et la production littéraire, ces deux pôles ne devant pas se mélanger.

Ensuite, nous l'avons dit, la littérature moderne est une littérature du doute, ou plutôt du soupçon, porté sur « toutes les formes de savoir et de représentation⁵. » Cette perte de confiance, qui ne touche pas que la littérature, semble questionner la capacité des hommes à connaître le monde et à le représenter, que ce soit par les sciences ou par les arts. En littérature, ces préoccupations trouvent leur pendant dans le refus du réalisme. Les écrivains ne croient plus à la possibilité d'un roman tel que ceux de Scarron ou Furetière, au

1. FROIDEVAUX (Gerald), *op. cit.*, p. 90.

2. *Ibid.*, p. 91.

3. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 277.

4. *Ibid.*, p. 245.

5. *Ibid.*, p. 137.

xvii^e siècle, ou de Balzac et Zola, au xix^e siècle¹. En effet, ce courant réaliste accordait la pleine confiance au langage et à la littérature, qui devaient alors tendre un miroir où la société pourrait se contempler et contempler le monde. Pour les modernes, en revanche, le réalisme est impossible, le réel étant conçu comme un « “réfèrent” inaccessible au texte² ».

Mais, comme Dominique Viart le dit dans *La Littérature française au présent*, ce sont « toutes les formes de [...] représentation³ » qui sont touchées par cette « épreuve du soupçon⁴ » ; la représentation du monde, dont nous venons de parler, est concernée, mais aussi la représentation de soi. L'écriture du sujet et des expériences individuelles a, elle-aussi, été reléguée au rang de l'impossible⁵, peut-être en réaction à l'emphase du sujet romantique, l'objectif moderne étant de « remiser » les codes et les genres hérités des siècles précédents. Peut-être s'agit-il également d'une forme de traumatisme issu de la violence des guerres qui ont eu lieu dans la première moitié du siècle. La fin des représentations, symptôme d'une littérature qui se voue à la « clôture du langage⁶ » et aux « élaborations formelles⁷ », résulte peut-être du même phénomène qui voit les productions littéraires se déshistoriciser⁸, les blessures de la guerre étant encore trop vives pour être exprimées. Ainsi, « un individu immergé dans l'Histoire n'en connaît que le fracas et le chaos, il demeure incapable de produire une synthèse articulée des événements auxquels il a pris part⁹. »

C'est également à cette époque qu'une conception du langage, elle aussi marquée par le soupçon, voit à nouveau le jour¹⁰. Les mots ne sont plus le vecteur de vérité auquel les écrivains précédents vouaient une grande confiance, mots capables d'assumer l'expression du monde et de soi.

1. *Ibid.*, p. 205-206.

2. *Ibid.*, p. 205.

3. *Ibid.*, p. 137.

4. *Ibidem*.

5. *Ibid.*, p. 17-18.

6. *Ibid.*, p. 14.

7. *Ibidem*.

8. *Ibid.*, p. 129-133.

9. *Ibid.*, p. 139.

10. Cette conception du langage n'apparaît pas pour la première fois au xx^e siècle. En effet, comme nous l'avons dit dans le point précédent, consacré au xvii^e siècle, les auteurs moralistes ont déjà développé une vision du langage qui remettait en cause sa légitimité et sa fiabilité. Nous aborderons cette similarité dans le point suivant, destiné à mettre en exergue les similitudes entre les deux siècles.

Non seulement les modernes ne croient plus en la capacité représentative du langage, qui « est devenu plus souvent masque que révélation¹ », mais ils développent une posture d'opposition, bien souvent politique, face aux discours officiels, ce que Dominique Viart appelle les « versions autorisées du discours² ». Les écrivains se trouvent alors prisonniers de leur propre vision du langage, « confrontés à la difficulté de parler en même temps qu'à la nécessité impérieuse de le faire³. »

La récurrence de la notion de soupçon n'est pas anodine. Au contraire, cette notion est structurante et témoigne d'un mode de pensée que Dominique Rabaté, tout comme Maurice Blanchot, ont qualifié de nihiliste⁴. Le nihilisme moderne, « contestation infinie⁵ », est précisément défini par Dominique Rabaté comme un soupçon.

Plus qu'une réalité avérée, ou un état de fait descriptible, il me semble que le nihilisme est essentiellement un *souçon*. Un soupçon à double face, à la fois corrosif et productif, négateur et fructueux. C'est ce soupçon qui fait le ferment de la modernité depuis deux siècles⁶.

Ce soupçon détermine l'esthétique moderne, puisqu'il « [taraude] la confiance que nous portons aux anciennes valeurs, aux anciens systèmes, et mine subrepticement tout l'édifice⁷. » Cela peut, évidemment, expliquer le refus de l'histoire littéraire et la volonté de créer de nouvelles formes littéraires. Ces éléments se manifestaient déjà chez Baudelaire, qui a développé une esthétique littéraire paradoxale, entre recherche du Beau éternel et conscience de la contingence de la littérature, soumise à la mode et au goût du moment. Cette esthétique vient opposer le relativisme et l'imperfection de la modernité baudelairienne à l'optimisme galopant de la modernité technique et du progrès, que Baudelaire perçoit comme un totalitarisme.

1. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 215.

2. *Ibidem*.

3. *Ibid.*, p. 214.

4. RABATÉ (Dominique), « Un soupçon fructueux », dans BENOIT (Éric) et RABATÉ (Dominique), *Nihilismes ?*, éd. Presses universitaires de Bordeaux, coll. Modernités, n° 33, 2012, p. 5-16 (en ligne – url : <https://books.openedition.org/pub/8127>).

5. HOLLAND (Michel), « Blanchot, le nihilisme et la “Mort de Dieu” », dans BENOIT (Éric) et RABATÉ (Dominique), *Nihilismes ?*, éd. Presses universitaires de Bordeaux, coll. Modernités, n° 33, 2012, p. 293-312 (en ligne – url : <https://books.openedition.org/pub/8208>).

6. RABATÉ (Dominique), *op. cit.*, p. 5-16.

7. *Ibidem*.

La certitude d'une félicité future assure, par anticipation, le bonheur de tous ceux qui croient en la réalisation du progrès. Ainsi, le mythe du progrès fait figure de nouvelle religion qu'il serait néfaste de contester, à moins de vouloir s'exclure du bonheur promis, s'insurger contre la loi de l'histoire, nier l'évidence¹.

Au-delà de sa critique de l'idéologie du progrès, Baudelaire fonde une conception de la littérature qui se remet continuellement en question et interroge sans cesse sa légitimité : « Représentation du présent, le beau moderne montre un réel présent qu'il nie tout à la fois² ». Le lien avec Maurice Blanchot et son « affirmation du pouvoir infini de nier³ » semble ici évident.

On l'aura compris, la modernité a eu à cœur d'inventer une nouvelle littérature. Toutefois, bien que l'ambition soit de s'affranchir des modèles traditionnels, l'héritage littéraire des siècles précédents n'est jamais véritablement « jeté à la poubelle ». Bien sûr, son statut a changé, ainsi que les valeurs qu'on lui attribue. Pourtant, le passage du respect classique de l'histoire littéraire à la rupture affectée de la modernité⁴ n'est pas synonyme de disparition de cette histoire, ni de la fin de son influence sur la littérature. Bien qu'associé à des valeurs négatives, cet héritage reste, même à cette époque, un modèle. Un modèle à ne pas suivre, certes, mais tout de même un modèle, dont la légitimité ne sera jamais réellement menacée. L'opposition à un courant littéraire comme le classicisme, le romantisme ou encore le réalisme nécessite une bonne connaissance de celui-ci, mais surtout, de lui reconnaître le statut de courant majeur dans l'histoire littéraire. *La Littérature française au présent* va dans ce sens, en expliquant que les auteurs modernes étaient de fins connaisseurs des œuvres anciennes, qui ne manquaient d'ailleurs pas de nourrir leurs propres textes, « riches de références intertextuelles, explicites ou non⁵. »

1. FROIDEVAUX (Gerald), *op.cit.*, p. 94-95.

2. *Ibid.*, p. 94.

3. BLANCHOT (Maurice), *La Part du feu*, éd. Gallimard, 1949, p. 287.

4. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 263.

5. *Ibidem.*

1.3. *Tentative de parallèle entre le XVII^e siècle et le XX^e siècle*

Après cette brève présentation, non exhaustive et assurément imparfaite, du courant moraliste et de la modernité, nous pouvons observer de nombreuses similarités qui unissent le XVII^e et le XX^e siècle, tant au niveau des événements et des phénomènes qui s'y produisent qu'au niveau de l'attitude des écrivains face à ceux-ci.

Loin de vouloir affirmer qu'une même analyse pourrait être appliquée à ces deux siècles, ni de vouloir passer sous silence les grandes différences qui séparent ces deux époques, l'objectif de la tentative de parallèle qui va être dressée ci-dessous est d'observer comment ces deux périodes peuvent entrer en résonance et comment certains écrivains, malgré leur rattachement à la modernité, peuvent partager des préoccupations communes à celles de Pascal, La Bruyère ou encore La Rochefoucauld.

Pour ce faire, trois éléments doivent être pris en compte : la désacralisation de la société, la crise de la littérature, qui conduit à la recherche de nouvelles formes littéraires, ainsi que le rapport au langage.

1.3.1. **La désacralisation de la société**

Le premier élément qu'il convient de mentionner est celui de la désacralisation de la société. Comme nous l'avons expliqué plus tôt, le XVII^e siècle connaît une perte de vitesse du pouvoir religieux. Affaiblie par les guerres de religion qui ont fait rage au XVI^e siècle, la chrétienté se trouve confrontée à une conséquence inattendue et irréversible : la perte de crédibilité. Béragère Parmentier présente ce phénomène, et pointe également l'apparition de nouveaux modes de pensée, divergeant de ceux des autorités religieuses, qui nourrissent la subversion et le développement d'un embryon de pensée individuelle¹. C'est également le moment où l'on se met à douter de la « vérité absolue² » de la religion.

Ne nous méprenons pas cependant : nous sommes encore loin de la situation du XX^e siècle, qui voit la laïcité s'imposer et le nombre de croyants diminuer fortement. Toutefois, à cette époque, la religion et la société connaissent leur première rupture, celle qui sèmera les germes du déclin progressif de la chrétienté. Dieu cesse d'être la figure toute-puissante de légitimation des écrits, le référent qui assurait la stabilité de la société et le point central de tous les schémas de perception, représentation et compréhension du

1. PARMENTIER (Béragère), *op. cit.*, p. 181.

2. *Ibid.*, p. 180.

monde¹. Le symbole divin devient faillible et se fissure, prémisse de sa future mort, trois siècles plus tard.

La modernité aussi est fortement liée à cette perte du repère divin, qualifiée par Nietzsche et, après lui, par Maurice Blanchot de « Mort de Dieu »². C'est cette disparition de la figure divine qui conditionnerait le mode de pensée de la modernité littéraire française, mais aussi européenne. Ainsi, d'après Blanchot, « la mort de Dieu qui est à l'origine du nihilisme européen [...] fait partie de l'expérience de l'écrivain³ ». Celui-ci, perdant son concept fondamental d'explication du monde, ne peut plus qu'exprimer le vide métaphysique laissé. Notons que le nihilisme est ici conçu non comme une « négation visant l'infini⁴ », mais comme une « affirmation du pouvoir infini de nier⁵ » et comme une « contestation infinie⁶ », défini également par Dominique Rabaté comme un « soupçon fructueux⁷ » (cf. Le XX^e siècle et la modernité).

Il peut être étonnant de constater que des événements ayant eu lieu au XVI^e siècle ont encore des conséquences quatre siècles plus tard, et pourtant, l'histoire a montré à de nombreuses reprises un certain goût pour la répétition. En ce qui concerne la « Mort de Dieu », Bérangère Parmentier est claire :

L'histoire, a-t-on dit, se répète toujours deux fois, la première comme tragédie, la seconde comme farce ; et l'on pourrait admettre que nous rejouons aujourd'hui, avec la « fin des idéologies », la très vieille tragédie de la mort de Dieu⁸.

1.3.2. La recherche de nouvelles formes littéraires

Un second point commun est la perception de la littérature par les écrivains de ces deux époques, qui est également ressentie comme obsolète. Cette obsolescence est le résultat des profondes mutations qui ont transformé la société. La désacralisation de celle-ci en est une, ainsi que la perte de confiance dans le langage (nous y reviendrons).

1. *Ibid.*, p. 307.

2. HOLLAND (Michel), *op. cit.*, p. 293.

3. HOLLAND (Michel), *op. cit.*, p. 293-312.

4. BLANCHOT (Maurice), *La Part du feu*, p. 287.

5. *Ibidem.*

6. HOLLAND (Michel), *op. cit.*, p. 293-312.

7. RABATÉ (Dominique), *op. cit.*, p. 5-16.

8. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 308.

Ces changements sont le résultat des troubles politiques importants qui ont eu lieu peu de temps avant les périodes qui nous occupent. Il s'agit principalement, au XVII^e siècle, des guerres de religion, qui ont causé une décrédibilisation de la religion chrétienne, et, au XX^e siècle, des guerres de 1914-1918 et 1939-1945. Le génocide de la population juive¹, tout particulièrement, impose à la société d'apprendre à vivre avec la conscience qu'une limite dans la violence, jusqu'alors inconcevable, a été franchie.

La littérature est alors en crise, car elle n'est plus en adéquation avec les besoins des écrivains, qui ne parviennent plus à s'exprimer avec des codes qu'ils jugent dépassés et une langue dans laquelle ils n'ont plus confiance. Il est alors question, dans les deux siècles, de renouvellement et de recherche de nouvelles formes littéraires. Pour les écrivains moralistes, il s'agit de trouver une nouvelle manière d'écrire de la morale sans plus avoir recours à la figure divine et de renouveler ce genre très pratiqué au siècle classique². Pour les écrivains modernes, il s'agit de trouver une voie de reconstruction, qui tiendrait compte des traumatismes, de la violence, et qui réconcilierait l'auteur et le langage. Il s'agit tout simplement de trouver une nouvelle manière de faire de la littérature. Bien que les solutions apportées à cette crise ne soient pas les mêmes, les écrivains de ces deux époques utilisent de la même manière une « [...] écriture de recherche, en quête d'un langage adéquat pour un objet fuyant, insaisissable³. »

1.3.3. Le rapport au langage

Il est également intéressant de constater que le rapport au langage des écrivains des XVII^e et XX^e siècles, mais aussi à la représentation du monde et de soi, est assez similaire. En effet, ces deux siècles s'accordent sur une vision du langage désenchantée, où l'illusion et le mensonge contaminent les prises de parole, notamment les prises de parole officielles⁴. N'oublions pas que les auteurs des XVII^e et XX^e siècles ont développé une posture d'opposition au pouvoir en place plus ou moins radicale qui se manifeste, chez les moralistes, parfois par un engagement contre le gouvernement, mais surtout par un

1. Voir PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 35 et VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 129-130.

2. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 16.

4. Voir PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 14 et VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 215.

besoin d'isolement et de retrait de la vie politique¹, et, chez les modernes, par des prises de position explicites, appuyées par leur statut d'intellectuels, lors des grands débats et polémiques du siècle² (les intellectuels de l'époque se positionneront, par exemple, massivement contre la guerre d'Algérie). Cela n'est sans doute pas sans lien avec la volonté commune des autorités de ces deux époques de contrôler toutes les prises de parole. Le langage a été de la même manière mis au service de l'absolutisme et des totalitarismes.

Les critiques envers le langage présentent des similarités : les modernes diront qu'il « est devenu plus souvent masque que révélation³ », tandis que les moralistes parlent d'un « discours retors, contradictoire⁴ » et d'un « discours obscur qui n'explique pas mais complique⁵ ». Bien que ces critiques ne résultent pas des mêmes considérations ni des mêmes désirs à ces deux époques, les moralistes réprochant davantage le manque de clarté du langage et les modernes dénonçant principalement ses difficultés à représenter la singularité individuelle, la critique est aussi sévère et pointée d'une même manière le langage du doigt pour ses inconvenances et ses insuffisances. De plus, au XVII^e siècle comme au XX^e siècle, il est d'autant moins bien perçu qu'il est l'outil d'un pouvoir auquel les écrivains n'adhèrent pas, ou pas totalement. On lui reproche alors d'être le soutien des abus de pouvoir.

Enfin, les moralistes et les modernes s'accordent à dire que le langage est faillible et ne parvient pas à représenter le monde. Ainsi, les premiers estiment que « les mots n'ont avec les choses qu'ils désignent qu'un rapport conjoncturel, un lien arbitraire, et ne disent rien de leur être⁶ », et « qu'il n'y a pas de communication possible du vrai⁷ », tandis que les seconds affirment que le réel est un « “réfèrent” inaccessible au texte⁸ ».

En revanche, ils ne s'accordent pas sur la question de l'expression du « je ». Bien sûr, ils ont en commun de refuser l'écriture de soi, mais pas pour les mêmes raisons. Là où les moralistes dénoncent ce que Bérangère Parmentier appelle la « peinture du moi⁹ »

-
1. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 26 et p. 159.
 2. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 245-246.
 3. *Ibid.*, p. 215.
 4. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 249.
 5. *Ibidem.*
 6. *Ibid.*, p. 35.
 7. *Ibid.*, p. 249.
 8. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 205.
 9. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 23.

pour des questions de pudeur et de rigueur morale, les modernes, quant à eux, jugent simplement tout autant impossible la représentation de l'homme et de ses souffrances que celle du monde.

Nous le constatons donc, concernant les thèmes qui ont été abordés dans ces différents points, le siècle classique et le xx^e siècle ne sont pas si éloignés, et présentent des événements, ainsi que des opinions, qu'il est possible de mettre en parallèle. Il n'est donc pas si saugrenu, en partant de ces similitudes, de suggérer que le courant moraliste a pu, par ses préoccupations similaires à celles de la modernité, influencer toute une génération d'auteurs modernes, et plus particulièrement un auteur comme Louis-René des Forêts.

2. ENTRE CLASSICISME ET MODERNITÉ

Dans ce second chapitre, nous allons nous intéresser aux œuvres de Louis-René des Forêts. Dans un premier temps, après avoir présenté l'auteur et son œuvre, il s'agira d'observer comment les esthétiques moralistes et modernes que nous avons observées ci-dessus trouvent des résonances dans les textes qui nous occupent, et comment ces esthétiques se positionnent l'une par rapport à l'autre. Nous nous pencherons ainsi sur les quelques problématiques modernes ou moralistes importantes qui traversent les œuvres de notre auteur, à savoir la gestion de l'héritage littéraire, lié à la thématique de la mémoire, la question de l'expression de soi, du rapport au langage et du lien entre langage et pouvoir.

2.1. *L'auteur et son œuvre*

Louis-René Pineau des Forêts¹ naît le 28 janvier 1916 à Paris dans une famille de la noblesse poitevine. Il a un frère et une sœur plus âgés que lui, Gérard et Nicole, respectivement nés en 1914 et 1915. Durant sa jeunesse, il va en pension dans des écoles privées (à La Rochette, puis à l'école navale Saint-Charles, à Saint-Brieuc), avant de commencer des études de droit, qu'il abandonne après deux ans.

Dès 1935, à l'âge de 19 ans, il commence à collaborer à des revues, comme *Le Prisme*, pour laquelle il écrit des chroniques musicales. Après une pause de quelques années, entre 1938 et 1943, causée par la guerre et sa mobilisation dans l'armée, il commence véritablement sa carrière littéraire avec la publication de son premier roman, *Les Mendiantes*, aux éditions Gallimard, et commence l'écriture du second, qui deviendra ensuite *Le Bavard*, publié partiellement dans le dixième numéro de la revue *L'Arbalète* en 1945 et aux éditions Gallimard, dans sa version définitive, en 1946. Entre temps, il écrira *Le Jeune Homme qu'on surnommait Bengali* (nouvelle parue dans la revue *Le Livre des Lettres*, n° 2) et s'engage dans le réseau de résistance Comète, ce qui lui vaudra un court séjour en prison.

Tandis qu'il travaille successivement comme conseiller littéraire aux éditions Robert Laffont et à l'Encyclopédie de la Pléiade avec Raymond Queneau, il publie une série de

1. Les informations relatives à la vie de Louis-René des Forêts et à son œuvre sont principalement issues de l'édition de ses œuvres complètes, dirigée par Dominique Rabaté, (*Œuvres complètes*, éd. Gallimard, coll. Quarto, 2015, p. 27-91.). Toute autre source sera mentionnée par le biais d'une note infrapaginale.

nouvelles : *Un malade en forêt* (revue *L'Arbalète*, 1948), *Les Grands Moments d'un chanteur* (revue *Les Lettres nouvelles*, 1953), *La Chambre des enfants* (*La Nouvelle Revue française*, 1955) et *Une mémoire démentielle* (revue *Les Lettres nouvelles*, 1957). Son recueil de textes *La Chambre des enfants*, qui contient notamment la nouvelle éponyme, publiée quelques années auparavant, et qui paraît aux éditions Gallimard, est sa dernière production en prose avant *Ostinato*. Publié par extraits dans diverses revues entre 1984 et 1994 ainsi qu'aux éditions Fata Morgana sous le titre *Face à l'immémorable*, *Ostinato* sera finalement publié dans sa version définitive au Mercure de France, en 1997. Entre *La Chambre des enfants* et *Ostinato*, Louis-René des Forêts s'adonne à la poésie et publie deux ouvrages : *Les Mégères de la mer* (éditions Fata Morgana, 1967) et *Poèmes de Samuel Wood* (éditions Fata Morgana, 1988).

Il obtient la reconnaissance en Belgique comme en France, puisqu'il remporte le prix Maeterlinck en 1988, le grand prix national des Lettres, en 1991, et le Grand Prix littéraire de la Société des gens de lettres, en 1997, avant de s'éteindre à Paris, en décembre 2000. Paraitront ensuite, à titre posthume, *Pas à pas jusqu'au dernier* (Mercure de France, 2001), œuvre préparée par l'auteur peu de temps avant sa mort, et *...Ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts...* (William Blake & co, 2002), rassemblant des fragments non publiés d'*Ostinato*.

Au cours de sa vie, Louis-René des Forêts a souvent été confronté au deuil. Sa mère, Edmée du Petit-Thouars, décède en 1936, suivie de son père, Armand-René Pineau des Forêts, en 1940, et de son frère, Gérard, en 1944. Il perdra également son ami Jean de Frotté, avec qui il s'était engagé dans la résistance, déporté puis fusillé par les soldats allemands à la fin de la guerre. Quelques années plus tard, sa fille Élisabeth, née en 1951 de son mariage avec Janine Carré, avec qui il a également un fils, mourra accidentellement à l'âge de 14 ans. À partir de 1976, il perdra régulièrement des amis proches : Raymond Queneau en 1976, Jean Chauvel en 1979, Sonia Orwell en 1980, Joyce Mansour en 1986, Michel Leiris et Robert Antelme en 1990, André Frénaud et Paule Thévenin en 1993.

Il n'aura également cessé de faire entendre sa voix et de s'opposer à la politique de son pays, en adoptant une posture de refus de l'ordre établi, bien que moins radicale que celle qu'on a pu observer chez les écrivains avant-gardistes. Ainsi, outre son engagement dans la résistance, il fonde en 1955, avec Robert Antelme, Dionys Mascolo et Edgar

Morin, le Comité d'action des intellectuels contre la poursuite de la guerre en Algérie, et fait partie des signataires du « Manifeste des 121 », pour le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie. Il participe également à la revue *14 Juillet*, de Dionys Mascolo et Jean Schuster, qui affirme son opposition au régime de Charles de Gaulle. Dans le texte qu'il y publie, Louis-René des Forêts dénonce les usages malveillants du langage à des fins politiques et affirme que le rôle de tout écrivain est de les déjouer.

Il appartient à l'écrivain de lutter avec ses propres armes contre ceux qui partout dans le monde, à des fins inavouables, mésusent du langage. Dénoncer les impostures, discréditer le vocabulaire de propagande qui recouvre une marchandise douteuse, faire voir dans sa louche nudité ce qui se cache sous le matériel séduisant des formules, c'est contribuer à faire échouer les mauvais desseins des hommes politiquement sans aveu qui font servir les mots à leur ambition personnelle quand ce n'est pas à de sordides intérêts¹.

Il soutient également le mouvement de révolte étudiantin de Mai 68 en signant la *Déclaration de solidarité avec le mouvement des étudiants* de Maurice Blanchot pour le Comité d'action étudiants-écrivains, et en rédigeant des notes en leur faveur, publiées dans la revue *L'Éphémère*, dont il est un des rédacteurs en chef.

Quel que soit le discrédit dont ce mouvement est l'objet de la part de ceux qu'il offusque et dérange, et qui s'emploient déjà à lui faire expier son défi insolent – dût-il lui-même déboucher pour un temps sur le vide de la désillusion – nous savons que demeurera intacte sa force d'ébranlement et que rien ne pourra altérer la pureté de son visage, nulle composition, nul accord avec une société qui s'abrite peureusement derrière une parole autoritaire contre laquelle s'est dressée, dans toute la soudaineté de sa fraîcheur, cette parole bouleversante sortie comme la vérité de la bouche d'un enfant².

2.2. *Posture et esthétique moraliste*

Plusieurs éléments de la personnalité ou des textes de Louis-René des Forêts nous permettent de le mettre en lien avec les auteurs « moralistes » dont nous avons parlé dans le premier chapitre. Cette mise en lien s'appuie sur des similarités au niveau de l'attitude

1. DES FORÊTS (Louis-René), « Le Droit à la vérité », dans *14 Juillet*, n° 1, 14 juillet 1958.

2. DES FORÊTS (Louis-René), « Notes éparses en Mai », dans *L'Éphémère*, n° 6, 1968.

et de la posture de l'auteur, mais aussi sur des similarités stylistiques au sein de ses œuvres.

Tout d'abord, des Forêts, tout comme les « moralistes », a privilégié la discrétion qui, même si elle ne confine pas à l'isolement total, marque tout de même une volonté de ne pas s'investir dans la vie publique et mondaine. Ainsi, peu d'images de l'auteur sont disponibles, la plupart des photographies présentes dans les œuvres complètes de des Forêts étant issues d'archives personnelles, familiales, amicales, ou de la maison d'édition qui l'a principalement publié, les éditions Gallimard¹.

Louis-René des Forêts s'est également peu adressé à la presse. En 1998, Marc Comina² faisait le compte de toutes les interventions publiques de l'auteur, en 55 ans de carrière. Dix interviews³ ont été relevées, ainsi que deux entretiens filmés, dont un réalisé par Jean-Benoît Puech en 1991, qui en a donné une version écrite dans le *Cahier Louis-René des Forêts*⁴, et un film intitulé *Louis-René des Forêts interrogé par Jean-Benoît Puech*⁵. Le second a été réalisé en 1993. En outre, il participe à six émissions radio-phoniques et à deux émissions télévisées : la première, *La Leçon de Marcel Proust selon Louis-René des Forêts*, en 1963, se place dans un cycle d'émissions invitant chacune un écrivain à parler de l'œuvre de Proust⁶. La seconde, quant à elle, a lieu en 1997 et s'intitule *Un siècle d'écrivains*.

Ainsi, comme l'affirme Marc Comina, il semble que Louis-René des Forêts était « la discrétion faite homme⁷ » et qu'il menait « une vie d'anachorète, retiré dans sa maison de campagne la plus grande partie de l'année, se désintéressant complètement du succès de son œuvre – le craignant plutôt – et refusant systématiquement tout entretien avec la

1. Pour les crédits photographiques des *Œuvres complètes*, voir DES FORÊTS (Louis-René), *Œuvres complètes*, dir. Rabaté (Dominique), éd. Gallimard, coll. Quarto, 2015, p. 1341-1342.

2. COMINA (Marc), *Louis-René des Forêts. L'impossible silence*, éd. Champ Vallon, 1998, p. 83-85.

3. *Ibidem*. Marc Comina indique que ces interviews ont été réalisées par Roger Proslie (1960), Denise Bourdet (1964), Jean-Pierre Salgas (1984), Marianne Alphant (1984 et 1986), Alain Duault (1987), Alette Armel (1992), Jean-Louis Ezine (1995), Patrick Kékichian (1997) et Antoine de Gaudemar (1997).

4. PUECH (Jean-Benoît), « Entretien avec Louis-René des Forêts », dans *Cahier Louis-René des Forêts*, éd. Le Temps qu'il fait, 1991, p. 17-28.

5. JACQUOT (Benoît), *Louis-René des Forêts interrogé par Jean-Benoît Puech*, coproduit par Sept, Institut national de l'audiovisuel et Feeling Productions, 1991.

6. VALETTE (Robert), GRAVIER (George), *Proust aujourd'hui*, Radiodiffusion Télévision Française (RTF), 11 décembre 1963, [disponible en ligne - <https://www.youtube.com/watch?v=wE8Inziy5k>].

7. COMINA (Marc), *op. cit.*, p. 6.

presse¹. » Ce repli n'est pas sans rappeler celui qu'a choisi le « moraliste » Blaise Pascal, éloigné des choses de la vie terrestre et des hommes, dans la lignée du jansénisme et de l'abbaye de Port-Royal. Le rapprochement n'est pas anodin, puisque Pascal est cité par Louis-René des Forêts comme faisant partie des quatre auteurs qu'il affectionne le plus, lors de son interview par Jean-Pierre Salgas, en 1984.

En fait, si je pense à l'immense éventail des auteurs que j'aime, je dirais qu'il y en a quatre pour lesquels j'ai gardé une prédilection sans faille : Shakespeare, Pascal, Rimbaud, Hopkins².

Ensuite, notre auteur, comme nous avons déjà pu le montrer dans la présentation de son œuvre et de sa vie, a gardé une posture que l'on pourrait qualifier d'opposition au pouvoir. En effet, dans les grands conflits qui secoueront le siècle, la seconde guerre mondiale, la guerre d'Algérie et Mai 68, il prendra position contre le pouvoir en place et soutiendra les forces minoritaires et dominées. Il se montrera également proche des créateurs de la revue *14 Juillet*, à laquelle il participera, ouvertement opposée au Général de Gaulle.

Bien que sa position soit par bien des aspects beaucoup plus radicale et engagée que celle de la plupart des écrivains moralistes – à l'exception notable de La Rochefoucauld, qui a notamment participé à la Fronde, destinée à renverser le Roi³ –, il est tout de même important de signaler que ceux-ci se trouvaient très certainement dans une situation similaire, à l'écart d'un pouvoir auquel ils n'adhéraient pas.

Un troisième élément réside dans le style de Louis-René des Forêts, qui présente des caractéristiques plutôt rares au XX^e siècle et que l'on pourrait interpréter comme des traits classicisants. Les trois extraits suivants, issus de textes différents, publiés à différents moments de la carrière de l'auteur (*Le Jeune Homme qu'on surnommait Bengali*, publié en 1943 ; *Une mémoire démentielle*, publié en 1957 ; *Ostinato*, publié en 1997), ont été choisis pour leur caractère particulièrement représentatif du style de leur auteur, qui est cependant très facilement perceptible dans l'intégralité de son œuvre.

1. *Ibidem*.

2. SALGAS (Jean-Pierre), « Les lectures de Louis-René des Forêts », dans *La Quinzaine littéraire*, n° 410, 1^{er} -15 février 1984, p. 11-12.

3. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 46-47.

Moi, je me réjouissais de ma vilaine besogne, j'étais furieux qu'on eût souillé ma solitude. Une solitude aride et pure, c'était tout ce qu'on m'avait laissé jusqu'à présent, mais c'était bien assez pour survivre¹.

Il crut mettre la main sur quelque chose comme un talisman qui pourrait le rendre insensible aux moqueries, sourd aux réprimandes, il découvrit qu'il saurait très bien échapper à la servitude à condition qu'il refusât de communiquer avec ceux de son âge qui, estimant la docilité plus habile ou plus confortable, s'effrayaient de ses incartades [...]².

Il suffirait d'un peu d'ardeur et d'abandon pour remettre en mouvement l'esprit abîmé dans la contemplation de son dénuement, la main engourdie par la froideur hostile du papier³.

Nous pouvons notamment y observer des temps verbaux dont l'usage est devenu plutôt rare et connote une certaine préciosité, distinction ou noblesse du style, comme l'indicatif passé simple (« il crut »), mais surtout les subjunctifs imparfait (« qu'il refusât ») et plus-que-parfait (« qu'on eût souillé »).

Le lexique utilisé est également assez rare. Nous retrouvons des termes comme « vilaine » (au sens vieilli de « répréhensible »⁴), « incartades », « réprimandes », « abîmé » (au sens de « précipité dans un abîme, dans un gouffre »⁵), « contemplation », « dénuement », etc., ainsi que des termes qui appellent à des concepts ou des valeurs idéologiques, comme la pureté (« pure ») ou la servitude. Les associations substantif-adjectif sont également représentatives d'un style très distingué avec un adjectif placé devant (« vilaine besogne ») ou la présence de doubles adjectifs très emphatiques qui caractérisent un inanimé en lui accordant des qualités humaines ou des jugements de valeurs (« une solitude aride et pure », « la froideur hostile du papier »). La construction des phrases, syntaxiquement complexes et souvent très longues, fait elle aussi montre

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Le Jeune Homme qu'on surnommait Bengali* [1943], dans *Œuvres complètes*, p. 516.

2. DES FORÊTS (Louis-René), *Une mémoire démentielle* [1957], dans *Œuvres complètes*, p. 789.

3. DES FORÊTS (Louis-René), *Ostinato* [1997], dans *Œuvres complètes*, p. 1124.

4. REY (Alain), *Dictionnaire historique de la langue française* [1993], éd. Le Robert, 2016, t. II, p. 2609-2610.

5. *Ibid.*, t. I, p. 3. Le sens ici employé est un sens vieilli, qui n'existe plus que dans les emplois littéraires. Alain Rey mentionne, en effet, que le verbe « abîmer » perd le sens de « précipiter dans un abîme » pour prendre celui actuel de « endommager » dès le XVIII^e siècle.

d'une « élégance formelle¹ » et d'une « délicatesse du style² » dignes des écrivains du siècle classique. Précisons toutefois qu'il s'agit ici moins de tenter de définir un style « classique » unique auquel correspondrait celui de notre auteur, que de mettre en avant des éléments qui participent, à la lecture, à provoquer une impression d'anachronisme et à opérer un rapprochement, certainement subjectif, avec le style de certains écrivains de l'époque classique.

Enfin, il est important de noter que Louis-René des Forêts a développé, tout au long de son œuvre, et de manière encore plus flagrante dans ses dernières œuvres, une écriture du fragment. Celle-ci, pleinement mise en œuvre à la fin de sa carrière, dans *Ostinato*, ou encore *Face à l'immémorable* et *Pas à pas jusqu'au dernier*, est pleinement assumée par l'auteur, qui affirme, en parlant d'*Ostinato*, qu'il ne s'agit pas d'une « continuité ordonnée³ » et que « de par son caractère même, il est pensé comme quelque chose d'interminable⁴. »

Cependant, il reste certainement pertinent de considérer que cette écriture fragmentée n'est pas le fait uniquement de ces dernières œuvres, et qu'elle était sans doute déjà présente auparavant, bien que de manière différente, et sans doute plus diffuse. N'oublions pas que l'œuvre de Louis-René des Forêts compte bien plus de nouvelles et de textes courts que de romans. Nous pouvons sans doute voir dans ce fait-là également un refus, à tout le moins une impossibilité, de la continuité. Toutefois, cette discontinuité apparaît également dans ses deux premiers romans, *Les Mendiants* et *Le Bavard*. Le premier propose une histoire vue et racontée à partir de nombreux points de vue différents, ce qui aboutit à une narration assez hachée, composée de multiples changements de point de vue qui découpent le texte en sections assez courtes. *Le Bavard*, quant à lui, est discontinu surtout par l'omniprésence des digressions du narrateur, qui sont sans doute finalement le véritable objet de ce livre.

Peut-être pourrions-nous suggérer que ce goût pour le fragment et la discontinuité peut trouver sa source dans la conception de l'auteur de l'acte d'écriture lui-même, qu'il

1. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 185.

2. *Ibidem*.

3. DUAULT (Alain), « Louis-René des Forêts : il y a danger à trop écrire », dans *L'Événement du jeudi*, 19-25 mars 1987.

4. *Ibidem*.

ressent comme « une malédiction – à laquelle on se voue avec souffrance¹. » Cette écriture du fragment serait alors – bien plus qu’un choix esthétique ou une préférence stylistique – le résultat d’un combat intérieur et l’expression de la difficulté et de la souffrance ressenties par l’auteur au moment de prendre la plume. Il s’agit, bien entendu, d’une hypothèse.

2.3. *Sensibilité et engagement moderne*

Il faut éviter, toutefois, de résumer l’œuvre de cet auteur à la seule influence du courant moraliste. En effet, l’œuvre de Louis-René des Forêts peut également être lue avec pour angle de vue la présence d’une sensibilité et d’un engagement modernes. Bien sûr, il ne s’agit pas tant de prouver que notre auteur « mérite » l’appellation de « moderne » – qui lui est par ailleurs déjà accordée par Dominique Rabaté, Dominique Viart et Bruno Vercier² – que de mettre en avant les caractéristiques principales qui le rattachent à la modernité, à laquelle il appartient sans doute aucun.

Conformément à ce qui est expliqué dans *La Littérature française au présent*³, Louis-René des Forêts fera montre d’un engagement que Dominique Viart considère comme typiquement moderne, car coupé du domaine littéraire, qu’il ne mélangera jamais avec le domaine politique. Il est tout de même important de constater que cette manière de procéder le distingue d’une partie de ses contemporains, et particulièrement de l’existentialisme de Jean-Paul Sartre, qui affirme, quant à lui, que tout écrivain se doit de manifester son engagement dans ses textes littéraires. Des Forêts ne correspondra jamais à l’engagement sartrien, qui connaît pourtant un succès phénoménal après la Libération et restera une figure importante de l’espace littéraire français d’après-guerre. En revanche, il se place dans la lignée des écrivains modernistes qui, comme lui, mettront leur statut d’intellectuel au service d’un certain militantisme politique, bien que, contrairement à ces écrivains, il n’ait pas développé de véritable programme politique. Les avant-gardes, malgré

1. *Ibidem*.

2. Dans l’introduction de *Nihilismes ?*, (Éric Benoit et Dominique Rabaté, éd. Presses universitaires de Bordeaux, coll. Modernités, n° 33, 2012) Dominique Rabaté affirme que c’est le soupçon nihiliste typique de la modernité, selon sa propre définition, qu’il « [entend] depuis des années, depuis [qu’il a] lu, avec étonnement et ravissement, *Le Bavard* de Louis-René des Forêts ». Dominique Viart et Bruno Vercier, dans leur livre commun *La Littérature française au temps présent* (éd. Bordas, 2005) quant à eux, placent Louis-René des Forêts parmi les auteurs « les plus modernes » (p. 61), aux côtés de Barthes, Sarraute, Beckett, Simon, etc.

3. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 245.

leur radicalité et leur engagement, ne développeront pas systématiquement leurs opinions politiques dans leurs œuvres, si ce n'est par leur volonté de briser les codes littéraires admis et par leur hermétisme.

Ses recherches littéraires sont aussi typiques de cette période. Elles sont certainement manifestées par chaque œuvre publiée avant *Face à l'immémorable* et *Ostinato*, chacune pouvant être considérée comme une tentative de résolution du dilemme qui tenaille l'auteur (ainsi que les autres auteurs modernes) et qui le confronte « à la difficulté de parler en même temps qu'à la nécessité de le faire¹ ». Ce dilemme est bien connu et théorisé par Roland Barthes, sous le nom de « tragique de l'écriture », dans *L'utopie du langage*². Ainsi, tout écrivain ressentant le besoin de prendre la plume se retrouve face à un choix plus que difficile : se conformer à des codes stylistiques dépassés qui vouent le texte à une superficialité uniquement formelle, ou tenter de représenter le monde qui l'entoure avec un outil langagier « décoratif et compromettant³ », hérité d'une « Histoire antérieure et différente⁴ » et « dont il n'est pas responsable⁵ ». Voilà précisément pourquoi, d'après Barthes, « un chef-d'œuvre moderne est impossible⁶ ». Des Forêts le dit lui-même, il y a dans ses œuvres antérieures à *Ostinato* une « contestation interne du langage⁷ », et ce n'est qu'à partir de ce texte qu'il « [croit] à nouveau à la validité du langage, à sa fonction véhiculaire d'une pensée, d'idées⁸ ».

Enfin, la sensibilité moderne, dont nous avons déjà parlé dans le point consacré à cette période, n'est autre que le mode de pensée nihiliste qui, d'après Dominique Rabaté, caractérise les auteurs de cette période. Ce mode de pensée nihiliste donne lieu à une esthétique du soupçon que Dominique Rabaté observe dans *Le Bavard*, où « le discours du Bavard mine toute certitude et toute gloire du langage, sans cesser de se retourner contre ses prestiges⁹. » Ce roman, qui est une critique de lui-même, et met en scène ses

1. *Ibid.*, p. 214.

2. BARTHES (Roland), « L'utopie du langage », dans *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], dans *Œuvres complètes*, t. I, 1942-1961, édition établie par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, p. 222-224.

3. *Ibid.*, p. 223.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

7. DUAULT (Alain), *op. cit.*

8. *Ibidem*.

9. RABATÉ (Dominique), *op. cit.*, p. 5-16.

propres codes et ses propres « ficelles », ne peut prétendre être un chef d'œuvre, ni même être de la littérature, car qui pourrait croire à cette époque que faire de la littérature soit encore possible ? Le narrateur, cœur du roman, ne raconte pas son histoire, mettant plutôt en avant les mensonges qu'elle contient, et semble sous-entendre, à la fin du livre, que l'anecdote racontée n'a peut-être jamais eu lieu.

Reste à savoir si j'ai bien entendu cette musique, si j'ai vraiment éprouvé cette honte. Je vous répondrai donc que ce n'est pas une raison parce que je me suis donné la peine de décrire l'une et l'autre avec précision pour que leur authenticité ne puisse plus jamais être contestée par personne, et en premier lieu par moi. Est-ce que je n'aurais pas l'imagination un peu plus prompte que la mémoire ? Vous trouvez que je vais quand même un peu fort : feindre de douter de ses propres affirmations, c'est là le comble de l'impertinence ou de la mauvaise foi. Et si je ne simulais pas le doute, et si je ne doutais pas, et si je savais parfaitement à quoi m'en tenir sur la véracité de mes propos et si enfin tout mon bavardage n'était que mensonge¹ ?

Pas d'histoire, et peut-être pas de narrateur non plus, voix sans corporéité qui pourrait n'être, elle aussi, qu'une illusion du langage.

Permettez-moi de m'étonner en passant qu'aucun d'entre vous ne se soit jamais inquiété de soulever le voile dont j'ai la pudeur ou la lâcheté de m'envelopper. Savez-vous seulement qui vous tient ce langage ? Pourtant, vous accueillez avec plus de bienveillance et d'estime un homme qui se présente modestement en disant son nom, il y a en effet une certaine noblesse à s'offrir à la critique comme une victime résignée. Suis-je un homme, une ombre, ou rien, absolument rien ? Pour avoir longuement bavardé avec vous, ai-je pris du volume ? M'imaginez-vous pourvu d'autres organes que ma langue ? Peut-on m'identifier avec le propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres ? Comment le savoir² ?

Le Bavard serait un livre voué à ne pas exister, représentant d'une littérature « privée de toute essence, sans définition autre que son étrange errance³ » et qui « ouvre cet espace paradoxal d'une ambiguïté sans résolution entre être et non-être, entre présence et

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Le Bavard* [1946], dans *Œuvres complètes*, p. 593-594.

2. *Ibid.*, p. 597.

3. RABATÉ (Dominique), *op. cit.*, p. 5-16

absence, entre affirmation et réfutation¹. » Ce roman est l'expression du « démon » de Blanchot, qui habiterait en chaque écrivain et le pousserait à rompre avec le langage et la littérature, ainsi qu'à « mettre en question d'une manière indicible ce qu'il est et ce qu'il fait² ». Sorte de « roman-témoin », à l'instar d'une maison-témoin dans le secteur de l'immobilier, il est l'exemple tout trouvé de cette littérature impossible que les modernes ont à la fois dénoncée et pratiquée, de cette esthétique nihiliste qui lie solidement Louis-René des Forêts à son époque et fait de lui un auteur parmi « les plus modernes³ ».

2.4. *Dualité et conciliation*

Nous venons donc de voir que Louis-René des Forêts subit l'influence aussi bien du courant moraliste du XVII^e siècle que de la modernité du XX^e siècle. Ces deux siècles ont souvent été opposés, les modernes ayant eu à cœur de se positionner contre le siècle classique et sa littérature. Chez notre auteur aussi, ce phénomène peut être observé : la question de la communication et de l'expression de soi est influencée à la fois par les valeurs classiques et modernes qui entrent en conflit, comme nous allons le voir. Toutefois, il existe aussi des lieux de conciliation où classicisme et modernité s'accordent, notamment à propos de la conception du langage et du lien entre langage et pouvoir. Cela n'est, bien sûr, pas surprenant, puisque nous avons pu constater précédemment que le XVII^e et le XX^e siècle présentaient un certain nombre de similarités, dont l'expression de soi et la conception du langage font notamment partie.

2.4.1. **La communication et l'expression de soi**

Les différents textes de Louis-René des Forêts ont au moins ceci en commun qu'ils mettent en avant une communication tronquée, difficile, voire impossible. Cette difficulté, qui structure les textes de notre corpus, fait appel aux valeurs qui opposent les esthétiques moraliste et moderne. En effet, nous verrons que la communication, chez des Forêts, va souvent de pair avec l'expression de soi et la confrontation au jugement de l'interlocuteur, qui ne sont pas traités de la même manière au XVII^e et au XX^e siècle.

1. *Ibidem*.

2. BLANCHOT (Maurice), « Comment la littérature est-elle possible ? », dans *Faux pas*, éd. Gallimard, 1943, p. 97.

3. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 61.

2.4.1.1. *Mutisme et bavardage, une opposition structurante*

Avant toute chose, penchons-nous sur ces extraits de *La Chambre des enfants* :

On pourrait s'amuser à faire parler George ?

– Bonne idée ! Voyons, George, pourquoi es-tu devenu muet ?

– Il n'est pas muet, il refuse de parler¹.

– [...] Mais, à la fin, n'êtes-vous pas las de parler pour ne rien dire ?

– Jamais assez pour nous taire, toujours trop pour dire quelque chose² !

Nous pouvons y observer un procédé très important des textes de notre corpus. En effet, ils mettent en avant une dynamique que l'on retrouve dans l'intégralité de l'œuvre de notre auteur, à savoir la tension entre silence et parole, quelque fois exacerbée en mutisme et en ce que des Forêts appelle « bavardage ». Ce bavardage est une utilisation abusive de la parole, qui est quasiment définie dans le second extrait que nous venons de lire. En effet, le bavard « n'a strictement rien à dire et cependant il dit mille choses³ ». Le mutisme, en revanche, est une arme, qui semble bien être utilisée pour se défendre précisément contre les bavards. Le mutisme et le bavardage sont deux notions antithétiques, deux usages opposés et radicaux du langage, l'expression des deux extrêmes possibles.

Comprenez donc que si Georges a refusé de communiquer avec nous qui lui tenions un langage dont nous nous étions fait illusoirement une arme contre son mutisme, c'est qu'il lui était sans doute facile d'opposer son mutisme à nos bavardages⁴ [...].

Cependant, il ne peut être considéré qu'un de ces extrêmes soit positif, et l'autre négatif. Le mutisme, comme le bavardage, ont été critiqués et remis en cause dans différentes œuvres de Louis-René des Forêts. Le thème du bavardage est, bien évidemment, présent dans *Le Bavard*, mais aussi dans *La Chambre des enfants*, comme nous venons de le voir, ainsi que dans *Une mémoire démentielle* et *Dans un miroir*.

Ainsi je serais ton ennemi. Le suis-je vraiment ? – Oui, toi et tous les autres. – Et pourtant à moi tu me parles ! – Comme je leur parlerais s'ils

1. DES FORÊTS (Louis-René), *La Chambre des enfants* [1955], dans *Œuvres complètes*, p. 770.

2. *Ibid.*, p. 784.

3. DES FORÊTS (Louis-René), *Le Bavard* [1946], dans *Œuvres complètes*, p. 529.

4. DES FORÊTS (Louis-René), *La Chambre des enfants* [1955], dans *Œuvres complètes*, p. 782.

m'adressaient la parole. Quand l'ont-ils fait ? Ils ne me parlent pas, ils ne parlent pas non plus de moi, de qui parlent-ils ? Ils s'écoutent parler, mais qui les écoute ? – Mais que dis-tu ! Ils ne parlent que de toi ! – De moi ou d'eux-mêmes ? Est-ce bien de moi qu'ils parlent ! ?

– Vous savez bien, lui dis-je, que nous ne reconnaissons pas notre propre voix ! Et nos paroles, à peine les avons-nous prononcées qu'elles se perdent déjà dans l'oubli [...]².

Bien que le terme ne soit pas explicitement présent, nous pouvons reconnaître dans ces extraits le fonctionnement du bavardage, tel qu'il a été présenté plus tôt, à savoir l'usage de la parole sans qu'aucune véritable communication n'ait lieu. Il est également très important de noter que ce thème est également associé, notamment dans *Le Bavard*, à une maladie, par l'utilisation d'un champ lexical qui regroupe des mots tels que « affection³ », « remède⁴ » ou encore « mal⁵ ».

Ce champ lexical est également appliqué à l'autre extrême, dans une mesure encore plus grande, puisque, dans ce cas, l'absence de parole conduit non seulement à la maladie, mais aussi à la mort. Dans *La Chambre des enfants* déjà, le dialogue des enfants se termine sur une phrase à l'allure prophétique, dans laquelle il est question du salut, et où nous pourrions lire une forme de détresse et d'urgence : « Retenez ce que je vous dis : Georges parlera, Georges nous sauvera tous⁶ ! » L'idée est tout aussi bien exprimée dans *Un malade en forêt*, dont le personnage principal, connu pour son mutisme et sa capacité à ne pas montrer ses émotions, se trouve atteint d'une violente crise d'appendicite qui lui sera fatale. On trouve d'ailleurs, dans une réplique à l'apparence bien anodine, placée dans la bouche d'un résistant, une forme de maxime qui synthétise certainement la leçon à tirer de cette nouvelle (nous soulignons) :

Voilà le prix de la noblesse, dit-il en français. On garde pour soi la peur qu'on ne peut pas montrer par orgueil. Mais elle sort toujours tôt ou tard, qu'on le veuille ou non. Pour nous, sur-le-champ, pour lui seulement un peu

-
1. DES FORÊTS (Louis-René), *Une mémoire démentielle* [1957], dans *Œuvres complètes*, p. 802.
 2. DES FORÊTS (Louis-René), *Dans un miroir* [1960], dans *Œuvres complètes*, p. 852.
 3. DES FORÊTS (Louis-René), *Le Bavard* [1946], dans *Œuvres complètes*, p. 529.
 4. *Ibidem*.
 5. *Ibid.*, p. 530.
 6. DES FORÊTS (Louis-René), *La Chambre des enfants* [1955], dans *Œuvres complètes*, p. 784.

plus tard. *On m'a toujours appris que c'était très malsain de ne pas me soulager quand j'en avais envie*¹.

Cette opposition entre mutisme et bavardage, très structurante dans l'œuvre de notre auteur, témoigne certainement d'une conception très négative de la parole, qui n'est montrée ici que dans ses excès, mais témoigne aussi sans doute d'une conception biaisée de la communication, qui ne parvient pas à trouver d'équilibre et n'est jamais véritablement réussie, la volonté de communication se heurtant, qu'il s'agisse de mutisme ou de bavardage, à un mur d'impossibilité et d'interdiction.

2.4.1.2. *L'idéal de la conversation*

Comme nous venons de le voir, une communication saine semble très difficile, voire impossible, à mettre en place dans les textes de notre auteur. Cela est bien sûr visible dans l'opposition que nous avons mise en avant, mais peut également être remarqué dans un autre trait fréquent des textes, et qui se rapporte notamment aux « moralistes » : le modèle de la conversation.

Ce procédé narratif est très apprécié par les écrivains du courant moraliste, qui adaptent à l'écrit une méthode de communication très prisée à cette époque, surtout dans les salons mondains. Bérangère Parmentier explique dans son livre *Le Siècle des moralistes* que la conversation est un mode de communication qui implique un dialogue, donc l'intervention d'un interlocuteur ou, dans le cas des textes écrits, d'un lecteur. Cette conversation, pour correspondre à l'idéal, se doit également d'être « plaisante ».

L'idéal de la conversation impose un double modèle de la communication : une conversation doit être effectivement dialogique, et laisser place au jugement de l'auditeur ou du lecteur ; elle doit aussi être plaisante et séduisante².

Analysons la mise en place de ce modèle de communication dans les textes de Louis-René des Forêts. L'idéal de la conversation peut être repéré dans plusieurs textes. Le premier n'est autre que sa toute première œuvre, jamais publiée par l'auteur et parue à titre posthume dans l'édition des œuvres complètes réalisées par Dominique Rabaté, aux éditions Gallimard, en 2015, qui est notre édition de référence pour ce travail. Cette œuvre

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Un malade en forêt* [1948], dans *Œuvres complètes*, p. 686.

2. PARMENTIER (Bérangère), *op.cit.*, p. 229.

inédite s'intitule *Les Coupables* et est une courte nouvelle écrite au cours de l'année 1938, qui raconte l'histoire d'un médecin appelé dans une famille de manière urgente et qui se retrouve enfermé dans une maison où règnent le mensonge et les non-dits. Chaque question du docteur afin de connaître l'identité du malade, ainsi que la nature du mal, reste sans réponse, tandis que les seuls échanges qui ont lieu sont des échanges inutiles, chargés de sous-entendus et d'allusions difficiles à comprendre. Le mutisme prend ici une forme différente, puisqu'au lieu d'un silence total, le médecin se trouve confronté à une conversation banale et à une agressivité latente, qui semblent vouloir cacher la vérité à tout prix : l'enfant à soigner est mort durant la conversation, ou bien était déjà mort à l'arrivée du praticien. La nouvelle questionne alors la responsabilité des personnes présentes dans la pièce : l'enfant est-il mort sous les coups de ses parents, ou bien est-ce le bavardage imposé, et toute la manipulation qu'il recelait, auquel le médecin a cédé, qui doit être jugé coupable ? La famille manipule-t-elle le médecin afin de lui faire porter la responsabilité du décès ?

La communication, dans ce texte, n'est pas saine, et, bien qu'elle soit composée d'une suite de questions et de réponses, ne comporte rien de dialogique. En effet, dans la plus grande partie du texte, les informations importantes, qui font véritablement avancer l'histoire, ne sont pas présentes dans les échanges entre les personnages, et les réponses aux questions posées par le médecin ne sont pas données verbalement, mais plutôt par des attitudes et du langage non verbal. Le docteur se trouve confronté à des interlocuteurs à la posture fermée, qui refusent de participer à la communication.

Cependant, le docteur avait terminé son discours et celui-ci ne semblait avoir éveillé chez ses auditeurs aucun écho [...]¹.

Par son mutisme et le scrupule exagéré avec lequel il accomplissait sa pénitence, le jeune garçon interdisait toute possibilité d'entrée en rapport².

Ce n'est qu'à la fin du texte que la communication se débloque et que le dialogue se met en place. Mais loin de répondre aux questions du médecin, ce dialogue amène une autre notion importante dans le schéma communicationnel de Louis-René des Forêts : la culpabilité.

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Les Coupables* [1938], dans *Œuvres complètes*, p. 171.

2. *Ibid.*, p. 174.

En effet, la conversation entre le médecin et la petite fille a pour but de déterminer la culpabilité du praticien (qu'elle soit réelle ou bien montée de toute pièce par une machination et une manipulation de la famille). Mais, bien plus que la personne, c'est surtout son usage des mots qui semble mis en cause, et ce, déjà bien avant ce dialogue. Ainsi, dès le début de l'intervention du docteur, le fait que le médecin termine son « discours¹ » entre en contradiction avec la notion d'urgence qui était présente au début du texte, lorsque la sœur du malade l'appelle au secours. Le même médecin, au moment de la découverte du cadavre, prend conscience de la responsabilité de son bavardage dans le décès du garçon : « Il avait été appelé ici pour sauver un enfant et, au lieu de se mettre aussitôt à l'œuvre, il avait perdu son temps à pérorer sous la lampe, et cependant cet enfant mourait à six pas de lui dans l'ombre². » Dans le dialogue final, la culpabilité est affirmée par le biais de la jeune fille, qui semble jouer le rôle de porte-parole de ce qu'on pourrait voir comme une forme de jugement social (le regard des autres étant, on aura l'occasion d'y revenir, une obsession récurrente des textes de des Forêts), mais aussi par la honte du médecin et par l'aveu de ses fautes. Le jugement est lui aussi affirmé explicitement, et il ne s'agit pas de n'importe quel jugement, puisqu'il vient non seulement des autres, mais aussi de soi-même. Ce jugement des autres, mais surtout de soi-même, que l'on retrouve également dans des textes comme *Le Bavard* et *Dans un miroir*, anticipe quelque peu la suite de notre analyse, qui portera sur l'expression de soi. Voici, pour plus de clarté, l'extrait du dialogue final qui nous permet de formuler cette analyse :

« Quant à vous, reprit-elle d'une voix plus ferme et fixant le docteur d'un regard froid et pénétrant, vous ne semblez guère à l'aise dans votre rôle de justicier. C'est que vous avez aussi sans doute quelques négligences à vous reprocher.

– Excusez-moi, mais je ne vois pas bien lesquelles, protesta le docteur et aussitôt il eut honte de son mensonge.

– Pourquoi n'avez-vous jamais mis les pieds dans cette maison avant cette nuit ? Oh ! je sais bien, s'empressa-t-elle d'ajouter, le temps dont vous disposez est insuffisant pour vous permettre de rendre visite à tous les habitants de la ville, c'est ce que vous nous avez expliqué tout à l'heure. Et vous avez même ajouté que le devoir du médecin n'était pas seulement de

1. *Ibid.*, p. 171.

2. *Ibid.*, p. 179.

guérir de la maladie, mais aussi de la prévenir quand il en était encore temps. Paroles que vous avez prononcées d'un ton infatué qui les rendait à nos yeux encore plus risibles. Et cependant, l'un de ceux dont vous aviez négligé de prévenir le mal mourrait dans votre dos. N'est-ce pas exact ?

– Si, avoua le docteur en poussant un soupir. Mais à qui la faute si je n'ai jamais été appelé ici avant cette nuit ?

– La mienne d'abord, et je viens de le reconnaître, mais la vôtre ensuite. Vous exercez ici depuis plus de vingt ans et vous n'avez jamais songé à pousser cette porte ? »

Le docteur baissa la tête :

« Ainsi, nous sommes tous coupables, dit-il après un silence.

– Tous ! dit-elle fermement en l'examinant avec une curiosité méchante comme pour suivre sur son visage l'effet accablant de ses paroles.

– Et si nous sommes tous coupables, poursuivit le docteur, il ne saurait y avoir de juges...

– D'ailleurs, nous sommes tous jugés, et la sentence est sévère ! Est-ce que nous ne venons pas de nous juger nous-mêmes¹ ? »

Le second texte qu'il convient d'analyser est le roman *Les Mendiants*, publié en 1943. Il met en scène deux groupes de personnages, le premier étant un groupe de résistants, et le second étant un groupe d'enfants tentant d'imiter, à leur niveau, les actions de leurs aînés. S'ajoute à ces groupes un personnage supplémentaire, « l'Étranger », dont nous ne connaissons rien d'autre que la voix – il n'est pas situé dans le cadre spatio-temporel, et le texte ne donne aucune information quant à son identité. La focalisation est mobile, puisqu'elle passe sans cesse d'un personnage à l'autre, ce qui donne au texte un caractère très fragmenté (les changements de focalisation sont aussi exprimés formellement par le changement de chapitres, chaque chapitre portant le nom du personnage à travers les yeux de qui nous suivons l'histoire).

Tous ces personnages se trouvent dans une situation communicationnelle marquée par l'impossible, comme en atteste cette lettre de Louis-René des Forêts à René Vincent, qu'il lui écrit en réponse à l'article paru dans l'hebdomadaire *Demain*, en 1943. Il écrit, à propos de son roman, que « chacun de [ses] personnages est enfermé dans une solitude

1. *Ibid.*, p. 184-185.

inexorable¹ », et ajoute que « le monologue qu'il [un personnage] fait entendre exprime un point de vue incommunicable. Qu'il s'associe aux autres par son action ou qu'il soit muré dans une obsession solitaire, son destin est d'avancer dans la vie comme dans un étroit tunnel d'où il cherche désespérément à sortir et où il ne parle que pour lui seul. En ce sens, le mode profond de leur langage est bien le monologue : ce ne peut être le dialogue². »

Le monologue, que l'on retrouve effectivement de manière beaucoup plus récurrente que le dialogue, témoigne de la grande solitude dans laquelle les personnages se trouvent, et de leur incapacité à communiquer. Deux « couples communicationnels » sont particulièrement intéressants à ce propos : le couple Sani-Guillaume et le couple Grégoire-Hélène. Ces deux couples se trouvent dans une situation assez similaire, puisqu'ils sont composés tous les deux d'un membre plutôt « dominant », qui décide de la communication à adopter et, bien souvent, refuse celle-ci (Sani et Grégoire), et d'un membre « dominé », qui souffre d'une situation face à laquelle il se sent impuissant (Guillaume et Hélène). Dans les deux cas, c'est principalement dans les pensées du personnage dominé que l'on va retrouver des informations sur la relation qu'il entretient avec l'autre personnage, le dominant n'y accordant que peu d'intérêt. C'est également en raison de la même attitude indifférente et dominatrice, qui inspire de la puissance, que les deux personnages « dominés » ont développé un si fort attachement pour l'autre personnage. Les dialogues étant peu nombreux, ou anecdotiques, remplacés par de nombreux monologues, les relations qui lient ces personnages sont malsaines et ambiguës.

Dans le cas de Sani et Guillaume, Sani est le chef du groupe de résistance que les enfants ont créé, auquel Guillaume appartient également. Sani occupe donc un poste de pouvoir et d'autorité qui inspire autant de haine que d'admiration. Mais les monologues de Guillaume, contrairement à ceux de Sani, qui sont tournés vers la résistance et les luttes de pouvoir, contiennent une ambiguïté non négligeable, laissant penser qu'il existe, dans la relation qui le lie à son chef, une forme d'affection bien différente.

1. DES FORÊTS (Louis-René), « Lettre sur *Les Mendiants* » (Louis-René des Forêts à René Vincent), dans *Œuvres complètes*, p. 503.

2. *Ibidem*.

Ma haine et ma rage allaient croissant : je détestai Sani. Je descendis les marches avec une hâte nerveuse ; je lui verserais son compte ; ou plutôt, je serais très froid et il s'étonnerait de ma froideur ; il me questionnerait, mais je négligerais de lui répondre et il comprendrait peut-être pourquoi j'étais furieux, et on se brouillerait quelques jours, pas trop longtemps parce que je souffrirais de ne pas lui parler et parce qu'il pourrait à la longue s'habituer à ne plus me voir auprès de lui¹.

Accroupi auprès de Sani qui semblait oublier ma présence, je me mordais les ongles avec une délicieuse angoisse et je me tortillais, pressé par un besoin. Il gardait le regard fixé sur le manège un peu hésitant du groupe, la nuque raide, les cheveux épars sur son front dur et blanc, intensément plongé dans le jeu ; je l'aimais ainsi².

Je m'approchai aussitôt de Sani, mon corps contre le sien, mais il resta silencieux quelques temps et sa main heurta mon épaule qu'il repoussa tendrement [...]³.

Cette ambiguïté, qui se poursuivra jusqu'à la fin du roman, ne sera jamais véritablement résolue, et aucune parole ne sera jamais échangée à ce propos, la communication entre les deux personnages sur les sujets qui semblent avoir une réelle importance (pour les personnages) étant rompue.

Dans le second cas, celui de Grégoire et Hélène, nous avons affaire à un vrai couple, dont la relation a décliné, pour finalement se trouver dans une situation de non-dits. Ainsi, Grégoire, le « dominant » souhaite mettre un terme à la relation, mais ne parvient pas à prononcer les mots nécessaires, et Hélène, « dominée », ne sait que faire ou que dire pour conserver l'amour de Grégoire, tout en respectant sa fierté personnelle, et sans véritablement connaître les intentions de son amant, ce qui l'amène à des situations de doutes terribles.

Une séquence est particulièrement interpellante. Durant celle-ci, Grégoire et Hélène se rejoignent dans un café, avant de se promener dans la rue. Tout au long de la rencontre,

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Les Mendiants* [1943], dans *Œuvres complètes*, p. 204.

2. *Ibid.*, p. 207.

3. *Ibid.*, p. 210.

l'un et l'autre analysent mutuellement leurs comportements, qui sont finalement bien différents de leurs véritables pensées. Voici d'abord la version de Grégoire :

Sur la place, nous nous arrê tâmes. Elle dit d'une voix impersonnelle, en tirant une cigarette que je lui offrais : « Alors, on se quitte ici ? – Oui. Te reverrai-je demain ? » sur un ton très uniforme. Je regardais les voitures et les passants, mais je sentais qu'elle me fixait avec un regard perçant. Elle voulait être sûre de bien comprendre mes paroles ; je savais qu'elle ne cherchait pas à se leurrer. Sûre de mes sentiments d'indifférence, elle laisserait tomber sur-le-champ ; et, par pitié, j'évitais la parole cruelle qu'elle ne consentirait à provoquer ni par la violence ni par les pleurs qu'elle détestait ; elle détestait aussi les machinations ; simplement elle attendait le mot de la séparation. « Eh bien, entendu, à demain. » Je lui serrai la main comme nous faisons toujours dans la rue. Je savais et elle savait, j'en étais sûr, qu'il n'y aurait pas de lendemain ; sa main molle et froide se raidit dans mes doigts ; elle me regarda d'un œil dur, puis eut un sourire qui déforma sa bouche. Elle fit demi-tour et traversa la rue sans précipitation. Je la vis, mêlée à la foule défilant le long des arbres du jardin public, à pas lents. Elle jeta sa cigarette et déboutonna ses gants en levant exagérément la tête : elle se faisait une raison¹.

Et voici, ensuite, le même événement raconté par Hélène :

Nous fîmes halte sur la place et je compris qu'il me quittait ici, mais je voulais être assurée qu'on ne se séparait pas pour toujours. Il m'offrit une cigarette et demanda d'une voix molle et sans timbre : « Se reverra-t-on demain ? » et la joie inonda tout mon corps ; je cessai d'étouffer, je gardai cependant un visage impassible et j'acquiesçai en le fixant d'un regard indifférent : « Entendu, à demain », dit-il, et il me tendit sa main que je serrai fort. J'aurais voulu qu'il m'embrasse, mais nous étions en pleine rue ; cette poignée de main était sèche ; les pommettes me brûlaient, j'aurais voulu qu'il me dise quelque chose de très tendre, mais ses yeux étaient brillants de désir ; leur chaleur me réconforta sérieusement. Je traversai la rue en chantonnant : demain matin, il viendrait chez moi le sourire aux lèvres².

1. *Ibid.*, p. 223.

2. *Ibid.*, p. 243.

Nous observons ici comment une même situation peut être perçue et analysée de manière très différente selon le point de vue utilisé, mais aussi combien les non-dits et le manque de communication peuvent amener à des malentendus. Grégoire ne prononce jamais les mots de rupture qui auraient permis de clarifier la situation, et c'est précisément cet élément qui permettra à Hélène d'interpréter le comportement de son interlocuteur de manière à nourrir son espoir. L'absence de dialogue offre la possibilité aux deux personnages de se maintenir dans l'illusion qui leur est chère : pour Grégoire, qu'il n'est pas besoin de rompre explicitement et de passer par ce moment compliqué, car Hélène a compris son intention et l'accepte ; pour Hélène, que Grégoire l'aime toujours et que leur couple va s'en sortir. Il est difficile de déterminer s'ils ont conscience du mensonge qu'ils se font à eux-mêmes ou non. Quoi qu'il en soit, ni Hélène ni Grégoire ne semblent pressés de sortir de ce schéma de communication pour faire éclater la vérité et chacun d'eux le maintient en place par leur évitement volontaire du dialogue. Les quelques mots échangés dans ces extraits sont du même acabit que la plupart de leurs interactions et tiennent de la conversation par la convention tacite qui régit leur échange : ne pas briser l'illusion.

Mais ces couples de personnages ne sont pas les seuls éléments du texte qui pointent du doigt les problèmes de communication et mettent en avant une sorte d'incompatibilité, de décalage, entre le procédé dialogique et la conversation. En effet, le personnage de l'Étranger, bien qu'il ne puisse être associé à aucun autre personnage comme nous l'avons fait précédemment, recèle également une forme de critique de la conversation. Ainsi, dans l'extrait suivant, l'Étranger se place dans une situation d'échange dans laquelle il semble exprimer que la communication des souffrances n'est pas bien reçue, et aboutit bien souvent à l'hilarité ou à la lassitude.

Comme il est entendu que j'ai l'esprit égaré, tout me porte à croire que vous n'accorderez aucun crédit à mes paroles, et même qui sait si les grimaces par lesquelles s'exprime ma souffrance, au lieu de vous inspirer un sentiment de commisération, ne vous paraîtront pas tout bonnement comiques au point de provoquer votre hilarité, mais aussi quelque lassitude à la longue [...]¹.

1. *Ibid.*, p. 362.

Cette idée, qui est liée à la question de l'expression du moi, que nous aborderons ultérieurement, est également présente dans *Le Bavard*, écrit postérieurement¹.

Mon opinion inébranlable est que, si tenté que soit un homme de vider son cœur, il ne doit jamais oublier que dans la mesure où il enfreint les lois de la pudeur, il s'expose à l'ironie des uns et à la colère des autres².

Peut-être pourrions-nous voir là une résurgence des valeurs des écrivains classiques, pour qui l'idéal de la conversation se définit par l'obligation d'être « plaisante et séduisante³ », et qui réprouvent la « peinture du moi⁴ » ? Dans les différents textes, les valeurs classiques, représentées par l'idéal de la conversation, se trouvent confrontées aux valeurs de sincérité et d'authenticité qui poussent certains personnages à se confier de manière plus intime. Cette authenticité est le propre du dialogue, tandis que la conversation est un ensemble de conventions qui assurent un échange socialement correct, notamment sans épanchement ni confiance. Dans l'œuvre de des Forêts, nous pouvons observer de nombreuses tentatives de mettre le dialogue au service de la conversation, et de réconcilier ces deux pôles. Toutefois, ces tentatives échouent et aboutissent aux différentes réactions mentionnées dans les extraits ci-dessus. Nous ne pouvons donc constater une réelle opposition entre dialogue et conversation, mais plutôt un entrelacement, un nœud où se succèdent des phases de rapprochement et d'éloignement. Les textes de Louis-René des Forêts nous montrent à quel point les conventions sociales sont difficilement conciliables avec l'expression de soi.

Quoi qu'il en soit, les réactions mentionnées, l'hilarité et la colère, sont pleinement représentées dans le roman. La colère, qui s'exprime à travers le mépris et l'ironie, émane des témoins de la crise de bavardage, que l'on peut considérer comme des interlocuteurs indirects, puisque le bavard joue un rôle d'exhibition qui n'est pas uniquement destiné à

1. Le rapprochement est pertinent. Louis-René des Forêts a en effet expliqué, lors de son interview avec Roger Proslie, que *Le Bavard* était une sorte de réécriture des *Mendiants* : « De même, *Le Bavard* qui forme un texte assez court, était une critique des *Mendiants*, beaucoup plus développé. » (Roger PROSLIER, « Instantané Louis-René des Forêts », dans *Nouvelles littéraires*, le 16 juin 1960.)

2. DES FORÊTS (Louis-René), *Le Bavard* [1946], dans *Œuvres complètes*, p. 566.

3. PARMENTIER (Bérangère), *op. cit.*, p. 229.

4. *Ibid.*, p. 23.

l'interlocuteur principal (le narrateur parle de la « jouissance¹ » qu'il éprouve à « s'exhiber publiquement² »).

Vous auriez vu les coups d'œil provocants lancés par certains jeunes maquereaux que déconcertaient mes paroles à la fois raffinées et intolérablement indécentes par lesquelles ils se jugeaient aussi offensés que si je leur avais craché au visage [...], vous auriez vu les ricanements de leurs amies qui, affamées de scandale et le reniflant à pleines narines, mais cette fois n'en démêlant pas clairement la nature, se retranchaient dans une attitude mi-ironique, mi-méprisante, sans éprouver le besoin naturel de me persifler, ni de me mépriser [...]³.

L'hilarité, sous la forme d'un « brusque éclat de rire⁴ », contrairement à la colère et à l'ironie, a le pouvoir de faire cesser la crise de bavardage, et même, de placer le narrateur dans une position de forte culpabilité de laquelle il ne sortira qu'après avoir suffisamment expié sa faute (son esprit est « rongé par un double sentiment de culpabilité et de déchéance⁵ »). Le changement de ton est remarquable : là où, quelques secondes auparavant, la dame à qui s'adresse le narrateur était qualifiée de « belle étrangère⁶ », son éclat de rire la relègue au rang de « putain⁷ ». Dans la position de faiblesse et de culpabilité qui s'ensuit, le jugement social écrase le narrateur et le cerne de toutes parts, exagérant la situation et l'obligeant à fuir.

Je courus en titubant vers la porte mais, avant de l'ouvrir, je me retournai. Elle était toujours assise, secouée par le fou rire, le visage inondé de larmes. Autour d'elle se pressaient en cercle les clients qui riaient aussi aux éclats, une main sur la hanche, leur ventre chassé en avant et de côté, ravis sans doute de sortir enfin du silence où mon long discours les avait relégués et de donner libre cours à leur exaspération [...]⁸.

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Le Bavard* [1946], dans *Œuvres complètes*, p. 556.

2. *Ibidem*.

3. *Ibid.*, p. 557.

4. *Ibid.*, p. 558.

5. *Ibid.*, p. 562.

6. *Ibid.*, p. 558.

7. *Ibidem*.

8. *Ibid.*, p. 559.

Avant de conclure au sujet de l'art de la conversation, notons également que ce procédé est également visible dans la nouvelle *Dans un miroir*, de 1960, dont la première partie met en scène l'échange de deux personnages, dans le respect des règles de la bienséance. La rencontre, assez banale, tourne à la confrontation, sans pour autant que les propos ne perdent en élégance et en raffinement, la dispute se caractérisant par le recours aux sous-entendus, allusions et autres tours périphrastiques, qui permettent de ne jamais contrevenir aux règles de l'art de la conversation.

« [...] LÉONARD. – Il m'attend, mais dans quelles dispositions ? Est-ce avec espoir ou avec effroi ? Que suis-je pour votre frère ?

– Vous êtes celui qu'il souhaiterait et qu'il lui est difficile d'être pour vous. Et cependant vous l'avez touché, il vous appartient tout entier ! affirme-t-elle avec énergie [...].

Si complètement que cela ? » demande-t-il en souriant.

Quelque chose de sauvage éclate alors dans le regard détourné de Louise qui surenchérit en sifflant les mots : « Vous en avez fait votre esclave, vous le tourmentez !

LÉONARD. – Mais lui, à sa façon, n'est-il pas aussi mon bourreau ?

LOUISE. – Avec cette différence que c'est vous qui, sachant qu'il ne ferait pas un pas vers vous, prenez l'initiative de venir quotidiennement le relancer ici !

LÉONARD. – Ainsi donc, voilà ce que vous me reprochez ! J'abuse de votre hospitalité !

LOUISE. – Vous le reprocher ? Mais je vous en félicite ! Quelle admirable ténacité¹ ! »

Comme nous avons pu le voir au fil de nos lectures, l'idéal de la conversation est bel et bien présent dans les textes de Louis-René des Forêts. On y lit le mal-être du narrateur face à une communication difficile, source de manipulation et où la pudeur et la peur du jugement, qu'il soit social ou qu'il provienne de soi-même, empêchent le locuteur de s'exprimer. Celui-ci se trouve pris en étau entre deux choix insatisfaisants. Le premier consiste à choisir l'expression de soi et à laisser libre cours à son désir de paroles – il entraîne alors le jugement, qu'il vienne de l'extérieur (l'hilarité, l'ironie, la colère et la

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Dans un miroir* [1960], dans *Œuvres complètes*, p. 825.

lassitude chez l'interlocuteur) ou de l'intérieur, avec la culpabilité et la honte. Le second choix est opposé et déterminé en grande partie par la pudeur, ou la peur de ce jugement. Le locuteur choisit alors de ne pas se livrer, et la conversation ne peut alors rester que dans la superficialité, les relations devenant, par la même occasion, beaucoup plus malsaines, par manque de communication. Mais au-delà de ces choix, nous pourrions considérer qu'il existe une troisième voie, qui semble résulter d'une tentative de conciliation entre le dialogue et la conversation, ou bien être le produit de leur confrontation. Cette troisième voie combine l'authenticité du dialogue et la facilité d'expression de la conversation, pour aboutir à la logorrhée que l'auteur nomme « bavardage ». Bien sûr, il ne s'agit pas d'une solution apportée au choix que nous avons mis en évidence, puisque le bavardage est lui-même considéré comme une « maladie » de l'expression. À nouveau, nous pouvons constater que, dans tous les cas, la communication pour Louis-René des Forêts est toujours complexe et difficile.

2.4.2. Le rapport au langage

Outre une vision de la communication très négative, les textes de Louis-René des Forêts font également apparaître clairement l'opinion de l'auteur en ce qui concerne le langage en lui-même. Cette opinion est clairement exprimée dans son texte *Le Droit à la vérité*, publié dans la revue *14 Juillet*, dans lequel des Forêts dénonce les « mésusages¹ » du langage, et plus particulièrement, les mésusages politiques du langage, qui masquent les « mauvais desseins² » des hommes sous le « matériel séduisant des formules³ ».

Toutefois, il est intéressant de constater que nous pouvons retrouver ces idées dans l'œuvre de des Forêts, et tout particulièrement dans son second roman, *Le Bavard*. Dans ce texte, le narrateur, qui joue avec le lecteur et s'adresse régulièrement à lui, exprime à plusieurs reprises des idées qui nous permettent de faire un lien avec ce qui a été dit précédemment.

Tout d'abord, nous pouvons trouver l'idée d'un langage qui ne semble pas pouvoir exprimer et représenter les pensées ou le monde, car vide de sens.

1. DES FORÊTS (Louis-René), « Le Droit à la vérité », dans *14 Juillet*, n°1, juillet 1958.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

Cela est particulièrement visible dans l'extrait suivant, où nous retrouvons également la mention de la dimension phonique des mots, tout autant en perte de sens :

Donc je vais me taire. Je me tais parce que je suis épuisé par tant d'excès : ces mots, ces mots, tous ces mots sans vie qui semblent perdre jusqu'au sens de leur son éteint¹.

Ensuite, dès le début du roman, alors que le narrateur parle au lecteur dans une sorte de préambule – préambule dans lequel une sorte de « contrat d'honnêteté » est passé, devant assurer au lecteur la bonne foi du narrateur et la véracité des faits qui seront relatés – une critique des formes et du style romanesque est observable.

Je disais donc que je ne me soucie pas le moins du monde de l'expression que j'emprunte pour coucher ces lignes sur le papier. Pas le moins du monde est sans doute de trop. Mon goût me porte naturellement vers le style allusif, coloré, passionné, sombre et dédaigneux et j'ai pris aujourd'hui, non sans répugnance, la résolution de laisser de côté toute recherche formelle, de sorte que je me trouve écrire avec un style qui n'est pas le mien ; c'est dire que j'ai écarté tous les charmes dérisoires dont il m'arrive parfois de jouer tout en sachant bien ce qu'ils valent : ils ne sont les fruits que d'une habileté assez ordinaire².

Dans cet extrait, nous observons tout d'abord la mention du goût, qui est très forte, puisque renoncer à son goût va jusqu'à provoquer de la répugnance chez le narrateur. Le style recherché et affecté correspond à ce qui plaît et à la préférence du narrateur, mais certainement, si nous généralisons ces remarques, à la préférence de nombre de lecteurs et d'écrivains. Nous pouvons peut-être y voir une allusion – et une critique – à un style littéraire très affecté et dont la volonté est de s'exhiber dans sa littéarité et dans son habileté formelle. Ce style, qui a pu représenter une norme précédente, s'oppose sans doute au désir d'écriture « blanche » manifesté par les modernes, et notamment dans *Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes. Ensuite, il est important de noter le jugement de valeur présent dans le terme « dérisoires » (l. 7) mais également dans les segments « tout en sachant bien ce qu'ils valent » (l. 7-8) et « ils ne sont les fruits que d'une habileté assez ordinaire » (l. 8-9). Ce jugement porte à nouveau sur le style, mais aussi

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Le Bavard* [1946], dans *Œuvres complètes*, p. 601.

2. *Ibid.*, p. 528.

certainement sur les figures de style et tous les autres outils rhétoriques qui sont à la disposition des écrivains, repris ici sous les termes « tous les charmes » (l. 7). Ces charmes sont directement qualifiés de dérisoires, mais le narrateur poursuit en sous-entendant qu'ils n'ont pas beaucoup de valeur, et en indiquant implicitement que leur utilisation ne requiert pas de compétences particulières, n'importe qui pouvant en faire usage. Ceci augmente bien sûr encore la sévérité du jugement.

Ensuite, dans le troisième et dernier chapitre, le narrateur s'adresse à nouveau longuement au lecteur et y parle du style et des formules rhétoriques qu'il a effectivement utilisés pour relater son histoire (là où, au début du roman, il présentait le style qu'il comptait utiliser, par anticipation). Il s'y excuse et se défend notamment de n'avoir pas respecté ses engagements d'honnêteté pris au début du texte.

Certes, vous avez parfaitement raison de me trouver malvenu de parler sur un ton vertueux de sincérité quand mon principal souci était de donner une entorse à la vérité pour la rendre plus excitante ou plus vraisemblable ; enfin, je ne parle pas de mes roulades, de mes contorsions, de mes subterfuges, de mes grimaces¹.

Qu'est-ce qui m'empêchait de donner quelques coups de pouce à une vérité dont je redoutais les vertus explosives ? Pourquoi me serais-je fait un scrupule de ne dessiner de moi qu'une image ressemblante, donc méprisable, quand je pouvais la rendre pitoyable en invoquant habilement la maladie comme prétexte à l'irresponsabilité ? Mon plus grand souci fut donc en premier lieu de donner à la communication de faits entièrement inventés une apparence de rigueur et de logique, telle qu'il puisse sembler à mon interlocuteur qu'obéissant scrupuleusement aux données sûres fournies par ma mémoire, je n'ai jamais cédé aux tentations de l'imagination ni consenti à mettre du jeu dans les rouages de mon récit².

Pour mieux convaincre les plus exigeants de mes lecteurs, j'affectais de renoncer à certains effets plutôt destinés à faire valoir l'habileté de l'auteur qu'à serrer la vérité de plus près [...]. Mais feindre de renoncer aux artifices, c'était *aussi* un artifice, et autrement sournois³.

1. *Ibid.*, p. 593.

2. *Ibid.*, p. 596.

3. *Ibid.*, p. 597.

À nouveau, nous y lisons une critique des figures rhétoriques, notamment dans le premier extrait, où elles sont métaphoriquement qualifiées de « roulades », de « contorsions », de « subterfuges » et de « grimaces ». La plupart de ces termes font allusion à des exercices compliqués, à une gestuelle exubérante voire grotesque. Le terme « subterfuge », quant à lui, connote la ruse, la malhonnêteté et la manipulation. Dans le troisième extrait, nous pouvons noter l'utilisation du terme « artifices », qui connote également la ruse et la manipulation, ainsi que le mensonge. La manipulation qui est connotée est un aspect très important de ces extraits, où le narrateur explique (et assume) la manipulation à laquelle il s'est adonné tout au long du roman. La description des « artifices » qui ont été utilisés, dans le second extrait, par sa froideur et l'absence totale de repentir, pourrait même être perçue comme une sorte de provocation.

Toutefois, le mensonge et la manipulation trouvent leur point d'orgue non pas dans l'usage d'effets rhétoriques, mais dans le vœu d'authenticité du narrateur. Bien plus que dans l'utilisation de figures de style et de techniques littéraires, la perversité du narrateur réside principalement dans un seul et unique subterfuge : le simulacre d'authenticité qu'il propose aux lecteurs, sans cesse bafoué et sans cesse réaffirmé. Ce procédé est utilisé tout au long du texte par le narrateur pour convaincre le lecteur de continuer à lui accorder son attention et sa confiance. Le comble de la provocation réside donc également dans l'affirmation de cette méthode, ainsi que dans la conscience de son caractère sournois : « Mais feindre de renoncer aux artifices, c'était aussi un artifice, et autrement sournois. »

Un autre extrait est également très intéressant, car il opère lui aussi une description de la manipulation mise en place dans *Le Bavard* et explique la volonté du narrateur, ainsi que le rôle et l'objectif de ce texte, par le biais d'une métaphore.

Imaginez un prestidigitateur qui, las d'abuser de la crédulité de la foule qu'il a entretenue jusqu'ici dans une illusion mensongère, se propose un beau jour de substituer à son plaisir d'enchanter celui de désenchanter, à rebours de tout ce qui fait généralement l'objet de la vanité et quitte à perdre à jamais le bénéfice qu'il tirait de sa réputation de faiseur de miracles. Qu'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas par un tardif mais louable souci d'honnêteté qu'il lui vient la fantaisie de livrer ses recettes une à une avec la froide minutie d'un horloger qui démonte une horloge, il n'a pas de ces scrupules, c'est tout simplement par volupté de détruire ce qu'il a créé et de flétrir l'enthousiasme qu'il a soulevé, il étale donc ses pièces sur la table, donnant ainsi un air de

vulgarité à ses tours les plus subtils, se délectant à décevoir ceux qu'il avait émerveillés, descendant de son propre gré du pinacle où ses dupes l'avaient porté, guettant avidement dans leurs yeux qu'agrandissait hier encore un étonnement d'enfant la première ombre de la désillusion, et pour peu que subsiste sur leur masque triste, pincé par un sourire vide, la plus légère lueur de la foi, il se hâte de l'éteindre avec autant de soin qu'il avait pris la veille à l'entretenir. Suis-je cet homme cruel et fou¹ ?

La métaphore du prestidigitateur n'est pas anodine, puisqu'elle utilise un champ lexical, celui de la magie, qui rappelle les qualificatifs utilisés pour décrire le style et les figures rhétoriques dans les extraits que nous venons d'analyser. En effet, des termes comme « illusion » (l. 2), « tours » (l. 11) ou encore « enchanter » (l. 3), dans le contexte du spectacle de magie, portent un jugement de valeur positif. Toutefois, leur environnement permet de faire dévier leur sens pour mettre en avant des connotations plus négatives, comme la ruse ou le mensonge. Ainsi, le substantif « illusion » est accompagné de l'adjectif « mensongère » (l. 2) et nous trouvons son antonyme « désillusion » (l. 14) à la fin de l'extrait, « tours » est remplacé quelques mots plus loin par « dupes » (l. 12) et « enchanter » est directement opposé à son antonyme « désenchanter » (l. 3). Ceci n'est pas sans rappeler l'usage des substantifs « artifices » et « subterfuges » dans les extraits précédents.

Observons également que le champ lexical de la magie, au fil de l'extrait, cède petit à petit sa place à un champ lexical de la destruction et du déclin (« démonte », l. 8 ; « détruire », l. 9 ; « flétrir », l. 9 ; « décevoir », l. 11 ; « descendant », l. 12 ; « désillusion », l. 14 ; « éteindre », l. 16), les termes négatifs étant mis en exergue et exacerbés par leur contraste avec des termes très positifs (enchanter/désenchanter, volupté/détruire, flétrir/enthousiasme, vulgarité/subtils, se délectant/décevoir, décevoir/émerveillés, descendant/pinnacle, étonnement d'enfant/désillusion, sourire/vide, légère lueur/foi, éteindre/soin, éteindre/entretenir, illusion/désillusion).

Comme dans les extraits précédents, cette description est très froide et exempte de tout repentir. Ici, le fond rejoint en quelques sortes la forme, puisque nous trouvons cette idée explicitement dans le texte (« Qu'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas par un tardif mais louable souci d'honnêteté qu'il lui vient la fantaisie de livrer ses recettes une à une

1. *Ibid.*, p. 592.

avec la froide minutie d'un horloger qui démonte une horloge, il n'a pas de ces scrupules [...]. » (l. 5-8).

Ces observations appuient l'hypothèse que cet extrait, malgré le travail du narrateur d'entretien de l'incertitude, est en réalité un parfait résumé de ce que le roman au complet opère. La dernière phrase, « Suis-je cet homme cruel et fou ? », n'est autre qu'une question rhétorique qui vient confirmer implicitement la pertinence du parallèle entre le prestidigitateur décrit et le narrateur (à nouveau, nous pourrions peut-être même considérer que ce parallèle concerne l'auteur).

Ceci étant, nous pouvons dire que *Le Bavard* témoigne bien de la conception du langage de Louis-René des Forêts, qui correspond à l'état d'esprit moderne, et qui rappelle les préoccupations des écrivains moralistes. La plupart des autres textes de notre corpus ne traitent pas aussi clairement de ces questions de langage, s'attardant plutôt, comme nous l'avons vu, sur le problème de la communication. Seul *Ostinato* aborde également ce thème, comme nous le verrons plus loin, dans la partie de notre travail consacrée à cette œuvre.

2.4.3. Le langage et le pouvoir

Un troisième aspect à prendre en compte dans l'analyse des œuvres de Louis-René des Forêts est le lien entre le langage et le pouvoir. Ce lien a pu être mis en évidence dans le premier chapitre de ce travail, concernant les auteurs moralistes et modernes. Il est donc nécessaire d'observer comment notre corpus peut éventuellement le refléter. Le rapport entre langage et pouvoir doit être compris de deux façons différentes. Premièrement, il faut analyser comment le pouvoir, ou les personnes qui sont en position dominante, utilisent le langage pour manifester leur position, et donc comment les rapports de force entre les personnages peuvent se marquer dans les échanges verbaux. Deuxièmement, nous devons tenir compte du pouvoir du langage, de ce qu'il permet et de ce qu'il est capable de faire, ou non.

2.4.3.1. *Le langage du pouvoir*

Ce travail aura déjà permis de mettre en avant la critique commune des écrivains moralistes et modernes concernant la récupération du langage par les instances de pouvoir. Il semble également évident, au vu de ce que nous avons dit précédemment à propos de Louis-René des Forêts et de son œuvre, que celui-ci partage l'opinion de ces auteurs,

qu'il n'a pas manqué d'affirmer publiquement. Nous ne reviendrons donc pas sur ces informations. Toutefois, il convient d'observer comment cela peut être reflété dans les textes de notre corpus.

Intéressons-nous tout d'abord à un texte plus court de notre corpus, *Le Malheur au Lido*. Dans ce texte, un quadragénaire se repose dans un fauteuil de l'hôtel vénitien où il est client. Le portier vient alors s'adresser à lui, le traite comme un jeune miséreux et le met à la porte. Le quadragénaire, ne comprenant pas et ne souhaitant pas se laisser faire, tente alors de prendre l'ascendant sur son interlocuteur lors de leur échange verbal.

« Alors Monsieur ne veut pas écouter ce qu'on lui dit ! Monsieur se croit donc tout permis ! Parfait. Il va donc falloir tenir un autre langage pour se faire comprendre de Monsieur ! »

Sur ce préambule pour le moins surprenant, le portier fait une pause brève, mais lourde de menaces, tout en lui balançant sous le nez son trousseau de clés comme pour le contraindre à se taire, bien qu'il n'ait pas encore soufflé mot, puis il reprend de plus belle : « Voici déjà un moment que je t'ai à l'œil, mon garçon ! Est-ce que tu te figures par hasard qu'on va te laisser là à te prélasser dans ce fauteuil réservé à la clientèle ? » Suffoqué de s'entendre tutoyer, lui un respectable quadragénaire et qui plus est par un domestique, il doit se faire violence pour ne pas bondir de son siège et gifler l'impertinent personnage, mais jugeant plus digne de garder son sang-froid, sachant d'ailleurs par expérience qu'il importe d'éviter tout éclat en pays étranger, si fort de son droit qu'on puisse être, il se borne à lui faire observer posément que ce n'est pas là le ton qui convient pour s'adresser à un client, « car enfin, ajoute-t-il de la même voix paisible, je suis bel et bien pensionnaire de votre établissement et si vous en doutez, veuillez donc prendre la peine d'aller consulter votre registre, vous y apprendrez par la même occasion mes nom et qualités que vous y avez inscrits vous-même pas plus tard qu'hier soir et que vous semblez déjà avoir oubliés ! » Cette déclaration, loin d'impressionner le portier, le fait s'esclaffer bruyamment, puis se détournant pour prendre le public à témoin, en particulier les deux grooms qui attendent avec impatience le moment où leur intervention deviendra nécessaire : « Vous avez entendu ça ! Un client lui ! Un joli client en vérité ! Un petit loqueteux, oui, voilà ce que tu es ! », hurle-t-il en dirigeant de nouveau vers lui ses yeux glauques tout

contractés par la colère ; « Et qui va me faire le plaisir de déguerpir, sinon...sinon attends un peu¹ ! »

La hiérarchie attendue dans cet extrait place le client en position dominante. Ce n'est toutefois pas ce qui se produit. Le client utilise un langage et une attitude qui sied à son statut et qui devrait suffire à maintenir sa position de force dans l'échange. Ainsi, il juge « plus digne de garder son sang-froid » (l. 12) et se trouve « si fort de son droit qu'on puisse être » (l. 13-14). Il utilise donc durant tout l'échange la même « voix paisible » (l. 16), et fait montre d'un peu de condescendance pour signifier sa supériorité hiérarchique sur l'employé (« ce n'est pas là le ton qui convient pour s'adresser à un client », l. 15 ; « veuillez donc vous donner la peine d'aller consulter votre registre », l. 17-18 ; « vous y apprendrez [...] mes nom et qualités que vous y avez inscrits [...] et que vous semblez déjà avoir oubliés ! », l. 18-20). Mais, contre toute attente, le portier ne respecte pas la hiérarchie attendue et prend le dessus sur le quadragénaire, en s'adressant à lui de façon beaucoup moins respectueuse. Il prend l'assemblée à témoin et insulte le client en hurlant, celui-ci se trouvant alors écrasé par l'agressivité et l'ironie du personnage.

Il est intéressant de constater que les deux personnages, qui prétendent tous les deux à une position dominante dans l'échange, n'ont pas recours à la même stratégie langagière. Peut-être est-ce dû à leur différence de classe sociale, le quadragénaire, sans doute d'une classe aisée, ayant certainement l'habitude de s'exprimer avec dignité et condescendance.

Ensuite, il semble pertinent de revenir sur le dialogue final de la nouvelle *Les Coupables*, que nous avons déjà analysé plus tôt dans ce travail. Nous y avons observé le fonctionnement de la communication, mais nous pouvons également y mettre en avant les rapports de force entre le médecin et la jeune fille, ainsi qu'une hiérarchie renversée, comme dans l'extrait du *Malheur au Lido*. Rappelons que dans cet extrait, la jeune fille, qui est à l'origine de la venue du médecin dans sa maison, l'accuse d'être responsable, au même titre que le reste de sa famille et au même titre qu'elle-même, de la mort de son frère.

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Le Malheur au Lido* [1985], dans *Œuvres complètes*, p. 965-966.

« Quel est le coupable ?

– Nous tous, naturellement, répondit-elle comme si cela ne faisait pas question.

– Qu’entendez-vous au juste par “nous tous” ? » reprit le docteur en souriant. Pas moi en tout cas. Quant à vous, quelque chose me dit que votre rôle a plutôt été celui d’une victime que d’un bourreau, est-ce que je me trompe ?

[...]

« Vous vous trompez complètement, répondit-elle tandis qu’il tournait la clé dans la serrure. Je n’ai jamais rien fait pour éviter à mes frères le châtement qu’on leur infligeait tous les jours devant mes yeux ni même pour en atténuer la rigueur. »

Le docteur l’interrompit en la tirant doucement par le bras pour l’inviter à franchir le seuil :

« Pensez-vous sérieusement que vous n’avez rien fait ? Oubliez-vous que vous êtes venue me chercher précisément pour faire cesser tout cela ?

– Non, je ne l’oublie pas, répondit-elle en dégageant son bras. Mais j’ai si longtemps hésité à intervenir que lorsque je me suis décidée à le faire, il était trop tard. »

[...]

« Quant à vous, reprit-elle d’une voix plus ferme en fixant le docteur d’un regard froid et pénétrant, vous ne semblez guère à l’aise dans votre rôle de justicier. C’est que vous avez aussi sans doute quelques négligences à vous reprocher.

– Excusez-moi, mais je ne vois pas bien lesquelles, protesta le docteur et aussitôt il eut honte de son mensonge.

– Pourquoi n’avez-vous jamais mis les pieds dans cette maison avant cette nuit ? Oh ! je sais bien, s’empressa-t-elle d’ajouter, le temps dont vous disposez est insuffisant pour vous permettre de rendre visite à tous les habitants de la ville, c’est ce que vous nous avez expliqué tout à l’heure. Et vous avez même ajouté que le devoir du médecin n’était pas seulement de guérir la maladie, mais aussi de la prévenir quand il en était encore temps. Paroles que vous avez prononcées d’un ton infatué qui les rendait à nos yeux encore plus risibles. Et cependant, l’un de ceux dont vous aviez négligé de prévenir le mal mourait dans votre dos. N’est-ce pas exact ?

– Si, avoua le docteur en poussant un soupir. Mais à qui la faute si je n’ai jamais été appelé ici avant cette nuit ?

– La mienne d’abord, et je viens de le reconnaître, mais la vôtre ensuite. Vous exercez ici depuis plus de vingt ans et vous n’avez jamais songé à pousser cette porte ? »

Le docteur baissa la tête :

« Ainsi, nous sommes tous coupables, dit-il après un silence.

– Tous ! dit-elle fermement en l’examinant avec une curiosité méchante comme pour suivre sur son visage l’effet accablant de ses paroles.

– Et si nous sommes tous coupables, poursuivit le docteur, il ne saurait y avoir de juges...

– D’ailleurs, nous sommes tous jugés, et la sentence est sévère ! Est-ce que nous ne venons pas de nous juger nous-mêmes¹ ? »

Au début de l’extrait, nous pouvons observer que le médecin, en se référant à la hiérarchie attendue, qui le place en position de force face à une patiente et, qui plus est, une enfant, s’adresse à la jeune fille sur le ton de la confiance en essayant, par une certaine douceur et un certain paternalisme, de l’enjoindre à lui faire confiance. Toutefois, c’est finalement la jeune fille qui dirige l’échange en adoptant une attitude ferme et accusatrice, là où le praticien se trouve relégué à la place de l’enfant contraint d’avouer ses fautes. Cela se remarque également dans leurs prises de parole respectives, la jeune fille ayant le monopole des explications et des affirmations (qui peuvent passer par des questions rhétoriques), tandis que le médecin se trouve enfermé dans le doute et le questionnement. Comme dans le premier extrait analysé, c’est le personnage qui aurait dû être dominé qui se trouve en position de force et l’affirme dans sa manière de s’adresser à son interlocuteur.

Enfin, un troisième texte intéressant à ce niveau est *Les Mendians*. Au-delà des « couples communicationnels » dont nous avons déjà parlé, certains personnages présentent également une position de pouvoir, dont Sani, considéré comme le chef du groupe de résistance des enfants. Celui-ci, après une blessure, se voit évincé par un autre membre du groupe, auparavant sous ses ordres. Par hasard, Sani et les enfants qui lui sont restés fidèles surprennent un discours de l’usurpateur.

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Les Coupables* [1938], dans *Œuvres complètes*, p. 183-185.

La voix de Richard s'éleva de nouveau et j'entendis presque tous les mots qu'il prononçait :

« ...qui se figurent tout savoir et qui ne laissent aucune initiative à ceux qui sont plus intelligents. Savez-vous pourquoi ? Parce qu'ils ont peur qu'on les surpasse et qu'un jour on leur chipe le pouvoir. Moi, j'en ai marre d'être le valet de Sani et vous aussi, n'est-ce pas ? Eh bien, les types, sachons profiter des circonstances : assez d'être les poires ! Faisons la révolution ! Quand il se réveillera, s'il se réveille jamais, et personne ici ne le souhaite, que tous lui tournent le dos, car les types, croyez-moi, il vaut mieux être en enfer que sous la coupe de ce... et quand je pense qu'il y en a parmi vous qui sont plus âgés que lui ; qui se laissent mener par le bout du nez par un morveux et que vous permettez qu'il¹... »

Ce discours, qui n'est autre qu'une sorte de discours de propagande et qui exhorte les personnages présents à changer de chef tout en décrédibilisant Sani et en insistant sur les envies personnelles pour convaincre, est un outil très fréquent des instances de pouvoir et montre bien que Richard, le personnage usurpateur, cherche à se placer dans une position dominante. Ce discours est un bon exemple de l'utilisation du langage par le pouvoir.

La confrontation entre ces deux personnages, quant à elle, bien que présentant beaucoup d'agressivité latente, nous donne des informations à propos de la hiérarchie en place.

Sani se tenait très droit et très raide, avec son visage implacable et son pansement immaculé, les mains fourrées dans les poches de sa culotte. La chaleur était telle que l'air semblait trembler devant mes yeux. Richard tamponna son front trempé de sueur avec un mouchoir qu'il remit maladroitement dans la poche de son veston et planta un regard mal assuré dans les yeux cruellement moqueurs de Sani.

« Alors, t'es guéri ? »

Il adressa ostensiblement à ses complices un clignement d'œil plus craintif qu'ironique. Sani éclata de rire, mais son rire cessa presque aussitôt :

« Enlève ça », dit-il en pointant le doigt vers son propre crâne.

Richard ôta le béret et le contempla avec un étonnement méditatif, comme s'il se demandait par quel miracle...

« Lève-toi ! » dit Sani qui descendit la dernière marche.

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Les Mendians* [1943], dans *Œuvres complètes*, p. 388-389.

Mais Richard se contenta de sourire avec un air veule.

« Lève-toi ! » dit Sani.

Richard prit une attitude offusquée et réprobatrice ; puis il tripota maladroitement la pipe d'écume d'où s'élevait une mince fumée jaune, et quand Sani réitéra son ordre d'une voix calme mais ferme, il se mit à rire un peu nerveusement en jetant des coups d'œil complices vers ses acolytes qui évitaient obstinément son regard.

« Nous avons décidé, dit-il d'une voix blanche, que tu ne serais plus le chef. »

Sani fit un pas en avant et décroisa ses bras qu'il laissa tomber le long de son corps en serrant les poings :

« Vraiment ? gouailla-t-il. Dans ce cas, tu permettras que nous procédions au vote ?

– Pas nécessaire », dit Richard en poussant un grognement inarticulé : « Tu ferais mieux de retourner au lit, tu n'as plus rien à voir ici. »

Sani croisa de nouveau les bras, regarda longuement Richard avec une violence froide et contenue, et il se balançait sans arrêt, en faisant claquer ses souliers contre le parquet :

« Alors, tu peux partir, dit Richard, sinon mes types se chargeront de... »

Sani avança encore sans quitter Richard des yeux. Soudain son bras se détendit : il lui décocha un coup de poing dans la poitrine¹.

L'attitude de Sani est présentée comme une attitude de confiance en soi et de fermeté, puisqu'on écrit qu'il se tient « très droit et très raide » (l. 1), qu'il a un visage « implacable » (l. 1), mais aussi comme celle d'un chef mécontent face à l'insubordination, qui jette des regards « cruellement moqueurs » (l. 6) empreints d'une « violence froide et contenue » (l. 30). Sa position dominante se confirme dans ses prises de parole, tout d'abord par des ordres, à travers lesquels il affirme à nouveau qu'il est celui qui commande, et Richard celui qui obéit, ainsi que dans le segment « Dans ce cas, tu permettras que nous procédions au vote ? » (l. 25-26), où Sani demande ironiquement la permission de voter à celui qui prétend être le nouveau chef.

L'attitude de Richard, en revanche, est beaucoup moins assurée (« maladroitement », l. 5 et 17 ; « mal assuré », l. 5 ; « craintif », l. 8 ; « nerveusement », l. 19), et ses tentatives

1. *Ibid.*, p. 390-391.

pour prendre l'ascendant sur Sani sont freinées par son statut hiérarchique inférieur et par son manque d'assurance (« il adressa [...] un clignement d'œil plus craintif qu'ironique », l. 8-9 ; « Richard ôta le béret et le contempla avec un étonnement méditatif, comme s'il se demandait par quel miracle... », l. 11-12). En ce qui concerne les prises de parole, Richard ne domine pas l'échange avec Sani, mais subit les ordres de celui-ci. Il tente à plusieurs reprises d'ordonner à son concurrent de partir, mais n'est jamais aussi ferme que Sani, puisque, contrairement à ce dernier, il n'utilise jamais l'impératif, mais plutôt le conditionnel ou le verbe de modalité « pouvoir ».

Notons également que la stratégie choisie par Sani pour conserver sa supériorité sur Richard ne passe pas uniquement par le langage, ou plutôt, passe surtout par un langage non verbal. Nous l'avons dit, l'attitude de Sani est importante dans l'installation de la hiérarchie, et celle de Richard y répond. Mais, nous constatons également que, d'une manière générale, le langage est relativement vide de sens et de pouvoir dans cet extrait. En effet, les ordres émis, pour la plupart, n'aboutissent pas. C'est également le cas du performatif formulé par Richard, « Nous avons décidé [...] que tu ne serais plus le chef » (l. 21-22). Finalement, l'élément qui débloque la situation est le coup de poing de Sani, et c'est la bagarre qui s'ensuit qui permettra de départager les deux enfants.

Toutefois, dans cet extrait, les rapports de force sont donc clairement perceptibles et nous pouvons observer des divergences dans les outils langagiers utilisés par chacun des personnages, beaucoup plus fermes et ironiques pour Sani, en position de force, que pour Richard, en position dominée.

2.4.3.2. *Le pouvoir du langage*

L'autre aspect qu'il convient d'analyser questionne les pouvoirs du langage, c'est-à-dire les capacités de celui-ci et les usages particuliers qui peuvent être faits de lui.

Bien sûr, d'autres se sont déjà intéressés à cette question, qui a notamment fait partie des préoccupations de certains écrivains et penseurs de la modernité du XX^e siècle. L'œuvre la plus marquante écrite à ce sujet n'est autre que *Les Fleurs de Tarbes*¹, de Jean Paulhan, qui explique comment l'incapacité chronique des mots à rendre les choses conditionne une maladie de l'expression et donc, une maladie de la littérature², mais qui

1. PAULHAN (Jean), *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, éd. Gallimard, Paris, 1941.

2. *Ibid.*, p. 23-24.

dénonce également le mythe de la puissance et du pouvoir que certains termes, comme « démocratie », « liberté », etc., auraient eu dans l'histoire politique. Il dément que ces termes soient chargés d'un pouvoir qui leur serait propre, qui s'exprimerait sous forme d'influence, et qui rendrait leur utilisation extrêmement délicate¹.

Dans cette partie de notre travail, nous ne souhaitons pas nous attarder sur cette conception du pouvoir des mots, qui mériterait de lui consacrer bien plus de place que nous ne pourrions lui en fournir. Loin d'être exhaustif, ce point se concentrera plutôt sur les différents « pouvoirs », les différentes capacités, du langage, que nous aurons pu observer dans les textes de notre auteur.

Tout d'abord, revenons sur une dichotomie dont nous avons déjà parlé, l'opposition entre mutisme et bavardage. Dans certains textes, le mutisme est choisi pour lutter contre le bavardage ou contre tout autre abus de paroles.

Comprenez donc que si Georges a refusé de communiquer avec nous qui lui tenions un langage dont nous nous étions fait illusoirement une arme contre son mutisme, c'est qu'il lui était sans doute facile d'opposer son mutisme à nos bavardages, mais qui pourrait longtemps supporter en silence la société de taciturnes, sinon dans une communauté où le silence est de règle² ?

Son projet initial avait été de désarmer un adversaire trop puissant duquel il chercherait par un mutisme astucieux à se mettre hors de portée, et il déboucha sur une issue imprévisible, prodigieuse. Son malheur fut de ne réussir cet exploit qu'une seule fois. Une fois seulement étant encore enfant, il crut accéder au faîte de lui-même – à une bienfaisante absence – où il connut une ivresse vraiment mémorable. Il crut mettre la main sur quelque chose comme un talisman qui pourrait le rendre insensible aux moqueries, sourd aux réprimandes, il découvrit qu'il saurait très bien échapper à la servitude à condition qu'il refusât de communiquer avec ceux de son âge qui, estimant la docilité plus habile ou plus confortable, s'effrayaient de ses incartades que suivaient tant de sermons vulgaires et monotones, que sanctionnaient tant d'humiliants châtements³.

1. *Ibid.*, p. 61-63.

2. DES FORÊTS (Louis-René), *La Chambre des enfants* [1955], dans *Œuvres complètes*, p. 782-783.

3. DES FORÊTS (Louis-René), *Une mémoire démentielle* [1957], dans *Œuvres complètes*, p. 789.

Ce refus de parler, qui résulte d'un choix d'expression et que nous pouvons considérer comme une forme de langage, est toujours utilisé comme un moyen de protection, bien qu'il soit souvent perçu comme une provocation ou une attaque par la société. Dans les deux textes où ce mutisme est mis en avant, les personnages qui en font usage jouissent grâce à lui d'une forme de pouvoir et de contrôle grâce à leur capacité à refuser les schémas de communication qui leur sont imposés.

Le second « pouvoir » que nous pouvons percevoir consiste en la capacité du langage à exprimer les tourments et les souffrances d'une personne. Cela peut sembler contradictoire, en regard de tout ce qui a déjà été dit à propos du langage depuis le début de ce travail, mais les conditions d'expression sont ici bien différentes. Voici deux extraits de *Dans un miroir* qui déterminent de quelle manière le langage peut jouer ce rôle d'exutoire :

Reste à savoir si je lui ai emprunté son langage pour me ménager un alibi ou pour m'abuser moi-même, pour camoufler mes intentions ou les mettre au contraire mieux en évidence. Se pourrait-il que je n'aie eu d'autre chance de me faire entendre qu'en donnant à ce récit la forme d'une reconstitution minutieuse où ma hantise de la solitude fût exprimée par d'autres voix que la mienne¹ ?

Est-il vrai que je les ai fait servir inconsciemment à exprimer un tourment personnel, comme si je ne pouvais trouver ma vérité que dans la sienne ? Mais quand l'indicible vous étouffe, n'est-il pas légitime de s'en décharger sur qui eut, un jour, le pouvoir de le formuler².

L'expression des tourments serait donc possible, à condition de les faire dire par quelqu'un d'autre que soi. On comprend, bien sûr, que ce procédé serait difficilement utilisable en dehors d'un contexte strictement littéraire ou, à tout le moins, artistique. Toutefois, le narrateur semble avoir trouvé le moyen de contourner la pudeur et d'éviter le jugement, qu'il soit personnel ou social, en le faisant porter, non pas sur lui, mais sur le ou les personnage(s) chargé(s) d'exprimer son « indicible ». Exprimer une souffrance qui n'est pas la nôtre serait, en effet, moins ardu. De plus, en se servant de ses personnages, l'écrivain maintient une distance entre lui et ses tourments ainsi qu'une forme de

1. DES FORÊT (Louis-René), *Dans un miroir* [1960], dans *Œuvres complètes*, p. 859.

2. *Ibidem*.

contrôle sur les contours à leur donner. Ajoutons également que ce procédé, qui pourrait bien être celui mis en œuvre par Louis-René des Forêts dans l'ensemble de son œuvre, nous laisse penser que celui-ci n'avait pas perdu toute confiance en la littérature, qui est désignée ici comme un vecteur d'expression de soi.

Enfin, abordons la question de la voix. La voix est un élément important des œuvres de Louis-René des Forêts, qui en fait, notamment dans *Le Bavard*, le vecteur langagier principal. Bien qu'elle ne soit pas langage à elle seule, c'est par elle que le langage peut vivre, qu'il s'agisse de l'ensemble de sons produits par les organes articulatoires qui permettent l'existence du langage oral, ou bien le procédé textuel et narratologique qui conditionne le langage écrit. Dans *Le Bavard*, nous retrouvons ces deux aspects, puisque les prises de parole du narrateur semblent mettre en scène, imiter textuellement, la voix organique de ce narrateur s'adressant physiquement aux lecteurs.

Cette voix est également dotée d'un certain pouvoir, et notamment d'un pouvoir de fascination et de manipulation important.

À l'appui de sa décision, il pourrait à bon droit invoquer l'irresponsabilité comme la non-préméditation. Il ne s'est pas trouvé dans le cas de débattre, même très hâtivement, s'il devait ou non écouter à la porte ; ce sont les voix enfantines qui l'ont assailli à l'improviste, il ne lui a donc pas été permis de s'éloigner à temps puisque dès ce moment c'était trop tard, comme, au premier regard de convoitise, le péché est consommé¹.

Insignifiante et pourtant capitale, la première phrase qui ait frappé son oreille a éveillé en lui une mystérieuse curiosité, elle l'a détourné de regagner sa chambre².

Dans *La Chambre des enfants*, c'est le pouvoir de fascination des voix enfantines qui cloue sur place le narrateur et qui le maintient en écoute derrière la porte. Bien que l'on sache que ces voix sont porteuses de paroles, l'accent est ici plutôt mis sur l'oralité et le caractère sonore que sur les mots échangés. En effet, dans le premier extrait, ce ne sont pas les paroles enfantines qui assaillent le narrateur, mais bien les voix. Dans le second extrait, bien qu'il soit fait mention de la « première phrase », la suite du texte fait à

1. DES FORÊTS (Louis-René), *La Chambre des enfants* [1955], dans *Œuvres complètes*, p. 770.

2. *Ibidem*.

nouveau écho à la sonorité des voix, car c'est l'oreille, l'organe dédié à la captation des sons, qui se trouve « frappée ».

De plus, tout au long de la nouvelle, les voix des enfants tendent à se confondre et à se mélanger, faisant douter le narrateur de leur existence. Le seul enfant dont la présence n'est pas mise en doute est précisément celui qui a fait vœu de mutisme. Si son existence est affirmée, contrairement à celle de ses camarades, c'est parce qu'il est le seul à ne pas être mêlé à ces manipulations de voix qui rendent suspect le dialogue des enfants en train de jouer.

Jeannette ? Mais il ne reconnaît pas sa voix et quant à celle de Paul, elle répond aux propos tenus par lui avec la voix d'un autre. Paul jouerait-il donc à tenir tout à tour le rôle de chacun des interlocuteurs supposés, mais alors dans quel but tient-il celui des autres avec sa propre voix et le sien avec celle d'un autre ? Au contraire, les enfants seraient-ils plusieurs à occuper la chambre que ce Georges inconnu, dont le mutisme fait l'objet de leurs commentaires, pourrait bien être le seul personnage fictif auquel, pour la commodité du jeu, on a retiré la parole tout en feignant par une habile supercherie de l'exhorter à la reprendre [...]. Or, de tous les enfants enfermés dans la chambre, c'est encore ce Georges dont la présence lui semble la moins contestable, car il bénéficie du prestige de son mutisme quand les autres, en s'empruntant mutuellement leurs voix, paraissent se confondre en une seule et même personne, toujours versatile, toujours indéterminée¹.

On le voit, le pouvoir de fascination et de manipulation est à double tranchant. Toutefois, malgré la perte de crédibilité, le narrateur ne peut s'empêcher d'écouter et d'éprouver de la confusion.

On peut retrouver ces effets de la voix dans un autre texte de Louis-René des Forêts : *Les Grands Moments d'un chanteur*. Dans ce texte, un homme très simple et ordinaire se trouve tout à coup doué d'une voix merveilleuse qui lui permet de devenir un des meilleurs chanteurs d'opéra de son temps, avant de perdre ce talent aussi brusquement qu'il est apparu. Outre la fascination et le sentiment de plénitude causés par l'écoute de la voix de ce chanteur, il est intéressant de noter le contraste entre l'homme et la voix.

1. *Ibid.*, p. 771.

Sans ce talent, Molieri, le chanteur, est perçu comme « un petit homme tout à fait ordinaire, au regard timide, aux gestes étriqués¹ » qui présente un « air épuisé [...] que soulignait sa chétive apparence² ». La voix du chanteur elle-même, en dehors de ses prestations, propose un contraste étonnant : « Au théâtre, sa voix avait eu la vertu d'un tonique ; ici, elle était neutre, sans vie, figée dans un morne tout m'est égal³ ». Passée la fascination du chant, la réalité semble rattraper le chanteur et ses admirateurs. Par ailleurs, un des personnages, Anna Fercovitz, une amie du narrateur, se trouve confrontée à ce contraste et à la manipulation engendrée par la voix du chanteur. Follement amoureuse de la voix de Molieri, elle ne parvient pas à se détacher de lui, malgré son attitude désagréable à son égard et malgré la triste réalité du chanteur.

Un autre élément intéressant est la manière dont le don de Molieri disparaît, alors que le chanteur est en pleine prestation. La manière dont son déclin est raconté n'est pas sans rappeler la description d'un autre déclin, dans un autre texte de notre corpus, auquel nous avons déjà accordé quelques pages dans ce travail :

La dernière fois que je le vis sur scène fut aussi la dernière où il s'y produisit en qualité de chanteur. [...] Je n'étais pas du nombre des spectateurs avertis qui éprouvèrent dès les premières scènes une sorte de gêne dont ils rendirent d'abord responsables leur mauvaise disposition personnelle ou l'acoustique défectueuse de la salle : c'est peut-être que Molieri recommençait à exercer sur moi une fascination qui me rendait inattentif aux insuffisances de sa voix, aux entorses de plus en plus flagrantes qu'il faisait subir à la partition en s'excitant à fournir des records injustifiables. [...] Il semble que Molieri se soit proposé d'instiller peu à peu le doute au cœur de son auditoire, puis d'y semer la discorde en troublant son jugement par un savant dosage des plus hautes prouesses vocales et des fautes les moins tolérables jusqu'au moment où, passant résolument à une attitude de provocation et de rage pure, il frappera le grand coup qui retournera l'unanimité de la salle contre lui. [...] Mais celui qui suscite l'anarchie sait

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Les Grands Moments d'un chanteur* [1853-1954], dans *Œuvres complètes*, p. 745.

2. *Ibid.*, p. 746.

3. *Ibidem*.

bien qu'il doit en périr. Quelques-uns s'étonneront de voir Molière renoncer si froidement à sa gloire¹.

Mais au milieu de ce débordement d'anarchie, et réduit à l'état de pantin, Molière continuait à m'en imposer par ce qu'il y avait en lui d'affreusement énergique et de troublant. J'admirais la sombre ardeur qu'il mettait à susciter le scandale, à dégringoler de son pinacle, à dégrader un chef-d'œuvre auquel il était redevable de son premier triomphe² [...].

Le chanteur, tout comme le prestidigitateur du *Bavard*, s'affaire à « dégringoler de son pinacle ». La présence de ce terme dans les deux extraits ne nous semble pas anodine et nous observons ici aussi l'idée de provocation et de volonté de détruire froidement l'art qui fascinait tellement jusque-là. Mais cette comparaison implique bien plus que cela. En effet, nous avons dit, lors de notre analyse de l'extrait du prestidigitateur, qu'il s'agissait là d'une métaphore dont le but était de décrire l'objectif du roman, qui n'était autre que le démantèlement et la critique de l'écriture et des figures rhétoriques. La magie était alors la métaphore de la rhétorique, les tours correspondant aux figures de style. Dresser ce parallèle avec l'extrait actuel implique donc de dresser également un parallèle entre les deux arts qui y sont décrits, la magie et le chant, et donc de considérer que ce dernier est, tout comme le premier, une image de la rhétorique.

Cette hypothèse donne au texte *Les Grands Moments d'un chanteur* une autre dimension. En partant d'elle, nous pourrions même affirmer que chaque prestation vocale de Molière est la métaphore d'un discours ou d'une prise de parole. Et précisément, chaque prestation provoque dans le public un effet de fascination, d'admiration aveugle que le narrateur mentionne dans le premier extrait ci-dessus, et qui fait passer l'interprète d'un homme banal à une personne admirée que tous écoutent.

Un autre extrait est très intéressant à cet égard :

Pour moi qui ai entendu sa voix deux fois sur les vingt où elle fut la plus belle du siècle, je ne tenterai pas d'expliquer ici le merveilleux phénomène qui a permis à un obscur exécutant de disposer d'emblée, quoique pendant un temps très court, d'un registre si extraordinairement étendu qu'il a pu se livrer à des acrobaties vocales sans précédent comme de franchir avec aisance les

1. *Ibid.*, p. 754-755.

2. *Ibid.*, p. 756.

plus grands écarts sonores, de monter et de descendre jusqu'aux notes les plus inaccessibles ou, selon les nécessités du rôle, de tenir indifféremment la partie de basse, de baryton ou de ténor léger. Tout se passe, a-t-on dit, comme si le gosier de notre chanteur avait été le théâtre d'un bouleversement organique, peut-être de nature cellulaire, qui l'eût doué d'une élasticité exceptionnelle jusqu'à la résorption définitive du mal¹.

Dans ce passage, où la carrière de Molieri est quelque peu résumée, certains détails laissent également penser que les considérations qui y sont faites n'ont pas uniquement trait à l'histoire d'un chanteur au sens strict. Molieri y est qualifié « d'obscur exécutant » et son talent de « mal ». En outre, bien que cette hypothèse soit très certainement discutable, il nous semble que nous pourrions aller encore plus loin. Ce chanteur – cet orateur – a eu une carrière très courte, de quelques années, nous dit le texte, durant laquelle il a fasciné les foules et a joui d'une admiration sans bornes et d'un pouvoir sur toutes les personnes qui l'écoutaient, pouvoir qui a chuté brusquement à la fin de ces quelques années de gloire absolue. De plus, la mention, dans l'extrait ci-dessus, de la capacité de l'orateur à jouer tous les rôles, ne laisse pas de faire penser à une certaine capacité de manipulation. Tous ces éléments ensemble nous amènent à supposer que ce chanteur pourrait être la caricature, la métaphore, d'un ou plusieurs grands orateurs politiques qui sont restés sur le devant de la scène, particulièrement durant la première moitié du XX^e siècle, mais peut-être encore dans la seconde partie du siècle, qui ont joui d'un pouvoir énorme et qui ont eu l'occasion de manipuler et de fasciner les foules lors de prestations rhétoriques. D'autres éléments, disséminés dans le texte, nous permettraient sans doute de mettre en avant un lien suffisamment fort pour étayer cette hypothèse, mais il ne s'agit pas de notre propos principal, et nous ne nous attèlerons donc pas à dresser le parallèle entre les éléments de description du chanteur et ce que nous savons d'un dirigeant politique marquant du siècle dernier. De plus, cette théorie étant très certainement discutable, nous ne la retenons pas comme une hypothèse de lecture, mais simplement comme une « impression » de lecture suffisamment interpellante pour être mentionnée, et nous nous contentons de proposer l'hypothèse d'une métaphore filée qui remplace tout au long du texte la rhétorique et l'orateur par le chant et le chanteur.

1. *Ibid.*, p. 733.

2.4.4. L'importance de la mémoire

La mémoire est le dernier élément qu'il convient d'aborder dans cette première partie de notre analyse. Thème récurrent, il jalonne véritablement notre corpus, au même titre que le langage et la communication, et fait partie, tout comme eux, des clés de lecture qui permettent de mieux appréhender les enjeux de l'œuvre de Louis-René des Forêts. Il s'agit toutefois d'un élément complexe et polysémique. Dans ce travail, nous avons choisi de mettre en avant deux interprétations de la mémoire, qui correspondent à la lecture que nous faisons des textes de notre auteur. La première perçoit la mémoire comme une mémoire littéraire et s'intéresse aux influences et intertextualités qui ont façonné notre corpus. En revanche, la seconde conserve la définition traditionnelle de la mémoire et se penche plutôt sur le rôle de cette faculté cérébrale dans la création littéraire de des Forêts.

2.4.4.1. *La mémoire comme mémoire littéraire*

Nous l'avons dit, les écrivains de la modernité ont un rapport souvent conflictuel avec l'héritage littéraire des époques précédentes. Toutefois, malgré leur rejet des modèles passés, leurs œuvres sont très souvent nourries et influencées par les œuvres de leurs prédécesseurs. Louis-René des Forêts n'échappe pas à la règle, et il est possible de constater, en lisant ses œuvres ou sa correspondance privée, publiée dans ses *Œuvres complètes*, qu'il a subi de nombreuses et diverses influences.

Précisons que ce point de notre travail n'a pas pour objectif d'opérer une recension, exhaustive ou non, des influences qui façonnent notre corpus, ni des passages intertextuels qui le sillonnent. Réaliser cette liste ne servirait que peu notre but et les recherches à effectuer afin de procurer au lecteur une compilation satisfaisante dépassent de loin le temps et l'espace que nous pouvons leur consacrer. Il nous semble que cette question nécessiterait de faire l'objet d'un travail uniquement centré sur elle.

L'intérêt de ce qui suit sera donc simplement de faire voir brièvement à quel point l'œuvre de des Forêts est nourrie par les textes de ses contemporains et de ses prédécesseurs.

Ainsi, la vie de notre auteur est marquée par de très nombreuses lectures, qui ne manqueront pas de l'influencer et de l'inspirer¹. Il est intéressant de noter que celles-ci sont

1. L'ensemble des informations relatives aux lectures de Louis-René des Forêts provient de la partie « Louis-René des Forêts. Vie et œuvre » présentée dans ses *Œuvres complètes*, p. 27-92.

issues d'époques et de régions différentes. Ainsi, Louis-René des Forêts s'intéresse beaucoup aux écrivains des XIX^e et XX^e siècles, comme Baudelaire (un des premiers modernes, pour ne pas dire *le* premier moderne) avec son recueil *Les Fleurs du Mal*. Il s'intéresse également à l'œuvre de Valéry, ainsi qu'à celle de Rimbaud, Jouve, Musset, Hugo et Vigny. En dehors de la francophonie, il lit également Joyce, qui aura une grande influence sur lui, Dostoïevski, les philosophes Marx et Heidegger, le polonais Conrad, le danois Kierkegaard, Hölderlin et Eliot. Leopardi, auteur italien du XIX^e siècle et Gongora, auteur espagnol à cheval sur la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle feront également partie des auteurs auxquels il accorde son attention. Cependant, parmi tous ces auteurs, ceux qu'il apprécie le plus, et qui influenceront le plus son œuvre sont Shakespeare, Pascal, Rimbaud et Hopkins : deux Anglais et deux Français, qui écrivent respectivement aux XVII^e, XIX^e et XX^e siècles et dont les genres de prédilection sont le théâtre, la prose morale et la poésie. Par ces quatre noms, il est déjà possible de comprendre à quel point des Forêts s'est nourri d'une culture vaste et éclectique. En outre, si nous jetons un œil à la description de la bibliothèque idéale que notre auteur propose à Raymond Queneau en 1956, cet éclectisme est aussi très perceptible¹.

Des Forêts a également fait preuve d'un certain goût pour les poètes et les dramaturges. Cela se remarque d'ailleurs dans ses œuvres. Non seulement, d'après Dominique Rabaté, les textes sont empreints d'un style dramatique et d'un goût pour la théâtralité, mais deux des textes font directement référence à des pièces mythiques de l'histoire du théâtre. Ainsi, dans *Les Grands Moments d'un chanteur*, Molière interprète un rôle de *Don Juan* et la pièce jouée par Grégoire et Hélène dans *Les Mendiants* n'est autre qu'*Othello*, de Shakespeare.

Enfin, notre auteur s'est souvent inspiré d'autres auteurs et d'autres textes pour créer les siens. Tout d'abord, *Le Malheur au Lido* est, de son propre aveu, « une sorte de variation autour de Malher et de *Mort à Venise*². »

Ensuite, des Forêts a affirmé que la polyphonie des *Mendiants* était inspirée de Faulkner, Hudson, Joyce, Sherwood et Anderson, certains procédés lui ayant d'ailleurs

1. Voir annexe, p. 96.

2. DES FORÊTS (Louis-René), *Œuvres complètes*, p. 82. *La Mort à Venise* est un roman de Thomas Mann, paru en 1912 et dont Luchino Visconti a proposé une adaptation cinématographique en 1981. C'est dans cette adaptation que nous retrouvons la symphonie n° 5 du compositeur Gustav Mahler. La proximité entre « Mahler » et « Malheur » est frappante : jeu de mots volontaire ou bien heureuse coïncidence, le doute est permis.

été inspirés par sa lecture du *Bruit et la Fureur*, de Faulkner. En outre, ce roman aurait subi l'influence de Lautrémont, Thomas de Quincey et Shakespeare.

[...] dans la seconde partie certains procédés stylistiques, narratifs et même typographiques empruntés notamment au *Bruit et la Fureur* sont indéniables. [...] Il y a beaucoup d'autres influences éparses dans ce premier livre, par exemple celle de Lautrémont et de Thomas de Quincey pour ce qui est des monologues de l'Étranger. Et naturellement Shakespeare qui reste sans cesse présent, comme il le sera de manière moins affirmée dans la plupart de mes écrits ultérieurs¹.

Le Bavard, quant à lui, a été fortement influencé par *L'Élaboration de la pensée par le discours*, de Kleist, qui en aurait déterminé la genèse.

Un texte de Kleist que j'avais lu quelques années auparavant a fait fonction de générateur, à savoir *L'Élaboration de la pensée par le discours* [...]. Ce texte admirable m'avait extrêmement frappé et je ne crois pas me tromper en disant qu'il est à la source même du *Bavard*² [...].

Des Forêts explique également s'être inspiré de Thomas de Quincey, à nouveau, mais également d'André Breton, dont une phrase entière a été placée dans le texte.

Je peux dire que *Le Bavard* a été écrit sous les influences conjuguées de Thomas de Quincey et de Breton : il y a même une phrase de Breton cachée dans *Le Bavard* [...], une de Benjamin Constant, une de Kleist aussi³ [...].

Ces phrases insérées et cachées dans le texte ne sont pas anodines. En effet, elles témoignent directement de la conception de la littérature de Louis-René des Forêts, qui faisait la part belle à l'héritage littéraire. Voici la suite de l'extrait ci-dessus :

C'est ce qu'on appelle du pillage, mais je pensais qu'il fallait piller, que la littérature ne fonctionnait que comme ça. Je pensais que tout était à tout le monde, qu'il fallait simplement utiliser le bien commun dans le sens d'une recherche personnelle. Je l'ai donc fait sans scrupule⁴ !...

1. PUECH (Jean-Benoît), *op. cit.*, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 21.

3. SALGAS (Jean-Pierre), *op. cit.*, p. 12.

4. *Ibidem*.

Il semble donc évident que l'intertextualité et la mémoire littéraire ont eu un rôle prépondérant dans la production littéraire de des Forêts. Mais si nous devons en donner une dernière preuve, voici ce qu'explique l'auteur à propos des poèmes de Gerard Manley Hopkins :

J'ai traduit ses lettres et j'ai été amené alors à relire ses poèmes : cette recherche d'un accord musical des mots et de la grammaire m'a fasciné. J'ai senti une parenté avec lui et, grâce à cette expérience, j'ai retrouvé la foi dans le langage¹.

2.4.4.2. *Le rôle de la mémoire dans la création littéraire de Louis-René des Forêts*

Comme nous l'avons dit, la mémoire est un aspect très important des œuvres de notre corpus. En effet, nous le retrouvons dans chacune d'elles, que ce soit explicitement, comme dans *Une mémoire démentielle*, *Face à l'immémorable* ou encore *Ostinato*, ou implicitement, dans tous les textes qui se basent sur les souvenirs de l'écrivain.

Mais si la mémoire est le vivier qui nourrit l'inspiration des textes, elle est aussi le lieu des inexprimables souffrances, de l'indicible. Nous l'avons déjà compris, le langage n'est pas assez puissant pour rendre toutes les dimensions mémorielles, mais la mémoire recèle aussi des souvenirs trop douloureux pour être exprimés ou même évoqués. C'est là que la littérature entre en scène. Comme nous l'avons lu précédemment dans *Dans un miroir*, il est plus simple d'exprimer ses tourments par le biais de personnages fictionnels, le principe étant de s'en « décharger sur qui eut, un jour, le pouvoir de [les] formuler². » Ainsi, il n'est pas étonnant de constater que la mémoire n'est jamais sollicitée seule, mais que son fonctionnement est systématiquement lié à celui de l'imagination, qui permet d'aller au-delà du souvenir. Les éléments de souvenirs présents dans les textes sont également romancés et il est difficile de déterminer où s'arrête la vérité et où commence la fiction³.

Ce jeu entre la mémoire et l'imagination est particulièrement sensible dans la nouvelle *Le Jeune Homme qu'on surnommait Bengali*. Outre le fait que cette histoire soit

1. DUAULT (Alain), *op. cit.*

2. DES FORÊTS (Louis-René), *Dans un miroir* [1960], dans *Œuvres complètes*, p. 859.

3. Par exemple, le texte *Un malade en forêt* se fonde sur le passé de résistant de Louis-René des Forêts et est donc inspiré de faits réels. Toutefois, il ne correspond aucunement au principe de l'autobiographie et contient autant d'éléments authentiques romancés que d'éléments purement imaginaires.

très certainement inspirée de faits réels (des Forêts a été emprisonné durant deux mois à la suite de ses activités de résistant), elle présente une utilisation poussée de la mémoire et de l'imagination. Le personnage principal, prisonnier d'une cellule, pour combattre la solitude et l'enfermement, se plonge toutes les nuits dans ses souvenirs.

Les mains croisées derrière la tête, je me mis à rêvasser : c'était l'heure où je rassemblais mes souvenirs, j'essayais de me rappeler toutes les choses qui m'étaient arrivées depuis ma petite enfance jusqu'à mon arrestation, et c'était en général les événements agréables dont je me souvenais le plus volontiers¹.

Mais il ne fait pas que parcourir les méandres de sa mémoire, puisque celle-ci travaille conjointement avec son imagination, pour lui donner la sensation d'être libre.

Je l'écoutai longtemps ronfler, puis je cessai de l'écouter et, pour changer, au lieu de chercher à me rappeler ce qui m'était arrivé dans ma vie, je pensai que ce serait divertissant de détailler une journée du petit Bengali, c'était là un nouveau sujet de réflexion dont je pourrais me régaler un bon moment. Mais en fait, je laissai la journée du petit Bengali de côté pour me dire que c'était merveilleux de rester ainsi étendu dans l'obscurité, les yeux ouverts, à *imaginer*, que c'était certainement aussi merveilleux que de marcher à l'air libre, d'aller au spectacle ou de faire un bon repas. Si nous sentions cela profondément, que chaque fois que nous restons étendus dans le noir à laisser refluer une foule de souvenirs ou à imaginer ce que nous ferons d'agréable dans l'avenir ou encore, comme je voulais le faire ce soir, à ce que pouvait être la vie quotidienne d'un petit cultivateur du Midi complètement différente de la nôtre, peut-être passerions-nous de longues heures à rester tranquilles comme une souche au milieu de la sotte agitation des éléments et des hommes [...], et après tout, est-ce que je pouvais croire *vraiment* qu'ils me tenaient enfermé² ?

Et c'est précisément cette union de la mémoire et de l'imagination qui procure du bonheur au jeune homme.

Et je me sentis tout à coup si entièrement libre que je voulus me lever pour crier ou chanter, j'eus l'impression que je tenais dans ma tête une certaine

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Le Jeune Homme qu'on surnommait Bengali* [1943], dans *Œuvres complètes*, p. 519.

2. *Ibid.*, p. 522-523.

sorte de bonheur inédit, et cela me parut si évident que les larmes me vinrent aux yeux, elles roulaient le long de mes joues¹.

Toutefois, le texte aborde également les limites de ce système, qui, bien que nécessaire, ne peut toutefois compenser la vie et les sensations réelles du quotidien. La mémoire se borne à une capacité d'évocation, et bien que l'imagination puisse simuler les sensations, il ne s'agit précisément que d'une simulation.

La porte refermée, je fus pris de panique. Dès cet instant je sentis très fort qu'il me serait désormais impossible de vivre seul entre ces murs, et je me demandais comment j'avais pu m'enivrer de belles images qui ne vivent pas. À présent, j'avais besoin d'une nourriture plus substantielle : une voix humaine².

Dans *Une mémoire démentielle*, il est également possible de percevoir très clairement le lien entre mémoire et imagination. Tout au long du texte, nous pensons lire les remémorations du narrateur concernant une période de sa vie, mais nous apprenons ensuite que ce texte propose en réalité une version modifiée et retravaillée des souvenirs du personnage. Ce travail avait notamment pour but de combler les failles de la mémoire.

C'est ainsi qu'il se laissa peu à peu dévoyer par une mémoire monstrueusement active à laquelle il ne permettait de s'exercer que sur un fragment précis, mais très limité, de son passé [...]. Jour après jour, nuit après nuit, il recensa les faits pour les classer ensuite avec soin dans leur ordre chronologique jusqu'à ce que, cette récapitulation étant achevée, bien que toujours perfectible, il dût imaginer ce qu'il ne pouvait plus se remémorer³.

Il voit comme de ses yeux de chair ce qui a été le théâtre de son exploit : une succession de salles pareilles, chacune d'elles seulement mémorable par ses dimensions ou par la disposition d'un mobilier dont l'uniformité rend malaisé tout inventaire rétrospectif – des escaliers, des couloirs, d'autres couloirs encore où aujourd'hui comme naguère il s'orienterait sans difficulté –, une cour peuplée d'enfants parmi lesquels il cherche à voir jouer le seul enfant que sa mémoire ne saurait lui restituer, faute de l'avoir vu, faute d'avoir

1. *Ibid.*, p. 523.

2. *Ibid.*, p. 523-524.

3. DES FORÊTS (Louis-René), *Une mémoire démentielle* [1957], dans *Œuvres complètes*, p. 790.

entendu sa voix comme il a entendu, comme il peut encore entendre à volonté les voix de ceux dont il n'a oublié que les noms. C'est en recourant à un subterfuge qu'il se fait peu à peu du principal protagoniste – de l'enfant qu'il fut – une représentation concrète, sinon authentique (les genoux, les mains, les vêtements seuls le sont, tout le reste est imaginaire) : il lui donne des traits et une allure propre qu'il n'eut peut-être jamais ; un visage boudeur, reflet de sa fierté ombrageuse. Il le rêve tel qu'il aurait dû être, sinon comme il a été de fait¹.

Et c'est pour s'en tenir aux faits qu'il laisse à sa mémoire toute liberté de se déchaîner à l'intérieur d'une zone circonscrite ; dans les cas où elle lui fait défaut, qu'il recourt sans complaisance à la fabulation, plus vraie en substance que tout analyse rétrospective qui corrompt les images, en fausse la nature, en dérègle la chronologie².

Toutefois, le narrateur nourrissait également l'espoir de rendre les souvenirs plus vivants et, tout comme dans *Le Jeune Homme qu'on surnommait Bengali*, de les rendre comparables aux sensations réelles du présent. Ici aussi, le narrateur prend conscience que cela n'est pas possible.

Plus tard encore, il se rappelait si mal le premier mouvement de sa détermination qu'il s'épuisa à le rechercher comme la clé qui lui aurait manqué pour accéder de nouveau à ce qu'il ne pouvait appeler d'aucun nom – félicité ? vertige ? Il crut le retrouver en partie, mais pour s'étonner d'abord qu'il se réduisit au souvenir d'une piètre querelle d'écoliers. Cependant, il entreprit de le reconstituer dans tous les détails jusqu'à le rendre aussi vif, aussi riche, aussi net que la circonstance la plus frappante d'un passé beaucoup plus récent – que le présent lui-même. De nouveau il eut conscience de sa futilité : connaître par cœur la genèse de sa première et unique expérience, ce n'était en rien la revivre. Mieux eût valu tout en oublier, il eût peut-être mérité de la réussir une seconde fois³.

Ce travail colossal de l'imagination sur la mémoire a eu pour conséquence, non seulement l'indistinction des ressources mémorielles authentiques et des éléments recréés

1. *Ibid.*, p. 790-792.

2. *Ibid.*, p. 793.

3. *Ibid.*, p. 790.

postérieurement par l'imagination, mais aussi l'incapacité du narrateur à recourir uniquement à sa mémoire, sans l'intervention de son imagination.

Sans vergogne il habite ce corps qui ne fut pas le sien et qui, né d'un rêve méthodiquement élaboré, figure en intrus parmi des souvenirs intacts ; mais plus réel que ce qui a été réel, plus présent que ce qui n'appartient qu'au passé, plus vif en somme que ce qui a été vécu, et il en oublie jusqu'à son origine bâtarde. Ce fut sa suprême réussite comme ce fut aussi le premier symptôme de son délire. Ce qui était faux contamina sans doute ce qui était vrai, mais l'ensemble prit la couleur de la vérité¹.

Si le lien entre mémoire et imagination semble désormais évident, un autre extrait de ce texte nous a interpellé. Situé aux dernières pages de la nouvelle, il obéit au même principe que d'autres extraits que nous avons analysés dans ce travail et qui avaient pour but de décrire précisément les ficelles et les rouages du texte dans lequel ils s'inscrivaient.

Rendre compte intégralement de son expérience à l'exclusion de tout réminiscence parasitaire, redonner aux images fugitives du passé une nouvelle réalité en usant d'une technique évocatoire qui n'a d'efficacité durable que dans le domaine de ce qui appartient strictement aux mots, épuiser toutes les ressources du langage, non seulement à reproduire aussi concrètement que possible les faits au fur et à mesure de leur progression, mais encore à entretenir le lecteur éventuel dans l'illusion d'une improvisation spontanée et comme d'une participation active au travail proprement démentiel de la mémoire, telles étaient quelques-unes des obligations que lui imposait la bonne exécution de son projet ambitieux. Il ne put satisfaire à aucune. La complexité des problèmes formels engourdit sa mémoire, le jeta dans l'irréalité de la fiction, dans la substance nébuleuse du rêve et, pour finir, dans une fastidieuse abstraction. Cette expérience, qui l'avait porté, au moins durant un temps, à un sommet où par la suite il n'eut pratiquement plus jamais accès, il avait souhaité lui donner une certaine forme capable de l'exalter et d'être entendue par les autres : il dut s'avouer que son travail ne consistait pas à la relater, mais à justifier cette relation ; non à en fixer par les mots la matière périssable, mais à inventer des raisons pour qu'elle fût digne d'être sauvée de l'oubli. Comme il eût peut-être fini par user ses souvenirs à force de les vivre

1. *Ibid.*, p. 792.

et de les revivre sans cesse, il finit par les ensevelir sous une inextricable profusion verbale ; il accumula des détails superflus à propos de menues circonstances (mais ailleurs il pratiqua quelques excisions malhonnêtes), négligea ou défigura certains épisodes décisifs, tomba maintes fois dans l'incohérence ou la tautologie, abusa des artifices rhétoriques pour dissimuler les insuffisances de sa rédaction, substitua des conjectures hasardeuses, des gloses sophistiquées ou d'impures envolées lyriques à ce que lui refusait trop souvent sa mémoire défaillante – à ce qui désarme la plume. Dans presque tous les cas, il obéit à une intention esthétique plutôt qu'à un souci de vérité. Pour avoir donné toute licence à son imagination, il perdit parfois de vue son dessein initial, et il en vint même à douter de la réalité de son exploit dont ceci n'est qu'une version sommaire et édulcorée. Comment admettre que ce qui avait si longtemps servi de pâture à sa mémoire en délire ne fût rien de plus que la reconstitution hyperbolique d'une aventure étroitement limitée et individuelle ? Il oscilla entre un espoir certainement démesuré et une dépression peut-être excessive¹.

Ici aussi, l'extrait semble vouloir « avouer » le véritable objectif du narrateur (et surtout, de l'auteur²) : donner à un souvenir « une certaine forme capable de l'exalter lui-même et d'être entendue par les autres » (l. 15-16). Plus qu'une modification de la mémoire par l'imagination, il s'agit ici d'une adaptation pour le langage, et plus particulièrement pour le langage écrit, cette adaptation impliquant forcément l'utilisation de « conjectures hasardeuses » (l. 25), de « gloses sophistiquées » (l. 26) et « d'impures envolées lyriques » (l. 26), ainsi que l'abus des « artifices rhétoriques » (l. 24), le tout aboutissant à une « inextricable profusion verbale » (l. 20-21). Il n'est nul besoin, nous semble-t-il, d'expliquer davantage en quoi cet extrait nous rappelle les extraits du prestidigitateur et du chanteur, analysés plus tôt dans ce travail.

Cet extrait est très important, car il montre que la mémoire, l'imagination et le langage partagent des liens très forts, ces trois éléments formant un « trio » nécessaire à la production littéraire de Louis-René des Forêts. En effet, les textes de l'auteur puisent dans ses ressources mémorielles, mais celles-ci sont constamment remaniées par le travail

1. *Ibid.*, p. 817-818.

2. Comment ne pas attribuer ces lignes à l'auteur, et non au narrateur, tant elles semblent décrire parfaitement la difficulté dans laquelle se trouve des Forêts et tant la désillusion et la fatalité y sont sensibles.

de l'imagination¹, que ce soit par pudeur, pour contourner l'indicible qui l'empêche d'exprimer ses souffrances (et l'immémorable, qui l'empêche même d'invoquer certains événements) ou afin de le rendre « scriptible » (à défaut d'être dicible) dans un cadre littéraire. Ce n'est que par le langage et la littérature, bien que très imparfaits, que l'écrivain parvient à transmettre sa mémoire, mais cette transmission nécessite l'intervention d'un intermédiaire, l'imagination. Pas étonnant donc que tous les éléments autobiographiques de son œuvre soient fondus dans un cadre fictionnel – c'est là précisément le fonctionnement que des Forêts décrit dans son texte *Dans un miroir* et dont nous avons parlé. Cependant, nous le comprenons, ce biais n'est pas une solution et, nous le savons, Louis-René des Forêts a passé toute sa vie à chercher une forme littéraire qui résoudrait le problème. Nous considérons chacun de ses textes comme une nouvelle tentative, la diversité des formes employées correspondant à la diversité des solutions tentées.

Et pourtant, comme l'affirme Dominique Rabaté, « l'impasse n'est pas aussi radicale qu'elle peut paraître² ». Il prend l'exemple de la célébration de l'enfance qui, comme tous les autres éléments que des Forêts tente de transmettre, « semble vouée à l'échec, ou à la fraude³ ». Cependant, « c'est précisément par le biais d'un détournement du langage (et ce détournement se nomme *littérature*) que quelque chose de cette force originelle peut se maintenir⁴. » Il ajoute également que « ce détournement ou ce *détour* implique contradictoirement calcul, patience et préméditation en même temps qu'abandon, confiance et dessaisissement⁵ » et que « cette lutte complexe entre les deux attitudes se reflète dans tous les livres de Louis-René des Forêts⁶ [...] ». »

L'expression des tourments étant un besoin – et la recherche d'un moyen pour y parvenir, une obligation – ce système tripartite (langage - mémoire - imagination) allie à la

1. Louis-René des Forêts n'est évidemment pas le seul auteur chez qui l'imagination et la mémoire s'allient pour produire des œuvres (littéraires ou non). Cette idée a d'ailleurs été présentée par Roland Barthes lors d'un de ses cours au Collège de France : « En fait, ce n'est pas la mémoire qui peut être créatrice (de Roman), c'est sa *déformation* (de même que Bachelard disait très justement que l'imagination, c'est ce qui *défait* les images). Le roman vient d'une déformation de la mémoire. » (BARTHES, Roland, *La Préparation du roman*, éd. Seuil, coll. Points, Paris, 2019, p. 56) La citation de Gaston BACHELARD présente dans cet extrait est issue de *L'Air et les Songes* (éd. José Corti, Paris, 1943, p. 5).

2. RABATÉ (Dominique), « Présentation », dans DES FORÊTS (Louis-René), *Œuvres complètes*, p. 19.

3. *Ibidem*.

4. *Ibid.*, p. 19-20.

5. *Ibid.*, p. 20.

6. *Ibidem*.

fois nécessité et impossibilité, possible et impossible. Ce système, nous l'appelons « littérature », et plus encore, nous l'appelons « littérature moderne ».

2.4.5. Éléments de conclusion

Qu'il s'agisse de communication, de langage ou de mémoire, il semble que chaque sujet traité dans notre corpus soit perçu dans des dimensions contradictoires ou ambivalentes. Ce rapport conflictuel à ce qui compose la littérature en elle-même caractérise véritablement notre auteur et le place dans la lignée des écrivains moralistes autant qu'il l'ancre dans les questionnements modernes de son époque.

Il semble, de plus, que chez un auteur tel que lui, la dimension privée n'a de cesse d'interférer avec la dimension publique et littéraire, rendant beaucoup plus complexe (et quasiment impossible), la production d'une analyse objective des œuvres de des Forêts. Il n'est en effet pas possible d'analyser notre corpus en ne s'intéressant qu'à ses opinions littéraires et politiques, tant ses souffrances et ses « obsessions » personnelles, telles que la peur du jugement, sont omniprésentes. Mais il serait tout aussi erroné de croire que l'évolution de cet auteur n'est due qu'à cette dimension personnelle.

L'œuvre de Louis-René des Forêts est scindée en deux pôles qui s'interpénètrent et fonctionnent ensemble. Il y a le pôle privé, qui puise dans les obsessions et les traumatismes de Louis-René des Forêts en tant qu'homme ayant besoin de transmettre et d'exprimer ses souvenirs et ses souffrances, de trouver un moyen pour exprimer son indicible personnel. L'autre pôle est étroitement lié au contexte social et littéraire de son époque et replace des Forêts dans les tendances et les questionnements de ses contemporains. Ces pôles ont été bien peu travaillés ensemble et peu souvent perçus et reconnus. Pourtant chacun d'eux a besoin de l'autre pour exister. La mémoire et l'indicible de l'homme ne peuvent trouver des voies d'expression sans le concours de l'écrivain, et ce sont les difficultés et les questionnements littéraires de l'écrivain, liés à son époque, qui rendent difficile l'expression des traumatismes et des souvenirs personnels. Dans ce second pôle, il est plus que nécessaire de reconnaître le rôle du contexte, de l'époque et des considérations littéraires qui avaient cours durant le XX^e siècle. Blanchot, à propos du *Bavard*, dans *La Parole vaine*¹, propose une lecture qui détermine le roman comme un texte nihiliste, une « "histoire de fantômes" où le langage se défait à mesure qu'il se

1. BLANCHOT (Maurice), *La Parole vaine*, cité dans DES FORÊTS (Louis-René), *Œuvres complètes*, p. 20.

profère¹ » ; lecture avec laquelle nous sommes bien sûr totalement en accord. Toutefois, nous partageons également l'opinion d'Yves Bonnefoy, qui reproche à cette lecture de l'œuvre d'en réduire la portée à de simples considérations langagières, en omettant le rôle également très important du contexte littéraire et social de la modernité en cours. Ainsi, comme l'explique Dominique Rabaté, Yves Bonnefoy² « préfère lire la force de présence et d'affirmation d'une écriture révélatrice de notre temps, parce qu'elle sait la difficulté de toute aventure littéraire, mais trouve encore les ressources positives d'une adresse, et les voies, mêmes contrariées, de ce [qu'il] nomme véritablement “une parole”³. »

1. RABATÉ (Dominique), « Présentation », dans DES FORÊTS (Louis-René), *Œuvres complètes*, p. 20.

2. BONNEFOY (Yves), *La Vérité de parole*, cité dans DES FORÊTS (Louis-René), *Œuvres complètes*, p. 20.

3. RABATÉ (Dominique), « Présentation », dans DES FORÊTS (Louis-René), *Œuvres complètes*, p. 20.

3. DU BAVARD À OSTINATO : DE MODERNE À « APRÈS-MODERNE » ?

La première partie de ce travail a proposé une lecture, pour ne pas dire une analyse, des œuvres en prose de Louis-René des Forêts¹, à l'exception de ses toutes dernières œuvres, *Face à l'immémorable*², *Ostinato*³, *Pas à pas jusqu'au dernier*⁴ et *...ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts...*⁵. Si ces textes n'ont pas été abordés, ce n'est ni par oubli, ni par discrimination, mais, bien au contraire, afin de leur accorder une place toute particulière dans ce travail. Cette « séparation » semblait naturelle, tant les dernières œuvres de notre auteur présentent des caractéristiques qui les différencient de celles qui les ont précédées.

S'il nous semble évident que ces œuvres méritent d'être abordées dans un point différent, il semble également nécessaire de chercher à comprendre en quoi elles se distinguent et comment nous pouvons les qualifier, s'il est possible (et pertinent) de le faire. Ce sera précisément le but de cette dernière partie de notre travail.

Toutefois, l'objectif n'étant pas de proposer une analyse poussée ni exhaustive des textes précités, et puisque tous brassent sensiblement les mêmes idées et les mettent en œuvre d'une manière similaire⁶, il a été décidé de se concentrer sur *Ostinato*. Parue en 1997, il s'agit de la dernière publication du vivant de Louis-René des Forêts et elle fait partie, avec *Le Bavard*, de ses plus grands chefs-d'œuvre. En outre, elle est parfaitement représentative du style et de la structure, ainsi que des thèmes, mis en œuvre par Louis-René des Forêts à la fin de sa carrière.

1. Comme précisé dans l'introduction, notre corpus ne contient que les œuvres en prose de Louis-René des Forêts. Nous ne nous intéressons donc pas à ses deux œuvres poétiques ni à ses œuvres picturales. Précisons que nous ne tenons pas compte non plus de ses chroniques musicales.

2. DES FORÊTS (Louis-René), *Face à l'immémorable* [1993], dans *Œuvres complètes*, p. 1017-1034.

3. DES FORÊTS (Louis-René), *Ostinato* [1997], dans *Œuvres complètes*, p. 1035-1186.

4. DES FORÊTS (Louis-René), *Pas à pas jusqu'au dernier* [2001], dans *Œuvres complètes*, p. 1203-1256.

5. DES FORÊTS (Louis-René), *...ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts...* [2002], dans *Œuvres complètes*, p. 1257-1335.

6. *Face à l'immémorable* et *...ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts...* sont deux recueils d'extraits d'*Ostinato*, dont certains ont été retirés au moment de la préparation du manuscrit et de l'épreuve, comme c'est le cas pour la seconde œuvre. *Pas à pas jusqu'au dernier*, en revanche, est une œuvre préparée par Louis-René des Forêts, qui mourra avant sa publication, et qui obéit au même fonctionnement qu'*Ostinato*, bien qu'elle aborde beaucoup plus le thème de la mort.

3.1. *L'après-modernité*

Plutôt controversé, ce courant littéraire qu'on fait débiter dans les années 1980, a reçu de nombreux noms et son existence même a été remise en question. Il est donc important de présenter les éléments du « débat terminologique » qui ne s'est jamais véritablement terminé et qui rend délicate la qualification d'« après-modernité » que nous avons choisie. Précisons tout de même que ce choix a été opéré dans un souci de facilité et de compréhension, et nullement pour prendre position. Nous expliciterons bien évidemment les raisons qui l'ont motivé. Nous évoquerons ensuite les principaux éléments qui définissent l'esthétique de l'après-modernité.

3.1.1. **Problème de terminologie**

L'après-modernité n'est pas un courant facile à évoquer tant des définitions, conceptions et appellations différentes ont pu être proposées pour le caractériser, nous y reviendrons. Pour Sémir Badir, il n'est pas assuré que la catégorisation qui découle de la définition de ce courant littéraire présente une réelle pertinence. Argumentant qu'il est plutôt difficile de trouver un texte qui corresponde réellement à l'esthétique après-moderne, il questionne son existence même et avance qu'il pourrait s'agir d'une invention conceptuelle creuse n'ayant que peu de réalité littéraire¹. Dans un article précédent, il affirmait déjà que « penser à la pertinence du concept de postmodernité, ce n'est pas autre chose que de le faire exister². »

Toutefois, nous pouvons avancer un élément qui semble mettre toutes les parties d'accord : le lien entre modernité et après-modernité. Qu'il s'agisse d'un rapport de successivité, de continuité ou de dépendance, il est évident que l'après-modernité se définit principalement en regard de ce qui la précède. Laurent Demoulin et Sémir Badir présentent ce courant très simplement comme « ce qui vient après la modernité³ ». Le rapport mis en avant dans l'article de Laurent Demoulin *Roland Barthes : moderne,*

-
1. BADIR (Sémir), « Histoire littéraire et postmodernité », dans *États du roman contemporain : actes du Colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*, textes réunis par VIART (Dominique) et BAETENS (Jan), éd. Lettres modernes Minard, Paris, 1999, [en ligne], url : <https://orbi.uliege.be/handle/2268/170732> [page consultée le 15 septembre 2021].
 2. BADIR (Sémir), « Vers la postmodernité », dans *Écritures*, n° 5, éd. Les Éperonniers, Bruxelles, 1993 [en ligne], url : <https://orbi.uliege.be/handle/2268/170783> [page consultée le 15 septembre 2021].
 3. BADIR (Sémir), *Ibid.* et DEMOULIN (Laurent), « Roland Barthes : moderne, antimoderne, postmoderne, après-moderne ? », dans *Revue Roland Barthes*, n° 4, juillet 2018, [en ligne], url : <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/laurent-demoulin/51293/> [page consultée le 28 avril 2021].

*antimoderne, postmoderne, après-moderne*¹ ? est plutôt un rapport de filiation, la modernité faisant office de modèle et de « nourriture » littéraire aux écrivains après-modernes :

L'après-modernité est ce qui vient après la modernité. Elle ne cherche ni à la dépasser ni à l'évacuer, mais à s'en nourrir sans vergogne. En somme, elle consiste à considérer la modernité comme une forme de classicisme².

Cet avis est partagé par Abdoulaye Diouf dans la revue internationale de littérature française *Relief*. Celui-ci met en avant une forme de suspicion après-moderne à l'égard de la modernité, suspicion qui tire précisément un trait d'union entre les deux courants :

Avant d'évoquer la postmodernité comme une suspicion à l'endroit de la modernité, nous tenons à rappeler que la contestation est elle-même interne et consubstantielle à la modernité qui, dès son avènement, s'est présentée comme une négation de soi³.

Dans cette continuité, il y aurait donc également une once de critique. Cette idée, qui n'est pas présente chez Laurent Demoulin, appert également chez Anne Cousseau. Cette dernière considère en effet l'après-modernité (ou la postmodernité, pour reprendre la même appellation) comme « un outil qui permet de questionner et de penser les excès, les limites et les impasses de la voie de la modernité⁴ [...] ». »

Venons-en maintenant aux principaux termes qui ont été utilisés pour qualifier ce que nous appelons « après-modernité ». Les appellations qui ont connu le plus de succès et qui ont le plus alimenté le débat sont « antimodernité », d'Antoine Compagnon⁵, « postmodernité », de Jean-François Lyotard⁶ et sa variante francisée « après-modernité ».

L'appellation d'Antoine Compagnon a eu un certain succès, mais elle a également été critiquée pour son manque de précision qui permettait de la faire correspondre à

1. DEMOULIN (Laurent), « Roland Barthes : moderne, antimoderne, postmoderne, après-moderne ? », *op. cit.*

2. *Ibidem.*

3. DIOUF (Abdoulaye), « Suspicion postmoderne en littérature : la modernité à l'épreuve de la contestation », dans *Relief*, vol. 11, n° 2, 2017, p. 30, [en ligne], url : <https://revue-relief.org/article/view/9147> [page consultée le 15 septembre 2021].

4. COUSSEAU (Anne), « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », dans DAMBRE (Marc), MURA-BRUNEL (Aline) et BLANCKEMAN (Bruno), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, éd. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p. 359-370, [en ligne], url : <https://books.openedition.org/psn/1684?lang=fr> [page consultée le 15 septembre 2021].

5. COMPAGNON (Antoine), *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, éd. Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2005.

6. LYOTARD (Jean-François), *La Condition postmoderne*, éd. de Minuit, coll. Critique, Paris, 1979.

n'importe quel auteur ou n'importe quel texte¹. Abdoulaye Diouf décrit de façon très succincte les écrivains antimodernes, en citant Compagnon, sous les traits de « modernes en délicatesse avec les Temps modernes² », qui ne refusent donc pas l'héritage de cette époque, et particulièrement des XVII^e et XVIII^e siècles. Cependant, il faut mentionner que cet attrait pour les Temps modernes ne vaut pas d'une manière générale, mais concerne uniquement les domaines liés à la société et à la politique. Quant au domaine littéraire, il est caractérisé par le maintien d'une esthétique moderne. La critique et la volonté de dépassement de la modernité qui semblent caractériser les écrivains antimodernes ne porteraient donc pas sur les considérations et les productions littéraires de leurs prédécesseurs.

Le terme « postmodernité », en revanche, a remporté beaucoup plus de suffrages et est l'appellation la plus couramment utilisée. Elle a été forgée par Jean-François Lyotard en référence au terme « post-industriel » inventé par Daniel Bell³ pour décrire la société de cette fin du XX^e siècle. « Postmodernité » est d'abord utilisé en architecture, pour caractériser le nouveau mouvement des architectes, qui rompent avec le modèle de l'époque, pour empêcher la monotonie d'une généralisation et d'une uniformisation de celui-ci⁴.

Il est défendu par nombre de chercheurs et d'auteurs, dont Sémir Badir, qui, malgré ses réserves à l'égard de ce courant littéraire, considère que l'appellation de Lyotard est la plus pertinente, car elle exprime à la fois son lien avec la modernité et sa volonté de s'en détacher et d'en tirer des leçons⁵.

Le terme « après-modernité », quant à lui, n'est pas fort différent du précédent, et nous pouvons le considérer comme une variante de celui-ci. Si cette variante ne convainc pas tous les spécialistes de la période, elle permet néanmoins, par la francisation du préfixe « post- », d'éviter toute confusion avec le terme « postmodernisme », tout en transmettant le même message de continuité et de rupture que l'option de Lyotard. C'est pour cette raison que nous avons choisi de l'utiliser dans ce travail. Très proche de

1. DEMOULIN (Laurent), « Roland Barthes : moderne, antimoderne, postmoderne, après-moderne ? », *op. cit.*

2. COMPAGNON (Antoine), *op. cit.*, cité dans DIOUF (Abdoulaye), *op. cit.*, p. 30.

3. BELL (Daniel), *Vers la société post-industrielle*, éd. Robert Laffont, Paris, 1976.

4. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 16.

5. BADIR (Sémir), « Vers la postmodernité », *op. cit.*

« postmoderne », « postmodernisme » a été rejeté par Lyotard pour témoigner de la fin des idéologies qui caractérise la fin du siècle¹ – les concepts idéologiques se caractérisant notamment par la présence du suffixe « -isme » dans leur nom.

Quel que soit le nom que l'on choisit de donner au courant littéraire qui nous occupe et quelle que soit notre opinion concernant sa pertinence et son existence, ce débat terminologique soulève la question de la catégorisation dans les sciences sociales. Débattre afin de savoir quelle « étiquette » convient le mieux à un courant littéraire et chercher à le définir au mieux, c'est-à-dire à le délimiter², nous emmène bien malgré nous à la limite d'un écueil dans lequel il serait dommage de tomber. En effet, bien que la catégorisation reste nécessaire à l'esprit et à la communication, il semble plus qu'important de ne jamais oublier que, quelle que soit l'étiquette apposée, elle ne sera certainement jamais pertinente, car aucun courant, mouvement, phénomène, événement littéraire ne peut se résumer à un simple terme, aussi précis soit-il. À ce propos, nous rejoignons l'opinion de l'anthropologue Jean-Pierre Olivier de Sardan :

Les sciences sociales recherchent de la cohérence et tendent à penser leurs objets comme des unités, et comme des unités organisées. Elles introduisent de ce fait souvent plus de cohérence dans leur objet que celui-ci n'en comporte. Mais c'est un risque que les sciences sociales sont condamnées à courir, car aucune recette magique ne permet de s'en prémunir une fois pour toutes. [...] La solution n'est pas de partir en guerre contre la démarche typologique, elle est de redoubler de vigilance quant à ses effets pervers³.

Nous n'avons bien sûr pas échappé à la nécessité de la typologie. Dans ce travail, nous avons souvent utilisé le terme « modernité », que nous avons même tenté de définir dans les premières pages. Dans cette partie ensuite, nous avons opéré un choix terminologique discutable en optant pour l'appellation « après-modernité ». Ce choix, nous l'assumons, (bien qu'il nous expose certainement à des avis contraires) car il n'a pas pour

1. AKAY (Ali), « Depuis quand le postmodernisme fait-il débat ? », dans *Tumultes*, n° 34, 2010, p. 95-111, [en ligne], url : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2010-1-page-95.htm> [page consultée le 29 septembre 2021].

2. Comme le dit Sémir Badir dans son article *Vers la postmodernité* (*op. cit.*), « Toute définition appelle [...] une clôture : une fin si le temps ou l'espace entre dans les caractéristiques de l'objet à définir, une finalité ou une fonction s'il s'agit d'une notion purement conceptuelle. »

3. SARDAN (Jean-Pierre Olivier de), « L'Espace wébérien des sciences sociales », dans *Genèses*, n° 10, 1993, p. 156.

objectif, nous le rappelons, de relancer le débat, mais simplement de faciliter la compréhension, en évitant de jongler avec plusieurs termes pour qualifier un même élément. Globalement, ce terme aurait tout à fait pu être remplacé par celui de « postmodernité » dans ces pages, et, nous concevons les catégories littéraires plutôt comme des vases communicants ou comme des pointillés que comme des murs fixes.

Dans le cas qui nous occupe, il nous semble pertinent de considérer que l'après-modernité (ou la postmodernité) est forcément une continuité de la modernité, qui s'en détache plus ou moins selon les auteurs¹. Nous retenons l'avis d'Hélène Velasco-Graciet, qui va tout de même un peu plus loin que nous, en remettant en cause le couple « modernité/après-modernité », qui prétend structurer une partie du XX^e siècle littéraire.

[...] [R]aisonner en terme de [*sic*] modernité et d'après-modernité postule, en soi, qu'il y aurait deux temps clairement délimités et correspondant à des états sociaux et territoriaux spécifiques, homogènes et cohérents. Or, bien sûr, tel n'est pas le cas, les mutations sont rarement brutales et trouvent leurs origines bien au-delà de la coupure et s'épanouissent sur un temps relativement long².

3.1.2. Caractéristiques littéraires de l'après-modernité

Malgré les considérations précédentes, nous allons tenter de décrire cette « tendance après-moderne » en évoquant ses principales caractéristiques.

Le premier élément qui ressort lorsqu'on se renseigne sur le sujet est la réconciliation entre les écrivains et l'écriture romanesque. Le « plaisir narratif³ » s'impose à nouveau et certains écrivains parmi « les plus modernes⁴ » proposent de nouvelles œuvres qui « ne ressemblent pas vraiment à celles que l'on s'était habitué à lire sous leur plume⁵. »

1. Notre opinion, qui peut sembler banale, est qu'il est important de comprendre l'après-modernité plutôt comme une tendance qui, à partir des années 1980, s'est manifestée chez un certain nombre d'écrivains, mais pas avec la même intensité pour chacun d'eux.

2. VELASCO-GRACIET (Hélène), « Seconde modernité, société et individu », dans *Territoires, mobilités et sociétés. Contradictions géographiques et enjeux pour la géographie*, éd. Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2009, p. 95-103, [en ligne], url : <https://books.openedition.org/msha/9102?lang=fr> [page consultée le 15 septembre 2021].

3. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 6.

4. *Ibid.*, p. 61.

5. *Ibid.*, p. 5.

Ensuite, de ce nouvel attrait pour le romanesque dépend la perte de vitesse de ce qu'Antoine Compagnon appelle les « métarécits ». Ces textes qui parlent d'eux-mêmes et de leur propre impossibilité étaient très fréquents chez les auteurs modernes. Notons que Roland Barthes, en 1979, en plus de décrire le fonctionnement des métarécits modernes, avait pressenti (ou observé ?) la chute de ce type de textes et l'avait encouragée :

[I]l faudrait que l'œuvre à faire cesse d'être, ou ne soit que discrètement, *un discours de l'œuvre sur l'œuvre* ; c'est cela qu'il faudrait stopper ou atténuer. C'est un procédé moderne extrêmement fréquent qui tient dans ce raisonnement : je ne peux pas écrire, c'est fini et la seule chose qui me reste à écrire, c'est qu'il n'y a rien à écrire¹.

Un troisième élément, partagé par de nombreuses sources, est la fin de l'opposition entre ancien et moderne, que Roland Barthes avait également pressentie lors de son cours au Collège de France.

Alors, sans doute mais peut-être est-ce un rêve optimiste que je fais, se trouve tout naturellement abolie la distinction finalement bête du Nouveau et de l'Ancien, et se trouve tracé le chemin de la spirale, la spirale qui est la figure véritablement progressiste de l'activité humaine dans la mesure où elle veut que toute chose revienne mais à une autre place, à un autre niveau² [...].

Les après-modernes, contrairement à leurs prédécesseurs, ne refusent pas l'héritage littéraire des siècles précédents³. Cependant, comme le théorise Roland Barthes, et comme l'explique Laurent Demoulin, il ne s'agit pas d'un simple retour en arrière : « Nul retour au temps 1 du passé classique, mais un "classique moderne"⁴ en position historique⁵ ». Les écrivains et écrivaines après-modernes « chacun et chacune à leur façon, mêlent

1. BARTHES (Roland), *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 694.

2. *Ibid.*, p. 705.

3. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 16-17.

4. Notons que cette notion de « classique moderne » n'est pas nouvelle et apparaît dès les années 1930 pour caractériser l'apaisement littéraire qui suit l'apparition des avant-gardes.

5. DEMOULIN (Laurent), *Roland Barthes : moderne, antimoderne, postmoderne, après-moderne ?*, *op. cit.*

la modernité et le classicisme¹ » et assument leur filiation en accord avec Verdi : « Torniamo all'antico. Sarà un progresso². »

Dans le même ordre d'idées, sous l'après-modernité se développe à nouveau la croyance en la possibilité de transmettre le réel et les expériences individuelles à travers le langage et la littérature. On assiste alors à ce que Dominique Viart et Bruno Vercier appellent le « retour du sujet³ ». Toutefois, ils précisent également qu'il ne s'agit pas pour autant d'un retour du sujet tel qu'il était traité avant la modernité. En effet, la fin du XX^e siècle ne rompt pas totalement avec les questionnements de la modernité, puisque le sujet et le réel font leur retour « sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses⁴. » Si la parole se libère, ce n'est que pour mieux mettre en avant ses difficultés fondamentales et la littérature n'offre finalement pas plus de certitudes que dans les décennies précédentes⁵.

Ainsi, l'après-modernité se caractérise en ce qu'elle diffère de la modernité. Anne Cousseau⁶ et Abdoulaye Diouf⁷ l'ont fait remarquer, la fin du siècle voit l'éclatement d'oppositions typiquement modernes : réalité/fiction, sujet/objet, tradition/innovation et imitation/originalité.

Parmi ces oppositions, une en particulier mérite que l'on s'y arrête, l'opposition entre réalité et fiction. On l'a compris, après la modernité, cette dichotomie ne convainc plus les écrivains, et cela se remarque notamment dans l'apparition d'un certain goût pour l'autofiction⁸. Ce genre, qui mêle précisément réalité et fiction, fait la jonction entre

1. *Ibidem*.

2. « Tournons-nous vers le passé, ce sera un progrès. » Lettre de Verdi à Francesco Florimo du 5 janvier 1871, citée par Florimo dans son ouvrage *Riccardo Wagner ed i wagneristi* (éd. A.G. Morelli, Ancône, 1883), citée dans BARTHES (Roland), *La Préparation du roman, op. cit.*, p. 697.

3. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 18.

5. Comme pour la modernité et le courant moraliste, il est possible d'évoquer des événements ou des phénomènes sociaux qui peuvent être à l'origine de l'esthétique après-moderne. Hélène Velasco-Graciet prend trois éléments en compte. Le premier est ce qu'elle appelle la « faillite du mythe du progrès ». Le libéralisme ne jouit plus autant de la confiance de la population et la société semble prendre conscience des risques humanitaires et climatiques causés par l'idéologie du progrès. Le second élément est le développement d'une société de plus en plus complexe qu'il devient de plus en plus difficile à comprendre et à exprimer. Enfin, troisième élément plus général, les crises politiques et économiques de la période obligent les individus à se reconstruire, les bases sur lesquelles la société s'était forgée n'offrant plus d'assise stable. Sur ces éléments, voir VELASCO-GRACIET (Hélène), *op. cit.*

6. COUSSEAU (Anne), *op. cit.*

7. DIOUF (Abdoulaye), *op. cit.*, p. 32.

8. VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *op. cit.*, p. 27-28.

différents traits de l'après-modernité dont nous avons déjà parlé, dont le retour à l'expression des expériences individuelles. Ces autobiographies qui n'en sont plus, tant il est difficile de distinguer le vrai du faux, prolifèrent à partir des années 1980, à tel point que le terme « autofiction » est alors utilisé par la presse « pour qualifier la plupart des récits personnels, plus ou moins fictifs, qui paraissent alors¹ [...] ». »

D'une manière plus générale, ce lien entre réalité et fiction est typique de la période et détermine la conception de la littérature d'alors. Roland Barthes expliquera d'ailleurs à ses auditeurs que la seule manière de réaliser un roman, c'est de « [mêler] sans prévenir le vrai et le faux : le vrai criant, absolu du moment de vérité, et le faux coloré, brillant, venu de l'ordre du Désir et de l'Imaginaire². » Ce n'est bien sûr pas sans nous rappeler les propos tenus par Louis-René des Forêts lui-même : « [...] pour ajouter encore à l'étrangeté de la littérature, on n'accède à la vérité que par des procédés de mensonge : c'est le propre de toute fiction³. »

Une autre caractéristique intéressante concerne la temporalité des œuvres de la fin du XX^e siècle. Il s'agit d'une temporalité centrée sur l'instantané, qui rejette la continuité temporelle et l'aspect duratif de celle-ci. Dans les textes, cela se manifeste par l'absence d'ancrages temporels déterminés⁴, mais aussi par le choix de la forme fragmentaire. Le fragment est la forme emblématique de l'après-modernité, et elle permet d'allier expression des expériences individuelles et refus de la continuité. Bien sûr, le fragment n'est pas une forme nouvelle, puisqu'il était déjà utilisé au siècle classique par les écrivains moralistes, comme nous l'avons montré au début de ce travail, et par certains écrivains modernes, notamment Louis-René des Forêts. Cependant, c'est à partir des années 1980 que cette forme connaît à nouveau un certain succès et qu'elle est utilisée de manière plus poussée, puisqu'elle confine alors à la juxtaposition⁵, c'est-à-dire à l'assemblage d'éléments sans liens logiques ni indications temporelles.

La plupart des textes nous offre des récits de vie dont la cohérence est défaite, et qui ne peuvent s'écrire que sous une forme déconstruite,

1. *Ibidem*.

2. BARTHES (Roland), *La Préparation du roman*, *op. cit.*, p. 298.

3. ÉZINE (Jean-Louis), « Louis-René des Forêts tel qu'il parle », *Le Nouvel Observateur*, 16 février 1995, cité dans des Forêts (Louis-René), *Œuvres complètes*, p. 133.

4. COUSSEAU (Anne), *op. cit.*

5. BERTHO (Sophie), « Temps, récit et postmodernité », dans *Littérature*, n° 92, éd. Armand Colin, Paris, décembre 1993, p. 93.

discontinue. Chapitres, séquences, scènes, les unités narratives constituent autant d'éclats d'histoire dépareillés, des « morceaux de vie juxtaposés [...] comme les lames d'un parquet immense¹ », dont on ne saisit plus l'unité, ni le centre².

3.2. *Ostinato* : une œuvre « après-moderne » ?

Pour questionner cette éventuelle appartenance à l'après-modernité, il convient de mettre en avant les caractéristiques principales qui rattachent *Ostinato* à ce courant, et surtout, qui le distinguent des œuvres précédentes de Louis-René des Forêts. Il ne serait, en effet, que peu pertinent de prendre en compte ici des éléments comme, par exemple, l'influence du classicisme alors qu'il s'agit d'un trait qui est présent dans toute l'œuvre de des Forêts, et pas seulement dans ses derniers textes, et qui le distinguait d'ailleurs de la modernité. De même, il semble inutile de revenir sur le sujet après-moderne, dit « incertain » et qui, d'après la typologie de Roland Barthes, présentée schématiquement par Laurent Demoulin, se trouve à la jonction des conceptions classiques et modernes du sujet. Le lien entre classique et moderne, ainsi que le mélange de leurs caractéristiques respectives, a déjà été longuement abordé dans ce travail et il n'est plus à prouver.

En revanche, il est intéressant de constater qu'*Ostinato* est le témoin de cette « réconciliation » entre les écrivains et l'écriture dont nous avons parlé plus tôt. Globalement, nous pouvons dire que le langage redevient l'outil volontaire des auteurs qui n'avaient eu de cesse de le mettre en doute et de juger insuffisante sa capacité d'expression du monde. C'est le cas de Louis-René des Forêts et d'*Ostinato* :

Il y avait toujours dans mes livres précédents une certaine contestation interne du langage, avec une dimension ironique ou parodique souvent. Avec *Ostinato*, c'est comme si je croyais à nouveau à la validité du langage, à sa fonction véhiculaire d'une pensée, d'idées, d'une mémoire qui retrouve chair³.

Cet extrait montre bien l'évolution du rapport au langage que notre auteur a connu, mais il est également possible de percevoir, à travers certains extraits d'*Ostinato*, un

1. Cette citation de Régis JAUFFRET est issue de *Promenade* (éd. Verticales et éd. Seuil, Paris, 2001, p. 34).

2. COUSSEAU (Anne), *op. cit.*

3. DUAULT (Alain), *op. cit.*

rapport à l'écriture qui se rapproche beaucoup de ce que nous avons dit sur l'après-modernité.

Ne reconnaissant presque rien en lui qu'il ne conteste, tout se passe cependant comme s'il s'était donné désormais pour règle de ne plus céder au mouvement naturel de la contestation, soit par volonté d'effacement, soit par certitude qu'il ne trouvera sa vérité propre qu'en faisant crédit au langage, dût-il persister à le tenir pour douteux, et donc à donner le change – mensonge par omission sans lequel il basculerait à nouveau dans un silence d'autant plus inacceptable que, singeant le détachement, il ne conduit qu'à une autre forme d'imposture¹ [...].

Ici, nous remarquons immédiatement la mention du refus du « mouvement naturel de la contestation », qui semble être l'élément principal de rupture avec la modernité. Ensuite, le langage, qui était précisément ce qui posait problème à notre auteur dans l'écriture, y est considéré comme le moyen d'accéder à « sa vérité propre », ce qui fait bien sûr référence au sujet. L'extrait va même plus loin en affirmant que s'il fallait continuer à douter du langage, il ne s'agirait que d'un mensonge pour « donner le change ».

Le malheur dont il ne peut rien être dit qu'en retrouvant la calme possession du langage, mais c'est alors oublier ce qu'il fut : une pure violence qui ne tenait de sens que d'elle-même et ne parlait d'autre langue que la sienne, vouant d'avance à l'échec toute tentative de restitution, exigeant à jamais le silence – silence que lève pourtant, venue de très loin, une voix défaillante, étranglée par la peur de s'entendre, mais aussi de se faire mal entendre en n'alignant que des mots² [...].

Ce second passage affirme la nécessité de l'outil langagier pour exprimer les expériences individuelles, mais exprime encore la difficulté (quasiment) insurmontable que cela représente. Ces quelques lignes pourraient tout aussi bien correspondre à l'impossibilité moderne qu'à un questionnement après-moderne sur le dilemme de l'écriture et du langage. Cela peut témoigner d'une position d'« entre-deux » de Louis-René des Forêts qui écrit des œuvres qui se distinguent de ce qu'il a pu écrire avant, mais qui restent

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Ostinato* [1997], dans *Œuvres complètes*, p. 1078.

2. *Ibid.*, p. 1135.

fortement influencées par les préoccupations modernes que l'on a pu trouver dans ses œuvres précédentes.

Ensuite, il est important de s'arrêter sur le type de texte qu'est *Ostinato*. En effet, tout d'abord pressentie par notre auteur comme une autobiographie, l'œuvre a finalement pris la forme d'un texte proche du genre de l'autofiction. Ainsi, il propose au lecteur les réflexions et les souvenirs d'une personne que nous savons être Louis-René des Forêts lui-même, notamment parce qu'il est possible de reconnaître des éléments connus de sa vie dans les paragraphes de l'œuvre, mais aussi parce que ce texte qui, à l'origine, devait être une courte autobiographie commandée par François Xavier Jaujard pour les éditions Granit¹, a été présentée par des Forêts comme la reconstitution des « moments forts d'une existence² », sans pour autant être qualifiée par lui d'autobiographie, lors de son interview par Jean-Benoît Puech, en 1988. Lors de cette interview, *Ostinato* n'a pas encore été publié sous forme de volume, mais il existe déjà sous forme d'extraits divulgués peu à peu dans la presse.

Mais il est surtout important de noter le mélange des éléments authentiques et fictionnels, qui sont indistincts. Ce fonctionnement entre réalité et fiction est typique de ce genre de l'autofiction qui se développe à partir des années 1980. Bien qu'il n'ait été publié sous forme de volume qu'en 1997, les premiers extraits d'*Ostinato* paraissent déjà dans la presse en 1984.

Enfin, le principal trait qui distingue *Ostinato* est sa forme particulière. Composé d'une suite de fragments dont l'ordre ne suit aucune règle logique évidente, le texte se fonde sur le refus de la continuité. Ainsi, les extraits sont juxtaposés et ne sont aucunement situés dans un cadre spatio-temporel. Impossible donc de faire le tri entre les souvenirs, qui ne respectent d'ailleurs pas la chronologie, et les réflexions récentes. Le texte ne présente pas non plus de vue d'ensemble ni de cohérence globale. Il s'ouvre sur un premier paragraphe qui joue le rôle d'incipit sans avoir rien d'introductif, et se clôt comme il a débuté, de manière abrupte et sans logique apparente. Il est donc parfaitement inutile de chercher à faire correspondre *Ostinato* au schéma narratif traditionnel.

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Œuvres complètes*, p. 81.

2. PUECH (Jean-Benoît), *op. cit.*, p. 28.

Cette absence de cohérence générale est d'ailleurs assumée par l'œuvre elle-même, dans laquelle nous pouvons lire l'extrait suivant :

De là cette recherche anxieuse d'une clé qui, donnant accès à une perspective d'ensemble, permettrait au moins de mesurer l'espace parcouru, de le circonscrire et peut-être, à défaut de la rendre pleinement intelligible, d'en mieux saisir la ligne directrice jusqu'à présent négligée par le regard perdu dans l'observation avide d'une profusion d'images parfois empruntées à la mémoire ou au rêve, sans autres supports que leur évidence et les mots qui les ont prises en charge. Comment savoir si de cette vision dominante, qui n'est que chimère, se dégagerait une impression de cohérence harmonieuse propre à satisfaire aux exigences de l'esprit, à en justifier la démarche ? la clé reste introuvable, le but si obscur qu'il est comme nul¹.

Celui-ci ne laisse pas de nous rappeler les mots de Régis Jauffret et d'Anne Cousseau : « Chapitres, séquences, scènes, les unités narratives constituent autant d'éclats d'histoire dépareillés, des "morceaux de vie juxtaposés [...] comme les lames d'un parquet immense"², dont on ne saisit plus l'unité, ni le centre³. »

Bien sûr, il ne serait pas correct de considérer que la forme du fragment n'est apparue chez Louis-René des Forêts qu'à la fin de sa carrière. De fait, nous avons déjà émis l'hypothèse que notre auteur avait subi également formellement l'influence du courant moraliste, qui pratiquait l'écriture du fragment. Cependant, force est de constater que, même si nous ne pouvons nier la présence d'une écriture à tendance fragmentaire dès *Les Mendians*, *Ostinato* (ainsi que *Face à l'immémorable* et *Pas à pas jusqu'au dernier*) met en œuvre beaucoup plus radicalement cette esthétique et présente un refus nettement plus franc de la continuité formelle, narrative et logique. En témoignent ces mots de notre auteur :

D'abord, les livres précédents avaient une structure. Elle n'était pas préalable, mais elle s'était faite en écrivant. Là, j'ai le sentiment qu'il n'y a pas de structure⁴.

1. DES FORÊTS (Louis-René), *Ostinato* [1997], dans *Œuvres complètes*, p. 1099.

2. Cette citation de Régis JAUFFRET est issue de *Promenade* (éd. Verticales et éd. Seuil, Paris, 2001, p. 34).

3. COUSSEAU (Anne), *op. cit.*

4. ÉZINE (Jean-Louis), *op. cit.*, p. 132-133.

4. CONCLUSION GÉNÉRALE

L'objectif initial de ce travail était, tout en proposant une nouvelle lecture de l'œuvre de Louis-René des Forêts, d'observer dans quelle mesure un texte littéraire peut transmettre, volontairement ou non, des informations sur la société. Ainsi, notre postulat, qui nous situe du côté de la sociologie de la littérature, était que tout texte, même d'apparence très hermétique, est forcément influencé par son contexte de production social, politique, etc., et que cette influence peut être perçue et constituer une source d'information. Pour ce faire, nous avons analysé les productions littéraires en prose de Louis-René des Forêts.

Nous avons donc découvert que notre auteur était fortement influencé par les courants moralistes et modernes, ce qui le plaçait tout à la fois en marge et au cœur du contexte littéraire de son époque. Nous avons également découvert que le pôle privé était extrêmement important pour un auteur tel que lui et que les œuvres de des Forêts sont toutes fondamentalement intimes et personnelles, tant il est possible d'y ressentir le désarroi et la souffrance, et ce, malgré les insuffisances du langage dénoncées.

En outre, la culpabilité, la solitude, le besoin d'être aimé et la douleur du deuil sont autant de sentiments qui forgent les textes et s'y trouvent exprimés de manière diffuse et indirecte, presque involontaire.

Le combat intérieur entre le besoin de confier ses souffrances et l'impossibilité de le faire, à cause d'une pudeur ou de l'incapacité à exprimer l'indicible qui accable, est également très perceptible dans tous les textes que nous avons analysés. Il peut, dans certaines œuvres, prendre la forme d'une critique du langage et de la communication en apparence très moderne, mais on comprend en s'attardant un peu plus qu'il s'agit avant tout – avant de correspondre à un trait de la modernité – d'un drame personnel et d'une souffrance permanente.

Peut-être pourrions-nous considérer que Louis-René des Forêts vit ce drame parce que l'époque et l'esthétique moderne mettent un frein à sa volonté d'expression, mais sans doute est-ce aussi – et surtout – ce drame qui le rend si moderne, presque malgré lui.

Notre analyse nous a aussi permis de mettre en avant le caractère mobile, non figé, de son œuvre, puisque les thèmes sont toujours reformulés et exposés différemment. *Les Mendians* est très différent du *Bavard*, qui lui-même n'est pas comparable aux textes plus courts, ni aux œuvres poétiques (que nous n'avons pas travaillées), et encore moins à *Ostinato*.

Si ce dernier se distingue vraiment des œuvres produites au début de la carrière de des Forêts, et si une certaine évolution apparaît lorsqu'on adopte une vision plus globale, il n'est pas des plus évidents de définir cette évolution. Dans ce travail, nous avons interrogé l'hypothèse de l'après-modernité, mais cela nous a finalement mené à nuancer beaucoup plus notre usage des catégories littéraires telles que « modernité » et « après-modernité ». En effet, bien que le texte présente des caractéristiques typiques du second courant, comme la forme fragmentaire ou encore l'indistinction entre réalité et fiction, et malgré une perte de vitesse des soupçons modernes qui agitaient notre auteur, comme le soupçon envers le langage et envers la représentation du monde et du sujet, nous nous devons de constater que certains traits « après-modernes » repérés étaient déjà présents bien avant 1980 (pour ne pas dire depuis toujours) chez Louis-René des Forêts, même s'ils ont gagné en radicalité à la fin de sa carrière.

L'œuvre de des Forêts a certes connu une évolution à la fin du siècle, celle-ci se manifestant surtout par le regain de confiance dans le langage, et peut-être cette évolution est-elle liée à l'apparition d'un nouveau courant que nous appellerions « après-modernité », mais il ne semble pas pertinent d'affirmer qu'il a commencé sa carrière en tant qu'écrivain moderne et a signé sa dernière œuvre en tant qu'auteur après-moderne. Cette affirmation pose problème d'une part parce que la conception (et l'existence même) de l'après-modernité pose encore plus question que celle de la modernité, et d'autre part parce qu'il faut admettre que notre auteur est resté jusqu'à la fin de sa vie extrêmement fidèle à la définition de la modernité que nous utilisons.

Bien sûr, il est possible d'avancer qu'il serait resté moderne, mais influencé par l'après-modernité, mais cela reste à nouveau trop incertain pour être pertinent. De fait, nous n'avons pu constater chez Louis-René des Forêts qu'une évolution de traits pré-existants. Or, si nous choisissons de considérer l'après-modernité comme une continuité de la modernité, modifiée et même niée, cela revient à la définir par des caractéristiques fondamentales de la modernité elle-même et ainsi à faire disparaître l'après-modernité (la modernité se caractérise précisément par son statut éphémère et ne peut que se nier et renaître reformulée. C'est un mouvement incessant de mort et de renaissance, de possibilité et d'impossibilité, et c'est là son mode d'existence). Choisissons de la définir autrement, et les cartes seront rebattues.

Partant, des Forêts n'aurait alors été qu'un moderne, du début à la fin ? Mais même cette question ne peut obtenir de réponse évidente, car notre auteur pourrait bien avoir été bien plus guidé par ses souffrances que par le choix d'une esthétique.

Quoi qu'il en soit, il est évident que le contexte social et politique s'exprime à travers lui : un contexte de deuil, de souffrance, de traumatismes et d'indicible. La modernité et ses doutes, ainsi que l'après-modernité et son existence controversée, sont évidemment liées à cela. Il semble également clair que l'impossibilité de s'exprimer est aussi un mode d'expression, et que ce mode exprime parfois bien mieux que les mots, pourvu qu'on sache lire entre les lignes. Quel que soit son degré d'hermétisme (volontaire ou non), un texte littéraire – sans doute pouvons-nous aller plus loin en parlant simplement d'œuvre artistique – donne forcément des informations et transmet un message sur la société qui le voit naître et qui conditionne sa naissance.

Il est réellement enrichissant de relire les textes avec cette perception, particulièrement les plus hermétiques, ou ceux qui semblent le plus éloignés de toute considération politique, sociale, etc. Toutefois, il est important de ne pas oublier que chaque auteur, même celui qui prétend ne pas parler de lui, s'exprime en tant qu'homme, avec sa part d'indicible toujours présente en filigrane. L'œuvre n'est finalement que la partie émergée de l'iceberg.

L'art est une activité sociale ; l'œuvre esthétique ne s'isole pas d'un environnement religieux, politique, culturel, économique, voire technique, bref d'un ensemble d'institutions, de mentalités, d'idéologies, de savoirs, d'attitudes, proprement sociaux : voilà l'évidence, ou le postulat, qui inaugure toute réflexion sur les rapports entre la littérature et la société¹.

1. MADELÉNAT (Daniel), « Littérature et société », dans BRUNEL (Pierre), CHEVREL (Pierre), *Précis de littérature comparée*, éd. PUF, Paris, 1989, p. 105.

Annexe

La bibliothèque idéale de Louis-René des Forêts¹

- | | |
|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| 1. HOMÈRE : <i>L'Illiade et L'Odyssee</i> | 23. CHATEAUBRIAND : <i>Vie de Rancé</i> |
| 2. ESCHYLE : <i>Théâtre</i> | 24. B. CONSTANT : <i>Le Cahier rouge</i> |
| 3. SUÉTONE : <i>Les Douze Césars</i> | 25. FOURIER : <i>Théorie des Quatre Mouvements</i> |
| 4. PÉTRONE : <i>Le Satiricon</i> | 26. STENDHAL : <i>Correspondance</i> |
| 5. SAINT AUGUSTIN : <i>Les Confessions</i> | 27. STENDHAL : <i>Henry Brulard</i> |
| 6. VILLON : <i>Le Testament</i> | 28. STENDHAL : <i>Le Rouge et le Noir, etc.</i> |
| 7. PINDARE : <i>Les Pythiques</i> | 29. SAINTE-BEUVE : <i>Port-Royal</i> |
| 8. LYCOPHRON : <i>L'Alexandra</i> | 30. MÉRIMÉE : <i>Arsène Guillot</i> |
| 9. SPINOZA : <i>L'Éthique</i> | 31. MICHELET : <i>Histoire de la Révolution française</i> |
| 10. LA CEPPÈDE : <i>Œuvres poétiques</i> | 32. MICHELET : <i>La Sorcière</i> |
| 11. CYRIL TOURNEUR : <i>Théâtre</i> | 33. BAUDELAIRE : <i>Les Fleurs du Mal</i> |
| 12. SHAKESPEARE : <i>Théâtre</i> | 34. BAUDELAIRE : <i>Curiosités esthétiques</i> |
| 13. DESCARTES : <i>Correspondances</i> | 35. GOBINEAU : <i>Les Pléiades</i> |
| 14. CARDINAL DE RETZ : <i>Mémoires</i> | 36. FLAUBERT : <i>L'Éducation sentimentale</i> |
| 15. MME DE LAFAYETTE : <i>La Princesse de Clèves</i> | 37. FLAUBERT : <i>Bouvard et Pécuchet</i> |
| 16. PASCAL : <i>Les Pensées</i> | 38. ZOLA : <i>Germinal</i> |
| 17. SAINT-SIMON : <i>Les Mémoires</i> | 39. VALLÈS : <i>Jacques Vingtras</i> |
| 18. BAYLE : <i>Dictionnaire</i> | 40. MALLARMÉ : <i>Poésies</i> |
| 19. DIDEROT : <i>Le Rêve de d'Alembert</i> | 41. CORBIÈRE : <i>Les Amours jaunes</i> |
| 20. DIDEROT : <i>Lettres à Sophie Volland</i> | 42. RIMBAUD : <i>Œuvres complètes</i> |
| 21. LACLOS : <i>Les Liaisons dangereuses</i> | 43. LAUTRÉAMONT : <i>Les Chants de Maldoror</i> |
| 22. SADE : <i>Correspondance</i> | 44. JARRY : <i>Œuvres complètes</i> |

1. Cette liste est parue pour la première fois dans QUENEAU (Raymond), *Pour une bibliothèque idéale*, Gallimard, 1956. Elle est reproduite dans DES FORÊTS (Louis-René), *Œuvres complètes*, p. 106-107. Il s'agit de la réponse de Louis-René des Forêts à une enquête menée par Raymond Queneau auprès de divers écrivains ou personnalités publiques.

45. APOLLINAIRE : <i>Alcools</i>	73. LÉONARD DE VINCI : <i>Les Carnets</i>
46. JULES RENARD : <i>Journal</i>	74. MICHAUX : <i>Un Barbare en Asie</i>
47. PROUST : <i>À la Recherche du temps perdu</i>	75. QUENEAU : <i>Saint-Glinglin</i>
48. JOYCE : <i>Ulysse</i>	76. SAINT-JUST : <i>Discours</i>
49. ROUSSEL : <i>Locus Solus</i>	77. CÉLINE : <i>Voyage au bout de la nuit</i>
50. DE QUINCEY : <i>Œuvres complètes</i>	78. GIDE : <i>Paludes</i>
51. DOSTOÏEVSKI : <i>L'Idiot</i>	79. FITZGERALD : <i>Gatsby le Magnifique</i>
52. DOSTOÏEVSKI : <i>L'Éternel Mari</i>	80. MARX : <i>Œuvres complètes</i>
53. GOGOL : <i>Les Âmes mortes</i>	81. LEIRIS : <i>L'Âge d'homme</i>
54. VALÉRY : <i>La Soirée avec Monsieur Teste</i>	82. JANE AUSTEN : <i>Orgueil et Préjugés</i>
55. BRETON : <i>Les Vases communicants</i>	83. E. BRONTË : <i>Wuthering Heights</i>
56. ARAGON : <i>Le Paysan de Paris</i>	84. HEGEL : <i>Phénoménologie</i>
57. KAFKA : <i>Amerika</i>	85. EMILY DICKINSON : <i>Poèmes</i>
58. BATAILLE : <i>L'Expérience intérieure</i>	86. BLANCHOT : <i>L'Arrêt de mort</i>
59. NIETZSCHE : <i>Le Gai Savoir</i>	87. SOLOGOUB : <i>Le Démon mesquin</i>
60. BORGES : <i>Fictions</i>	88. BRICE PARAIN : <i>Sur la Dialectique</i>
61. DANIEL DEFOE : <i>Journal de l'année de la Peste</i>	89. ELIOT : <i>Poèmes</i>
62. G. DU MAURIER : <i>Peter Ibbetson</i>	90. TOLSTOÏ : <i>La Mort d'Ivan Ilitch</i>
63. STEVENSON : <i>Le Maître de Ballantrae</i>	91. HÖLDERLIN : <i>Les Poèmes de la folie</i>
64. CARROLL : <i>Alice aux Pays des Merveilles</i>	92. HAWTHORNE : <i>La Lettre écarlate</i>
65. MELVILLE : <i>Billy Budd</i>	93. HUYSMANS : <i>À Rebours</i>
66. H. JAMES : <i>Ce que savait Maisie</i>	94. FRÉNAUD : <i>L'Énorme Figure de la Déesse Raison</i>
67. ARTAUD : <i>Le Théâtre et son double</i>	95. PIRANDELLO : <i>Théâtre</i>
68. TROTSKI : <i>Histoire de la Révolution russe</i>	96. KLOSSOWSKI : <i>Roberte ce soir...</i>
69. GERTRUDE STEIN : <i>Américains d'Amérique</i>	97. DYLAN THOMAS : <i>Poèmes</i>
70. COMPTON-BURNETT : <i>Les Ponsonby</i>	98. BÜCHNER : <i>Théâtre</i>
71. MASSIGNON : <i>La Passion d'Al Hallaj</i>	99. FAULKNER : <i>Treize histoires</i>
72. LÉNINE : <i>L'État et la Révolution</i>	100. DE CHIRICO : <i>Hebdomeros</i>

Bibliographie

SOURCE PRIMAIRE

DES FORÊTS (Louis-René), *Œuvres complètes*, dir. RABATÉ (Dominique), éd. Gallimard, coll. Quarto, Paris, 2015.

SOURCES SECONDAIRES

Ouvrages

BARTHES (Roland), *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, éd. Seuil, coll. Points, Paris, 2019.

BACHELARD (Gaston), *L'Air et les Songes*, éd. José Corti, Paris, 1943.

BELL (Daniel), *Vers la société post-industrielle*, éd. Robert Laffont, Paris, 1976.

BLANCHOT (Maurice), *La Part du feu*, éd. Gallimard, Paris, 1949, p. 287.

BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, éd. Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 1983.

BLANCHOT (Maurice), *L'Entretien infini*, éd. Gallimard, Paris, 1969.

BONNEFOY (Yves), *La Vérité de parole*, éd. Le Mercure de France, Paris, 1988.

COMINA (Marc), *Louis-René des Forêts. L'impossible silence*, éd. Champ Vallon, Ceyzérieu, 1998.

COMPAGNON (Antoine), *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, éd. Gallimard, coll. Folio Essais, Paris, 2005.

LYOTARD (Jean-François), *La Condition postmoderne*, éd. de Minuit, coll. Critique, Paris, 1979.

PARMENTIER (Bérangère), *Le Siècle des moralistes*, éd. Seuil, coll. Points, Paris, 2000.

PASCAL (Blaise), *Pensées*, éd. Guillaume Deprez, Paris, 1670.

PAULHAN (Jean), *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, éd. Gallimard, Paris, 1941.

REY (Alain), *Dictionnaire historique de la langue française* [1993], t. II, éd. Le Robert, Paris, 2016.

SAPIRO (Gisèle), *La Sociologie de la littérature*, éd. La Découverte, Paris, 2014.

VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, éd. Bordas, Paris, 2005.

Articles et chapitres de livres

AKAY (Ali), « Depuis quand le postmodernisme fait-il débat ? », dans *Tumultes*, n° 34, 2010, p. 95-111, [en ligne], url : <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2010-1-page-95.htm> [page consultée le 29 septembre 2021].

BADIR (Sémir), « Histoire littéraire et postmodernité », dans *États du roman contemporain : actes du Colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*, textes réunis par VIART (Dominique) et BAETENS (Jan), éd. Lettres modernes Minard, Paris, 1999, [en ligne], url : <https://orbi.uliege.be/handle/2268/170732> [page consultée le 15 septembre 2021].

BADIR (Sémir), « Vers la postmodernité », dans *Écritures*, n° 5, éd. Les Éperonniers, Bruxelles, 1993 [en ligne], url : <https://orbi.uliege.be/handle/2268/170783> [page consultée le 15 septembre 2021].

BARTHES (Roland), « L'utopie du langage », dans *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], dans *Œuvres complètes*, t. I, 1942-1961, édition établie par Éric Marty, éd. Seuil, Paris, 2002.

BERTHO (Sophie), « Temps, récit et postmodernité », dans *Littérature*, n° 92, éd. Armand Colin, Paris, décembre 1993, p. 90-97.

BLANCHOT (Maurice), « Comment la littérature est-elle possible ? », dans *Faux pas*, éd. Gallimard, Paris, 1943.

BLANCHOT (Maurice), « La Parole vaine », dans DES FORÊTS (Louis-René), *Le Bavard*, éd. Gallimard, Paris, 1963.

BURY (Emmanuel), « Frontières du classicisme », dans *Littératures classiques*, n° 34, automne 1998, p. 217-236.

COUSSEAU (Anne), « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », dans DAMBRE (Marc), MURA-BRUNEL (Aline) et BLANCKEMAN (Bruno), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, éd. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p. 359-370, [en

ligne], url : <https://books.openedition.org/psn/1684?lang=fr> [page consultée le 15 septembre 2021].

DANDREY (Patrick), « Les Deux Esthétiques du classicisme français », dans *Littératures classiques*, n° 19, automne 1993, p. 145-170.

DEMOULIN (Laurent), « Barthes avant Guibert », dans *Roland Barthes Continuités. Colloque de Cerisy 2016*, éd. Christian Bourgeois, Paris, 2017, p. 505-525.

DEMOULIN (Laurent), « Roland Barthes : moderne, antimoderne, postmoderne, après-moderne ? », dans *Revue Roland Barthes*, n° 4, juillet 2018, [en ligne], url : <http://revue.roland-barthes.org/2018/07/laurent-demoulin/51293/> [page consultée le 28 avril 2021].

DES FORÊTS (Louis-René), « Le Droit à la vérité », dans *14 Juillet*, n° 1, 14 juillet 1958.

DES FORÊTS (Louis-René), « Notes éparses en Mai », dans *L'Éphémère*, n° 6, 1968.

DIOUF (Abdoulaye), « Suspicion postmoderne en littérature : la modernité à l'épreuve de la contestation », dans *Relief*, vol. 11, n° 2, 2017, p. 30-41, [en ligne], url : <https://revue-relief.org/article/view/9147> [page consultée le 15 septembre 2021].

DUAULT (Alain), « Louis-René des Forêts : il y a danger à trop écrire », dans *L'Événement du jeudi*, 19-25 mars 1987.

ÉZINE (Jean-Louis), « Louis-René des Forêts tel qu'il parle », *Le Nouvel Observateur*, 16 février 1995.

FROIDEVAUX (Gerald), « Modernisme et modernité : Baudelaire face à son époque », dans *Littérature*, n° 63, 1986, p. 90-103.

GOBBERS (Walter), « Modernité/modernisme et avant-garde : Parente évidente, relation ambiguë », dans *Neohelicon*, n° 21, 1994, p. 165-187.

HOLLAND (Michel), « Blanchot, le nihilisme et la « Mort de Dieu » », dans BENOÎT (Éric) et RABATÉ (Dominique), *Nihilismes ?*, éd. Presses universitaires de Bordeaux, coll. Modernités, n°33, Bordeaux, 2012, p. 293-312 (en ligne – url : <https://books.openedition.org/pub/8208>).

KOPP (Robert), « Baudelaire et les Goncourt : deux définitions de la modernité », dans *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de Goncourt*, éd. Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2005, p. 167-176.

MADELÉNAT (Daniel), « Littérature et société », dans BRUNEL (Pierre), CHEVREL (Pierre), *Précis de littérature comparée*, éd. PUF, Paris, 1989, p. 105.

PUECH (Jean-Benoît), « Entretien avec Louis-René des Forêts », dans *Cahier Louis-René des Forêts*, éd. Le Temps qu'il fait, Mazères, 1991.

RABATÉ (Dominique), « Un soupçon fructueux », dans BENOÎT (Éric) et RABATÉ (Dominique), *Nihilismes ?*, éd. Presses universitaires de Bordeaux, coll. Modernités, n° 33, Bordeaux, 2012, p. 5-16 [en ligne], url : <https://books.openedition.org/pub/8127>.

SALGAS (Jean-Pierre), « Les lectures de Louis-René des Forêts », dans *La Quinzaine littéraire*, n° 410, 1^{er}-15 février 1984, p. 11-13.

SARDAN (Jean-Pierre Olivier de), « L'Espace wébérien des sciences sociales », dans *Genèses*, n° 10, 1993.

VELASCO-GRACIET (Hélène), « Seconde modernité, société et individu », dans *Territoires, mobilités et sociétés. Contradictions géographiques et enjeux pour la géographie*, éd. Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, 2009, p. 95-103, [en ligne], url : <https://books.openedition.org/msha/9102 ?lang=fr> [page consultée le 15 septembre 2021].

Sources audiovisuelles

JACQUOT (Benoît), *Louis-René des Forêts interrogé par Jean-Benoît Puech*, coproduit par Sept, Institut national de l'audiovisuel et Feeling Productions, 1991.

VALETTE (Robert), GRAVIER (George), *Proust aujourd'hui*, Radiodiffusion Télévision Française (RTF), diffusion le 11 décembre 1963, [disponible en ligne - <https://www.youtube.com/watch?v=wE8Inziyj5k>].