

Université de Montréal

*Étude de voix chez Louis-René des Forêts*

par

Sarah Dominique Rocheville

Département d'Études françaises

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiæ Doctor (Ph.D.)

en Études françaises

Juin 2004

© Sarah Dominique Rocheville, 2004



PQ

35

U54

2004

v.019

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

*Étude de voix chez Louis-René des Forêts*

présentée par

Sarah Dominique Rocheville

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur :

Directeur de recherche : Éric Méchoulan

Codirecteur de recherche : Yvon Rivard

Membre du jury :

Examineur externe :

Représentant du doyen de la FES :



## SOMMAIRE

La question de la voix participe d'une réflexion qui tente de renouveler la compréhension de la littérature contemporaine. Mais qu'entend-on par voix, en littérature ? Qu'est-ce que cette « voix d'encre » (Jabès), comment arrive-t-elle à se faire entendre, dans le silence de la lecture ? La critique littéraire propose différentes hypothèses pour conceptualiser cette notion de voix (la voix comme « énonciation littéraire moderne », voix métaphorique, lyrique, poétique, la voix-langage, la voix-musique, le timbre, etc.), sans pouvoir toujours échapper à un certain flou. Cette thèse propose une lecture de l'œuvre de Louis-René des Forêts qui tendrait à préciser la nature phénoménale de la voix écrite. Il paraît essentiel de soutenir une définition de la voix qui, tenant compte des autres sens qui lui ont été prêtés, la ramène à une seule réalité, très simple : la question de la voix, en écriture, est d'abord liée à l'expérience physique de la voix humaine, qui marque le désir d'appartenance au monde et de dépossession. La voix ne s'entendrait pas seulement grâce à la métaphorisation mais résonnerait tout entière, comme la voix orale nourrie par un souffle, dans un mouvement d'accueil et de restitution du monde. Ainsi, le désir d'expression vocale ne vise pas tant la communication avec autrui que la simple communication avec l'extérieur, faisant du sujet une frontière dès l'instant où il entend la voix du monde, la laisse vibrer en lui, et éprouve l'irrépressible besoin de retourner cette voix au dehors. En décrivant ce mouvement explicite de la voix chez des Forêts, on essaie de montrer que les contradictions liées à la voix sont celles de l'expérience littéraire : désir de parler et de se taire, double mouvement d'affirmation et de trahison de l'être.

Mots-clés : littérature ; française ; XX<sup>e</sup> siècle ; phénoménologie ; théorie de l'expression.

## ABSTRACT

The notion of the voice is part of a broader concept that strives to renew our understanding of contemporary literature. But how is this notion defined in literature? What is this “voice of ink” (*voix d’encre*, Jabès), and how does it make itself heard through the silent act of reading? Literary criticism has put forth various hypotheses allowing to conceptualize this notion of the voice (the voice as a “modern literary statement”, a metaphorical, lyric, poetic, linguistic, musical and tonal voice. . .), yet remaining somewhat vague in its definition. The purpose of this thesis is to read the works of Louis-René des Forêts in order to grasp the phenomenal nature of the written voice. It is crucial to define the voice in a way that, while taking into account the other senses it can transmit, returns it to a very simple reality: the notion of the voice, in writing, is first associated with the physical experience of the human voice, which indicates a desire to belong to the world and to be dispossessed of the self. The author’s voice is not only heard through metaphorization, but resonates completely, just as the oral voice is nurtured by breath in a movement that both embraces the world and recreates it. The desire for vocal expression is not so much a desire to communicate with others, but rather a way to communicate with the outside, an act that transforms the subject into a barrier from the very moment the voice of the world is heard, allowed to resonate within, and until the subject is overcome by the irresistible urge to push it back outside and return it to the world. By describing this explicit movement of the voice in the works of des Forêts, we will try to prove that the contradictions associated with the notion of the voice are also those found in literary experience: the desire to speak and keep silent, a double movement in which one both affirms and betrays one’s being.

## TABLE DE MATIÈRES

<b>SOMMAIRE</b>	iii
<b>ABSTRACT</b>	iv
<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	v
<b>REMERCIEMENTS</b>	vii
<b>ABRÉGÉS BIBLIOGRAPHIQUES</b>	viii
<b>INTRODUCTION</b>	
UNE ÉTUDE DE VOIX	2
PRÉSENTATION DU CORPUS	6
LE MONDE DE DES FORÊT : POUR UN PHÉNOMÉNOLOGIE D'UN « MERVEILLEUX PHÉNOMÈNE »	12
<b>CHAPITRE 1 : QUELLE VOIX ?</b>	
PETIT HISTORIQUE DE LA VOIX	20
De la force de l'accent	20
De la souveraineté	27
De la légitimité	30
POUR EN FINIR AVEC LE MUSICAL DES ÉCRIVAINS	36
PRÉCISIONS SUR LE TEMPS ET LA SUBJECTIVITÉ	50
PREMIÈRE HYPOTHÈSE	58
<b>CHAPITRE II : L'IMMONDE COMMERCE DES CORPS</b>	
LE CORPS AU THÉÂRE	70
QUAND PARLER, C'EST VOIR	79
LE SURGISSEMENT DU RÉEL	86

DÉJOUER LA VISIBILITÉ	92
LA FICTION DES DEUX CORPS	97
SECONDER LE MONDE	111
LA VOIX NARRATIVE ET LE DON DE LA PERTE	116
<b>CHAPITRE III : DÉBUSQUER LA PRÉSENCE</b>	
DÉPLACER L'ABSENCE	125
LA SUCCESSION DES PRÉSENCES	130
OSCILLATION DANS LA CONCEPTION DU LANGAGE	138
TROIS SILENCES	149
AU TERME DE CE JEU CRUEL	173
DEUX SORTES DE TEMPS	183
PERFECTION DE LA MÉDIATION	191
<b>CHAPITRE IV : LA TERREUR ET LA VOIX</b>	
UNE VOIX SANS ÉCHO	200
DU RIRE ET AUTRES PROBLÈMES DE VOIX	206
L'APRÈS-DERNIER INSTANT	221
MESURER LE LOI	227
VERDICT ET FÉLICITÉ	237
<b>CONCLUSION</b>	
CETTE VOIX QUI ME PRESSE DE L'ACCUEILLIR	247
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	257

## REMERCIEMENTS

Je remercie Éric Méchoulan pour son esprit de finesse, il a été un interlocuteur exceptionnel tout au long de ce travail. Merci à Yvon Rivard qui, depuis de nombreuses années, ne cesse d'alimenter ma réflexion.

Toute ma gratitude à Marie-Pascale Huglo pour ses encouragements répétés et sa confiance.

Merci à mon père et à ma sœur pour leur soutien et à Étienne, pour son goût de la discussion.

La rédaction de cette thèse a été facilitée par l'appui financier du département d'Études françaises et celui de la Faculté des Études supérieures de l'université de Montréal.

## ABRÉGÉS BIBLIOGRAPHIQUES

- Bavard* *Le Bavard*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1997 [1946].
- Bengali* Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté (dir.), « Le Jeune homme que l'on surnommait Bengali », *Louis-René des Forêts*, Cognac, Le Temps qu'il fait, cahiers six-sept, 1991, p. 7-16.
- Brouillon* ... ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts ..., avec vingt-quatre dessins de Farhad Ostovani, Bordeaux, William Blake & Co, 2002.
- Chambre* « La Chambre des enfants », *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997 [1960].
- Chanteur* « Les Grands moments d'un chanteur », *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997 [1960].
- Immémorable* *Face à l'immémorable*, Paris, Fata Morgana, 1993.
- Lido* *Le Malheur au Lido*, Paris, Fata Morgana, 1987.
- Malade* *Un Malade en forêt*, Paris, Fata Morgana, 1985 [1960].
- Mégères* *Les Mégères de la mer*, Paris, Mercure de France, 1995 [1965].
- Mémoire* « Une Mémoire démentielle », *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997 [1960].
- Miroir* « Dans un miroir », *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997 [1960].
- Ostinato* *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997.
- Pas à pas* *Pas à pas jusqu'au dernier*, Paris, Mercure de France, 2001.
- Samuel* *Poèmes de Samuel Wood*, Paris, Fata Morgana, 1988.
- Voies* *Voies et détours de la fiction*, Paris, Fata Morgana, 1985.

Tout se passe, on l'a remarqué,  
comme s'il nous fallait dire une seule chose et ne dire qu'elle,  
mais sommes-nous jamais assurés de pouvoir la dire ?

*Voies et détours de la fiction*

Introduction

**UNE ÉTUDE DE VOIX**



Il en ira, dans cette « Étude de voix », comme il est d'usage de le faire en musique ( une « étude de voix » en littérature s'apparentant en tous points aux « Étude de la main gauche », « Étude d'arpèges » et « Étude du contrepoint » qui forgent le caractère du jeune élève au piano) : il s'agira, par l'exercice répété d'une difficulté technique, d'en comprendre le mécanisme et surtout, d'en mater l'inquiétude d'exécution. La difficulté de cette thèse consiste d'abord à identifier précisément l'objet et la teneur même de cette difficulté. Comment faire de la voix un objet d'étude circonscrit, que le compositeur saura, d'une main de plus en plus assurée, « mettre sous forme d'exercice » ? Comment isoler la voix pour l'exposer, la « faire jouer » (sans pour autant l'enregistrer), l'entendre mieux, souvent et à volonté ? La littérature est un art sonore. Aucune lecture, aucune écriture sans l'écoute d'une voix. Il ne pourrait donc y avoir de travail *sur* cette voix (et non un travail *de* cette voix), si l'on consent uniquement à n'y voir qu'une métaphore. La voix, en écriture, se donne donc aussi comme phénomène. Il y a un matériau sonore que l'on ne saurait contourner ou nier. Mais ce que l'on tente d'approcher, lorsqu'on parle de voix, ce n'est pas le ton (ou pire, la tonalité), le rythme ou la musique d'un texte<sup>1</sup> : c'est ce qui, à travers le langage, appelle (comment et pourquoi) une autre voix. Cet « appel » que constitue la voix, on peut tout aussi

---

<sup>1</sup> Le ton ou la musique d'un texte offrent des analogies beaucoup plus lointaines que celle de la voix. Il y a d'ailleurs, dans le rapprochement de la musique et du langage, du son et du sens, de la mélodie et du narratif, un plaquage rapide cautionné par la critique

bien le nommer « désir » ou « mort » ou « terreur ». On s'en tiendra pour cette fois à la voix, faute d'avoir jusqu'à ce jour épuisé les étonnants ressorts que convoque le phénomène vocal<sup>2</sup>. On appréhendera donc la voix comme la désignation métaphorique d'un apparaître que l'on ne saurait nommer, mais auquel on concèdera une existence et un pouvoir, si tant est que la métaphore « offre une vision meilleure [...], en dépit de plus d'un détour de langue [et] rayonne assez fort pour que s'exerce au-delà des mots [son] hégémonie souveraine sur l'esprit qui, grâce à [elle], y voit plus clair<sup>3</sup> ».

Il y aurait lieu, en traçant les contours approximatifs de la voix de tenter un premier élagage du phénomène. De quelle(s) voix parle-t-on ? Me voici parlant des voix que j'entends chez Louis-René des Forêts qui, lui aussi, en entend tout autant. Et ces voix qu'entend des Forêts appellent d'autres voix dont sa propre parole se fait l'écho. Et cet écho, qui traverse et s'érige contre sa parole, je l'entends aussi. Qui entend, qui parle, qui écoute en parlant, qui se tait ? Et puis, qu'entend-il que je n'entends pas et qui se fait entendre dans le silence de sa parole ? Une seule façon, dans un premier temps, de se tirer d'affaire : s'en remettre aux observations

---

contemporaine (surtout celle des musicologues ou celle provenant de critiques ayant uniquement une formation littéraire ) qui me renverse. J'y viens plus loin.

<sup>2</sup> Il semble bien d'ailleurs que la voix se désigne comme métaphore seulement en français. Car le mot français voix se détache de la langue allemande où la « passivité » de la *Stimmung* évoque l' « activité » de la racine *Stimme*. Chez Heidegger, par exemple, il n'y aurait pas vraiment de privilège de la voix, puisque qu'il utilise d'autres équivalents pour désigner la voix. Voir à ce sujet Daniel Charles, *Le Temps de la voix*, Paris, Delarge, 1978, p. 31-32.

<sup>3</sup> *Samuel*, p. 16.

méthodiques et descriptives des voix que des Forêts a tenté de consigner dans ses œuvres. Ce n'est pas l'élève qui fixe la matière de l'exercice, c'est le maître : il n'y aura pas ici une étude des voix que j'entends à la lecture de des Forêts, mais plutôt une étude des voix qu'entend des Forêts lui-même. Ce n'est pas l'écoute d'un lecteur (ou critique) de l'œuvre littéraire qui m'intéresse, ce sera celle de l'écrivain, à l'écoute du monde. Ainsi, il serait bon d'ajuster ici le titre de ma thèse : l'« Étude de voix » fera place à une « Étude *-de l'écoute-* de voix *de* Louis-René des Forêts ».

Mais l'écoute à elle seule ne saurait rendre compte du phénomène qui nous occupe. La voix s'articule et se déploie autour de deux pôles, et le second, la phonation, ne peut être éludé. À la voix qu'entend des Forêts est liée une émission de voix. Obéissant au classique schéma de la communication, la voix réserve une égale importance à l'émetteur et au récepteur. Lorsqu'il y a « de la voix », il y a quelqu'un (ou quelque chose) qui émet<sup>4</sup>. Aussi l'écrivain entend-il ce qui a d'abord été proféré, si l'on admet, pour l'instant, l'hypothèse d'un processus de voix qui s'ordonnerait de façon linéaire. Et la propre profération de l'écrivain (admettons-la ici par commodité comme étant successive à son écoute) ne peut être confondue (malgré tous les phénomènes de résonance) avec la profération originale qui s'est transformée en écoute. Interroger la voix du point de vue de la phonation — d'où vient cette voix qu'entend l'écrivain, qui a émis, qui a parlé, qui a chanté ? —, c'est

---

<sup>4</sup> Nous verrons plus loin, sortant par là du classique schéma, que la source de ce « il y a » de la voix n'exclut pas l'impossibilité même de cette source.

poser l'originarité de la donation et déjà, pressentir la possibilité d'une souveraineté. Qui « donne » sa voix, qui donne *de* la voix, qu'est-ce qui permet cette donation contenue dans le « il y a de la voix », qu'est-ce qui est donné dans la voix qui permet de l'entendre et de la reconnaître ? Comment « investir le lieu où parle la voix<sup>5</sup> » tout en demeurant dans les limites du phénomène<sup>6</sup>, c'est-à-dire dans ce qui s'affirme au cours d'un apparaître, comment « remonter » à la source de la donation<sup>7</sup> alors que seul le donné peut se donner à l'attention ? Et puis, qu'est-ce qui autorise à parler de la voix au singulier ? N'y aurait-il pas plusieurs voix, plusieurs écoutes, une donation (singulière, elle) fragmentée qui ne saurait trouver une quelconque unité que dans le sujet perceptif ? Je précise donc à nouveau le titre de ma recherche en proposant, cette fois, une « Étude de l'écoute de des Forêts de voix *données* ».

Appréhender la voix sous l'angle de la donation — qui glisse aussitôt, grâce à son intentionnalité, vers le don —, c'est également soulever la délicate question de l'objet, c'est-à-dire « ce qui est donné » ; ce qui, dans une épure du schéma jakobsonien, relèverait du message. Qu'est-ce qui, au juste, est transmis dans ou par la voix ? La voix sert-elle uniquement de support à la parole ou au langage ? La

---

<sup>5</sup> *Ostinato*, p. 26.

<sup>6</sup> Je fais référence ici à l'acception grecque du phénomène que reprend Heidegger en le désignant comme ce qui vient en présence. Phénomène, aussi, ayant le sens de se porter au rayonnement, et, dans ce rayonnement, apparaître (*Acheminement vers la parole*, J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976 [1959]).

<sup>7</sup> Humble devant Dieu, je le garderai en respect en l'éloignant de ma quête de l'originaire.

voix est-elle un langage (un sens) en elle-même<sup>8</sup>, une pure neume ? Peut-on diviser la voix en divers éléments (articulation, profération liée à une temporalité, trace ou indice de la présence, etc.) que l'on recomposera pour former et ensuite saisir une voix (comment pourrait-on en effet arriver à saisir ce qui n'a pas de forme) ? Qu'est-ce qui est dans la voix, qu'y a-t-il dans la voix ? Une réponse, déjà, si répandue qu'elle soit auprès des écrivains, servira d'hypothèse : ce qu'il y a dans la voix, c'est ce qui lui échappe. Ce que donne la voix, c'est sa propre perte. Je me permets une dernière rectification du titre, dont la surcharge cèdera peut-être devant une plus grande concision de mon interrogation initiale : il s'agira d'une « Étude de l'écoute par des Forêts de voix *apparaissant dans le don de la perte* ».

## PRÉSENTATION DU CORPUS

Bien que la critique littéraire ait traditionnellement fait état et même créé un émoi autour de la rareté de ses œuvres publiées, des Forêts a beaucoup écrit. Lui qui, depuis *Les Mendians* jusqu'à *Ostinato*, en passant par *Le Bavard*, n'a cessé de récuser la parole vaine ; lui, pour qui « un mot de trop met tout en péril<sup>9</sup> » aura, on s'en doute, éprouvé sans relâche le surplus même de langage qui le taraude,

---

<sup>8</sup> Par exemple, en entendant la pureté d'un son filé (sans parole) chanté par une colorature, on a parfois l'impression que ce qui est donné, c'est seulement — et justement, la voix ; et que le sens de cette voix est assuré par la vibration elle-même. Cet effet de « présence pleine et unique » de la voix a beaucoup été exploré en musique, notamment par Villa-Lobos, dans ses *Baccianas*, où l'on entend six voix de femmes qui chantent la bouche fermée, selon la technique du *humming*, comme si la voix sortait sans qu'elles l'articulent ou n'interviennent par une expression dirigée du visage ou de la langue.

« trop » autour duquel il s'agit encore et encore afin de creuser tout autour de ce mot le vide dans lequel il pourra peut-être se résorber.

Des Forêts a trop écrit, et malgré cette formulation fallacieuse, il nous est permis de le croire. Ce constat, mêlé en apparence d'une incompréhension du sens de l'œuvre, ne saurait prendre appui sur la prolixité des personnages souvent « en crise de parole » ou sur le thème générateur de toute l'œuvre. L'auteur de *Face à l'immémorable* n'est ni bavard ni frappé de mutisme, ce qui serait encore pire et beaucoup plus bruyant. « Dos voûté, mains jointes sur sa canne, ne prêtant qu'une attention polie à la société qui l'entoure », c'est ainsi que, de son propre aveu, il aura été « saisi à son insu et fixé par l'objectif<sup>10</sup> », d'abord pour lui-même, mais aussi, pour ses critiques et lecteurs. D'ailleurs, comme l'a montré Marc Comina dans sa relecture<sup>11</sup> de Louis-René des Forêts, il n'y a dans cet émoi à la vue des singulières et pastelles publications qu'une savante orchestration publicitaire. Affirmer de la sorte que des Forêts a trop écrit intime une lecture globale et chronologique de l'œuvre. Si l'on dispose dans l'ordre, sur la table, chaque opus de Des Forêts, datés entre 1943 et 2001, on sera frappé de l'amenuisement régulier de

---

<sup>9</sup> *Ostinato*, p. 93.

<sup>10</sup> *Ostinato*, p. 198.

<sup>11</sup> Marc Comina, *Louis-René des Forêts, l'impossible silence. Relecture critique d'une interprétation mythique (1960-1994) de l'œuvre de Louis-René des Forêts*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

la taille des volumes. Le premier, seul<sup>12</sup> et riche roman<sup>13</sup> de jeunesse<sup>14</sup>, *Les Mendians*, dont l'audace tient au pari formel relancé avec acharnement, présente sans ménagement, les thèmes, obsessions et interrogations de l'écrivain qui déjà, cherche d'emblée à les exposer sans pudeur<sup>15</sup> (il ne fera plus montre, après ce roman, de cette « ouverture impudique » qu'à la fin de sa vie, dans certains passages d'*Ostinato*). Roman touffu, altier, dans lequel s'éprouvent des « essais de voix », encore confondus peut-être avec des « essais de subjectivités » (chaque voix a un nom, une figure, un timbre plus ou moins aigu et un chapitre qui lui est consacré), roman charpenté à l'aide de tableaux scéniques où se dessinent avec une fervente précision les sinuosités des sentiments des enfants, des comédiens, des truands et des atmosphères : seul *Les Mendians*, grâce à une sorte de maladresse nécessaire, poussera des Forêts vers ce qu'il cherchera toujours par la suite, vers la découverte tout étonnée du monde dont le langage sera l'unique élan. Ainsi, je me permets de séparer, sur ma table de travail, *Les Mendians* du reste de son œuvre, me prévalant du loisir d'y référer comme au « premier des Forêts ».

---

<sup>12</sup> Des Forêts a aussi travaillé pendant cinq ans, de 1946 à 1951, tout juste après la publication du *Bavard*, à la rédaction d'un long roman, *Voyage d'hiver*, qu'il a laissé inachevé.

<sup>13</sup> La présentation en début de volume décrit *Les Mendians* comme un anti-roman. Je me distingue de cette interprétation en arguant que « perverti[r] le genre même [du roman] où il semble s'inscrire et ne progresser que par le truchement de figures vocales [...] » (présentation, p. 7) est la définition même du roman moderne, issu de la droite lignée de l'épopée en mal de mémoire.

<sup>14</sup> Des Forêts a 23 ans lorsqu'il commence ce premier roman et il a 25 ans lors de sa publication. Il n'avait alors écrit que des chroniques musicales publiées dans de modestes revues.

<sup>15</sup> Chez des Forêts, la pudeur est ce « vêtement de luxe pour les malheureux trop fatigués de souffrir » (*Ostinato*, p. 151).

Succède à cette bienheureuse période celle, beaucoup plus inquiète, du « deuxième des Forêts », à laquelle je rattacherai *Le Bavard*, « Le Jeune homme que l'on surnommait Bengali », le recueil de nouvelles *La Chambre des enfants* (incluant *Un Malade en forêt*), *Les Mégères de la mer* et *Le Malheur au Lido*. La publication du *Bavard* en 1946, donc, marque le début d'une période particulièrement fertile en ce qu'elle propose des œuvres — des récits surtout — qui problématissent explicitement les questions de langage, de silence et de voix. C'est à ce moment que se développe, comme la germination d'un mal qui contamine progressivement chacun des récits, une écriture dont le sens même s'achemine vers la dénonciation du « trop », de ce qu'est, en somme, la littérature elle-même. À la rage du *Bavard*, alimentée par l'extrême conscience d'une parole qu'il rejette au dehors jusqu'à épuisement du silence que cette parole avait pour but de transmettre ; au malaise de Molieri, sous l'emprise d'une voix qui n'est pas la sienne et qui lui permet d'accéder, paradoxalement, à sa condition d'homme ; à la fureur de l'homme doué d'une « mémoire démentielle » qui ne saurait la conjurer que par le systématique examen d'une période de mutisme de son adolescence ; à la colère de Louise qui entend sa propre parole déformée de la façon la plus monstrueuse par l'enfant en mal de se reconnaître dans un miroir ; à la honte de Georges espionnant derrière la porte des enfants qui se moquent méchamment d'un absent qui n'est nul autre que lui-même ; à l'angoisse d'un être autrefois innocent happé par le cri caverneux des mégères de la mer ; à l'horreur du vieil homme qui se découvre soudainement l'enfant qu'il était sous le joug des voix autoritaires ; à



ces récits dont la trame ne s'édifie que sur la recherche obstinée et langagière des causes de l'angoisse, s'ajoute une quête dont des Forêts ne s'avoue pas encore la tyrannie : celle de la transparence.

Dans cette course tendue du langage qui, devenue son propre objet, se poursuit sans but et ne peut s'achever que dans l'épuisement de ses ressources, dans ce recours sournois aux figures de la rhétorique qui sont comme autant de pièges où tombe toujours l'ombre et jamais la proie, dans ces inversions de formes, ces déplacements ou permutations de significations, dans toutes ces opérations dont chacune s'annule elle-même et par lesquelles se reproduisent les mouvements contradictoires, les distorsions, les attitudes secrètes et détournées de la pensée, il faut peut-être voir les signes d'une impossibilité fondamentale pour la conscience narratrice à reconstituer son unité perdue, c'est-à-dire à vaincre la mystérieuse dualité qui est en elle comme une maladie de l'esprit<sup>16</sup>.

Ainsi, la complexité des schémas narratifs, les efforts déployés pour traquer l'origine du temps et des êtres et les détours rusés visant à surprendre les voix : toutes ces stratégies d'écriture, par lesquelles des Forêts éprouve la force virile du langage, résonnent chaque fois comme de criantes annonces de l'échec profond d'une « conscience narratrice » auquel il donne enfin forme, avec une orgueilleuse humilité, dans la dernière période de sa vie d'écrivain.

Le troisième et dernier des Forêts, celui qui « [n]'a plus d'entente avec celui qu'il fut<sup>17</sup> », a déjà trop écrit. Il ne saurait y avoir de condamnation plus claire. Il aura déjà tenté de remettre en cause, par tous les moyens, les preuves de son

---

<sup>16</sup> *Voies*, p. 43.

incrimination ; il aura effeuillé chaque chef d'accusation à la recherche de vices de procédure, c'est-à-dire des vices de l'énonciation, de la prononciation et du langage et, bien qu'il les ait localisés, ces vices étalés au grand jour ne permettront à ses juges que d'établir hors de tout doute les preuves de sa culpabilité. Les *Poèmes de Samuel Wood, Ostinato, Pas à pas jusqu'au dernier* et ... *ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts* ..., fragments (le récit n'est plus possible, la « conscience narratrice » ayant renoncé, en apparence, à « reconstituer son unité perdue ») dont des Forêts ne peut consentir à l'existence que dans la mesure où ils assurent sa *défense* lors du procès que sa propre voix lui intente, s'inscrivent dans ce « trop » auquel il tente d'échapper. Mais tout comme son Bavard qui veut déjouer le « trop » par le « encore plus », des Forêts, plus que jamais, accumule les effets esthétiques, les adjectifs et sonne le glas à la fin de chaque fragment tel cet « insensé [qui] se jette à l'eau pour éviter la pluie<sup>18</sup> ». Des Forêts n'essaie plus de ruser avec les pièges du langage : il s'y jette littéralement, comme celui que l'imminence de la mort fait paniquer. Tellement « avide de renouer avec le dehors », « sa folie est d'attendre chaque jour une réponse aux messages qu'il n'envoie plus<sup>19</sup> ». Sous les apparences d'une verve saturée d'expérience, *Ostinato* ne saurait cacher au lecteur attentif (surtout s'il lit à voix haute) les fuites et les tremblements de la main qui justement, attend chaque jour

---

<sup>17</sup> *Ostinato*, p. 194.

<sup>18</sup> « Un insensé ? Voilà qui semble bien vite dit, aller au-devant du pire par une décision personnelle plutôt que d'avoir à la subir passivement n'étant en rien déraisonnable, même

l'impossible réponse. Des Forêts thématise sa difficulté de parler jusqu'à sa conjuration, aussi fugitive soit-elle, et alors seulement, au risque de tout perdre (lui qui a tout perdu), une dernière respiration, encore, lui sera peut-être accordée.

### LE MONDE DE DES FORÊTS : POUR UNE PHÉNOMÉNOLOGIE D'UN « MERVEILLEUX PHÉNOMÈNE »

Tenant compte du déplacement husserlien qui a resitué le sujet au centre du monde (en phénoménologie, dit Husserl, c'est bien le soleil qui tourne autour de la terre<sup>20</sup>), les travaux de phénoménologie ont montré que les objets du « monde extérieur », saisis grâce à une intentionnalité de la conscience, pouvaient être vécus, c'est-à-dire expérimentés par un sujet transcendantal de façon à faire basculer les distinctions traditionnelles entre sujet et objet. La question de la voix se formule au cœur de ces préoccupations philosophiques et esthétiques en ce qu'elle rejoue la possibilité des rapports d'intériorité et d'extériorité, et fragilise la stabilité d'un sujet présent au monde et à lui-même<sup>21</sup>. En adoptant l'attitude phénoménologique, je ferai le pari, dans cette thèse, d'une lecture circulaire de l'œuvre desforétienne en elle-même (sans égard, par exemple, à des réponses à ses contemporains) ; je

---

si ce côté gribouille — se mettre en sûreté dans la gueule du loup — prête à raillerie [...] », *Ostinato*, p. 220.

<sup>19</sup> *Ostinato*, p. 161.

<sup>20</sup> Edmund Husserl, *La Terre ne se meut pas*, D. Franck, D. Pradelle et J.-F. Lavigne (trad.), Paris, Minuit, 1989.

<sup>21</sup> C'est d'ailleurs sous cet angle (le glissement du *cogito* sur lui-même) que Jacques Derrida aborde la voix par une relecture des travaux de Husserl (*La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998 [1967]).

chercherai à comprendre sa cohérence et son incohérence en resserrant de la façon la plus interne possible l'attention sur le texte, mimant sans doute le geste de des Forêts lui-même concentré sur le monde comme s'il en faisait, somme toute, la réduction — si tant est que, selon mon hypothèse, son projet ait été de faire surgir le réel, ou ce que Husserl a nommé la « chose même<sup>22</sup> ». Il s'agirait ainsi — et cette distinction est importante — d'être attentive non pas tant au monde de des Forêts qu'à celui qu'il a tenté de faire surgir dans l'écriture.

À cette manière « restrictive » de lire, on pourrait objecter un présupposé qui tient à l'apparente imprécision terminologique de ce « monde » auquel s'attacherait des Forêts. Comment, en effet, arriver à dégager la pensée desforêtienne du « monde » tout en prétendant exclure de cet objet ses contemporains (comme si ses interlocuteurs Bataille ou Klossowski ne faisaient pas partie du monde), les conditions de réalisation de son œuvre (comme si *Le Bavard*, publié en 1946, pouvait être décontextualisé du climat de la deuxième guerre et du collage dont il résulte — fameux scandale auquel une partie de la critique desforêtienne s'est intéressée<sup>23</sup>), ou les structurations d'écriture liées aux expériences biographiques (particulièrement à la lecture d'*Ostinato* dont le projet est explicitement autobiographique) ? Que recouvre donc cette désignation de « monde » ?

---

<sup>22</sup> La « chose même », l'« en soi » ou le « réel » étant ici synonymes et s'opposant au « donné » ou au « phénomène ».

Pour y répondre, on se reportera, d'une part, à l'élargissement que la méthode phénoménologique a tenté de faire valoir en proposant une « réduction » de l'objet (ici, le monde) qui s'affranchisse des conditions extérieures (la reprise husserlienne de la *tabula rasa* cartésienne). L'enjeu d'une telle lecture est de tenter « une description directe de [l]'expérience telle qu'elle est, sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir [...] »<sup>24</sup>. Sans prétendre extirper le phénoménologue de l'emballage historique (aucune réflexivité n'arrivera à se débarrasser d'une appartenance à l'histoire), cette attitude présente des avantages qu'on ne saurait négliger : on retrouve dans la lecture étonnée (ou naïve) qu'exige la phénoménologie, une rigueur qui maintient le sujet percevant dans une proximité idéale avec son objet<sup>25</sup> (et n'y a-t-il pas, dans cette proximité, l'ambition même de l'écrivain ?).

À cette première tentative de motiver une lecture « interne » de l'œuvre desforêtienne par le biais de l'attitude phénoménologique — dont je ne suis guère spécialiste — s'ajoute, d'autre part, une seconde observation — beaucoup plus convaincante — qui justifie le parti pris de lecture critique de ma thèse : il s'agit de l'axiome même de des Forêts suivant lequel « non, ce n'est ni lui ni moi, c'est le

---

<sup>23</sup> Marc Comina, *Louis-René des Forêts, l'impossible silence, op. cit.*

<sup>24</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Avant-Propos », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. i.

monde qui parle. C'est sa terrible beauté<sup>26</sup> ». Un examen de l'utilisation desforêtienne du terme « monde » montre que l'écrivain y accorde une valeur ontologique dont une lecture adoptant un point de vue sociocritique ou linguistique, par exemple, pourrait difficilement rendre compte. Considérant que, pour des Forêts, « écrire, cela suppose une exigence rigoureuse et exclusive, un mouvement vers une vérité toujours plus impérieuse mais toujours plus fuyante<sup>27</sup> », j'obéirai à un mouvement de lecture qui respecte ce chemin que des Forêts oriente studieusement vers la vérité (non pas une vérité idéale mais immanente au monde). La méthode choisie pour cette thèse est donc, littéralement, une lente avancée dans l'œuvre de des Forêts qui fait se découvrir, au fur et à mesure des analyses textuelles, l'objet de la recherche (le monde), de façon à ce que le chemin lui-même devienne non seulement le centre du propos (un centre toujours en mouvement), mais également une surface fluide sur laquelle pourrait se déposer la voix. Je propose une *lecture* (entendue comme *methodos*) de l'œuvre desforêtienne qui adopte un parti pris marqué pour la *littérialisation* du texte. Si ce choix peut paraître radical dès lors qu'il exclut, par exemple, toute forme de symbolisation en vue d'une interprétation, il permet toutefois de mettre vraiment les textes à l'épreuve, c'est-à-dire de les éprouver en les faisant se combattre eux-mêmes sur leur propre terrain (celui de la fiction).

---

<sup>25</sup> L'idéalité de cette relation entre le sujet et le monde, loin d'en affaiblir la portée, permet au contraire d'en élargir les possibilités et de courir le risque d'atteindre par là une vérité.

<sup>26</sup> *Ostinato*, p. 66.

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

Ainsi s'il faut, pour entendre « le bruit du monde moins audible que le sang à ses tempes<sup>28</sup> », suivre la leçon desforétienne qui consiste à « se désintéresser du monde tout en le surveillant du coin de l'œil pour se prémunir contre ses mauvais coups, d'ailleurs bien en vain, [puisque] c'est toujours lui avec son poids dévorant qui aura le dernier mot<sup>29</sup> », j'essaierai d'obéir à ce même mouvement de retrait inquiet (sorte d'*epochè*) qui fera peut-être se découvrir l'écrivain dans une étrange posture : celle d'un être aux aguets, « tout lien rompu avec sa propre figure », mais toujours l'oreille tendue, ne sachant trop, comme le prophète Samuel, si les voix qui le traversent se rapprochent ou s'éloignent. Il s'agira, somme toute, d'être disposée à accueillir ce que des Forêts a tenté de faire entendre : « quelque chose qui dure / Même après que s'en est perdu le sens / Son timbre encore au loin comme un orage / Dont on ne sait s'il se rapproche ou s'en va<sup>30</sup> ».

En considérant des Forêts tel qu'il présente, dans *Ostinato*, l'enfant qu'il a été — à la fois attentif et absent, silencieux et fiévreux —, mon ambition est d'approcher le sentiment qui l'a fait se tenir devant le monde « comme de l'autre côté d'une vitre » en insistant sur son « aptitude si étrange à déceler la note fautive dans la voix et les rires des personnes attablées qu'il épie par en-dessous avec des yeux qui feignent d'être absents et qui jugent, comme de l'autre côté d'une vitre,

---

<sup>28</sup> *Samuel*, p. 23.

<sup>29</sup> *Ostinato*, p. 134.

<sup>30</sup> *Samuel*, p. 44

silencieusement le monde<sup>31</sup> ». Si cette vitre rappelle la fenêtre de Rilke, en ce qu'elle permet de juger, d'épier, de faire jouer la transparence qui lie le moi et le monde,

Fenêtre, toi, ô mesure d'attente,  
tant de fois remplie  
quand une vie se verse et s'impatiente  
vers une autre vie.

Toi qui sépares et qui attires,  
changeante comme la mer —,  
glace, soudain, où notre figure se mire

échantillon d'une liberté compromise  
par la présence du sort ;

prise par laquelle parmi nous s'égalise  
le grand trou du dehors<sup>32</sup>.

le « dehors » qu'elle permet, d'une certaine façon, d'atteindre se distingue de l'« ouvert » rilkéen. Car c'est particulièrement à la fausseté des voix que des Forêts, posté derrière une « vitre », semble sensible — cette sensibilité le conduisant à la consternation, puis à une terreur liée à l'expression. Il s'agira de me frayer un chemin de lecture à partir de cette écoute (elle-même faite derrière une « vitre ») attentive surtout à la justesse de la voix (qui suppose un jugement<sup>33</sup>), en vue de saisir ce qui, en fait, a donné lieu au phénomène d'écoute. Je ne viserai donc

---

<sup>31</sup> « Garçon trop clairvoyant qu'enfièvre l'orgueil de sa science toute neuve, timide mais hautain comme un dieu, cachant sous un visage d'enfant la force dévorante de son mépris », *Ostinato*, p. 34.

<sup>32</sup> Rainer Maria Rilke, « Les Fenêtres », *Vergers suivi d'autres poèmes français*, préface de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000 [1978], p. 154.

<sup>33</sup> Ce jugement que des Forêts, malgré lui, n'a jamais pu suspendre (échouant à son projet de n'être que traversé par le dehors) le conduit, dans un revirement irrésistible propre au



nullement à distinguer les différents types de voix (voix fausses, truquées, ventriloquées et autres « effets » de voix dans l'œuvre desforêtienne), à comparer leur inscription dans l'énonciation (en percevant les phénomènes vocaux auxquels donne lieu, par exemple, la ponctuation) ou à mettre au jour les procédés de fabrication des voix. Je ne chercherai pas non plus à comprendre les « différences vocales » induites par les différents genres choisis par des Forêts : les récits, nouvelles, romans, longs poèmes et entretiens seront tous appréhendés comme s'ils faisaient partie d'un tout — l'œuvre — que j'interrogerai. Puisque le narrateur des « Grands moments d'un chanteur » ne souhaite « pas [...] 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<sup>34</sup> », ce sera mon projet, au contraire, de décortiquer ce « merveilleux phénomène », accordant beaucoup moins d'importance à l'exécutant (on ne retrouvera pas, par extension, de considérations sur la biographie de des Forêts, sur ses relations littéraires, son engagement politique, sa contribution militaire, son siècle) qu'au phénomène donné lui aussi « d'emblée », qui aurait permis, cette fois à l'écrivain, de rejouer le monde dans le langage, sachant « qu'il ne s'agit pas de dire quoi que ce soit d'original à ce

---

joueur, à se juger lui-même et se condamner sans cesse, prolongeant par là sa vie d'écrivain, puisqu'il lui a fallu toujours à nouveau se défendre (voir chapitre IV).

<sup>34</sup> *Chanteur*, p. 11.

sujet [...], il faut seulement trouver une forme personnelle à l'expression d'un thème commun<sup>35</sup> ».

---

<sup>35</sup> Ces paroles de des Forêts sont rapportées par Jean-Benoît Puech dans son *Journal* et bien qu'elles concernent le deuil (dont on ne peut dire que « des banalités »), elles peuvent aussi bien résumer son attitude face au « monde » comme entité générale (le dehors). *Louis-René des Forêts, roman*, Tours, Farrago, 2000, p. 39.

Chapitre I

**QUELLE VOIX ?**

## PETIT HISTORIQUE DE LA VOIX

### De la force de l'accent

Un examen, même sommaire, de l'étymologie de la voix annonce à lui seul les avenues conceptuelles exploitées dans cette thèse. Admettons d'abord, comme l'indique Alain Rey<sup>1</sup>, que *vox* se rattache à une racine indo-européenne qui indique l'émission de la voix, et cette émission est tout à fait liée à une valeur juridique et religieuse représentée par le sanskrit *vák*, qui devient *vekos* et en grec *ἔπος* — épopée. On rapprochera d'abord ainsi la voix de l'*epos* qui, en plus de référer à « ce qu'on exprime par la parole », s'apparente à « un discours paré avec de beaux mots »<sup>2</sup>, à l'idée, certainement, d'une narrativité ou d'un souci narratif dans l'expression du discours, à ce qui « pare » le discours, c'est-à-dire, peut-être, à ce qui le lie (nous viendrons plus tard à φωνέ, *phônè*, phonation, etc. qui n'a pas avec la voix une parenté linguistique mais bien de traduction). Le terme « voix », réfection vraisemblable issue du nominatif latin *voiz* (v. 980), puis de *vois* (XIII<sup>e</sup> siècle), correspond au latin classique *vox*, *vocis* et renvoie à « voix », « son de la voix » et aussi à « accent ». Il y a donc, dans la construction du terme, l'idée d'un son distingué des autres sons, un son doté d'un accent, c'est-à-dire une différenciation qui le singularise.

---

<sup>1</sup> Alain Rey (dir.), « Voix », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2000, p. 2447-2448.

<sup>2</sup> Anatole Bailly, « ἔπος », *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1963, p. 791.

Il faut dire que la voix désigne d'abord l'ensemble des sons émis par le larynx humain (les voix, *voces*, au pluriel, ont plutôt le sens de « propos ») et par extension seulement, la façon dont les sons sortent de ce même larynx. La « voix » est d'abord un ensemble de sons (il n'est pas dit que ces sons soient tous égaux) qui apparaît (c'est bien l'ensemble que l'on perçoit et non les différents sons qui composent la voix) *d'emblée* et de façon évidente et perceptible. Et que ces sons soient *humains* renforcent la radicalité de l'idée de séparation contenue dans la voix. En effet, la voix se distingue d'abord du cri (des animaux) et des autres ensembles de sons ; mais elle se distingue aussi d'une autre voix humaine par son *accent*, c'est-à-dire l'action de renforcer un son particulier, établir au nom de cette particularité un rapport de force qui s'établit au fur et à mesure — et conditionnellement à l'émission. L'accent n'est pas la façon de parler, il n'est pas question ici d'un accent linguistique. Il s'agit de l'exercice d'une force (respiratoire) plus ou moins appuyée qui s'inscrirait comme l'accident nécessaire de la voix (faisant de l'accident l'essence même de la voix).

Prenons donc l'accent dans le sens d'une accentuation, d'une force ou d'un pouvoir. L'accent dont il est question n'est pas accolé à une voix, n'a pas le sens d'une inflexion ou d'une intonation, même s'il s'agit là aussi d'une marque de dissociation qui permet, par exemple, d'ordonner et de comprendre le sens d'un

vers prosodique<sup>3</sup>. L'accent, ici, *est* la condition d'émission de la voix. Cette constatation nous mène à considérer la voix d'une part, comme ce qui singularise l'homme et assure son existence dans le monde (la voix peut servir de *preuve* à une existence) ; d'autre part, elle marque le retrait de celui qui, doté de voix, exerce une force qui le sépare irrémédiablement des autres et du monde. L'homme-de-voix (expression pour l'instant pléonastique) accentue quelque chose uniquement dans une « poussée au dehors » (qui est le propre de l'expression) de ce qui est particulier, le jette du coup, durant sa profération ou son existence même, dans « ce qu'il n'est pas » ou dans ce qu'il est en dehors de sa singularisation. La voix de l'homme — et il n'est pas question ici de métaphore — est donc expérience d'une séparation (y a-t-il d'autre expérience possible ?) qui le jette paradoxalement en dehors de sa propre voix.

Les expressions liées à la voix font d'ailleurs état du fait que la voix *se donne*, et que ce don (celui qui réside dans l'accentuation du singulier humain), fait de la voix un objet traversé du sujet. Ce que l'homme donne dans sa voix, c'est sa propre possibilité humaine. Et, de façon paradoxale, c'est en donnant son humanité

---

<sup>3</sup> La distinction que j'établis est plus évidente dans le contexte, par exemple, de la langue monosyllabique vietnamienne, où l'on retrouve cinq « accents » qui permettent, lors de l'énonciation, la discrimination nécessaire à la détermination du sens d'un mot. Contrairement au français, c'est le contrôle du souffle qui tient lieu de signe (beaucoup plus que l'enchaînement des consonnes et des voyelles). Ce n'est ni de ces accents, ni de ce contrôle « grammatical » du souffle dont il est question, mais d'un *geste* respiratoire antérieur : celui d'émettre un son humain par le seul truchement d'une accentuation vocale qui fait acte de force. C'est précisément cette force qui abandonnera des Forêts terrorisées devant « l'extinction » de sa voix.

qu'il s'humanise. Aussi, il faut attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour que l'expression *donner de la voix* s'associe, par analogie, au cri animal. Le chien, au XII<sup>e</sup>, avait bien une « voix » et l'oiseau un chant, mais il n'y avait pas encore ce « donner » que l'on réservait à l'homme. C'est en 1758, lors d'une partie de chasse, que notre chien, au lieu d'aboyer, « donna de la voix ». Gageons que le maître criait encore plus fort que lui.

Il demeure que les expressions consacrées dans un contexte abstrait ont aussi rendu cette idée d'une singularité, pour ainsi dire, extirpée de sa source<sup>4</sup>, pour être donnée dans le champ de l'objet, comme si la voix passait de l'être à l'avoir dès sa profération. « Être sans voix » fournit un bon exemple. Si la voix désigne bien l'ensemble des sons produits par le larynx, « être sans voix » signifie ne pas actionner (dans un agir) cette production matérielle de sons. « Être sans voix », c'est ne pas enclencher le processus qui permet au phénomène d'apparaître dans une certaine matérialité. Dans l'expression consacrée, celui qui est sans voix n'émet simplement pas, confronté, la plupart du temps, à une situation d'étonnement (« Je suis sans voix<sup>5</sup> ! »). Cet être est doté, virtuellement, d'une voix ; « il y a de la voix » en lui, mais elle n'est pas actualisée dans le monde des existants. Son être n'« a » pas de voix, puisqu'elle n'est pas encore « passée » dans l'avoir, elle n'a pas été soumise à l'épreuve du don. Ce don est nécessaire à la voix

---

<sup>4</sup> Je donne une connotation ontologique à cette source.

pour se relier, par la séparation d'avec son être, avec son essence qui est *d'être un avoir*, c'est-à-dire non seulement un apparaître, mais un corps (un corps « tissé » de ce qu'il n'a pas). Cette incarnation constitue la donation même de la voix. Mais attention, ce que donne la voix, ce n'est pas son incarnation ; le « corps de la voix » n'est pas le donné mais la donation. La voix ne donne pas un corps (elle ne donne qu'une perte), c'est le corps qui donne (ou permet) la voix puisqu'il en assume la perte. Parce que le corps, non seulement « incarne » la finitude (contrairement à la forme qui annonce une finitude qui reste toujours promise et jamais consommée), mais saccage en plus la possibilité de ne pas être. Lorsque la voix « donne » sa finitude, elle apparaît au fur et à mesure de sa propre dépossession.

Qu'est-ce à dire ? Aussi réducteur que cela puisse sembler, il y aurait donc un avoir de la voix. Et cet avoir revêtirait, pour l'instant, l'apparence d'un corps que l'on observerait tantôt à partir du son produit par le larynx (le phénomène acoustique descriptible), tantôt à partir des effets de l'énonciation (de l'*epos*, du narratif, de ce qui nous *lie* à la voix — et peut-être nous appelle). Ce premier corps, du moins, est l'occasion d'une « saisie », et bien que les effets du langage soient chatoyants et les commas bien secs (et surtout partiels) en regard d'une mélodie

---

<sup>5</sup> On acceptera peut-être ce « je suis sans voix » à la fois comme une sorte de préterition ou une antinomie.



chantée<sup>6</sup>, cette « matérialité » vocale offre tout de même un apparaître que l'on peut discerner.

Il est important d'établir une distinction entre le don de la perte et la dessaisie. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la voix ne se dessaisit pas d'un corps (supposons-le intellectuel) pour le retrouver, transformé, « au dehors ». Il n'y a pas, dans la voix, le passage d'une forme de corps à une autre. Il aurait pourtant été possible de concevoir, par exemple, une voix logée dans la conscience (ou l'inconscient) qui n'a pas encore été proférée, qui n'a pas subi l'épreuve du corps tel que nous l'entendons (celle, en l'occurrence, de la vibration ou même de l'articulation). En imaginant ce sujet (appelons-le, par exemple, Samuel Wood), on lui aurait fait porter une *déjà* voix (ou un désir vocal — si l'on cède à tout désir un appel) que lui-même n'a jamais entendue ni même pressentie. La voix, en se retrouvant dans le champ d'attention de Samuel (parce qu'il l'aurait « appelée »), aurait revêtu l'apparence d'un corps que la faculté d'entente aurait enfin capté — grâce à son vêtement, à son tissu, à sa texture, à son *accent*. Une voix déposée en Samuel aurait cherché à se faire entendre en apparaissant à sa conscience. Cette conception de la voix limite de la plus stricte façon son acception conceptuelle : elle exclut un être de la voix pour n'en constituer qu'un avoir qui, sur un plan cartésien, aurait la taille d'une symétrie dont l'image nouvelle (la voix entendue)

---

<sup>6</sup> On pourrait penser que les « corps » de voix sont comme les parties d'un tout dont la somme n'arrivera jamais à égaler la totalité.

obéirait à un rapport négatif (la deuxième voix serait plus petite). Cette conception suppose une double incarnation de la voix : Samuel n'aurait pu entendre qu'une voix toujours-déjà incarnée (comment aurait-t-il pu la nommer « voix » s'il en était autrement ?), et dans son écoute même, l'aurait, en fait, *réincarnée*. Ainsi, dans le cas de Samuel, toute voix entendue (et *a fortiori* proférée) obéirait à une dessaisie d'une première voix qui trouverait son existence dans une réincarnation selon le modèle évangélique de Jean (« Et le verbe — ce qui est verbe porte le corset de la lettre — s'est fait chair<sup>7</sup> »).

L'expérience de Samuel, on s'en doute, rend mal compte du problème de la voix puisque son expérience est tellement informée par la conviction d'une voix originelle qu'elle évite la zone très délicate du « passage » à l'incarnation (et non à la réincarnation) dont l'ambiguïté ne cesse de nous relancer. Supposer une voix originelle (celle de Dieu toujours déjà proférée) dont la voix humaine (qui nous intéresse ici) se ferait l'écho (et l'écho, nous le verrons, est bien une voix), c'est prêter à la voix une intentionnalité qui ne saurait la définir ontologiquement. Parce que la voix n'est pas, comme le croit Samuel, ce qui cherche à se faire entendre, grâce à l'aspect séduisant de son vêtement. La voix ne consent pas à une dessaisie d'elle-même, elle se donne de la façon la plus passive, elle fait don de sa perte dans

---

<sup>7</sup> « L'Évangile selon Saint Jean », *La Sainte Bible*, École biblique de Jérusalem (trad.), Paris, Cerf, 1961, p. 1397.

un mouvement souverain<sup>8</sup>. Ce qui, par contre, est pétri d'intentionnalité, c'est bien ce qui écoute (paradoxalement au sein de cette même voix). Et cette écoute s'incarne dans l'exercice même de la voix, à l'aide, justement, des « effets » de voix dont j'userai ici comme de corps somptueusement problématiques.

### De la souveraineté

S'il est possible à nouveau, grâce à une hypothèse de travail qui distinguerait le corps de la voix de sa source ontologique (et non originelle), d'évoquer la voix en la plaçant uniquement du côté du corps (c'est-à-dire ce qui est proféré, ce qui est devenu objet, de l'avoir), on s'étonnera devant la richesse de l'expression calquée sur le latin « voix du peuple », *vox populi*, ayant conservé le sens, « dans un contexte abstrait », d'un avertissement ou de l'expression d'une opinion. Ainsi, le peuple aurait-il, dès le XII<sup>e</sup> siècle, une voix, c'est-à-dire une « opinion » exprimée de façon audible. Mais comment une voix pourrait-elle « incarner » toute une collectivité, comment arriverait-elle à « pousser au dehors », dans un mouvement de perte, ce qui n'est plus dès sa profération (faisant ainsi disparaître littéralement le peuple derrière une seule voix) ? Comment le peuple (un corps métaphorique, soit. Mais encore ?) pourrait-il faire entendre *sa* voix ?

---

<sup>8</sup> Elle donne sa perte comme le souverain est prêt, contrairement à l'esclave, à donner sa vie.

La force de la voix (et sa condamnation) réside, précisément, dans la relation paradoxale qu'elle entretient avec le corps. Or, la voix dont il est question dans l'expression qui nous occupe n'est pas, à proprement parler, le « peuple », mais bien, le « jugement du peuple ». Ce qui est à l'œuvre dans l'expression « voix du peuple », c'est la valeur juridique inhérente à la voix. Toute profération de voix (et des Forêts en fera grand cas) s'érige inéluctablement comme la *défense* de l'être. Et le peuple, bien qu'il soit composé d'innombrables éléments, réfère à un être que la notion de « jugement » pourrait bien approcher. C'est que la voix se fonde littéralement, dès sa réalisation, sur un *droit*<sup>9</sup>. La voix, depuis ses origines terminologiques jusqu'à la sémantique contemporaine, a d'ailleurs toujours été en *procès*. Bien que les locutions « avoir voix de » (au sens d'avoir le *droit de*) et « avoir voix en Cour » (au sens d'avoir le droit d'*agir en justice*) aient disparues dès les XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, on peut constater à quel point le terme a été irrigué par le politique dès son entrée dans la langue, en remontant à l'ancien français, où l'on évoque la « voix d'un groupe » à propos de son influence sur l'expression collective. *Voix* signifie ensuite et jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle « bruit qui court » et met en relief, encore une fois, ce que seule la voix peut comprendre du rapport homme et monde déterminé par le politique. Au XV<sup>e</sup> siècle en l'occurrence, le terme *voix* se spécialise et prend la valeur d'un « avis », « donner voix à quelqu'un » consiste à *nommer* un membre du Parlement et lui octroyer une « voix au chapitre ». *Voix*

---

<sup>9</sup> Rappelons que le « droit » s'oppose au « fait », tout comme l'existence s'oppose à l'essence. Ainsi, le droit de la voix n'est pas sa profération, qui en serait le fait. Et le droit

signifie aussi la « possibilité de voter » ; « avoir voix consultative » correspond à l'action de voter, etc<sup>10</sup>.

Ainsi se dégage l'enjeu politique contenu dans la voix que j'aimerais aborder d'une part, par l'*accent*, ce déploiement de force dont toute profération ne peut faire l'économie (l'acte) ; d'autre part, par le *jugement* qui la transperce ontologiquement (le pouvoir). On comprend mieux, alors, que *vox populi*, la « voix du peuple », c'est ce qui, concrètement, nourrit la souveraineté de la voix (non pas celle du peuple, mais celle de sa voix). Ce qui accède à la souveraineté, après la Révolution française, n'est pas, à proprement parler, l'assemblée législative, mais bien « le jugement que cette nouvelle assemblée exprime ». Et l'*entente* de ce jugement permet à la voix de s'incarner. Aussi, qu'on ne se méprenne pas, c'est bien le corps terrifiant de la voix (on verra que la terreur est d'ailleurs toujours liée au corps de la voix) qui, à la Révolution, a comparu au tribunal et s'est nommé lui-même (en souverain) juge et exécuter de sa propre loi. La voix souveraine recouvre ainsi une autorité à la fois législative, exécutive et judiciaire.

---

de la voix est octroyé par son autorité souveraine (qui n'est pas celle de l'usage).

<sup>10</sup> Les expressions politiques affluent depuis le XVI<sup>e</sup> siècle : « donner sa voix à quelqu'un » ; « avoir voix délibératrice » ; « vendre sa voix » (afin de révéler les abus du système de vote dès l'Ancien Régime) ; « aller aux voix » (voter) ; « mettre aux voix » (expression qui découle directement des effets de la Révolution et qui signifie soumettre au vote une proposition) ; « voix active ou passive » (capacité à être élu) ; « faire le décompte des voix » (la voix étant devenue, au XX<sup>e</sup> siècle, l'objet de statistiques, de prévisions et de sondages)... Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 2447-2448.

Cette compréhension de la voix n'a, à mon sens, rien d'abstrait ou de métaphorique. Il y a dans la voix quelque chose qui se proclame en soi, qui se fait *justice*. Cette justice, on pourra peut-être la déplacer (de façon analogique — on pardonnera la facilité de ce déplacement, je l'espère, au profit d'un détour essentiel) vers la *justesse*. Et la justesse, en matière de voix, ne saurait éviter la question (cette fois non analogique) qu'elle précède de peu : celle de la légitimité.

### De la légitimité

En musique, une voix juste se travaille ; en écriture, il semble que ce soit aussi le cas. Comment la justesse/justice de la voix pourrait-elle s'atteindre ? Par son exercice répété en vue d'une certaine maîtrise ? À force d'écoute ? En exacerbant sa sensibilité ? Par mimétisme ? Et qu'est-ce au juste que la justesse et qu'a-t-elle à voir avec la légitimité ?

On observe que *voix*, déjà à l'époque du moyen français, désigne la « voix éduquée pour le chant » (1370). Avec ce sens, le mot est souvent accompagné d'un complément, par exemple dans *voix de fausset* (1651), *voix de poitrine* (1838), *voix de tête* (1857), etc. Comme si la voix humaine, non seulement se frayait un chemin à travers les différents canaux du corps humain (la voix de poitrine et celle de tête ne traversent pas les mêmes cages de résonance), mais se présentait au monde comme s'il eût agit d'un instrument à vent extérieur à l'exécutant. Cette idée est

renforcée par la locution *être en voix*, employée dans le sens d' « être en disposition de bien chanter », comme l'on pourrait « être en santé » ou « être en forme ». Cette voix *travaillée* (aucune voix de tête ne sortira d'un poupon, aussi affamé soit-il) s'apparente au travail de l'artisan qui, à force de sculpter la pierre, découvre soudainement qu'il s'évertue depuis toujours à dégager du néant la face de Dieu (qu'il entrevoit maintenant) : cet artisan a été surpris, en plein travail, par la grâce. Son travail, autrefois vain, est désormais doté de sens. Il y a, dans la découpe inspirée de la pierre, une unité nouvelle, une justesse qui légitime son geste et en fait une prière. Aussi, *avoir une belle voix*, c'est chanter d'une voix juste, une voix dans laquelle on ne sent pas la rayure *irréversible* d'une temporalité vulgaire, mais où apparaît plutôt l'unité (que la voix soit jeune ou vieille), ou même le *lié* de ce qui est à venir. La justesse de la voix, c'est d'abord le travail de l'instrumentiste qui arrive à faire coïncider le son produit par son larynx à la *forme de ce son* (et les formes du son occidentales sont très précises, elles figurent d'ailleurs dans un répertoire divisé en tons et demi-tons<sup>11</sup>) ; c'est aussi un son qui s'abîme *concrètement* dans l'élargissement du spectre qu'il diffuse. Et là réside précisément la légitimité de la voix : dans cet élargissement qui intègre le plus grand nombre (en

---

<sup>11</sup> Je renvoie au premier traité publié en France sur la musique de Pontus de Tyard, *Le Solitaire second* (1555), où le Solitaire rend compte à son élève, la muse Pasiphaé, des enjeux de l'importante querelle qui a eu cours (depuis Pythagore) à propos de l'établissement du nombre de commas que constituerait un ton. Il est facile de distinguer, à la vue d'une partition de chant grégorien et d'une partition moderne, que la « justesse » s'est, pour ainsi dire, déplacée et surtout systématisée de façon à *former* l'oreille grâce, en partie du moins, à la notation musicale. Notons au passage qu'il a fallu « régler la vue » pour « ajuster l'oreille » : il y a aussi, en musique, de cette grammaire écrite qui préside tant à l'entente.

faisant de la « belle voix » une voix peuplée d'écoutes : toute voix juste attire et suspend) ; dans cet élargissement, surtout, qui modifie, au fur et à mesure de sa justesse, le corps même qu'on prêtait à la voix : on ne gardera du corps (tête, poitrine ou larynx) que son *extériorité*, en affirmant par là, de nouveau, la souveraineté de la voix (par essence extérieure), mais cette fois, en lui accordant, grâce à sa capacité de peupler (son élargissement), sa légitimité.

Si l'on se souvient de l'origine indo-européenne de la voix, là où le sanscrit *vāk*, *vekos* s'est transmué en grec *ἔπος* — épopée, on rattachera ce qui « lie la justesse » d'une voix (le liant étant à la fois ce qui « colmate » la voix, la fait se tenir dans son extériorité ; et ce qui me lie à elle quand je l'entends — sa justesse) à ce qui sert, cette fois, de liant ou de continu dans l'épopée. Sans oublier que l'*epos* renvoie également à ce « discours paré » que j'aimerais rapprocher de la *belle voix* que détient le chanteur bien *en voix*.

Les penseurs de la voix en ont souvent fait le vêtement, en *effet*, de la parole ou du discours. Rien de plus accordé à la tradition que de concevoir le langage comme promesse (en puissance) réalisée (en acte, par la force de l'accent) dans le monde des étants grâce à la profération vocale. Ainsi, plus la voix est *éduquée*, plus elle *soutient en ornant* le discours, plus elle se soumet à la rhétorique de l'éloquence, plus elle se *travaille* dans ses effets de *séduction*, plus elle s'éloigne (dans un premier temps du moins et en apparence surtout) de la voix ontologique



que je tente de dégager dans cette thèse. Comme si la voix que je cherchais (à travers l'expérience de des Forêts) me semblait si difficile à saisir que je n'arrivais pas à consentir à ce que j'entends, obéissant à un présupposé (au sens de l'herméneutique gadamérienne), dès lors que je sens la « fabrication » d'une voix par le langage<sup>12</sup>. Aussi, la conception du vocal dont l'être apparaît par le vêtement (son tissage, son tressé, son lié) ou dans son « étendue élocutoire » mérite, selon moi, d'être encore méditée, quitte à revoir la validité de mon présupposé. Il faut bien admettre cependant que ce qui relève de « l'effet de voix » ou de sa matérialité énonciatrice s'éloigne de la voix (s'érigeant en un repoussoir nécessaire) et constitue un simulacre qui, bien que lié à la voix par quelque phénomène encore mystérieux, n'en demeure pas moins la seule brèche qui me permette de penser ce qui n'appartient peut-être qu'au négatif.

Ainsi les ornements donneraient-ils enfin une visibilité (ou perceptibilité) au corps de la voix (puisque la voix « pare le discours », à l'instar de celle de l'*epos*), dont l'invisibilité serait imputable à une nature essentiellement spirituelle ou spectrale. D'où, sans doute, l'apparition d'expressions qui *décrivent* l'ornement (cet objet attribué à la voix afin que sa brillance se manifeste dans le champ de la perception), telles que « haute voix », « voix basse », « sous-voix », « demi-voix », « mi-voix », « petite voix », « à portée de voix », etc. Situer la voix de la sorte,

---

<sup>12</sup> Ce présupposé s'inscrit tout à fait dans le régime de l'expression que Foucault a distingué de celui de la représentation. Je renvoie à la synthèse de Jacques Rancière, « De

localement, quantitativement, presque de façon architecturale, procède non seulement d'une spatialisation<sup>13</sup> (comme s'il fallait en passer par là pour y entendre résonner quelque chose), en donnant à ces voix un *volume* qui apparaît à l'aide de vides, de pleins et de demi-pleins, mais nécessite également un « rapport » de position (pour ne pas dire de force), c'est-à-dire une phénoménalité de liaison (deux choses doivent être liées pour supporter un rapport<sup>14</sup>).

Quelle est donc la mesure qui permet d'établir une « haute voix » ? Sous quel tracé doit se plier une « voix basse » ? Que font les « mi-voix » et les « demi-voix » de leur moitié ? Comment une voix peut-elle s'avérer « petite » ou « grosse » ? Comment ces voix peuvent-elles être qualifiées, comparées, mesurées, jugées ; à partir et en fonction de quel(le) *droit(e)* (il doit bien y avoir pour se nommer) ? Qu'est-ce qui *autorise* le déplacement de l'objet-voix *par rapport* à la figure vocale qui fait office, semble-t-il, de règle ? Où donc est la *voix* désignée en tant qu'elle-même ?

---

la représentation à l'expression », *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998, p. 17-30.

<sup>13</sup> Il faut comprendre cette spatialisation de la voix en regard des découvertes, faites à la Renaissance, de la profondeur, des lignes de fuite, du plan mathématique cartésien, du monde appréhendé comme espace à explorer.

<sup>14</sup> Affirmer que la voix est « liée » (ne serait-ce que dans un rapport négatif) à des effets m'oblige à limiter son acception (pour l'instant) à « ce qui est autre », et non pas à « ce qui est tout-autre ». Le « tout-autre » ne peut être lié à quoique ce soit (ni même au rien). Une pensée de la souveraineté, d'ailleurs, ne peut que se comprendre dans une « extériorité simple », elle ne peut être extérieure à son extériorité, elle est liée à ce qu'elle n'est pas. Je crois bien que des Forêts, en s'adressant à « cette voix qu'il ne peut entendre », la conçoit

L'interrogation semble naïve et surprend dans un sens littéral ce qui se voulait figuré, mais la prolifération de telles expressions spatialisantes, surtout entre les XVI<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, révèle un curieux malaise de la voix qui se corse, selon moi, dans certaines expressions encore plus curieuses telles que « voix intérieure » (ce que l'être humain ressent en lui-même et qui lui parle), « parler par la voix de quelqu'un » (exprimer sa pensée en faisant parler une autre personne), ou même « entendre des voix » (qui suggère le message d'une personne humaine ou d'une entité supra-sensible), etc. Toutes ces voix se creusent, toujours, dès l'annonce de leur *qualité*. Qu'est-ce alors qui *lie* la voix à sa qualité ? Pourquoi la taille de la voix, dans une « grosse voix », m'interdit-elle d'entendre la voix au profit de sa grosseur ? Pourquoi l'« intérieur » que désigne la « voix intérieure » me prive-t-il, justement, de l'intériorité de la voix<sup>15</sup> ?

C'est que de la voix on ne peut rien dire, c'est qu'on *doit* ne pas la nommer, faute d'enfreindre la règle même de sa souveraineté. Parler d'une « voix céleste » ou « angélique » (1863) semble, à la limite, plus légitime (dans son illégitimité). Non pas parce que la « voix céleste » réfère à quelque souveraineté divine qui traverserait sémantiquement l'expression linguistique, mais parce que l'ange ou le ciel appellent à leur tour des immatériels. Voilà aussi pourquoi une « voix passive »

---

aussi comme négative (comme ce qui *n'est* plus temporellement est négatif) et non comme si elle référerait à un « tiers-exclu ».

en grammaire (depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle) se rapproche davantage conceptuellement de ce que je tente de dégager : la passivité de la voix s'établissant uniquement dans son rapport au sujet.

Toute qualité associée à la voix (considérée comme un étant) masque l'être de la voix, et l'on distinguera ici *la* voix d'une autre voix (spectrale) qui sert à la désigner (serait-ce par le truchement d'un appel ou d'une liaison). Il faudra donc considérer que, tout comme le langage, depuis la modernité, me donne la chose mais privée d'être, la matérialité de la voix (la production de sons par le larynx et ses effets) ne « donne » pas la voix. Cette matérialité « physique » saura toutefois, contrairement au langage, servir de modèle et de guide à ma recherche.

POUR EN FINIR  
AVEC LE MUSICAL DES ÉCRIVAINS

On s'étonnera peut-être de cette précision qu'il m'importe d'apporter : la voix, telle que je l'entends, n'a rien à voir avec la musique. Et bien que des Forêts ait usé pleinement de la parenté musicale que la voix instaure presque naturellement dans l'esprit, on ne saurait y voir qu'un travail associatif ou mimétique qui se trame autour de la composition formelle. Les mots ne sont pas

---

<sup>15</sup> Pourtant chez Aristote, la couleur du mur ne masque pas le mur mais le révèle et chez Patocka, le mystère de la forêt mystérieuse est sa qualité perceptive et est lié à sa substance.

des sons, quoiqu'en pensent Schubert et certains romantiques<sup>16</sup>. Les dièses, les bémols, les staccatos n'expriment pas les accidents poétiques ou les hiatus de la pensée. La musique ne prend pas le relais de l'ineffable, la mélodie<sup>17</sup> ne renvoie pas au sens d'un vers. La référence musicale, inutile d'insister, « n'enchanté » en rien le texte poétique. Alors que la voix du texte s'appuie dans une large mesure (que je tenterai de préciser) sur le littéral, la musique d'un texte, elle, m'apparaît en tout point métaphorique<sup>18</sup>.

Il demeure cependant que la fréquence thématique et formelle du « musical » en littérature éclaire la lecture ; que le dispositif musical évoqué le plus souvent explicitement par les auteurs offre au texte une alliance analogique dont la richesse n'est pas à ignorer, au contraire. En cherchant à faire en sorte que la littérature « reprenne son bien » à la musique (*La Musique et les lettres*), Mallarmé a d'ailleurs formulé la fascination exercée par la musique sur les écrivains. Depuis la représentation du chant des Sirènes dans le chapitre XII de *L'Odyssée* d'Homère, où Ulysse aux mille ruses se fait attacher au mat de son navire pour écouter ce

<sup>16</sup> Voir à ce propos l'éclairante étude d'Albert Einstein, *La Musique romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1959.

<sup>17</sup> Quoique l'observation de Quignard sur la mélodie dont le rapport à l'écriture serait déterminé par le traitement commun aux deux formes d'art du temps me semble intéressante. En effet, « l'invention de la mélodie ne [serait] pas humaine et précéderait [le récit] ». Quignard situe l'écriture du côté de « cet effort pour s'arracher au temps, pour sortir du récit, comme tentative de court-circuiter la linéarité du temps qui [serait], justement, dans le domaine du roman ». *La Leçon de musique, op. cit.*, p. 54.

<sup>18</sup> On sent bien ici ma réticence, toute romanesque, envers la métaphore. Pour un classique, la métaphore ne constituerait peut-être qu'un *désignatum* de la pensée et ferait

qu'aucun mortel n'a pu entendre, c'est-à-dire le chant de ces divines enchanteresses dont l'écoute rend passible de mort, la littérature s'attache à la représentation du langage musical comme de ce qui lui échappe mais l'appelle pourtant vers l'indicible.

Un certain mythe de la musique s'est construit ainsi dans l'espace littéraire où, sans aucun doute, la musique n'a que peu à voir, puisqu'elle y est souvent plus rêvée que connue, comme dans la célèbre *Rêverie d'un poète français* sur Richard Wagner de Mallarmé, qui ne parle que très peu de l'œuvre musicale en tant que telle, mais s'attache beaucoup plus aux pouvoirs de son image onirique. C'est ainsi qu'une mise en scène de la musique se déploie dans la littérature qui permet une formulation et une traduction de ce langage supposé sans référent et sur lequel les écrivains peuvent donc projeter leur fantasme d'une pureté de langage que ne possédera jamais le langage verbal et humain, grevé de significations et de référents indéniables (comme c'est le cas, par exemple, pour Robert Pinget dans son récit *Passacaille*, qui se réfère à l'œuvre en *ut* mineur de Bach<sup>19</sup>). Un imaginaire littéraire se décèle ainsi au cœur même de la musique, pourtant supposée sans référent dans les rêveries littéraires. Littérature et musique se rêvent et se projettent mutuellement l'un sur l'autre l'image de leur parachèvement dans un échange où

---

partie du langage, mais pour le romancier moderne, la métaphore a une valeur d'inauthenticité.

<sup>19</sup> Mais l'inverse est aussi vrai, car nombre de musiciens ont à leur façon tenté de rendre dans un langage musical différents éléments empruntés au champ littéraire, que l'on pense

leur relation précède leur essence. L'intermédialité de la littérature et de la musique se noue dans une tension entre ces deux médias que Hegel, dans son *Esthétique*, croyait être les deux formes les moins « matérielles » d'expression (elles seraient moins matérielles que l'architecture, que la sculpture et que la peinture), et donc les plus rapprochées de l'avènement de l'esprit à lui-même à travers la philosophie.

Si l'on peut à bon droit critiquer ce schématisme philosophique, il convient néanmoins de considérer la parenté de la musique et de la littérature, qui s'expriment, comme le dit maintenant Mallarmé, « au plus rapproché de l'Idée » (*La Musique et les lettres*). C'est cette parenté entre littérature et musique qui ébranle leurs identités et invite à les repenser en fonction d'une intermédialité qui donne lieu à de véritables interférences, échanges et transferts qu'il faudrait mieux identifier. En fait, cette intermédialité entre littérature et musique ne peut se comprendre que dans leur rapport à l'idée, mais aussi dans leur attrait et leur résistance à l'idée. Tout se passe comme si l'admiration réciproque des deux arts n'était là que pour voiler l'attrait encore plus puissant que l'idée exerce sur eux et auxquels ils résistent pour ne pas sombrer. Si cette parenté idéale rapproche littérature et musique en faisant trembler leur identité, on peut aussi les comprendre dans leur rapport au temps.

Une part de la musique, c'est le temps travaillé par le temps, c'est ce temps qui tourne le temps, se porte contre lui par les moyens

---

à la musique sacrée de Jean-Sébastien Bach, notamment les cantates inspirées de la liturgie, textes que reprennent plusieurs compositeurs, jusqu'à Stravinski et Webern.

que lui offrent ses propriétés mêmes. La musique, c'est un corrigé du temps plus ou moins revenant. En elle, il semble que le temps fasse à lui-même retour, qu'il retourne plus loin que son origine. Au sein du temps humain, la musique est un Revenant du temps<sup>20</sup>.

Ainsi la musique s'inscrirait véritablement dans le texte aussi longtemps qu'elle « consent à la longueur du temps ». Tout comme l'écriture, elle ne serait pas le silence puisque « le son de la musique est un son qui ne rompt pas le silence<sup>21</sup> ». La musique, d'ailleurs, apporterait aux autres arts « la dimension même de leur surrection », grâce à une essence rythmique dionysiaque, « principe générateur de toute forme autonome et instauratrice d'une communication qui n'est plus discours mais présence<sup>22</sup> ». La puissance du rythme, dans la pensée traditionnelle, réside justement dans la force de l'appel de présence qu'il contient. Le rythme inscrit dans le texte se ferait ainsi « incantation de présence qui ne s'accommode de l'absence que pour mieux la surmonter<sup>23</sup> ». Et l'écriture de des Forêts n'y échapperait pas, elle s'accomplirait dans « une nostalgie de la musique comme accès à un autre régime de l'être et du temps<sup>24</sup> ».

On peut remarquer que la plupart des récits de des Forêts se distinguent par leur composition fragmentée, voire ramifiée. Les nouvelles en particulier (et la

---

<sup>20</sup> Pascal Quignard, *La Leçon de musique*, op. cit., p. 57.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>22</sup> Daniel Charles, *Le Temps de la voix*, op. cit., p. 154.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 184.



critique desforêtienne l'a bien montré) semblent se présenter au lecteur comme de courtes pièces musicales, des *préludes*. Non pas au sens dérivé du latin *praeludere* (se préparer à jouer), référence directe à l'essai vocal ou instrumental, au réchauffement ayant un caractère d'improvisation ; mais plutôt, comme le rappelle Jean Roudaut, au sens moderne du terme, issu du XIX<sup>e</sup> siècle, qui désigne de courtes pièces autonomes, prélude à *rien*, au vide apparent, « à ce qui est au-delà même du chant ». Le prélude ne *prépare* plus une œuvre de résistance, mais prépare un état autre, irréductible, soi-disant, à tout langage,

une musique que [l'auteur] n'a pas la capacité de poursuivre, non parce que ses moyens sont débiles, mais parce qu'ils sont simplement humains. Et qu'il ne suffirait pas même, pour continuer la mélodie au-delà de ce qu'elle est, d'inventer une tout autre gamme ; il faudrait pouvoir disposer d'un langage où soient énoncés en même temps ce qui est et ce qui n'est pas<sup>25</sup>.

Cette conception du musical qui reliait le littéraire est partagée par d'autres encore, qui ont montré les similitudes des compositions de des Forêts avec les formes musicales traditionnelles. Blanchot propose ainsi la figure de l'anacrouse<sup>26</sup> pour rendre compte de l'expérience contrapuntique dans l'écriture desforêtienne ; Ora Avni suggère, dans une étude où elle s'attarde au chant à la fois

---

<sup>24</sup> « Nostalgie, en effet, car ce fantasme se figure comme retour interdit à l'enfance, l'âge de pure jouissance du présent ». Dominique Rabaté, *Poétique de la voix*, Paris, Corti, 1999, p. 293.

<sup>25</sup> Jean Roudaut, *Encore un peu de neige. Essai sur La Chambre des enfants de Louis-René des Forêts*, Paris, Mercure de France, 1996, p. 7-8.

<sup>26</sup> L'anacrouse renvoie, pour reprendre l'idée de Maurice Blanchot, à la mesure incomplète par laquelle peut commencer une pièce de musique. Elle sert, en quelque sorte, d'élan au morceau. Elle ne fait pas figure d'introduction mais se présente plutôt comme une instabilité rythmique — une demi-mesure — extérieure à une pièce.

chez des Forêts et chez Kafka<sup>27</sup>, que la structure des « Grands moments d'un chanteur » obéit à celle de la forme sonate et, à y regarder de plus près, nous pourrions en être convaincus.

En effet, dans les « Grands moments d'un chanteur », on retrouve trois personnages, trois voix égales. Tous les indices<sup>28</sup> qui permettent de reconnaître une très classique sonate, c'est-à-dire une première partie, l'« exposition », dans laquelle le narrateur raconte l'histoire de Molière ; suivie d'un premier « développement » où sont relatés les deux grands soirs de concert ; un second « développement », récit du concert au cours duquel le chanteur dérape et fausse atrocement ; et finalement la « strette », dernière rencontre des trois personnages où la narration cède une égale importance à Molière, à Anna et au narrateur. D'ailleurs, le narrateur perd, comme il se doit dans le *finale* d'une sonate, la neutralité de sa voix autrefois blanche et plutôt impersonnelle. Ajoutons que la rencontre des trois protagonistes, les trois « voix », se fait *dans les formes*. Le narrateur (première mélodie ou « thème » exposé) croise les deux autres voix dans un *passage* souterrain, séquence étrangement apparentée à celle du *pont* en musique, qui désigne les quelques mesures modulées, *athématisées*, servant de lien entre les parties (et les dissociant). Chaque élément participe de la composition musicale :

---

<sup>27</sup> Ora Avni, « Silence, vérité et lecture dans l'œuvre de Louis-René des Forêts », *Modern Language Notes*, vol. 102, n° 4, New York, sept. 1987, p. 877-897.

<sup>28</sup> Les indices musicaux disséminés dans le texte, comme les cailloux du Petit Poucet, traceraient-ils le pointillé d'une voie qui mènerait à la révélation d'un secret que seule la

Anna Fercovitz est *accompagnée* de trois hommes disposés en *chœur* et ils appuient *sostenuto* sa voix plus aiguë ; un peu plus tard, la tentative du narrateur (voix 1) d'établir une intimité avec Anna (voix 2) est impossible puisque les trois voix sont inextricablement liées (la troisième voix, celle de Molière, fait toujours irruption, par son évocation, dans la conversation).

Il est possible également de proposer une analyse « musicologique » à partir du premier roman de des Forêts, *Les Mendiants*, dans lequel, par exemple, le temps semble traité à la façon d'une musique sérielle. Chaque chapitre révèle les moments forts soit par anticipation narrative, soit par régression. Plus on avance dans la lecture, plus le récit se reconstruit, se *recompose* à l'aide de « voix qui se chevauchent, se juxtaposent, se valorisent momentanément. Les monologues se développent par enlacement et contrepoint, ils peuvent se recouvrir, ils ne s'engendrent pas<sup>29</sup> ». (On pourra aussi penser, pourquoi pas, à une fugue de Bach dans la mesure où les voix se *recouvrent* mais ne *s'engendrent* pas).

Ces deux exemples (et de telles analyses foisonnent dans la critique contemporaine) montrent l'ampleur de la fascination des commentateurs devant la référence musicale et les analogies de structures formelles. Il me semble important, toutefois, de séparer ce type de critique, qui m'inspire à l'évidence quelque

---

musique pourrait faire entendre ? Cette hypothèse est aussi fantasque que la veille herméneutique de la « clé » (musicale ?) d'un texte.

méfiance, d'une autre critique tout aussi « musicale » qui procède davantage de la « comparaison » (où le littéraire n'est pas traversé, cette fois, par le musical comme le serait un fantôme par l'âme d'un défunt) que du « travestissement ». Une analyse comparative du *Léoporello* de Mozart et de Molière, par exemple, promet beaucoup plus, dans la juste mesure où *Léoporello* est « chanté » et Molière « écrit », que de voir en Molière la *traduction* scripturale, par exemple, de ce qui se joue dans le chant de Mozart.

Il faut dire que des Forêt, dans le seul entretien publié qu'il ait accordé au sujet de sa démarche créatrice, admet et nourrit une interprétation musicale de son œuvre.

Je dirais très schématiquement que l'un des buts que je vise — si tant est que je vise un but précis —, serait de pouvoir exprimer, par une concentration de plus en plus grande des éléments rythmiques, la pulsation intérieure, la scansion de l'être. Il s'agirait, en d'autres termes, de traduire la réalité en espace d'harmonie favorable à l'exposition de nouveaux rapports où s'affirmerait avec l'évidence d'un chant quelque chose comme une modulation secrète<sup>30</sup>.

Encouragée ainsi par les propos mêmes de l'auteur, la critique a formé, semble-t-il, une certaine unanimité autour de la question musicale qui n'a jamais, à ma connaissance, été interrogée<sup>31</sup>. Car s'il est vrai que les formes musicales ont

---

<sup>29</sup> *Mendiants*, quatrième de couverture.

<sup>30</sup> *Voies*, p. 10.

<sup>31</sup> Comme exemple, la première question de l'entretien posée par Jean-Benoît Puech, « [...] La musique serait-elle chez vous, un ordre supérieur à la littérature, un lieu

servi de « moules » à ses compositions littéraires, il n'est pas certain que cette tentation musicale ait un lien aussi assuré avec la question de la voix.

En reprenant le vœu cher à l'écrivain de « traduire la réalité [...] où s'affirmerait [...] quelque chose comme une modulation secrète » à *l'aide du musical*, on peut se demander comment (et non pourquoi, puisqu'il s'agit bien ici d'une recherche dont on ne peut saisir pour l'instant que la composante technique) cette « traduction » d'un « secret » peut bien se faire. Comment s'effectue la traduction de cette « modulation » dont des Forêts aimerait bien faire passer le mystère ? Est-ce que l'analogie musicale affine la technique (au sens de *technè*) d'écriture ? Le musical ne servirait-il, encore une fois, que de relais à ce qui ne peut être techniquement dit ou fabriqué ? En somme le musical, au lieu d'ouvrir le texte, ne le cloisonnerait-il pas dans une sphère analogique qui admet trop facilement l'incapacité de la langue ?

J'aimerais d'abord poser que la musique qui apparaît dans l'œuvre littéraire (contrairement à une partition musicale) ne constitue pas un espace de résonance de la voix (elle n'apparaît pas comme phénomène), mais plutôt un point d'ancrage, une référence, comme si le musical devenait *l'illustration* exemplaire de la perception de la voix. Le phénomène musical évoqué dans l'œuvre littéraire tire sa

---

extatique... » sous-entend, en effet, l'évidence d'un musical qu'il s'agit de préciser, mais non d'interroger. *Voies*, p. 9.

phénoménalité de son évocation (*ex-vocare*), et non de sa donation. Ainsi, ce qui est donné dans le musical littéraire, c'est le souvenir d'une autre donation (celle de la voix donnée lors d'un concert auquel on aurait assisté) que l'on retrouve par analogie seulement. Aussi, puisque la musique semble représentée (il y a tout de même dans la représentation la donation d'une présence différée) et non exprimée, l'entreprise desforêtienne s'apparenterait plus au déplacement, à la *translation* du secret qu'à sa *traduction*. Et c'est lors de ce déplacement qu'aurait lieu, justement, la modulation au cours de laquelle un secret serait, peut-être, révélé.

Il faut admettre cependant que, étonnement, les musiciens, dans l'œuvre de des Forêts, sont *tous* des *chanteurs*. Cette observation est importante puisqu'elle oriente la question de la musique vers celle du chant, qui, elle, devient beaucoup plus problématique et touche, de manière plus aiguë, l'activité vocale qui nous intéresse. Car le chant, contrairement à la musique (en général), n'est pas donné *que* dans sa phénoménalité sonore. Le chant est le *modèle* même de la voix phénoménologique en ce qu'il convoque l'humain (aucun chant sans voix humaine : à l'origine l'oiseau, souvenons-nous, ne chante pas) ; il intègre la justesse en son essence (c'est la justesse qui distingue le chant du pépiement) ; il s'accomplit dans le travail même de la voix, c'est-à-dire que c'est par le *travail* de la voix qu'il apparaît (tout comme la voix phénoménologique n'apparaît que dans le travail de la négativité). Si le concerto de basson décrit dans une nouvelle enrichit le développement du drame qui se joue dans l'écriture, le *Lieder* chanté,

lui, fait plus que l'enrichir, il l'aspire dans la justesse du modèle qu'il montre. Le chant, chez des Forêts en l'occurrence, constitue le centre (toujours en mouvement, en modulation) autour duquel l'écriture se fabrique narrativement.

C'est donc la puissance du chant, ou plutôt son impuissance qui vient tourmenter, thématiquement et ontologiquement, le geste d'écriture chez des Forêts. Il n'est qu'à penser, pour s'en convaincre, à quel point le chant, comme l'a bien montré Jean-Pierre Baril, est le lieu par excellence de la double expérience : celle, *mystique*, de la Rédemption (les chants célestes transfigurent le Bavard, et cette révélation découvre un « autre » chant) ; et celle, *tragique*, de la faute originelle (les voix célestes transforment l'extase du Bavard en calvaire puisque l'expérience de la plénitude le projette aussitôt dans son propre engloutissement<sup>32</sup>). Alors que la musique n'avait tenu lieu jusqu'alors, comme chez Jean Tardieu par exemple, que de « préparatifs, puis d'échos d'une fête ou d'un supplice<sup>33</sup> », le chant, chez des Forêts, loin d'être simplement « préparatif » ou « écho », est le moment même, « moment prodigieux sans prodige », nous dit Blanchot, « l'équivalent spectral du *silence* et peut-être de la mort, celle-ci n'étant que la pure

---

<sup>32</sup> Voir à ce propos Jean-Pierre Baril, « L'épreuve du chant », dans Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté (dir.), *Louis-René des Forêts*, Cognac, Le temps qu'il fait, cahiers six-sept, 1991, p. 102.

<sup>33</sup> Georges-Emmanuel Clancier, « De l'interprétation vocale d'un poème. Jean Tardieu, une voix et des personnes », *La Poésie et ses environs*, Paris, Gallimard, 1973, p. 230.

visibilité de ce qui échappe à toute saisie, donc, à toute vue, silence, parole et mort un instant réconciliés (compromis) dans le chant<sup>34</sup> ».

Le chant semble ainsi faire de l'écriture une impossible célébration, puisque l'écriture « se révèle une triste doublure inapte à saisir l'essence de la beauté comme celle du chant<sup>35</sup> ». Le chant s'approprie la *limite* de l'écriture, non pas au sens mythique où il assumerait l'ineffable et prendrait le relais de l'écrit, mais dans la mesure où il projetterait la voix dans l'insignifiant, l'envers du lié, du narratif, de l'apparaître. Une limite, aussi, depuis laquelle l'écriture peut prendre naissance. Ainsi, le chant-centre, ou le chant-origine (ce centre étant par définition irrepérable) est un chant « qui ne *dit* rien et, ne disant rien, est étranger à la limite<sup>36</sup> ». Il apparaît donc que l'origine véritable du chant, en écriture, soit le *simulacre*. Toute voix entendue, pour des Forêts (que ce soit à l'opéra, au collège, dans les grottes humides), est la pire imposture. Il ne saurait y avoir de véritable chant que s'il est proféré par un fantôme, un spectre, du moins, une identité défaillante, dépossédée. Des Forêts, en fait, déplace la qualité de la voix sur le porteur de la voix<sup>37</sup>. Puisque toute voix est celle d'un double, nous dit Blanchot,

elle ne serait pas une présence, ce serait une ombre, un vague pouvoir d'entendre, interchangeable, anonyme, l'associé avec qui

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, « La Parole vaine », *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 148.

<sup>35</sup> Même si, dès le premier vers des *Mégères*, la narrateur se donne pour mission de « célébrer par le chant [l]a ressemblance ». Jean-Pierre Baril, « L'épreuve du chant », *op. cit.*, p. 102.

<sup>36</sup> Max Loreau, « Louis-René des Forêts et la parole souveraine », *Poésie*, n° 29, 1984, p. 8.

<sup>37</sup> Il s'agit d'une métonymie : des Forêts prend l'effet pour la cause.



l'on ne forme pas de société. Ce double est représenté, chez des Forêts, comme une pseudo-présence, présence mentie et finalement mensongère, reflet d'un reflet dans un miroir de parole<sup>38</sup>.

Il ne saurait également y avoir qu'un « chant interdit » qui se heurte toujours, chez des Forêts, à des lèvres scellées, ou plutôt, au vœu de silence (pour reprendre la formule de Pascal Quignard), comme l'a prononcé, ruinant par là son propre vœu, le héros de la nouvelle « Une mémoire démentielle ». Ce vœu maléfique rompu, le chanteur deviendra, au mieux, un *souffleur*.

Profession : voix. Voix invisible, voix sans voix, parole soufflée, voix de dessous [...] (Les souffleurs sont presque toujours des chanteurs à la carrière ruinée). Comme Molière qui veut parler dans une langue qui n'est pas la sienne, ne chante-t-il pas avec une voix fausse ? Le souffleur, à mi-chemin du parleur et du chanteur, articulait les répliques sans leur prêter pleine voix. Molière n'est chanteur qu'en apparence. Il est comme l'écrivain sans autre voix que celle qu'il prête aux personnages occupant la scène<sup>39</sup>.

Molière exhibe une voix qui « s'imite », qui coïncide faussement avec l'impersonnel, une voix prétendue. Elle n'est qu'un silence quasi-mystique puisqu'il n'y a aucune frontière entre la voix et son contenu. Dans l'espace blanchotien de la fascination, la voix « est » son contenu : il n'y a plus rien, plus de chant, c'est dire aussi qu'il n'y a qu'un chant parfait, le chant du sublime. Ainsi, pour que l'œuvre existe, il faut qu'il y ait « quelque chose » dans la voix, quelque

<sup>38</sup> Maurice Blanchot, « La Parole vaine », *op. cit.*, p. 140-141.

<sup>39</sup> Michel Schneider, « *Capriccio* », dans Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté (dir.), *Louis-René des Forêts*, *op. cit.*, p. 48-49.

chose qui « résiste » afin qu'il y ait un résidu : c'est ce qui, peut-être, résiste à être *traduit*, mais consent à être *déplacé*. Le chant « manqué » (j'entends le chant seulement thématé, « à tout rompre » selon des Forêts) serait celui dans lequel *logos* et *phonè* cherchent à faire coïncider « justesse » et « justice ». Alors que dans le chant mythique, les apories de la voix se sont dénouées dans une relation, non plus entre *phonè* et *logos*, mais entre *phonè* et *muthos* et qu'il n'y a plus aucun obstacle à ce que forme et fond coïncident ; le chant humain, celui de Molière ou de Sani<sup>40</sup>, montrerait l'aporie féconde du chant trop humain qui cherche, de la façon la plus humaine qui soit, à fuir sa propre humanité.

#### PRÉCISIONS SUR LE TEMPS ET LA SUBJECTIVITÉ

La question de la voix pose d'emblée celle du temps. Non seulement parce que toute voix est proférée dans une durée problématique, mais aussi parce que la voix, telle que je l'entends, *est* le temps même. Aussi, pour y arriver, je me permets de l'aborder sous l'angle de la subjectivité qui se fixe, somme toute, sur celui de la mort. Qu'est-ce que la subjectivité, sinon le point de vue de la finitude, le point de vue humain, grâce auquel je perçois la mort ? Et lorsque je perçois la mort, est-ce que je n'intègre pas nécessairement, du même coup, le mouvement même du temps, dont le flux est parfois continu, interrompu, suspendu et même nié ?

---

<sup>40</sup>Le héros des *Mendiants*.

On me pardonnera d'énoncer une évidence qui posera tout de même l'*a priori* argumentatif : l'immortel n'a pas accès au temps. L'homme (doté de voix) doit prendre appui sur la mort pour se concevoir comme sujet, pour se saisir dans un monde (entendu comme la vie). Et si l'immortel, face à l'éternel, se targue d'avoir bénéficié d'une naissance, cette naissance n'est jamais entendue, elle est comme une voix qui n'entendrait pas son propre appel. Toute conception de la temporalité se soumet à cette première interrogation : est-ce que la mort est dans la vie, ou plutôt, sommes-nous des êtres pour la mort ? Et surtout, la mort sépare-t-elle ou unit-elle ? Y a-t-il dans la mort de cette frontière que l'on a déjà pressentie dans la voix<sup>41</sup> ? La question de la subjectivité est celle de la mort, c'est-à-dire celle du temps que l'on opposera à l'éternité. Sans la mort, il n'y a pas seulement l'impossibilité du temps, mais il n'y a pas non plus d'autrui possible, car c'est dans la pensée de la mort que l'autre apparaît. C'est depuis ce lieu qui dépasse l'homme, qui à la fois l'unit à l'autre (puisque la mort viendra pour tous) et l'en éloigne (de la façon la plus évidente), que l'homme peut donner forme au monde, qu'il peut en tous cas y vivre. Car n'est-ce pas une conscience orientée vers la mort (ou vers l'origine qui s'y superpose), qui est seule capable de relier tous les fragments du monde, autorisée qu'elle est par sa finitude prochaine ?

---

<sup>41</sup> Par exemple, on peut penser à la séparation inéluctable provoquée par la mue de la voix. « Au sein de la voix masculine, il y a une cloison qui sépare de l'enfance. Qui [...] sépare à jamais du soprano des êtres qu'ils étaient [...]. La première mue est la naissance. Celui

Imaginons une subjectivité pure, ronde, un pur *ego* ayant la prétention de se soustraire au temps. Imaginons-le, cet être seul, dense, qui se suffit à lui-même, découvrant sa présence à lui-même. Cette découverte, au même moment où il la fait, trahit sa solitude (et sape son projet d'être unique). Son acte de conscience de lui-même aura été soumis au passage obligé de la réflexion, c'est-à-dire, comme le rappelle Merleau-Ponty<sup>42</sup>, aura admis l'exigence d'un spectateur étranger, à l'intérieur même de sa conscience. Cette admission est pour lui irrémédiable : elle est la « brèche » dans la densité absolue qui se désigne comme intersubjectivité. Ainsi, il n'est pas nécessaire que le discours soit adressé à une personne pour que l'autre surgisse, il n'est qu'à penser, c'est-à-dire qu'à vouloir, en termes derridiens, à « vouloir-dire », à sortir, ne serait-ce qu'« avec soi » et dans « l'en-soi », « auprès-de-soi » et même dans ce que Husserl appelle « la vie solitaire de l'âme ». On aura compris qu'aucun solipsisme ne peut tenir pour l'être doué d'une conscience, aussi minime soit-elle ; aucune subjectivité absolue ne résiste à l'être-pour-la-mort. Aucune conscience ne peut se réduire à la conscience d'exister, toute conscience a une « enveloppe », une « chair », aussi transcendantale qu'on voudra<sup>43</sup>, qui lui permet d'exister, et qui, du même coup, l'incarne dans une nature et la possibilité d'une situation temporelle. L'épreuve de l'étranger, de l'étrangeté, de la non-présence dans la conscience induit la séparation inévitable de l'être entre lui et sa

---

qui naît se dégage comme il peut d'une dépouille qui survit ». Pascal Quignard, *La Leçon de musique*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>42</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Avant-propos », *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, 1998.

propre négation. Et même si, comme le dit Husserl, « l'Autre est par moi et pour moi, même s'il est *l'alter ego*, c'est-à-dire un autre moi, une modification de mon moi<sup>44</sup> » ; il n'en demeure pas moins que l'autre ne peut se réduire à un corrélat intentionnel, ou une visée. L'autre possède sa propre existence absolue, il n'est pas seulement du côté du moi, il n'est pas seulement une intersubjectivité *pour* moi (affirmation par laquelle le moi reprendrait son sens d'unique fondement), il est lui-même intersubjectivité absolue. Le monde (de la réduction phénoménologique ou le monde empirique) est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui fondent leur unité, comme le formule Merleau-Ponty,

dans la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, et de l'expérience d'autrui dans la mienne. Ainsi, si autrui est vraiment pour soi, au-delà de son être pour moi, et si nous sommes l'un pour l'autre (et non pas l'un et l'autre pour Dieu), il faut (en toute logique) que nous apparaissions l'un à l'autre. Il faut qu'il ait un extérieur et que j'aie un extérieur, qu'il ait vue sur moi et la vue d'autrui sur lui-même, que j'aie vue sur Autrui et la vue d'Autrui sur moi<sup>45</sup>.

Admettons ainsi qu'il faille que je sois mon extérieur et que le corps d'autrui soit lui-même. On voit bien ici le travail des philosophes qui s'évertuent à systématiser le rapport à l'autre, quoiqu'en pense Jean Tardieu dans sa *Conversation avec l'autre* :

---

<sup>43</sup> Bien que le transcendantal renvoie à ce que seul le langage peut soutenir, la chair de la voix désigne à la fois son incarnation dans un effet et son enveloppe idéale.

<sup>44</sup> Rapporté par Maurice Merleau-Ponty, « Avant-propos », *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. vi-vii.

<sup>45</sup> *Ibid.*

Moi

Hé ! l'autre qui jamais me montres ton visage [...]  
 Toi qui traverses tout ce qui nous fuit [...]  
 Verrai-je un jour la vérité de ta figure ?

L'autre

La forme de mon corps n'est pas à ta mesure !  
 Tu me fuis sans espoir dans tes songes changeants  
 J'habite où je suis né : sur les vagues du temps [...]  
 Je suis ton épouvante et je suis ton secours<sup>46</sup>.

L'autre habite *sur les vagues du temps*, c'est-à-dire qu'il est en chemin vers la mort, et surtout, en chemin dans le langage. Car, on le sait, le langage est le lieu préféré de la mort, de la perte, un lieu d'*épouvante et de secours*. Blanchot nous avait soufflé la réponse : le mot me donne la chose, mais privée d'être. Et c'est tant mieux, au fond, si le langage accueille cet écart, puisque, comme nous le verrons, l'espace de négation est nécessaire à la résonance du monde dans le langage. Cette *privation d'être*, ce rapport de non-présence au sein même de la présence à soi, cet autre — résidu négatif, dur, blessant —, est (au cœur même de la blessure), ce qui permet le surgissement de l'unité, et donc, le surgissement de la forme. C'est la séparation provoquée par le langage qui fait apparaître l'autre. Dans la fusion, on ne pouvait rien discerner. Et ce déchirement, cette cicatrice qui sert de pont, de lien entre moi et l'inassimilable, seule la mort peut en relever les contradictions.

---

<sup>46</sup> Jean Tardieu, « Conversation avec l'autre », *Da Capo*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1995, p. 23-24.

C'est ainsi que la littérature, lieu de mort, d'intersubjectivité, d'épouvante, de terreur, de signes et surtout *de voix*, « s'édifie sur ses ruines<sup>47</sup> ». Ruine du langage, mise à découvert de la nullité, du vide, du rien qui permet la création d'une forme. Cette ruine est trace. Une trace du passé d'abord, une fois que le réel l'ait dévasté, le signe d'une présence à jamais repoussée, d'une présence fantomatique, privée d'être ; mais cette trace dégage aussi la « mise à découvert » du dedans, du vide, de son ouverture au néant. Le langage (pour être précise, la littérature comme langage qui questionne), en s'ouvrant à sa part de néant, s'édifie. Voilà l'extraordinaire paradoxe qu'a mis de l'avant Blanchot : celui d'une littérature qui hésite entre deux pentes (et l'œuvre de Louis-René des Forêts n'y échappe pas) : celle qui veut sa nullité, la félicité de sa perte ; et l'autre qui veut son achèvement, désir qui marque la plus grande ambition créatrice.

Mais revenons proprement au temps, quoique nous ne l'ayons, en fait, jamais quitté. Car, ayant défini le rapport du sujet à sa mort comme un devenir constituant la subjectivité même, y aurait-il une façon, aussi détournée soit-elle, d'arriver à sortir du temps, de l'Histoire, de la trame temporelle qui emmaillote le sujet, (et cet emmaillotement, par le fait même, le constitue), au prix même de l'immortalité ? Y a-t-il, au monde, la possibilité de l'immortalité ? Se pourrait-il, comme le murmure des Forêts, que l'on n'arrive pas à mourir ?

---

<sup>47</sup> Maurice Blanchot, « La Littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 294.

La seule façon pour l'écrivain d'être immortel, de ne pas mourir, de se soustraire au temps, c'est de transmettre le silence, ou plutôt de se faire l'écho d'une autre voix, qui elle, est sans intentionnalité, sans visée intersubjective, sans « brèche », une voix qui est le résidu même de la matière, ce quelque chose en *plus* (tiers inclus ?), différent de ce qui est donné dans la perception, une trace compacte. Cette autre voix serait non pas l'instant absorbé dans la matière, mais le *moment* le plus intègre de la présence, (qui n'est ni la durée, ni un certain rythme appuyé dans la durée), celui où le moi n'est que résonance « de ce qu'il n'est pas », lorsque ce n'est plus *ma voix* qui vibre dans le temps, mais que c'est *le temps qui vibre dans la voix*<sup>48</sup>. Cette voix, inhumaine, ne s'adresse pas à l'autre, mais au tout-autre, au Tout, à la totalité, à ce qu'on pourrait nommer (sans pouvoir le faire), le rien.

Si le temps rompait, si la voix de la subjectivité rompait, cette grande voix unit, puisqu'elle est le lieu de l'équitemporalité. En termes bergsoniens, la perception de cette voix du monde serait celle que la nappe de la mémoire aurait submergée totalement, en obnubilant le présent (c'est-à-dire la fissure dans la présence ou son explosion<sup>49</sup>), faisant coïncider l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, dos à dos, dans une perception complètement anhistorique.

---

<sup>48</sup> Éric Méchoulan, « Celan. Le Temps de la voix », à paraître.

<sup>49</sup> Si l'on est bachelardien.



Je compte montrer dans ma thèse que la voix, qui imprègne le néant, la voix du monde, celle qu'entend confusément Lily Priscoe dans *La Promenade au phare* ou qui terrasse avec une violence « inhumaine » le narrateur des *Mégères de la mer*, n'est pas « assujettie », elle n'a pas de « vouloir-dire », elle est sans conscience, elle n'a pas de corps, de nature, de puissance d'actes ; cette voix est pure expression, elle est *l'expérience qui fonde l'expérience*. Et, on l'aura vu chez Agamben, l'expérience n'étant pas possible pour le sujet sans la mort, la voix, c'est l'expérience de l'être, de laquelle on ne peut s'approcher qu'en niant le néant, qu'en opérant la double négation dont parle Blanchot, par laquelle je nie cette voix (elle-même négation), je m'en éloigne, d'une part pour mieux l'entendre et me protéger de la suffocation, d'autre part, afin de permettre qu'elle *passe dans* ma propre voix dans une action positive qui serait l'affirmation de l'œuvre.

Que peut un auteur ? [...] Sa négation à lui est *globale*. Elle ne nie pas seulement sa situation d'homme muré, mais elle passe par-dessus le temps qui dans ce mur doit ouvrir les brèches, elle nie la négation du Temps, elle nie la négation des limites. C'est pourquoi, en fin de compte, elle ne nie rien et l'œuvre où elle se réalise n'est pas elle-même une action réellement négative, destructrice et transformatrice, mais elle réalise plutôt l'impuissance à nier, le refus d'intervenir dans le monde et de transformer la liberté qu'il faudrait incarner dans les choses selon les voies du temps en un idéal au-dessus du temps, vide et inaccessible<sup>50</sup>.

Or, cette voix, qui, au fond, n'est pas très éloignée du bruissement toujours-déjà là, ce n'est pas ma voix, ou celle de la subjectivité. Je parlerai ici de la voix comme

---

<sup>50</sup> Maurice Blanchot, « La Littérature et le droit à la mort », *op. cit.*, p. 306.

écho continu, où se loge aussi la voix propre de l'écriture (avec ses accents et ses effets), mais de l'extérieur, de loin, parce que si je l'entends de trop près, cette voix qui est la mienne, je n'entendrai rien du néant qu'elle porte et la tache aveugle qu'elle formera m'éblouira.

### UNE PREMIÈRE HYPOTHÈSE

S'il me faut, avant d'entreprendre l'étude minutieuse du texte desforétien, préciser et questionner la nature même de la voix, j'aimerais, à cette première étape, proposer une hypothèse qui me permettra, peut-être, d'entrer dans l'« espace de la fascination » que la voix suppose. Car qu'est-ce que la voix en écriture ? Comment arriver à la saisir, puisque qu'elle appartient au monde « vers [lequel] on tente d'accéder [et qui] demeure problématique, très exactement [...] mystérieux [...] »<sup>51</sup> ? Quelle est cette « voix d'encre » comme l'appelle Jabès ? Et si l'expérience de la voix orale (ou physique) est utile, dans quelle exacte mesure compte-t-elle pour l'écriture ? On confond trop souvent la voix, en écriture, avec les voix imitées par le roman, la voix narrative, la voix musicale ou la voix comme thème revendiqué. Or, quand on chante, quand on crie, on n'écrit pas<sup>52</sup>. Le procès de la voix n'étant pas univoque, je fonderai ma recherche sur une expérience simple : émettre le son d'une voix, lâcher dans le monde une vibration, une

---

<sup>51</sup> *Pas à pas*, p. 39.

inflexion, un timbre ; puis une seconde expérience, tout aussi simple : entendre sa voix, que l'on arrive difficilement à reconnaître (une fois modulée par le langage) et qui, aussitôt projetée hors de soi, se retourne comme la trahison la plus intime.

Cette expérience de la voix paraît d'abord, à juste titre, « physique ». Elle relève de tout désir d'expression lié au corps. Or, lorsqu'il est question de la voix « physique », de la « physicalité » de la voix, ce que j'y entends, c'est la racine grecque *phusis* — nature, forme ou tempérament du corps et, par extension, le corps, c'est-à-dire l'être, la substance et toutes les idées abstraites qui se rapportent à l'idée de nature<sup>53</sup>. « Physique », opposé à « métaphysique », qui est naturel, « appartenant au monde phénoménal » et qui surtout « peut être objet de connaissance expérientielle<sup>54</sup> ». *Phusis*, aussi chez Aristote, comme « nature, matière, *force* qui fait passer de la puissance à l'acte » (ce passage de la matière à l'acte étant entendu comme le passage dans le temps, à ce qui est corruptible). La voix serait donc entendue au sens littéral, comprise comme une « force » du corps qui fait passer de la matière à la forme, grâce à sa nature « agissante », dans un mouvement de corruption et de génération. Ainsi, l'écrivain qui écoute *sa* voix, littéralement, entend *autre chose*. Il y a eu transformation, ou modulation<sup>55</sup>. La voix

---

<sup>52</sup> Voir Jean-Pierre Martin, qui problématise la voix dans ses rapports entre l'écrit et la parole vive. *La Bande sonore*, Paris, Corti, 1998.

<sup>53</sup> Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, op. cit., p. 1556.

<sup>54</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. 2, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1999 [1926], p. 780.

<sup>55</sup> De cette modulation tant recherchée par des Forêts qui, peut-être, révélerait, dans son oscillation, un secret.

qu'il portait avant cette écoute (celle qui est inscrite dans le *cogito*, l'immédiat, le vouloir-dire), n'est plus reconnaissable après sa profération, c'est-à-dire dans l'épanouissement de sa nature agissante. Que s'est-il passé ? Qu'y a-t-il *dans* la voix que l'on ne saurait encore nommer ?

Il apparaît du moins que ce soit sous la pression de cette voix ou « désir vocal » qui, *du dehors*, vibre, que l'œuvre se compose. Ce dehors ne saurait être qu'intérieur<sup>56</sup> puisque, comme Derrida l'a montré, « le sujet n'a pas à passer hors de soi pour être immédiatement affecté par son activité d'expression<sup>57</sup> ». Dans cette optique, la pensée même, qui est liée au corps, espace de résonance irréductible à toute émission, serait aussi une voix. Une voix « articulée », à l'opposé du cri de Rousseau, d'un cri primal jaillissant d'un cœur trop plein ; une voix qui serait sans médiation une « phrase possible<sup>58</sup> ». Ainsi, le mouvement de la voix, en écriture, obéirait donc à un circuit physique, paradoxe d'une « pneumatique corporelle » de la voix (« pourrait-on imaginer sinon le langage flottant dans le suprasensible ? ») qui relèverait d'une économie de la respiration. La modulation du timbre (sorte de « trahison de l'être » thématifiée par des Forêts dans « Les grands moments d'un chanteurs » par exemple), du rythme, de l'accent de la voix auront été nécessaires à l'écrivain pour qu'il arrive à incorporer le monde, à le *rendre* dans le rapport le plus

---

<sup>56</sup> Cet intérieur ne renvoie pas à celui que désigne la conception classique de la voix qui suppose une expressivité qui trouve son « origine » de l'intérieur et qui s'achemine vers l'extérieur.

<sup>57</sup> Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 85.

transparent qui soit. Mais pourquoi ce passage obligé de la modulation dans l'expression vocale, pourquoi cette « souffrance » liée, chez des Forêts du moins, à la terreur ? « Tout ce qui parle, nous dit Samuel Wood, est fait de chair mortelle<sup>59</sup> ». C'est le corps qui est le lieu de toutes les voix et ce corps, s'il est « coupé du monde [...], deviendra aphone par une indicible souffrance<sup>60</sup> ». Alors que nous avons tous la parole, une seule voix nous distingue, c'est le corps qui nous projette dans la « perte ». Cette perte du grand tout, chute dans le temps, point de séparation qui marque la grande *faute* problématique pour des Forêts (celle d'avoir une origine<sup>61</sup>) est, je crois, cela même qui se joue dans la voix.

Au début de son traité *De l'interprétation*, Aristote affirme que « les sons émis par la voix sont les symboles des états de l'âme, et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix<sup>62</sup> ». Il nous faudrait entendre les symboles [*sumbola*], non pas au sens moderne de représentation ou de système artificiel, mais

---

<sup>58</sup> Pierre Alféri, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 45.

<sup>59</sup> *Samuel*, p. 29.

<sup>60</sup> *Pas à pas*, p. 47.

<sup>61</sup> J'avance cette hypothèse quoiqu'en dise le narrateur de *Pas à pas* (p. 41), qui dénonce la séduction de l'origine : « l'esprit en quête de renouveau se laisse séduire par des projets hors de propos, le plus aberrant étant celui qui consiste mentalement à retourner, en deçà de la vie, se perdre dans la nuit primitive. Fausse échappatoire, supercherie grossière [...] ». On pourra facilement confronter cette interjection à d'autres propositions parfaitement contraires disséminées dans le texte, telles qu'« il n'aurait donc pas le temps d'élever la voix [...] avant de retourner au lieu obscur de son origine » (p. 21) ; « pour vaine que soit la recherche de ce qui lui fait défaut, une instance supérieure, en vérité tout aussi indéchiffrable, imaginaire peut-être, mais étrangement impérative lui interdit d'y renoncer [...] » (p. 22) ; « Car tel est son désir de ressaisir l'insaisissable [...] » (p. 27) ; etc.

revenir à un sens qui lui a été donné antérieurement, *sumbolon*, « un signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir<sup>63</sup> ». Ainsi, « ce qui est dans la voix » [*ta en tè phonè*], ne serait-ce pas ce qui est absent dans la voix, ce qui relève d'un *concret mis pour l'absence*, ce qui, précisément, ne passe pas dans la voix ? « Ce qui est dans la voix », ne serait-ce pas la partie dure, matérielle, corruptible [*sumbolon*] de l'âme, quelque chose qui résiste à l'être, qui dans le temps ne passe pas ? « Ce qui est dans la voix », chez l'humain, peut bien être le *logos*<sup>64</sup>, qui marque sa faculté à distinguer le juste et l'injuste, mais pourrait aussi être, chez des Forêts, « ce qui n'est pas en elle », le manque, la faute. Toute voix modulée, soumise au temps de la profération, à la « corruption », loin d'être un objet transcendantal, loge en son repli, ou plutôt son envers (un envers jamais accessible), un résidu irréductible, sorte de surplus de matière. Ainsi, l'écrivain ne peut saisir sa voix que par la négative. Il entend « à travers » sa voix ce qui, non seulement ne lui appartient pas, mais n'appartient à rien. Une « autre voix » que la sienne, non pas sa négation, ni même son tout-autre. Un « il-y-a » dont parle Lévinas<sup>65</sup>, ni être ni néant, ce que Blanchot nomme « l'autre nuit », ce que Virginia Woolf appellerait, peut-être, « l'extrême réalité ».

---

<sup>62</sup> Aristote, *Organon II. De l'interprétation*, Jules Tricot (trad.), Paris, Vrin, 1959, p. 77-78.

<sup>63</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1080 (je souligne).

<sup>64</sup> Dans le *Théétète* de Platon, la *phonè* (la voix ou voyelle) est une condition du *logos*, mais en même temps, elle lui échappe : sans elle la consonne ne peut être vocalisée mais elle est en soi alogique (*alogè*). Voir Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>65</sup> Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de Poche », 1982, p. 37-38.

Je distinguerai donc deux voix : la première, celle que Jean-Pierre Martin appelle la « moi-voix<sup>66</sup> », celle de l'écrivain, qui lui fait émettre des sons, des mots, et qu'il tente de nettoyer par une plus grande disponibilité au monde ; la seconde, la Voix, celle que l'on ne peut entendre, celle de la matière même, dont la « saturation » d'impureté est telle qu'elle bascule, pour ainsi dire, de l'autre côté de l'humanité, c'est-à-dire qu'elle devient inhumaine par une sorte d'excès de matière. « Écoute, nous dit Tardieu, écoute le silence *inanimé*. C'est ta propre voix qui te parle à voix basse<sup>67</sup> ». Cette Voix, qui porte toutes les hantises de l'écrivain est presque humaine, et c'est ce « presque » qui la distingue. Le mouvement d'écriture est celui de la Voix qui vibre en l'homme, et qui, dans son indifférence (sa non-intentionnalité), « trahit [son] propre murmure<sup>68</sup> ». En la remettant à l'extérieur, cette Voix du dehors déposée en lui, l'écrivain a l'impression qu'il la trahit<sup>69</sup>, qu'il l'entendait mieux en silence, lorsqu'il ne l'exprimait pas, lorsque cette Voix le traversait et qu'il la laissait le dissoudre dans le monde. Quand il l'exprime, il rétablit une sorte de frontière entre le dedans et le dehors qui n'existait pas dans la jouissance possible de la voix. Mais alors, dirions-nous, pourquoi ne pas se taire ?

---

<sup>66</sup> Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, *op. cit.*

<sup>67</sup> Jean Tardieu, *Une voix sans personne*, Paris, Gallimard, 1982 [1954], p. 18. Je souligne.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>69</sup> Cette trahison s'approche peut-être de la « distanciation » dont parle Ricœur ou Gadamer. Comme le fait remarquer Daniel Charles, pour Gadamer, l'écriture est « une fixation : elle rend le texte autonome à l'égard de l'intention de l'auteur. Et dès lors que le texte peut se soustraire à l'horizon intentionnel fini de son auteur, l'écriture n'apparaît pas comme l'éclat, mais comme l'éclatement de cet horizon : grâce à l'écriture, le "monde" du texte peut faire éclater le "monde" de l'auteur » (Daniel Charles, *Le Temps de la voix*, *op. cit.*, p. 117-118).

S'il s'achemine vers un but inconnu auquel il ne devra jamais toucher, quelle force mystérieuse l'empêche d'y renoncer ? Une sorte de courage ou une sorte de lâcheté ? La vigueur séductrice d'une langue qu'il avait congédiée, mais peut-être aussi bien sa pauvreté, l'attrait de sa pauvreté ? Le sombre plaisir de trahir son vœu, [...] la fatigue de l'âge, et l'impuissance à se taire qui souvent s'y rattache<sup>70</sup> ?

D'une part, parce que la fusion avec la grande Voix, qu'elle soit tragique ou merveilleuse, ne saurait qu'abolir l'espace de résonance qui lui permet de respirer, d'autre part, parce que de toute façon cette « mort » est un leurre, elle est impossible, puisque l'écrivain ne peut entendre la Voix que lorsque la sienne résonne. Et puis, comme des Forêts le rappelle, « nous taire [...], cela non plus nous ne le pouvons pas, tant la vie en nous demande à déverser son trop-plein de paroles au-dehors<sup>71</sup> ».

Cette découverte est, je crois, ce qui travaille, ce qui donne vie à des Forêts dans toute son œuvre. L'épreuve du silence, dans la nouvelle « Dans un miroir » par exemple, n'est pas *comme* une épreuve<sup>72</sup>, mais plutôt la narration au présent d'une épreuve qui est elle-même la révélation (sonore) de l'impossibilité d'une épreuve du silence. « En se taisant, nous dit Peter Handke, on n'atteint pas le silence. Les œuvres qui comptent sont celles qui renforcent le silence, qui ne conservent pas le

---

<sup>70</sup> *Ostinato*, p. 133.

<sup>71</sup> *Ostinato*, p. 116.

<sup>72</sup> Max Loreau l'a fait remarquer justement dans « Louis-René des Forêts et la parole souveraine », *loc.cit.*.



silence mais qui le transmettent<sup>73</sup> ». Cette transmission du silence serait aussi traduction au sens où Daniel Charles l'entend, comme un « investissement interrogatif de ce qui n'a jamais été dit<sup>74</sup> ». Traduction — Charles parle plutôt de « transduction » au sens où se constitue un « positif » de la communication —, qui devient, si l'on y pense, tradition. Mais cette tradition serait comprise ici, peut-être, dans un sens inédit, elle ne serait pas répétition, mais différence et innovation en ce qu'elle serait la « tradition du nouveau ».

C'est cette même tension qui permet l'écriture desforêtienne, elle en constitue le drame essentiel. La seule façon pour des Forêts de « ne plus mourir », de « se soustraire au temps », est de transmettre le silence, ou plutôt de se faire l'écho de la grande Voix qui, elle, est sans intentionnalité, pur désir muet. C'est en ce sens que « la perte du moi », le « désœuvrement », loin de renvoyer à des concepts vides et abstraits, sont les conditions de possibilité de l'écoute, de l'entente du monde à travers la neutralité de sa propre voix. Il s'agirait, en fait de se débarrasser du « moi [qui] figure ici comme un intrus, un témoin indiscret [...] »<sup>75</sup>. Mais cette entreprise est toujours déjà mise en échec, « car comment espérer, par une prétention insensée, se désapproprier de soi, parvenir à délier le nœud solide

---

<sup>73</sup> Peter Handke, *Espaces intermédiaires*, Paris, Christian Bourgois, 1992 [1987], p. 113-114.

<sup>74</sup> Daniel Charles, *Le Temps de la voix*, *op. cit.*, p. 113-114. Je renvoie aussi aux propos de Dominique Rabaté sur la traduction : « La traduction concerne au premier chef le faire de l'écrivain : c'est parce qu'il y aura toujours du reste dans l'opération de traduction que [...] peut se loger la littérature comme acceptation d'une traductabilité avec reste. Quel est ce reste ? L'échec. » (*Poétiques de la voix*, *op. cit.*, p. 306.)

qui tient chacun prisonnier en son être propre [...] <sup>76</sup> ? » Comment « réparer par une dépersonnalisation de tout l'être ses forces déclinantes <sup>77</sup> » ?

On l'aura compris, pour que la « recherche » ou le « désir de la pensée » soit encore possible dans ces conditions, pour que la voix, l'« animé » se manifeste, il faut maintenir l'illusion de la présence. Il faut « [brider] l'élan naturel [qui voue] nécessairement à l'échec toute tentative [...] <sup>78</sup> ». Cette illusion de la présence, le moi indéracinable en sera le « témoin » privilégié. Le plus souvent haï, il se posera non seulement comme le gardien de la trace, mais deviendra la « brèche » qui sape l'avènement de la densité absolue. Je veux dire que c'est la subjectivité même qui empêche le plein épanouissement de l'être, auprès duquel toutes les voix se confondraient. Car entendre la Voix, c'est faire l'expérience de l'être, lieu ou « strate ontologique » en deçà de l'être-là qui est situé dans le temps. Et l'expérience de cette densité absolue n'arriverait qu'à exclure l'être de la vie, la grande Voix se faisant la matrice de tout ce qui est disparu, de ce qui n'est pas.

Il est donc heureux, au fond, que le langage accueille cet étranger qu'est le moi dans l'expression puisque l'espace d'une simple négation est nécessaire à la vibration du monde dans le langage. Cette privation de l'être par le subjectif, ce

---

<sup>75</sup> *Pas à pas*, p. 49. Je souligne.

<sup>76</sup> *Pas à pas*, p. 73.

<sup>77</sup> *Pas à pas*, p. 49.

<sup>78</sup> *Pas à pas*, p. 10.

rapport de non-présence au sein même de la présence à soi, cet autre — résidu négatif, dur, blessant, est, au cœur même de la blessure, ce qui permet le surgissement de l'unité. J'entends l'unité au sens d'une cicatrice qui sert de pont, de lien entre la voix et l'inassimilable. En grec, le *sumbolon* désigne aussi cette petite tablette que l'on brise en deux et qui sert de signe de reconnaissance et de gage d'hospitalité ; par ailleurs, il est proche étymologiquement, de *sumbolé*, qui désigne la rencontre de routes, l'emboîture des os, le confluent de fleuves. J'entends le sens précis d'une « phrase ». L'écrivain, en cherchant à s'accorder avec le monde, ne dispose que de sa voix (modulée par le langage) et c'est comme si, dans la communication, il y avait toujours incommunication. Comme s'il ne restait de sa voix « qu'une parodie de communication avec le dehors<sup>79</sup> ». La petite voix, témoin indiscret, accompagne une présence constamment décalée, déjouée par la recherche de sa propre justesse. Mais même sachant cela, « comment pourrait-il ne plus en appeler au langage [...], lui qui n'a d'autre point d'appui que sa voix plaintive, laquelle, altérée par [...] la crainte du trépas, n'en demeure pas moins la sienne, son unique recours, sa dernière tentative de survie<sup>80</sup> ». En consentant par l'écriture à l'illusion de la présence (on ne sait jamais cependant, elle pourrait surgir à tout moment et le projeter dans la mort), des Forêts accepte l'impossibilité de l'expérience. C'est dire qu'il fait le plus haut (et le seul) sacrifice possible : celui de la réalité. Car dans la recherche de l'être, de la Voix, se déploie en fait la

---

<sup>79</sup> *Pas à pas*, p. 50.

<sup>80</sup> *Pas à pas*, p. 59.

recherche du monde tel qu'il est, de « la chose même », tour à tour accueillie et restituée dans le mouvement de respiration commandé par la voix. Ainsi, « [...] le prix à payer n'est pas une idée abstraite, mais la *réalité* même en ce qu'elle a d'inexorable<sup>81</sup> ».

---

<sup>81</sup> *Pas à pas*, p. 32.

Chapitre II

**L'IMMONDE COMMERCE DES CORPS**

Est-ce à moi de chanter la beauté de leur commerce immonde ?  
*Les Mégères de la mer*

## LE CORPS AU THÉÂTRE

Je n'ai même pas joué un rôle : on l'a joué pour moi.  
Je n'ai pas été non plus l'acteur : je n'ai été que ses gestes.  
Bernardo Soares, *Le Livre de l'intranquillité*.

Il y a, chez Louis-René des Forêts, une grotte fameuse, « dans laquelle on p[eut] parler à voix basse à cinquante mètres de distance et l'un enten[d] l'autre comme s'il lui parlait à l'oreille<sup>1</sup> » ; il y a aussi la « mer bruissante, toute vivante et crémeuse<sup>2</sup> » et sa « crissante mosaïque » (« des dépouilles océannes — couteaux bleus-de-geai, étoiles mortes [...] comme une bête gémit sous la menace de la prise<sup>3</sup> ») ; il y a « le chahut de cinq cloches déréglées et fêlées, / un train roulant à toute vapeur sur un pont de fer<sup>4</sup> ». Parfois, une sirène « secou[e] l'air, suivie bientôt d'une autre, une octave plus bas<sup>5</sup> ». Plus loin, « un vent furibond nous envelopp[e] en hurlant, sonore et profond comme une voix humaine<sup>6</sup> ». On « écout[e] le spectre de la marée battre son galop<sup>7</sup> » ; « toute la grève n'[est] que résonance, c'est pourquoi les vagues f[ont] un vacarme si terrible et leurs voix embrouillées compos[ent] une plainte longue et violente » : tant et si bien que chez Louis-René des Forêts, on a quelques fois « envie de [s]e boucher les oreilles<sup>8</sup> ».

---

<sup>1</sup> *Mendiants*, p. 71.

<sup>2</sup> *Mendiants*, p. 30.

<sup>3</sup> *Mégères*, p. 16.

<sup>4</sup> *Samuel*, p. 22.

<sup>5</sup> *Mendiants*, p. 17.

<sup>6</sup> *Mendiants*, p. 69.

<sup>7</sup> *Mégères*, p. 15.

<sup>8</sup> *Mendiants*, p. 71.

Il en va, dans toute l'œuvre, de ces innombrables lieux, véritables scènes, où le décor ne tient que par une vibration sonore qui traverse, comme pourrait le faire un rayon lumineux, les êtres et les choses. Ces scènes, descriptions minutieuses de ce qui relie exactement l'étoile morte sur la grève à l'agonie d'une bête (le gémissement) ou de ce qui unit précisément deux sons successifs de sirènes (la justesse de l'octave), apparaissent, le plus souvent, dans un rapport d'écoute face au monde bruissant. Chez des Forêts, cinq cloches se dérèglent et se fêlent tout près du pont de fer, là où le train roule à toute vapeur, puisque c'est ce train, c'est le martèlement de ce train singulier qui fait sonner les cloches, de plus en plus dérégées, de plus en plus fêlées, au fur et à mesure que le train, à toute vapeur, se rapproche. Ailleurs, les vagues et les voix, sur la grève, font un vacarme si terrible, que la grève disparaît et les voix se brouillent, confondues toutes deux dans une plainte longue et violente. On entend cette même plainte derrière le galop de la marée, puisque cette plainte est celle du spectre qui la chevauche. Et la mer et les voix et le spectre, tous ensemble, poussent un cri que la grève, « qui n'est que résonance », rejette comme elle le fait des dépouilles océanes. Chez des Forêts, le vent hurle comme une voix humaine, et c'est la sonorité profonde du hurlement qui relie l'être à ce vent qui l'enveloppe comme le ferait un manteau.

Le monde, ainsi, bruit. Et lorsque des Forêts réussit à capter quelques-unes de ses vibrations, cette expérience l'autorise, semble-t-il, à faire traverser ces singulières sonorités d'un « rayon » que sa conscience éclaire aussitôt par un geste

narratif. La recherche de l'écrivain, menée au fur et à mesure du déploiement narratif, se fixe ainsi moins sur le bruit qu'émet le martèlement du train que sur la résonance créée entre le martèlement et le son des cloches non loin de là. Chez des Forêts, le seul récit possible s'inscrit dans l'apparition même de ce rayon à l'aide duquel l'écrivain appréhende les choses et les relie, exerçant par là sa faculté créatrice.

Cette affirmation suppose que la part de création ne réside pas dans la faculté à susciter de nouvelles combinaisons langagières, comme l'ont cru les surréalistes ou les explorateurs de la musique sérielle, mais dans la faculté de réaffirmer l'évidence d'un lien (plus ou moins lumineux) entre deux existants<sup>9</sup>. On peut repérer, dans toute l'œuvre de des Forêts, d'innombrables endroits où l'auteur met en scène des objets, non pas tant en vertu d'une rhétorique qui procéderait d'une logique de la disposition des choses qu'en vertu, plutôt, d'un désir de comprendre ce qui les unit ou les sépare. Toute vibration exige au moins deux parois contre lesquelles l'air rebondit. Il n'y a pas de phénomène sonore sans que deux (ou plusieurs) corps ou objets se joignent pour former une cavité vide d'où peut surgir le son. Le sifflet seul et « en lui-même » n'intéresse pas des Forêts, le martèlement du train seul n'arrive pas à se faire entendre dans son écriture. Ce qui bruit, c'est-à-dire ce qui participe du « bruissement du monde », se loge précisément dans le vide qui relie le train au sifflet et qui permet de percevoir une



nouvelle vibration, cette fois dotée de sens. Sans la réunion de deux objets (principe même de la métaphore) formant nécessairement un espace vide (une grotte, par exemple), le bruissement fameux n'arrive jamais, du dehors, à s'inscrire dans la conscience narratrice de l'écrivain. Pour que l'inscription ou l'entente (qui se renverraient l'une l'autre) du bruissement soit possible, il y aurait donc tout un travail de liaison assumé par la « voyance » du langage, à travers laquelle (et non de façon superposée) le monde se ferait entendre.

Concevoir l'écriture comme un rayon qui traverse la zone vide et vibrante unissant deux objets du monde s'approche du geste littéraire proposé par des Forêts. En écoutant, l'écrivain voit et relie. Et c'est le langage, lieu ambigu d'écoute et de matière, qui fait voir et qui lui permet de lier les objets du monde, leur donnant du coup le privilège de la lumière. Toute perception sonore, chez des Forêts, spatialise et charpente immédiatement une scène à partir de laquelle un sens est prêté au monde. En rendant compte des objets sonores disposés dans l'espace, des Forêts situe chacun de ces objets sur un plan dont les axes et points de fuite créent non seulement un volume et une profondeur, mais aussi une orientation qui donne forme et sens au monde. Voilà ce qui attire tant, peut-être, des Forêts au théâtre ou plus encore, à l'opéra. Il y a bien dans ces arts de la scène la

---

<sup>9</sup> Je rapprocherais ainsi le geste créateur de celui de l'étonnement face au déjà-là.

transposition visuelle des objets du monde que l'on dispose sciemment près l'un de l'autre afin d'en accentuer les liens les plus discrets<sup>10</sup>.

Dans l'opéra — que je tiens pour le théâtre magique par excellence —, ce qui me fascine surtout [...] c'est qu'on y voit exposé et transformé sur le plan du sublime les conflits qui dorment en nous, que les passions, alimentées et surchauffées par le chant, s'y trouvent portées à leur plus haut degré d'incandescence, les personnages se mouvant constamment dans un domaine distinct et supérieur à la réalité [...]<sup>11</sup>.

Il y aurait donc, grâce à la scène — le cadrage qu'elle suppose et le choix d'objets qu'elle présente, l'exposition et la transformation, sur un autre *plan* (« supérieur à la réalité », que des Forêts apparente au sublime), d'objets du monde dont l'existence se trouve mise en relief.

« Les grands moments d'un chanteur » illustre de manière féconde cette mise en relief puisque la nouvelle interroge explicitement l'existence problématique des objets sur scène. Alors qu'au théâtre, la voix de Molière a « la vertu d'un tonique », une fois au dehors, elle devient « neutre, sans vie, figée dans un morne tout m'est égal<sup>12</sup> ». Il est frappant de constater, et le narrateur en fait grand cas, à quel point Molière, qui ne présente d'intérêt somme toute que par son nom de scène, se désintéresse de tout ce qui le concerne et trouble à dessein les indices qui permettraient à ses amis de le connaître en dehors de son rôle de

---

<sup>10</sup> « Discrets » au sens étymologique de « coupés », « isolés », etc.

<sup>11</sup> *Voies*, p. 22.

<sup>12</sup> *Chanteur*, p. 33-34.

chanteur, c'est-à-dire de détacher son identité de la confusion qui l'anime. Molière ne prétend à aucune singularité à l'extérieur de la scène ; et cette scène, à son tour, lui retire toute singularité en faisant de lui l'instrument d'une voix qui n'est pas la sienne. Dès qu'il quitte la scène, Molière se dissout, perd sa signification et sa raison d'être : celle d'interpréter ce qu'il n'est pas — et là se joue non seulement l'argument de la nouvelle (« tout se passe [...] comme si le gosier de notre chanteur était le théâtre d'un bouleversement organique<sup>13</sup> »), mais une illustration du problème de l'écrivain.

La tension qui préside à la nouvelle puise sa force dans la quête même du narrateur qui ne peut arrimer Molière à quoi que ce soit : ni à lui-même (il reconnaît difficilement la voix et l'apparence de Molière au café après la représentation) ; ni à Anna, qui entretient aussi avec Molière une relation tellement ambiguë qu'elle ne paraît se jouer qu'en dehors des deux personnages. C'est qu'en dehors de la scène, Molière n'est *rien*. Et si Jean Roudaut oppose le chanteur-acteur à l'auteur dont parle Blanchot, « auteur qui n'existe que dans l'acte d'écriture<sup>14</sup> », il m'apparaît clair au contraire que Molière se place du côté d'un certain « élargissement de l'auteur », en ce que son rôle, justement, ne disparaît jamais : « il est toujours là parmi vous, sur le théâtre de ses anciens exploits<sup>15</sup> ». Molière est toujours sur scène (même si la scène réside dans la mémoire), il n'y échappe à aucun moment dans la

---

<sup>13</sup> *Chanteur*, p. 11.

<sup>14</sup> Jean Roudaut, *Encore un peu neige*, *op. cit.*, p. 54.

nouvelle. On remarque, à l'instar du narrateur (lui aussi exclu de cette relation), que dès qu'il est question de Molière, Anna se jette littéralement « hors d'elle-même », comme s'il y avait dans cette *liaison* l'obligation de se déserrer soi-même.

[Anna] : « Vous le trouvez insignifiant, avouez-le ! Tout à fait insignifiant » [...]

[Narrateur] : Je m'en tirai par la pire platitude : un artiste aussi doué ne saurait être insignifiant, et ceci parut la mettre hors d'elle<sup>16</sup>.

Il s'agirait donc d'un récit qui repose sur la liaison négative qui unit les trois personnages. À première vue, ce « manque » paraît se résorber dans la reconstitution de l'unité dont rêve la scène d'opéra, mais il n'en est rien. La scène ne fait qu'exhausser (« sur le plan du sublime<sup>17</sup> ») la coupure entre les objets. Si Molière, le narrateur et Anna semblent se rejoindre dans leur écoute de la voix sur scène (cette voix n'est pas celle de Molière mais celle de Caspar, de Leporello, etc.), cette écoute, précisément, les « jette en dehors d'eux-mêmes ». Et bien que le théâtre accorde aux objets une singularité dès lors qu'il exacerbe le lien nécessaire à leur apparition, cette singularité ne peut alimenter à elle seule la tension du récit. Pas d'objet sans le rayon problématique qui les disjoint (et les désigne) ; pas de Molière sans l'écart visible (grâce à la scène) qui distingue *sa* voix d'une autre voix qu'il appelle en réponse à sa quête identitaire. « Je ne suis pas ma voix ! Je ne suis pas celui que vous croyez ! », clamait le Bavard un peu plus tôt. Molière aurait aussi

---

<sup>15</sup> *Chanteur*, p. 61.

<sup>16</sup> *Chanteur*, p. 34-35.

<sup>17</sup> *Voies*, p. 22.

bien pu dire : « Je ne suis qu'en dehors de moi-même ! Je ne suis pas ce que vous voyez ! » L'intérêt du dispositif scénique cher à des Forêts, en ce sens, réside dans la primauté qu'accorde la scène à ce qui se joue entre les objets, reléguant les objets eux-mêmes à un second plan.

La primauté de la relation sur l'objet n'est pas un hasard puisque les objets ne peuvent surgir en dehors du monde phénoménal, contrairement à la relation qui, elle, nous donne l'idée préalable à la donation de l'objet<sup>18</sup>. Faire ainsi du monde une relation première ne saurait s'affranchir, en ce sens, d'un idéalisme. Mais l'idéal visé, que l'on rapprocherait de la présence pure, se retrouve beaucoup moins dans le ciel platonicien qu'au cours même du déploiement des objets mondains. Ces objets bruissants sur la scène peuvent s'accomplir dans de nombreuses apparences et cet accomplissement s'effectue toujours dans une vibration matérielle, avec tout le déroulement temporel que cette matérialisation suppose. À l'instar de Heidegger, nous appréhenderons tout objet comme « ce qui vient en présence entendu comme ce qui se tient en soi-même », comprenant l'objet dans un sens cartésien en relation avec le *subjectum*<sup>19</sup>. Toutefois, l'objet qui nous préoccupe (et auquel des Forêts s'attache) s'éloigne de celui d'une réduction phénoménologique qui « le délivrerait de toute spatialité mondaine » et qui en

---

<sup>18</sup> Il y a tout de même une première donation de l'idée. En cela, la primauté de la relation ne s'oppose pas radicalement à une compréhension phénoménologique. De plus, nous verrons que la relation que j'essaie de mettre en évidence est toujours tenue elle-même par la parole et que cette parole est le lieu même de la relation.

ferait, comme le souligne Derrida, « un pur noème que l'on peut exprimer sans devoir, au moins en apparence, passer par le monde<sup>20</sup> ». On reconnaîtra donc dans un sifflement d'une bouilloire ou une voix humaine un objet du monde que le rayon tente de faire voir ; en l'opposant à une « idée » par exemple, qui ne saurait faire partie des objets puisqu'elle fait office de médiation permettant de penser le rapport de ces mêmes objets au monde.

Des Forêts indique bien la nature essentiellement conflictuelle des objets que le rayon met en lumière (« dans l'opéra, [...] on voit exposé [...] les conflits qui dorment en nous<sup>21</sup> »). Si l'on examine bien la portée de cette remarque, on peut consentir au rayon un double rôle : d'une part, il consiste à tirer les objets vibrants sur la scène du sommeil (puisque leurs « conflits dorment en nous ») afin de les « réveiller », au sens phénoménologique peut-être, si l'on accorde à l'*époque* le projet de « réveiller l'expérience du monde, dont la science est l'expression seconde<sup>22</sup> » ; d'autre part, le rayon permet de poser le geste ontologique de l'écrivain, celui de mieux faire *voir* les objets.

---

<sup>19</sup> Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>20</sup> Chez Bergson, l'objet se présente plutôt comme une image qui existe en soi. Pour la citation de Jacques Derrida : *La Voix et le phénomène*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>21</sup> *Voies*, p. 22.

<sup>22</sup> Maurice Merleau-Ponty, « Avant-propos », *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. iii.

QUAND PARLER, C'EST VOIR<sup>23</sup>

« Tu as l'ouïe mortelle comme la vue »,  
me répondit-elle ; « on ne chante pas ici ».

Dante, *Paradis*

À en croire ces messieurs, ils auraient été les victimes d'une illusion  
des sens : ce qu'ils voyaient, ils se figuraient l'entendre.  
« Les Grands moments d'un chanteur »

Cette transformation du sonore en visible n'a rien de nouveau. Obéissant à la tradition métaphysique depuis laquelle la voix de Dieu, inaudible, apparaît dans le cœur humain comme une vision silencieuse (chez saint Jean, on rencontre Dieu lorsqu'on l'entend), des Forêts ajuste sa connaissance la plus intime du monde à une vision que la tradition a toujours soutenue. « Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils connurent qu'ils étaient nus ; ils cousirent des feuilles de figuier et se firent des pagnes » (Gn 3, 7). Depuis ce « premier récit » occidental, la nudité apparaît au regard comme la connaissance elle-même : le voir y équivaut à un savoir (l'arbre de la connaissance du bien et du mal), dont tous les visionnaires prennent le relais, depuis la mythique cécité d'Homère, en passant par la voyance poétique de Dante, jusqu'au poète voyant de Rimbaud, dans une série ininterrompue de tractations entre le visible et l'invisible grâce auxquelles le texte se tisse en voilant et en dévoilant ce qu'il cache.

---

<sup>23</sup> Ce titre renvoie à l'article de Maurice Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir », *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 35-45.

Il est, par ailleurs, essentiel d'interroger à nouveau les repères axiologiques récents qui ont fait de la voix orale un phénomène sonore et de la voix écrite un phénomène visuel. Si, d'après Walter G. Ong, « le son est par nature un événement unique, dont le rapport au temps en est un d'évanescence<sup>24</sup> », il en est toutefois de même pour la vision. Ong fait du son un « événement » et de l'image une « manifestation fixe et durable (une trace<sup>25</sup>) » ; il soumet la perception auditive au flux temporel tandis que la perception visuelle dépendrait de la spatialité. Cette distinction d'ordre sensoriel peut laisser perplexe. Pourquoi l'écoute d'une mélodie relèverait davantage du phénomène temporel que la vue d'un tableau ? Comment abstraire le temps de ce tableau ? Distinguer le tableau de la mélodie en invoquant un rapport différent à la *totalité* me semble peu convainquant. Comment prétendre à la saisie immédiate (d'un coup d'œil) d'une image en y intégrant *ultérieurement* le temps (au fur et à mesure du dévoilement des éléments), comme si une saisie (mais qu'est-ce qui, d'ailleurs, avait été saisi ?) pouvait avoir lieu sans, précisément, le dévoilement ?

Et si nous inversons le raisonnement et supposons à l'écoute d'une mélodie une durée qui, une fois terminée, serait à son tour saisie comme totalité ou fusion des notes les unes dans autres, comment expliquer qu'à la deuxième ou troisième

---

<sup>24</sup> Walter J. Ong, *Oralité and Literacy : The Technologizing of the World*, Londres/New York, Methuen, 1982, p. 32.



note, on puisse aisément embrasser toute la mélodie — grâce aux règles d'harmonie — par anticipation (même s'il s'agit d'une première écoute) ? Et que faire de la musique atonale, délivrée de toute mélodie, c'est-à-dire d'une surinscription explicite du sens ? Comment comprendre *a posteriori* la *totalité* d'une pièce contemporaine dont la réalisation mène à la ruine systématique des repères perceptifs ? Faire coïncider, même grossièrement, le temps d'apparition à celui de la perception reste douteux. Ce qui permet, lors d'une audition ou d'un visionnement, de saisir le temps est la succession des manifestations sensibles, que ces manifestations viennent à nous par l'ouïe, la vision, l'odorat, le toucher, etc. On ne saurait également concéder à la graphie une immédiateté d'apparition puisqu'elle n'a, à l'évidence, de sens que lorsqu'elle est *prononcée* (il y a dans cette prononciation « intérieure » un premier déroulement temporel qu'il est difficile de nier) ou simplement lue dans un certain ordre (la syntaxe assurant les ruptures et continuités rythmiques qui font sentir le passage du temps). Et si, en visionnant la course du cheval, l'on fait un arrêt sur image, il demeure que cette image, en apparence fixée dans le temps, dès lors qu'elle entre dans le circuit d'interprétation, n'a rien de fixe, en fait. Aucune perception spatiale ne peut évacuer le temps. Cette constatation radicale vaut non seulement pour l'acte de perception (qui prend du temps en lui-même), mais encore plus l'objet perçu qui se soumet, du moment où il est une apparition sensible, aux exigences de successions de la présence. Une

---

<sup>25</sup> Si l'on ne peut nier l'aspect relativement « stable et durable » de la trace, il faut par ailleurs insister sur sa nature qui est à la fois creusée de ce qu'elle n'est plus et de ce qui

toile que l'on regarde durant trois minutes n'est pas la même à la fin du visionnement. Ce n'est pas la stabilité de l'apparition de la toile qui est ici mise en doute, mais bien sa stabilité temporelle, qui équivaldrait à une suspension (c'est-à-dire, pour Ong, la suppression) du temps, dont pourrait bénéficier tout objet qui *dure* au cours d'une apparition (la durée n'est pas la suspension). Selon Ong, « when I pronounce the word "permanence", by the time I get de "-nence", the "perma" is gone, and has to be gone [...] » ; et d'autre part « I can stop a moving picture camera and hold one frame fixed on the screen. If I stop the movement of sound, I have nothing — only silence [...] »<sup>26</sup>. Ces observations sont tributaires d'un préjugé empiriste qui ferait en sorte, par exemple, qu'un mouvement arrêté donnerait lieu au contraire du mouvement. Mais tout comme le silence n'est pas le contraire du son (et ne saurait s'apparenter au « nothing » comme le prétend Ong), le silence de l'image n'a rien à voir avec la suspension du temps. Si tel était le cas, si le temps fixait l'instant et le stabilisait dans une image fermée et réutilisable, on ne pourrait pas même sentir la *perspective* d'un tableau.

Loin de vouloir nier l'hétérogénéité de nature des phénomènes acoustique et visuel, il me semble cependant que ce qui les distingue ne réside pas tant dans une révélation du temps qui leur serait propre, mais plutôt dans le mode d'apparition du réel qu'ils soutiennent tour à tour. Placer une mélodie « du côté du temps » et de la

---

est à venir. La trace manifeste précisément ce qu'elle n'est pas.

<sup>26</sup> Ong, *Orality and Literacy*, *op. cit.*, p. 32. Je souligne.

dépossession perpétuelle, relier le son à l'événement avec tout ce qu'il comporte d'ambigu face à la présence demeure convainquant. Toutefois, ces affirmations valent tout autant pour l'image : ce qui se joue dans ces deux modes de perceptibilité est la représentation du réel retrouvé (et c'est précisément là que réside le temps) dans le phénomène sensible. Ainsi, la « voix » qui nous préoccupe, pour autant qu'elle désigne le « désir de la pensée » et qu'elle s'apparente de façon métaphorique à la voix orale, entretient un lien aussi étroit avec le phénomène visuel que sonore. Ce qui nous intéresse dans l'étude des voix en écriture n'a rien à voir, en fait, avec l'acoustique. Et bien que la critique littéraire ait proposé différentes hypothèses pour conceptualiser cette notion de voix (la voix comme « énonciation littéraire moderne », la voix métaphorique, lyrique, poétique, la voix-langage, la voix musicale, dialogique, timbre, etc.), elle n'a pu toujours échapper à un certain flou, surtout lorsque cette critique s'est engagée du côté « performatif » de la voix. Ce que l'on voudra comprendre, c'est comment fonctionne ce désir d'expression qui anime Louis-René des Forêts, désir qui ne vise pas tant la communication avec autrui que la simple communication avec l'extérieur, faisant du sujet une frontière, un instrument, dès l'instant où il perçoit le monde, le laisse vibrer en lui, et éprouve l'irrépressible besoin de retourner cette voix au dehors. On cherchera ce qui, dans la voix, révèle à l'écrivain ce qui, dans la communication, lui échappait. Et c'est bien par des « mises en scènes » explicitement élaborées que des Forêts entend faire surgir ce qui lui échappe.

La séduction que l'opéra exerce sur moi, dans la mesure où il constitue un formidable appel de forces où il fait *fonction de révélateur* plus efficace qu'aucun autre, est sans doute lié à ce goût de la théâtralisation [...]<sup>27</sup>.

Cette façon de mettre en scène la voix, de la *disproportionner* grâce aux jeux de perspective que permettent la théâtralisation, cette spatialisation du sonore n'est pas étrangère au procédé par lequel les écrivains et les critiques se sont attachés à comprendre, également, le silence dans l'écriture. Phénomène *a priori* sonore, le silence est très souvent compris comme une manifestation désertique ou comme un *point* vers lequel convergeraient les différentes voix du texte. C'est cette approche qu'a retenue, par exemple, Jacqueline Michel dans son étude de la *Mise en récit du silence* dans la littérature contemporaine<sup>28</sup>. L'ouvrage propose une « topographie » du silence dans des récits structurés à l'aide de lignes de mire et de fuite reliées à un point de silence, événement épiphanique toujours à venir grâce auquel se dessine un « paysage du silence ». « Je voudrais vous parler loin, longtemps, avec des mots [...] qui conduiraient jusqu'au ciel, jusqu'à l'espace<sup>29</sup> », souhaite Le Clézio, tandis que des Forêts observe un « silence qui devient bientôt si volumineux qu'il semble près de faire éclater l'espace trop réduit de la chambre où on le tient confiné, silence lourd et blanc comme une colère qui monte<sup>30</sup> ». Si la théâtralisation révèle bien, pour des Forêts, ce qui est habituellement caché ; si elle

---

<sup>27</sup> *Voies*, p. 23. Je souligne.

<sup>28</sup> L'auteure s'attache aux œuvres de Le Clézio, Bosco et Gracq. Jacqueline Michel, *Une Mise en récit du silence*, Paris, Corti, 1986.

<sup>29</sup> J. M. G Le Clézio, *Un Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978, p. 7.

découvre, grâce à sa lumière particulière, le lien invisible qui unit les êtres et les choses, on interprétera ce goût prononcé de la scène non pas dans le sens que suggère Jean-Benoît Puech, qui y voit « un refus profond de ce qu'il est convenu d'appeler le réalisme ou le naturalisme<sup>31</sup> », mais plutôt dans le sens d'une quête explicite du réel qui cherche toujours à se montrer dans sa problématicité.

Dans l'exercice de l'imagination comme dans celui de la mémoire, mon premier mouvement est en effet de ne retenir les éléments d'allure tant soit peu théâtrale qui se recommandent par leur capacité de [...] produire un *milieu* [...]<sup>32</sup>.

Le dancing et le parc enneigé du *Bavard*, le réfectoire et la chapelle d'« Une Mémoire démentielle », les chambres et les couloirs de « La Chambre des enfants » et de « Dans un miroir » sont autant de scènes à partir desquelles des Forêts essaie d'attirer l'attention du lecteur, non pas sur les objets qu'il regarde, mais sur son regard même qui assure, de façon précaire et héroïque<sup>33</sup>, le tracé discret qui unit les choses.

---

<sup>30</sup> *Chambre*, p. 90.

<sup>31</sup> À défaut de pouvoir associer des Forêts à un certain refus du réalisme, Puech émet l'hypothèse d'un « classement » possible de son œuvre dans la littérature fantastique. À cela, des Forêts répond que « de toutes façons, le langage, qui n'est qu'un système de formes, ne saurait être réaliste. Peut-on sans arbitraire situer Sade, Lewis Carroll ou Kafka dans la littérature fantastique ? Maintenant, si pour vous, la littérature fantastique signifie : refaire la chaîne entre la réalité et la virtualité du possible, alors pourquoi non ? N'est-ce pas ainsi qu'on pourrait en somme définir tout art ? » (*Voies*, p. 23).

<sup>32</sup> *Voies*, p. 21. L'auteur souligne.

<sup>33</sup> Si l'on conçoit l'héroïsme comme le projet de maintenir ensemble les contradictions du monde — à l'instar de l'écrivain. Je pense, par exemple, à Sani, le héros des *Mendiants*, à qui l'on a confié la tâche de tenir à bout de bras la cohérence du monde ou aux personnages desforétiens dont l'épreuve est le silence, suivant les propos de Pascal Quignard : « Les personnages de Louis-René des Forêts sont encore des héros parce qu'ils font l'objet d'une épreuve qui est celle du silence. Ils sont à la fois les agents et les

Penser le regard même de des Forêts, visible sur scène grâce au rayon qui le fait apparaître, exige toutefois une précision quant au statut délicat de sa source lumineuse. Car si le regard même de l'écrivain nous intéresse, il n'en est rien cependant des conditions qui ont permis ce regard. Mais comment s'intéresser au tracé vivant et réel qui relie les objets du monde à une conscience narratrice, en oblitérant les conditions existentielles qui président à ce tracé ? Pour le dire autrement, comment puis-je prétendre au fonctionnement réel et concret (et non idéal ou abstrait) du circuit qui va de la conscience narratrice aux objets, si je le détache de la réalité de l'auteur qui, à l'évidence, initie le mouvement du tracé ?

#### LE SURGISSEMENT DU RÉEL

Non, ce n'est ni lui ni moi,  
c'est le monde qui parle.  
C'est sa terrible beauté.  
*Ostinato*

Il importe de distinguer le réel de la réalité. La conscience narratrice appartient à un circuit réel dès lors qu'elle s'affranchit de la réalité de l'écrivain. Cette perspective évite une interprétation du réseau narratif qui s'appuierait, par exemple, sur une conscience individuelle ou qui comprendrait ce réseau comme un récit de soi. Les objets que dispose l'écrivain sur la scène qu'il illumine (faisant lui aussi, fatalement, partie de la scène) ne sont pas des projections de son moi ramifié ou des objets appréhendés uniquement dans une subjectivité forclosée. Il n'y a pas

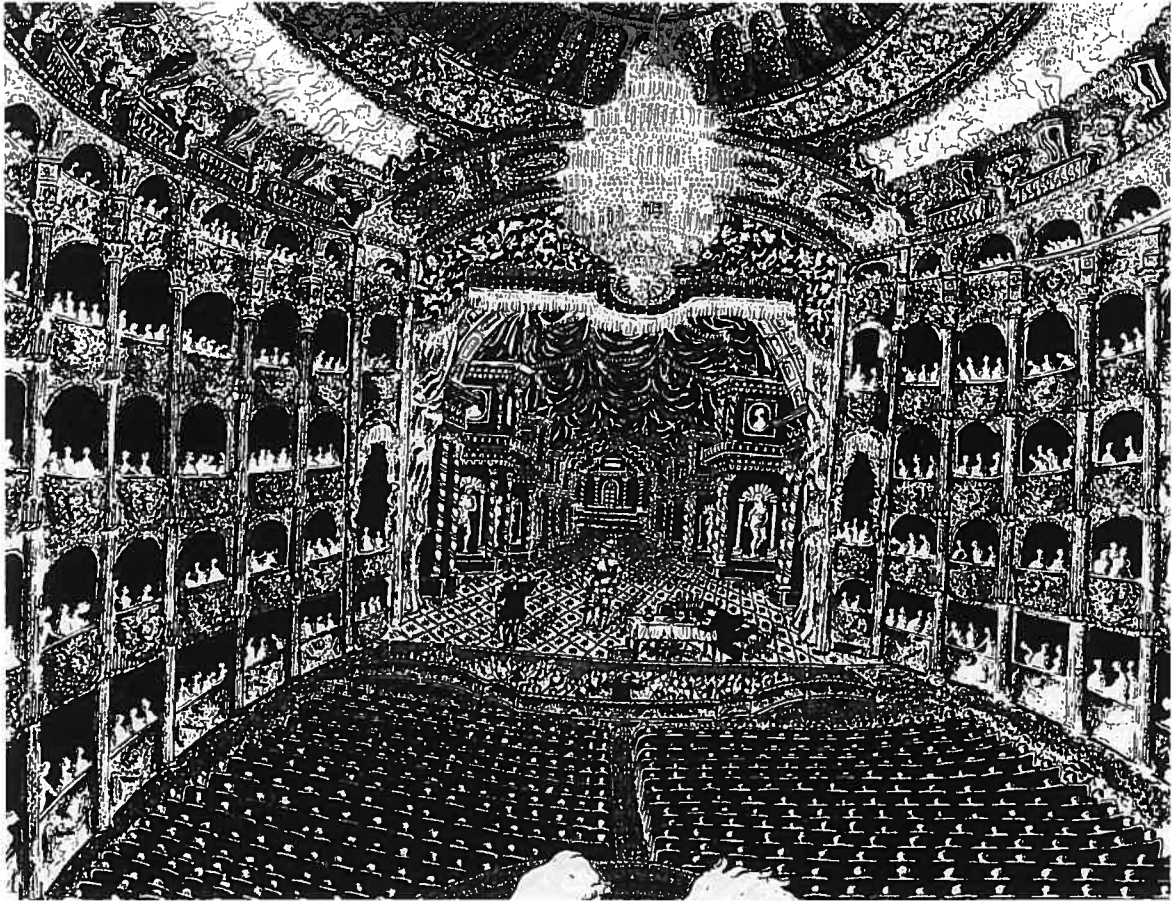
---

victimes d'un sacrifice singulier » (Pascal Quignard, *Le Vœu de silence*, Paris, Fata

non plus dans le montré de l'écrivain une visée objectivante par laquelle les objets se passeraient d'un foyer de perception. Cette objectivation, tout de même possible par le moyen de l'intersubjectivité, ne résout pas non plus le problème, puisque ce qu'il s'agit de retrouver dans l'entre-deux de l'intersubjectif n'est pas l'objectivité.

Alors d'où provient la flamme, qu'est-ce qui éclaire le vide entre les objets ? Qui tient la lampe ou le faisceau ? Et si nous pressentons que cette source se loge dans la conscience de l'écrivain, comment dissocier le « rayonnement » de l'écrivain de celui qu'il tente de faire voir et au cours duquel il ne saurait se montrer lui-même ? Car c'est bien dans l'ombre que se tapit des Forêts, « aux aguets », prêt à surprendre ce que son propre regard lui révélera du monde. C'est bien dans cette posture paradoxale que se maintient la conscience de l'écrivain : d'un côté, elle s'assure et témoigne du lien lumineux entre les objets ; de l'autre côté, elle se retire de cette même relation.

On comprend mieux, peut-être, à l'égard de la théâtralisation, le désir souvent exprimé par des Forêts de disparaître au profit de son regard en examinant le tableau *L'Amateur d'opéra*. La scène décrite comporte, en plus de la scène d'opéra elle-même (centre du point de fuite) et de l'immense lustre (centre de l'espace), deux mains postées à l'avant-plan (centre du regard) — l'une ouverte, l'autre fermée —, qui témoignent peut-être de la posture de l'écrivain. Qu'on ne





voie pas, dans le retrait énigmatique de « l'amateur » (qui est ici le foyer de perception), une tentation d'objectiver son point de vue, au sens où certains critiques l'ont reconnu à tort à la lecture d'*Ostinato*, son autobiographie à la troisième personne ; il n'y a pas non plus dans ce retrait une prétention à nier la source mondaine de ce qui est montré ou, au contraire, quelque modestie à vouloir à ce point disparaître sous ce qu'il voit, donnant ainsi toute la place à ce qui est montré : l'amateur d'opéra, représenté par des mains, n'est ni un « je » subjectif, ni un « il » objectif, mais bien une instance de perception pénétrée d'absence et de présence. Le tableau qui n'accorde toute la lumière possible qu'à ce qui se joue entre les centres (des lignes de fuite, de l'espace et du regard) propose une reproblématisation du sujet et de l'objet classiques que j'aimerais rapprocher du principe d'asubjectivation que développe Jan Patočka dans sa critique de la phénoménologie husserlienne.

[...] Il faut projeter le schème de tout étant possible, non pas en le combinant à partir de ses propres vécus, mais à la manière du peintre ou de l'écrivain qui projettent un tableau ou l'intrigue d'un roman, c'est-à-dire avec la même objectivité. Non que la sphère phénoménale puisse être considérée comme la création du sujet, comme son jet arbitraire ; elle n'est pas subjective en ce sens radical. [...] Le se-montrer qui s'y déploie n'est pas l'œuvre de l'homme. Il peut aussi être produit par l'homme que son être propre et la « lumière » qui le caractérise, la transparence, l'intérêt pour la compréhension de cet être. [...] La phénoménologie asubjective s'élève ainsi dans des dimensions qui demeureraient inaccessibles à la phénoménologie subjective, dimensions qui ne clôturent pas mais ouvrent. Elle est capable aussi, à l'inverse, de descendre vers une analyse des mouvements de la vie [...] <sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Jan Patočka, « Subjectivisme et asubjectivité », *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Erika Abrams (trad.), Grenoble, Jérôme Million, 2002, p. 185-187.

Il y aurait donc dans le geste d'écriture de des Forêts un mouvement asubjectif qui s'ouvre au monde de la vie et qui, en ce sens, s'inscrit dans le réel. Dans *L'Amateur d'opéra*, ce n'est pas l'écrivain et sa réalité qui sont source de lumière, mais la relation elle-même qui se manifeste au cours du tracé visuel qui relie (et distingue) les trois centres du tableau. Cette relation éclaire le tableau de la même façon que le phénomène vient en présence. Et déjà pourrai-je peut-être avancer que ce qui circule entre les différents centres de la perception (qui eux-mêmes se déplacent), c'est le murmure impersonnel contenu dans le « regard » de l'écrivain entendu comme un appel. Voilà pourquoi le regard de des Forêts nous intéresse au premier chef : c'est à travers lui que l'on pourra voir ce qui, justement, lui échappe mais au sein duquel il se maintient.

On s'attendait bien à ce que toute cette histoire de « rayon », qui me permet de penser le geste d'écriture chez des Forêts, induise un milieu ou un centre, une circonférence, un cercle tout au moins. Le rayon désigne naturellement la mesure constante qui relie le centre d'un cercle à un point indifférencié de sa circonférence. Mais si le rayon tracé par des Forêts est destiné à révéler l'espace de résonance entre les choses, il a pour tâche aussi de désigner le centre à partir duquel l'image perceptive se déploie. On peut se demander comment se détermine le point d'origine à partir duquel ce vide serait révélé. Le mouvement d'écriture desforétien cherche à localiser le centre en lançant les rayons qu'il trace lui-même au fur et à

mesure de sa recherche. Or, ce centre, en tenant compte des observations précédentes sur *L'Amateur d'opéra*, ne se fixe jamais, puisqu'il se révèle, pour ainsi dire « à rebours », pendant que la perception déploie ses rayons vers les objets du monde, tout comme le silence se révèle aussi à rebours, à travers l'articulation de la parole. « Le centre permet de trouver et de tourner, mais le centre ne se trouve pas. La recherche serait peut-être cette recherche téméraire qui toujours voudrait atteindre le centre, au lieu de se contenter d'agir en répondant à sa référence [...]. Le centre, comme centre, est toujours sauf<sup>35</sup>. » Ainsi, on ne pourra appréhender/intuitionner le réel qu'*au cours* d'une monstration, dans la contemporanéité de son déploiement. Et bien que la quête du centre (ou de la vérité) semble se mouler sur celle de l'Être (qui se révélerait négativement au fur et à mesure de l'apparition des étants), il n'en est rien. Le réel n'a pas d'Être, il échappe aux catégories conceptuelles de l'Être et de l'Étant. On ne saurait dans ce cas se représenter la réalité comme un « étant » du réel, la réalité relevant plutôt du couple réalité/irréalité. L'Être ne se révèle jamais comme pourrait le faire le réel. Le réel que le rayon essaie d'illuminer n'appartient pas *nécessairement* au visible, mais peut tout de même s'y manifester — et là se trouve précisément l'aspect à la fois terrifiant et vivifiant du réel : il *pourrait* surgir sur scène.

---

<sup>35</sup> Maurice Blanchot, « Parler ce n'est pas voir », *op. cit.*, p. 36.

## DÉJOUER LA VISIBILITÉ

Si la théâtralisation s'évertue à agrandir et illuminer le vide entre les corps (d'où pourrait surgir le réel), elle montre aussi, de façon décuplée, la difficulté du corps à coïncider avec lui-même. Car bien que le corps, sur la scène, cherche à atteindre un autre corps (et c'est dans cette recherche — qui fait de la littérature une question — que se découvre le texte), il n'en demeure pas moins que ce premier corps constitue déjà à lui seul une scène, double, sur laquelle le corps chercherait à « s'atteindre », créant par là une tension qui lui donnerait une visibilité. La dualité du corps a toujours été, bien entendu, un objet de prédilection pour la réflexion philosophique et théologique. Mon propos n'étant pas de rendre compte des détours historiques et avancées conceptuelles dans la compréhension du corps, je me bornerai à l'observation du corps chez des Forêts qui se dédouble dès lors qu'il se manifeste. Une hypothèse toutefois me servira d'angle de lecture : il y a toujours dans le corps un double aspect relié à sa donation. D'une part, le corps se donne comme visible ou perceptible (ce que j'appellerai sa première visibilité) ; d'autre part, cette visibilité le coupe en apparence (pour se distinguer, tout corps doit se détacher sur fond de vide) d'un autre corps (seconde visibilité) avec lequel il coexiste au sein d'une même conscience. Mais attention (et là réside sans doute le préjugé moderne), le « second corps », prétendument caché sous la visibilité du premier, loin de s'incarner dans une quelconque chair spirituelle ou métaphorique, loin de se montrer comme l'envers de la première visibilité, lutte à « matérialité

égale » avec le premier corps en ce qu'il se donne toujours dans une parole marquée par sa particularité ontologique audible. Ainsi, toute parole sera considérée dans son incarnation, dans la mesure où elle assume la fonction du corps pressentie dans *Matière et mémoire* : le corps,

[...] toujours orienté vers l'action, a pour fonction essentielle de limiter, en vue de l'action, la vie de l'esprit. Il est [...] un instrument de sélection, et de sélection seulement. Le rôle du corps n'est pas d'emmagasiner les souvenirs, mais simplement de choisir, pour l'amener à la conscience distincte [...] le souvenir utile, qui complètera et éclaircira la situation présente en vue de l'action finale<sup>36</sup>.

De cette façon, la parole se donnerait au monde sur le même mode de visibilité que le corps entendu dans son sens traditionnel, en ce qu'elle manifeste irréductiblement une téléologie de la sélection et de l'action.

Le paradoxe de la visibilité du corps, tel que le formule Jean-Louis Chrétien, permet peut-être de préciser le statut du second corps à partir duquel je travaillerai le texte desforétien.

Au regard qui l'accueille, le corps n'est pas seulement offert tel un présent [...]. Lui-même, de lui-même, à la vision toujours s'abandonne à nouveau [...]. Il n'est manifesté qu'en se manifestant [...]. En se rendant visible, le corps ne se rend pas seul visible, il laisse venir au jour du monde l'âme invisible qui, en le vivifiant, est sa perpétuelle origine, et sans laquelle il ne montrerait rien. C'est seulement en rendant le visible invisible

---

<sup>36</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p.199.

qu'il peut lui-même se manifester. Il nous donne à voir ce qui le donne à lui-même<sup>37</sup>.

Ainsi le corps, en se donnant à la lumière et donnant du même coup la lumière en ce qu'il la fait rejaillir à sa surface, cache ce qu'il désirait montrer, c'est-à-dire sa propre origine contre laquelle il ne peut rien, eu égard à sa matérialité et à sa contingence<sup>38</sup>. Cette conception du corps comme visibilité, bien qu'elle entérine la traditionnelle séparation du corps et de l'âme (l'âme invisible « vivifie » le corps visible en le dotant d'une origine), permet toutefois de repenser l'énigmatique nudité du corps. En effet, que voudrait dire la nudité dès lors que le corps se présente comme le masque visible de l'âme ? Quel intérêt trouverait-on au combat des corps qui mesurent leur force (dans le regard) toujours déjà armés de leur matérialité ? Comment dévêtir le corps de sa matérialité pour en comprendre sa capacité de liaison avec le monde (sa relation nue), le réel ou son origine, entendue aussi comme téléologie ? Cette préoccupation, on l'a peut-être remarqué, recouvre celle posée par l'*Introduction* dans laquelle on se demandait ce qui lie un objet à sa qualité : qu'est-ce donc qui lie le corps à sa matérialité ?

Une réponse, cette fois : le temps. Et si l'on accepte cette hypothèse, on s'attachera en premier lieu à l'un de ses traits : le temps, contrairement à l'éternité,

---

<sup>37</sup> Jean-Louis Chrétien, *La Voix nue. Phénoménologie de la promesse*, Paris, Minuit, coll. « Philosophie », 1990, p. 13.

<sup>38</sup> Puisque la matérialité témoigne et masque à la fois l'origine du corps et que la contingence est la condition de possibilité de cette même origine.

intègre la finitude, qui trouve sa justification et son fait en chaque corps présenté au monde. Le corps, en réalisant son projet de visibilité (ou d'exposition, ou de déroulement), s'irrigue à même la finitude, qui en devient la nécessité. Et si les corps constituent les points de bifurcation (due à leur physicalité) auxquels le rayon se heurte en faisant apparaître, par le fait même, le dessin de l'art, il faut surtout nous rappeler le mot d'ordre de Samuel Wood, « tout ce qui parle est fait de chair mortelle<sup>39</sup> ». Les corps vibrants — ceux qui parlent, ceux que l'on entend et que l'on voit—, sont faits de chair mortelle. C'est-à-dire qu'ils travaillent, à chacune des affirmations de leur matérialité, de leur visibilité, à se rapprocher de leur origine (qui les marquent comme « mortels »), cependant même que leur parole ne cesse d'en appeler vers l'immortalité et de demander grâce. Si « tout ce qui parle est fait de chair mortelle », c'est que la parole participe du corps et de sa condamnation : le corps appelle, dans et par la parole qu'il porte, ce qui l'exempterait de sa condition de mortel ; et cet appel le reconduit incessamment vers sa matérialité. Ce que Samuel Wood nous apprend, c'est que la parole est le lieu du corps même en ce qu'elle l'habite dès lors qu'elle tente de s'en affranchir.

Mais pourquoi donc tenter de s'affranchir du corps, du temps qui le traverse ? Pourquoi « vouloir se débarrasser de soi », si l'on sait que cette entreprise « n'est pas moins présomptueu[se] que chercher par l'exercice du langage à s'en faire une idée plus claire » ? « Qu'apporterait de positif la connaissance d'un moi

---

<sup>39</sup> *Samuel*, p. 29.

assez insensé pour avoir cru un moment s'effacer à volonté, tout divorce consommé avec l'organisme physique maintenu quant à lui en fonction<sup>40</sup> ? » Que signifierait une voix sans corps ? Comment saisir ce que l'on entend (même si la voix provient de soi) sans rattacher cette expérience à un lieu véritable de résonance ? Chez des Forêts, aucune voix, aucune perception, aucun chant sans corps. Même la voix de l'ami mort, entendue en rêve, pose sans relâche la question du corps, comme si dans la profération vivante que suppose la voix, le corps ne pouvait s'abstraire.

Vivante proximité, nullement désincarnée, mais invivable en ceci que, sans cesser d'être intense, elle n'en n'exclut pas moins formellement la possibilité de la vie, comme si l'expression *prendre corps* avait un sens nouveau que toute définition ne servirait qu'à rendre plus énigmatique<sup>41</sup>.

« Prendre corps », ne serait-ce pas, justement, investir le lieu même de la souffrance, de la lourdeur et de la dépossession — le lieu du vivant —, mais du point de vue de l' « invivable », de la mort, du fini ? Prendre corps, ne serait-ce pas percevoir la matière du point de vue de la forme ? Mais alors, si le corps, depuis Platon, se conçoit comme le réceptacle des passions — celles-là mêmes que des Forêts, un peu plus tôt, voulait « hausser sur le plan du sublime » —, comment sortir de ce lieu même dans lequel nous sommes emmaillotés, comment se hisser à ce lieu « nullement désincarné », mais « invivable » qui serait celui, somme toute, de la présence ? Le narrateur d'*Ostinato* aura beau affirmer que « laisser sa pensée tourner autour de la mort n'est en définitive qu'un exercice risible auquel viendra

---

<sup>40</sup> *Ostinato*, p. 217.



mettre fin tôt ou tard la vraie souffrance du corps à l'agonie<sup>42</sup> », il me semble que « l'agonie du corps » qui le préoccupe se rattache à la première visibilité dont je parlais un peu plus haut et évacue trop rapidement le second aspect du corps qui se révèle, précisément, dans la matérialité de la *voix qui parle* de cette agonie nommée à point. En effet, n'y aurait-il pas dans l'« énigme » du corps qui hante des Forêts le disjoitement insensé du corps et de ce qui parle ? La voix de l'ami mort, entendue en rêve, n'est-elle pas, elle aussi, un corps aussi perceptible, aussi hylétique, aussi agonisant que la carcasse ensevelie de l'ami ?

#### LA FICTION DES DEUX CORPS

Merveilleuse découverte en vérité,  
le fait que la voix humaine puisse,  
dans certaines conditions atmosphériques  
(car il faut être scientifique, scientifique avant tout),  
donner vie aux arbres.  
Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*

Chez des Forêts, les objets parlent, le vent parle, et aussi la mer, les cimetières et les morts. Étrange statut que l'auteur accorde aux corps habituellement inanimés. Et si ces voix clament qu'« il n'est pas en [leur] pouvoir de refaire d'un cadavre un corps vivant<sup>43</sup> », il leur est toutefois possible, semble-t-il, de s'insinuer à l'intérieur de ces mêmes cadavres et d'en user comme de forteresses nécessaires à leur résonance tout à fait perceptible. Ainsi une voix pleine, qu'elle semble venir d'objets inanimés ou de chanteurs d'opéra, exige, pour

---

<sup>41</sup> *Ostinato*, p. 112. L'auteur souligne.

<sup>42</sup> *Ostinato*, p.143.

le dire trop schématiquement, deux corps inextricablement liés : l'un se présenterait comme celui de la résonance (un gosier ou une cavité), l'autre s'associerait à la matérialité de la parole toujours déjà incarnée (on ne pourrait la reconnaître sans cela) qui cherche à s'actualiser dans le champ de la perception sonore. C'est pourquoi, peut-être, le corps ne coïncide pas toujours avec sa propre voix,

[...] comme si la voix suivait un corps absent et, pour y suppléer, redoublait d'intensité, multipliait ses appels — voix apaisante qui ne [...] laisse jamais en repos et dont il se refuse à reconnaître l'origine tout en sachant qu'elle n'est rien d'autre que l'écho plaintif de son propre égarement voué lui-même au vide apaisant de l'oubli<sup>44</sup>.

La parole incarnée ne cesse d'appeler (ou de suivre) un autre corps qui saurait la *prendre* pour la manifester « vocalement » et la libérant (au sens juridique) de toute lourdeur et de toute souffrance par le *cri*, cet état de la voix le plus près de la mort. « À l'unisson des vagues qui tambourinent ma mort / De ce double de moi-même qui me suit à la trace / Et toujours me rattrape avec son même cri de douleur<sup>45</sup> ». Ce « double de moi-même » dont parle l'écrivain, je le comprends comme le double corps de la voix. Et cette double corporéité reliée à la voix, non seulement des Forêts ne peut-il faire *comme si* son corps et celui de la voix ne formaient qu'un seul, mais tout se passe comme s'il ne pouvait même éviter, au fur et à mesure de son récit et malgré lui, d'accorder le pas de son propre corps à celui des voix qui le

---

<sup>43</sup> *Ostinato*, p. 178.

<sup>44</sup> *Ostinato*, p. 114.

<sup>45</sup> *Mégères*, p. 12.

traversent. « Et je l'accorde [mon pas faraud] au branle des ajoncs sur la dune / Au brutal buccin du vent sous le ciel charbonneux<sup>46</sup> ».

« Écrire, c'est accompagner une voix qui peu à peu se tait », nous dit Jabès dans *Le Livre du dialogue*<sup>47</sup>. On imagine mal comment cet « accompagnement », qui permet l'écriture, ferait l'économie d'un espace, même si cet espace paraît constamment menacé par la fusion ou l'identification des deux corps dont le retrait ne témoigne que d'une solidarité. « Dos au mur, jambes croisées, se tenant désespérément à distance des frêles clameurs auxquelles son corps tendu pour mieux entendre brûle et refuse de s'unir<sup>48</sup> », c'est ainsi que l'écrivain se tient, luttant à son corps défendant contre l'envahissement de cet autre corps en lui-même, celui, en l'occurrence, de sa propre voix. Ce corps étranger, le jeune des Forêts en présentait déjà toute l'efficace dès l'apparition du personnage de l'Étranger dans son premier roman.

[...] déjà, dans ma gorge pourtant desséchée, se formaient les premiers cris que j'imaginai devoir se répandre peu à peu de l'antichambre aux escaliers en bas desquels ils dévaleraient ; et ce ne serait pour eux qu'un jeu de pénétrer dans les appartements voisins, voire de traverser la grande porte et d'alerter la foule des quais : avertissement de nature si déchirante que certaines gens ne manqueraient pas de s'affaler sur le pavé en roulant des yeux blancs<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> *Mégères*, p. 11.

<sup>47</sup> Edmond Jabès, *Le Livre du dialogue*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1984, p. 46.

<sup>48</sup> *Ostinato*, p. 23.

<sup>49</sup> *Mendiants*, p. 57.

Les cris, formés non pas au contact de la gorge desséchée, mais de celui d'une autre gorge irriguée par une « nature si déchirante », cohabitent dans une seule identité, désignée paradoxalement par le substantif étranger. Mais ce sont peut-être des cris de même nature qu'avaient entendus Guillaume un peu plus tôt dans *Les Mendians*, lorsqu'il découvrait avec horreur une autre force dans sa propre voix.

Et mon sang se figea ; je ne pouvais supporter mon propre cri, il me rendait presque fou. [...] et mon cri pénétrant et *inhumain* me glaça l'âme ; je détestais ma peur, je ne pouvais supporter ce cri qui sortait de ma propre poitrine, insolite et autonome ; je croyais que ce n'était pas mon cri, *ce n'était pas mon cri*, j'avais envie de hurler encore plus fort [...] <sup>50</sup>.

« Ce que le sujet perçoit ne lui appartient pas en propre, il ne le fait sien que par abus de langage <sup>51</sup>. » Les cris, qui semblent jaillir du sujet même, « alertent », « avertissent », lancent des appels — ou répondent, on ne saurait encore le déterminer — avec cette « nécessité impérieuse » à laquelle l'écrivain se rend sensible. Et « quand un projet semble répondre à quelque nécessité impérieuse, il suffit parfois qu'il prenne corps pour que naisse aussitôt le sentiment d'une vaine agitation <sup>52</sup> ». Nous découvrons bien, chez l'Étranger, cet autre corps qui provoque chez lui, pour le moins, une agitation (aussi vaine soit-elle) à laquelle il ne peut se soustraire. Le projet d'alerter a « pris corps » dans la gorge de l'Étranger et s'est manifesté dans le cri. Ainsi, « ce qui a pris corps », soumis à une impérieuse

<sup>50</sup> *Mendians*, p. 82. Je souligne.

<sup>51</sup> *Ostinato*, p. 226.

<sup>52</sup> *Immémorable*, p. 14.

nécessité, cherche à son tour un autre corps à partir duquel il pourrait lutter, et dans cette lutte, se libérer. Mais quel corps ? Où trouver cet autre corps dans le vaste monde, qui permettrait à la voix de coïncider avec elle-même, c'est-à-dire pour l'écrivain, de se dégager enfin du combat en lui-même qui le tient éveillé ?

On aurait dit que le son de sa voix aiguë, grêle, lointaine comme le cri d'une bête nocturne, avait été arraché de ses lèvres par le vent et dispersé de tous les côtés, *séparé d'elle-même par une distance énorme*<sup>53</sup>.

Ce corps encombrant et lointain qui bouscule la gorge et le souffle, l'écrivain ne peut-il pas l'enfermer dans la pierre, l'enfouir tout vibrant dans la terre et le laisser derrière lui ? Doit-il à tout prix en porter le fardeau, comme le poète hugolien se faisait ambassadeur des choses muettes ? « Pour qu'elles soient honorées dans l'apaisement de ma mémoire / Est-ce à moi de chanter la beauté de leur commerce immonde<sup>54</sup> ? » Où trouver le corps à partir duquel il pourrait ensevelir toutes ces paroles incarnées qu'il porte, c'est-à-dire tous ces corps qui le traversent malgré lui ?

Le moi propre reste encore assez vivace pour dire non  
Et redire non à ces voix qui le somment de lâcher prise,  
Cependant le corps est usé, le souffle si court...  
Toutes les portes déjà se referment l'une après l'autre  
Sur le bruit du monde moins audible que le sang à ses tempes  
[...]<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> *Mendiants*, p. 311. Je souligne.

<sup>54</sup> *Mégères*, p. 14.

<sup>55</sup> *Samuel*, p. 23.

Le corps étranger de la voix, installé « du dehors » et par quelque autorité encore mystérieuse dans le corps propre de l'écrivain, ne se déloge pas aisément. Ce problème du corps « double » me semble illustré de la façon la plus inusitée dans l'un des derniers récits de des Forêts dédié à Pierre Klossowski, daté de 1987, *Le Malheur au Lido*.

C'est dans une atmosphère à la fois luxueuse et surannée d'un hall d'hôtel, rappelant celui que Visconti avait mis en scène dans *Mort à Venise*, que se déroule la scène. « Installé dans un fauteuil-club en peau de porc, c'est avec un sentiment de profond bien-être » qu'un homme quadragénaire « contemple le hall spacieux du palace vénitien aux lambris de stuc vert pâle datant du siècle dernier [...] ». « En fait, il n'a d'yeux que pour le va-et-vient ininterrompu des clients — dames en toilette légère, messieurs en complet d'agalpa [...] — auquel s'ajoute sur un rythme beaucoup plus accéléré celui d'une demi-douzaine de grooms qui [...] courent en tous sens d'un air affairé comme s'ils ne savaient littéralement pas où donner de la tête. Toute cette agitation contraste avec [l'] attitude nonchalante » et observatrice dont notre homme fait preuve. Jusqu'à ce que le portier en chef, « sortant à mi-corps de son box », transmette ses instructions, le concernant de toute évidence, à l'un des grooms qui s'empresse de venir le sommer de déguerpir. Déguerpir ? « Suffoqué de s'entendre tutoyer, lui un respectable quadragénaire [...] lui toujours si soigneux de sa mise, attentif à se vêtir de linges fins [...] s'entendre ainsi traiter de loqueteux par ce polichinelle en livrée, c'est plus que sa vanité n'en peut

supporter ! » C'est alors qu'en « courb[ant] instinctivement la tête pour vérifier [...] l'état de ses vêtements, force lui est de constater [...] qu'il est vêtu d'habits absolument inhabituels qui ne sont ni les siens ni ceux d'un homme de son âge et de sa condition. [...] Il se voit affublé d'une blouse de cotonnade rayée bleu et blanc [...], prolongée par un pantalon court [...] qui découvre les jambes jusqu'au dessus du genou [...]»<sup>56</sup> ». Notre homme a l'apparence d'un enfant, négligé de surcroît. Il se retrouve soudainement dans le corps de l'enfant qu'il a peut-être été, mais qu'il n'est assurément pas.

Que pouvons-nous retirer de cet angoissant récit, dont le dénouement cependant, on en conviendra peut-être, pêche par quelque facilité (tout ceci n'était qu'un rêve) ? Si l'on se reporte au « double » corps devant lequel je n'ai pu que m'étonner en suivant des Forêts, il me semble que *Le Malheur au Lido* en montre de façon exemplaire les enjeux, puisqu'il fait jouer ensemble, sur un même plan (voilà l'ingéniosité remarquable du récit), deux corps qui, loin de s'exclure en vertu d'un principe de non-contradiction, cohabitent au contraire au sein d'une même subjectivité. L'homme du Lido se présente *en effet*<sup>57</sup> dans une double visibilité : d'une part, son corps est celui d' « un bel homme d'une quarantaine d'années<sup>58</sup> » vêtu d'un « veston de gabardine gris clair<sup>59</sup> » ; d'autre part et *en même temps*, il se

---

<sup>56</sup> *Lido*, p. 9-22.

<sup>57</sup> J'entends cet effet comme la visibilité de la fiction.

<sup>58</sup> *Lido*, p. 38.

<sup>59</sup> *Lido*, p. 22.

voit représenté au vu et au su de la foule (faisant du coup pivoter les projecteurs de la scène sur cette seconde visibilité) comme un « gamin crasseux qu'on a pu voir traîner toute la matinée à salir les tapis et le mobilier<sup>60</sup> ». On pourrait certes interpréter l'étrange phénomène mis en scène, celui du dédoublement visible et simultané du corps, en le rapprochant du singulier problème des points de vue multiples de la perception. On comprendrait alors l'image de l'homme mûr comme la vision intérieure et subjective, opposée à une image extérieure, objective, déterminée uniquement du dehors (de la foule en général et du portier — lui-même une image forte — en particulier) et n'ayant, somme toute, aucune racine dans l'ensoi du corps et ne faisant du corps qu'un renvoi d'images. Devant l'impossibilité (légitime) de trancher entre ces deux manifestations de visibilité correspondantes à la vérité de l'objet montré, l'auteur prendrait le parti d'exposer sur le même plan de fiction les deux corps perçus, jouant habilement de son parti pris de visibilité. Lequel des corps, celui de l'enfant ou de l'adulte, coïncide avec le « il » (somme toute, le sujet montré) du récit ?

À première vue, on serait tenté de croire que c'est bien le respectable client auquel convient un confortable fauteuil vénitien qui fait office de corps montré, ce corps dût-il inclure tous les autres qui ont précédé et contribué à sa visibilité, celui de l'enfance compris. Car le corps adulte, sans aucun doute, porte les stigmates de l'enfant qu'il a été, tout comme la parole repose sur le silence de l'*in-fans* (« qui ne

---

<sup>60</sup> *Lido*, p. 26.



parle pas »). Ainsi serait-il possible de *voir*, en l'homme élégant, la « petite fripouille » logée au creux de son apparence, « qu'une attitude nonchalante qu'il accentue à plaisir<sup>61</sup> » n'arrive pas à camoufler. Hypothèse probante dans la seule mesure où la réaction des autres corps (ceux des grooms et de la foule) est détournée pour satisfaire le fantasme d'un homme lié à son souvenir par le *malaise visible* qui le tient.

Si tel était le cas, le récit ne vaudrait pas qu'on s'y attarde. Car la valeur de la fiction se mesure au tribut qu'elle entend payer au réel. La fiction aura beau jouer sur le couple réalité/irréalité, il n'en demeure pas moins que l'enjeu (risqué) de son déploiement est le surgissement du réel dans le langage. Si l'un des deux corps lové dans le fauteuil en peau de porc est le fantasme de l'autre, s'il n'est que son prolongement possible seulement dans la fiction, le récit ferait office d'arrière-monde, de toile de fond au cirque morbide des symboles. Il faut prendre le récit au sens littéral, il faut observer la visibilité concrète des deux corps et comprendre leur lutte sans spolier d'avance la crédibilité ou le statut réel de l'un d'eux. C'est en ce sens que nous accorderons aussi aux différents corps reliés à la voix chez des Forêts — la grève, les bateaux, les fils électriques qui émettent une voix<sup>62</sup> — un statut privilégié, qui les éloignent de la métaphore artificielle ou de l'« excuse de la fiction ». De cette façon, lorsque que Guillaume entend « un murmure qui se

---

<sup>61</sup> *Lido*, p. 10.

prolong[e] comme une prière récitée par un chœur et [qu'il se rend] compte que c'e[st] le vent, le vent lui-même<sup>63</sup> », nous devons entendre dans le vent cette même voix murmurée, et non pas le fantasme d'une voix entendue dans le vent. De même, la « métamorphose vestimentaire, comme opérée à son insu par quelque génie invisible et malicieux<sup>64</sup> » qui a eu lieu au milieu du hall d'hôtel du Lido, doit être vue et perçue sans égard à une explication psychologisante. Il y a bien eu un malheur au Lido, et ce malheur procède de la coïncidence de deux corps dans une seule subjectivité.

Il appert néanmoins que cette subjectivité ne va pas de soi. Souvenons-nous que la description des corps est fournie par un narrateur omniscient. Les détails de l'apparence de l'homme mûr sont livrés par une instance extérieure, comme si elle seule avait accès à l'image que se fait le sujet de lui-même. Il faut bien admettre que l'image de l'« homme quadragénaire vêtu de gabardine gris clair » n'est « vue », sur la scène que délimite le hall de l'hôtel, par personne. Aucun observateur, autre que le sujet lui-même et le narrateur, ne capte cette première incarnation. Qu'est-ce qui permet alors de prétendre que l'homme élégant ait été doté, à un moment, d'une représentation de lui-même (et non seulement d'une présentation) ? Comment penser une représentation, c'est-à-dire une apparition de

---

<sup>62</sup> « Au-dessus de moi, les fils télégraphiques émettaient un son ininterrompu, aigu, étrange, comme si la froidure de l'air avait trouvé une voix », *Bavard*, p. 89-90.

<sup>63</sup> *Mendiants*, p. 251.

<sup>64</sup> *Lido*, p. 23.

l'objet dans le monde, sans qu'il y ait d'observateur pour en témoigner ? Comment un corps pourrait-il se donner au monde sans que personne ne reçoive, même passivement, ce don ? On rapprochera ce problème de celui qu'expose la nouvelle « Une Mémoire démentielle » dans laquelle le narrateur « cherche à voir jouer le seul enfant que sa mémoire ne saurait lui restituer, faute de l'avoir vu, faute d'avoir entendu sa voix comme il a été entendu, comme il peut encore entendre à volonté les voix de ceux dont il a oublié les noms<sup>65</sup> ». Comment arriver à se voir soi-même, vision qui assurerait au corps propre le statut d'objet du monde, mais qui, de toute façon, ne correspondrait pas à « soi » puisque le point de vue de qui se regarde est déjà celui d'un autre ?

Si l'on en croit Merleau-Ponty, il y aurait lieu de considérer mon corps, qui est mon point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde. Cette perception du corps propre, rattachée au sentiment de présence de soi, permet à elle seule de poser l'existence du corps de l'homme du Lido. Mais le client soigneusement vêtu, n'ayant jamais été vu « que dans le langage », que dans la narration qui témoigne de ce corps prêté à une conscience, correspondrait peut-être au second aspect du corps que j'ai voulu dégager un peu plus tôt, celui qui s'incarne dans la parole. Alors que le gamin est vu des autres mais n'est en rien « senti » par sa conscience, l'homme s'appuie sur une présence à soi qui légitime l'existence même de son corps. Or, il n'y a, en définitive, qu'un seul corps

---

<sup>65</sup> *Mémoire*, p. 95.

« installé dans le fauteuil-club en peau de porc » : celui, malvenu, de l'enfant. Ce corps ne semble pas soutenu par le sentiment de présence qui caractérise un sujet parlant. Alors qui parle, dans le récit ? Qui exprime, au nom du corps adulte surgissant dans la narration, les états de conscience du sujet ? Voilà bien le mystère que des Forêts met en place dans son récit, celui de ne pas divulguer le lieu de conscience des corps. Mais s'il n'est pas désigné thématiquement ou « illustré narrativement » en se rattachant explicitement à l'un des deux corps présentés sur la scène, ce lieu de conscience qui, une fois localisé, permettrait de désigner le corps qui lui correspond, n'est toutefois pas absent. En fait, tout se passe comme si le récit lui-même avait une conscience distincte de celle du narrateur, comme si la fiction réclamait un statut autonome qui entrerait en conflit avec la narration. Si, dans la première partie du récit, le point de vue de la narration est celui, classique, d'un narrateur omniscient, il en est autrement dans la deuxième partie au cours de laquelle tout bascule : le narrateur n'est informé qu'avec et *au fur et à mesure* de la découverte du personnage de l'étrange bouleversement qui s'opère dans son corps. La narration se retrouve elle aussi devant l'énigme de la transformation des corps et ce malaise n'est calmé qu'à la toute fin du récit, lorsque le narrateur résout l'étrangeté du phénomène en surprenant l'homme « le nez dans son oreiller [...] tel à peu près que le peintre Courbet a fait figurer sur une toile d'un réalisme brutal un homme surpris dans son sommeil, sauvagement poignardé<sup>66</sup> ».

---

<sup>66</sup> *Lido*, p. 47.

Ne pourrait-on pas voir, dans cet « échec » de la narration qui n'a pu faire tenir ensemble les deux corps jusqu'à la fin, l'incapacité de la voix narrative à contenir à la fois son point de vue (qui est le langage) et le réel (qu'elle essaie de faire surgir) ? Et si la fiction nous avait persuadé un moment, grâce à d'habiles stratagèmes révélés au narrateur ignorant (en apparence du moins), que le corps visible était bien celui de l'enfant, n'y aurait-il pas dans ce brusque dénouement qui relègue les efforts de la fiction aux zones floues du rêve, un geste qui réaffirme la force gouvernante de la narration sur les velléités de la fiction ? N'y aurait-il pas dans le dénouement la victoire de la narration sur la fiction ?

On peut ainsi observer qu'en plus des deux corps thématiques, deux forces sont à l'œuvre dans le récit : l'une se manifeste dans la narration, l'autre dans la fiction. L'une concerne l'accomplissement du récit, l'autre constitue l'écart qui git au sein du récit et que la narration ne cesse de vouloir recouvrir. Voilà peut-être pourquoi des Forêts met si souvent en scène le pouvoir de la fiction<sup>67</sup> dans la littérature à partir d'un corps qui ne cesse de se dédoubler. Comme si se logeait au cœur de la narration le désir (visible) de crevasser les fondements du langage ou de ruiner son élan, comme si la fiction ne cessait de vouloir subvertir la narration. On a compris que, loin d'opposer la narration à la description ou à quelque procédé discursif, je fais coïncider la narration avec le déploiement matériel, incarné et

tangible de la littérature, c'est-à-dire avec le langage — et l'on verra ainsi dans l'expression « voix narrative » un pléonasme. Il me semble également que ce déploiement temporel et matériel tente de raconter précisément ce qui lui échappe, c'est-à-dire ce que la pensée de l'écrivain ne pourrait lui révéler du monde autrement. Aussi apparaît-il clair que la narration ne constitue pas une « traduction » matérielle d'un état intérieur de l'homme.

En effet, la fiction et la pensée ne se déploient pas dans un « intérieur » que le langage essaierait de rendre visible, tout comme la voix narrative n'est pas la traduction d'une autre voix, celle-là silencieuse. Tout se passe, pour qu'il y ait littérature, dans la plus pure extériorité : le langage rend ce qui est déjà extérieur puisque rien n'est créé en dehors de cette extériorité. Ce qui est écrit (raconté, narré) obéit au « mouvement parfait par lequel ce qui au-dedans n'était rien est devenu dans la réalité monumentale du dehors comme quelque chose de nécessairement vrai, comme une traduction nécessairement fidèle, puisque ce qu'elle traduit n'existe que par elle et en elle<sup>68</sup> ». C'est bien à cette « relance de la parole » que nous invite des Forêts, comme le rappelle Dominique Viart, « toute chargée du monde mais déchargée de le traduire<sup>69</sup> ».

---

<sup>67</sup> J'oppose ainsi, d'une manière spéciale, la fiction à la narration, jouant de cette façon le sens qui lui a traditionnellement été donné : la fiction contiendrait cette part de réalité que la narration essaierait d'atteindre.

<sup>68</sup> Maurice Blanchot, « La Littérature et le droit à la mort », *op. cit.*, p. 297.

Distinguer de la sorte la narration de la fiction, comme on pourrait le faire du langage et du réel, conduit tôt ou tard à repenser le statut de l'homme parlant (celui qui narre) face au monde comme fiction — et certainement retrouve-t-on dans cette même tentative de reformulation chez des Forêts l'une des manifestations de sa plus grande ambition créatrice. Quel est donc le malheur au Lido sinon l'irruption fantasque d'une situation qui se donne pour réelle (mais un réel incarné par la fiction) dans une narration qui, au départ, s'annonçait sans surprise ? Ou, au contraire, le malheur en question ne réside-t-il pas dans le recouvrement final de la narration qui colmate tant bien que mal (dans le rêve) les dissidences du récit ? Ne pourrait-on voir dans cette lutte l'illustration du commerce entre l'écrivain et le monde ? Et ce commerce, en se jouant en dehors de l'écrivain — le second corps étant inhumain —, ne serait-il pas, justement, immonde ? N'y aurait-il pas un monde que l'écrivain, par le langage, essaierait de « faire passer » dans la narration et du coup, lui donner une visibilité et donc lui permettre de surgir ? Il serait oiseux, pour des Forêts, d'éviter de questionner ce rapport : « enfouir son visage dans ses mains et se désintéresser du monde tout en le surveillant du coin de l'œil pour se prémunir contre ses mauvais coups [est] vain

---

<sup>69</sup> Dominique Viart, « La parole par défaut », *Revue des sciences humaines*, n° 249, janv.-mars 1998, p. 63.

[puisque] c'est toujours lui avec son poids dévorant qui aura le dernier mot<sup>71</sup> ». Reconnaître au monde le privilège du « dernier mot », c'est lui accorder un pouvoir de parole (ce « poids dévorant ») devant lequel on ne demeure que stupéfait. Comment le monde peut-il parler, comment le pourrait-il s'il était étranger à la parole ? Si « un mot de trop met tout en péril<sup>72</sup> », ne serait-ce pas, justement, le monde lui-même qui prononce ce dernier mot ? Et quelle est la teneur du péril sinon le trop ? « Dans ton combat contre le monde », exhorte Kafka, « seconde le monde<sup>73</sup> ». Soit, mais comment le seconder, s'il prive l'écrivain de la possibilité du dernier mot ?

Nul doute que des Forêts reconnaisse dans le monde une instance qui parle, qui respire, qui possède les attributs d'un corps parlant. Ces attributs sont d'ailleurs souvent associés au corps humain. Souvenons-nous que les « bouffées chaudes du lilas qu'on eût dit fécondé par la chaleur du vent parv[ienn]ent avec la régularité automatique d'une respiration humaine<sup>74</sup> » et que les vagues, « à l'unisson, tambourinent la mort<sup>75</sup> ». Le monde bruissant, saisi par la fiction, prend corps dans la narration, dans une « histoire » que l'écrivain ne peut taire : « nous taire à jamais,

---

<sup>70</sup> L'expression est de Kafka : « Dans ton combat contre le monde, seconde le monde », cité dans Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 [1972], p. 73-74.

<sup>71</sup> *Ostinato*, p. 134.

<sup>72</sup> *Ostinato*, p. 13.

<sup>73</sup> Kafka cité dans Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 73-74.

<sup>74</sup> *Mendiants*, p. 337.

<sup>75</sup> *Mégères*, p. 12.



or cela non plus nous ne le pouvons pas, tant la vie en nous demande à déverser son trop-plein de paroles au dehors<sup>76</sup> ». Et cette histoire, prise dans la narration, cherche à « prendre corps » en dehors même de la narration. Mais si le monde, entendu comme fiction, prend la forme d'un corps, et que ce corps logé dans la narration cherche aussi à parler, de quoi est faite sa substance ? « Une ombre, peut-être, rien qu'une ombre inventée / et nommée pour les besoins de la cause / tout lien rompu avec sa propre figure<sup>77</sup> » ?

Ainsi en va-t-il de maintes périodes parfois très longues : là où on cherche à en saisir la substance, on ne rencontre qu'un glissement d'éléments désordonnés et fuyants, tout ou presque y reste à l'état de déchets auxquels s'employer par les mots à donner figure serait peine perdue, si justement perdre sa peine à tenter l'impossible ne s'imposait pas comme un devoir, n'était l'ultime recours contre le mauvais désœuvrement, la somnolence de l'esprit<sup>78</sup>.

L'écrivain, pour des Forêts, serait lié inexorablement au circuit des corps parlants et souffrants, tentant l'impossible pour lui « donner figure », même si « ce courant porteur de vie confié à la page / [restera] lettre morte comme tout ce que l'on profère<sup>79</sup> ». Cet écrivain, il faut l'admettre, ne modifie rien : il n'a aucun pouvoir sur les choses, mais seulement sur leur relation. Il se poste entre la narration et le monde, il fait le guet dans l'écart intarissable qui unit le narrateur à sa fiction. Ainsi n'est-il rien en dehors de sa veille, il ne fait que relier les corps et nourrir leur

---

<sup>76</sup> *Ostinato*, p. 116.

<sup>77</sup> *Samuel*, p. 44.

<sup>78</sup> *Immémorable*, p. 16-17.

<sup>79</sup> *Samuel*, p. 24.

tension par sa propre voix qui l'inquiète et dont il doit assumer, c'est là son « devoir », le vertige qu'elle suscite. En écoutant le monde de cette façon, l'écrivain crée une forme, donnant à voir ce qu'il entend. Et l'écoute de ce monde, aussi sûrement qu'il est possible de promener son regard de ce banc à cet arbre, constitue le geste même de l'écriture desforétien. Écrire, aligner les mots un après l'autre, faire des phrases, marcher *pas à pas* dans un ordre (nous verrons lequel) qui ne peut souffrir l'exception — à défaut d'une extinction de la voix —, s'inscrit dans une gestuelle qui se calque sur toute recherche sensible de l'esprit.

Écoutez-le qui grignote à petit bruit, admirez sa patience  
 Il chercher, cherche à tâtons, mais cherche.  
 [...] il tourne en rond sans trouver sa voix  
 Sinon quand le vent souffle à travers bois  
 Que la mer roule fort, couvre d'écume les digues<sup>80</sup>.

Il faut écouter, intime des Forêts, l'être qui cherche. À tâtons et en tournant, lui qui ne trouve sa voix que lorsque le vent souffle et la mer roule. C'est dire, me semble-t-il de la façon la plus explicite, que l'être qui cherche ne saurait éviter l'écoute (première, littérale) de la mer et du vent. Comme s'il s'agissait là de la première évidence du monde, celle de son bruissement. Comme s'il fallait, avant même de se mettre à l'écoute, admettre cette manifestation du sonore par laquelle les choses s'offrent dans une existence problématique. Parce qu'on pressent bien, dans cet il-y-a bruissant des choses, un existant qui se problématise non seulement dans un apparaître, mais aussi aussi dans une offrande — il y a dans l'offrande

---

<sup>80</sup> *Samuel*, p. 7.

quelque chose qui « cherche » à s'offrir de façon beaucoup plus pressante que dans l'apparition. C'est dire aussi que l'écrivain, patient grignoteur à petit bruit, s'agite à proximité d'une autre voix, celle-là beaucoup plus large (elle roule fort et couvre d'écume les digues), dont le souffle dépasse largement celui de la respiration singulière : une voix que l'on désignera, pour l'instant, comme celle du monde, déposée en l'écrivain et qui demande aussitôt à ressortir, modulée, transformée, devenue liaison, et en ce sens, nécessaire à l'intelligibilité du monde.

On observera donc cette petite voix du rongeur qui, patiemment, circule. Discrète d'abord, « parmi le grondement des flots sur la grève, parmi la rumeur confuse des oiseaux marins », comme « une voix d'enfant qu'une longue pratique du silence a[urait] rendu rude et presque trop vive — comme si elle s'élevait dans un lieu solitaire<sup>81</sup> ». Une voix que « le vent [pourrait] emporter, presque avant qu'elle ne fût née, la coupa[nt] comme un fil<sup>82</sup> », ou plutôt un « murmure qui se prolong[erait] sur le même ton, comme une prière récitée [...], alors que « ce n'était que le vent<sup>83</sup> ». Une voix qui, circulant autour des choses, dessine un trajet dont la simplicité ne révèle pas tant leur essence que leur apparaître.

Innombrables descriptions de cette voix tout au long de l'œuvre de des Forêts. « Tantôt triomphante, tantôt d'une plénitude grave et triste », elle finit la

---

<sup>81</sup> *Mémoire*, p. 108.

<sup>82</sup> *Mendiants*, p. 251.

plupart du temps par « s'étrangl[er] comme disparaissant dans le brouillard de sorte qu'[on] entend plus que le choc onctueux de la mer contre [les] murailles<sup>84</sup> ». Parfois, les « paroles reste[nt] paresseusement suspendues, puis s'efface[nt] par degré<sup>85</sup> ». Comme si c'était par la voix que se dessinaient ces « 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<sup>86</sup> ».

#### LA VOIX NARRATIVE ET LE DON DE LA PERTE

Ces traces dessinées par la voix dans l'écriture, des Forêts en a fait l'objet de sa nouvelle « Les grands moments d'un chanteur ». Frédéric Molieri avait, semble-t-il, toujours été modeste. Très jeune, il montra une vive inclination pour le théâtre, quoique sa nature apathique et son étrange caractère étouffèrent en lui toute ambition. Il ne fit rien pour développer ses talents, « attendant tout de la chance et rien de ses efforts personnels<sup>87</sup> ». À l'adolescence, son oncle lui apprit le violon et le hautbois. Sa carrière d'instrumentiste fut « honorable, mais modeste comme à

---

<sup>83</sup> *Mendiants*, p. 251.

<sup>84</sup> *Mendiants*, p. 21.

<sup>85</sup> *Malade*, p. 70.

<sup>86</sup> *Ostinato*, p. 15.

dessein<sup>88</sup> ». Jamais jusque-là Frédéric Molieri n'avait consenti à se produire seul en public, jamais il n'avait montré quelque envie de gloire, de faste ou même d'amour. Frédéric Molieri, petit hautboïste replié et discret, n'avait certes pas permis à quiconque de se douter qu'il possédait les qualités qui, ce soir-là, firent de lui un être extraordinaire. À cette époque, alors qu'il se trouvait à Francfort, tenant la partition de hautbois de l'un des meilleurs orchestres philharmoniques d'Europe, on alternait chaque soir *Don Juan* et *La Flûte enchantée* de Mozart. La salle était comble. Anna, amoureuse de Molieri, y était aussi. Peu avant l'ouverture de *Don Juan*, on s'inquiéta de l'absence du chanteur principal. On le ramena bientôt « la mise débraillée [...], le visage livide<sup>89</sup> », il était saoul. Il fallait une doublure. Quelqu'un suggéra Molieri, l'humble hautboïste. À partir de ce moment, tout se déroula « à la façon d'un scénario extrêmement rodé ». Après une audition pourtant bâclée, Molieri se révéla non seulement une voix exceptionnelle, mais il réussit à « toucher l'auditeur le plus frivole, le plus insensible au pouvoir du chant et le *jeter hors de lui-même*<sup>90</sup> ». Frédéric Molieri « imita » le chant à la perfection, c'est-à-dire qu'il imita avec *vérité* la voix des autres, toutes les voix : celle de Don Juan, de Leporello et dès le lendemain, celle de Papageno. On l'applaudit à tout rompre, on s'empressa de lui proposer un contrat. Molieri hésita : « comment renouveler son

---

<sup>87</sup> *Chanteur*, p. 13.

<sup>88</sup> *Chanteur*, p. 13.

<sup>89</sup> *Chanteur*, p. 14.

<sup>90</sup> *Chanteur*, p. 29. Je souligne.

exploit, comment s'engager à donner ce qu'on ne possède pas et qui, à tout moment, peut vous faire défaut<sup>91</sup> ? »

Au cours de ce récit, des Forêts a thématiqué, dans un mouvement d'autoréférentialité, la question de la voix en écriture, en faisant du problème vocal le conflit principal des grands moments du chanteur. Arrimer aussi rapidement la question de la voix narrative à celle de la voix ontologique peut d'abord paraître étonnant. La voix qui *raconte* n'est pas celle dont on s'inquiète thématiquement dans le récit. La voix du texte, singulière, celle qu'on entend au fil de la lecture, semble éloignée de l'expérience vocale quasi-mystique que vivent Molieri et ses auditeurs. Il semble pourtant qu'un lien essentiel unit les deux strates vocales. Ou plutôt, un relais. Mais ce relais, par lequel on passerait du narratif à l'ontologique, ne saurait qu'être inversé. Car la narration, à force de vouloir pénétrer l'espace ontologique de la mort (ou du chant), s'en éloigne. Toute voix, tendue vers un absolu de justesse, de coïncidence parfaite avec le monde, débouche paradoxalement sur le narratif. La voix se fait ainsi double, elle thématise la mort et dans le même mouvement vocal, transgresse sa propre visée. Ne l'oublions pas, dans sa nouvelle, des Forêts *raconte* l'histoire d'un chanteur. C'est dire qu'il raconte un chant porté par un être qui fait obstacle au chant ; il transpose sur le plan narratif le désir de mort logé dans toute voix, à l'instar de Shéhérazade, la narratrice des *Mille et une nuits*, dont la vie ne tient qu'à la possibilité de raconter. Des Forêts

---

<sup>91</sup> *Chanteur*, p. 21.

montre comment la voix devient narration. Et surtout, comment la narration permet le chant. Ce qui est raconté est l'insertion nécessaire de l'événement (il s'agit ici précisément du chant de Moliéri) dans la durée du récit. Que sont les « grands moments » du chanteur Moliéri, sinon des trous impossibles à raconter qui aspirent tout le récit ? Comment des Forêts arrive-t-il à déplier la voix sur elle-même, permettant à l'absolu de confirmer son impossibilité ?

Il apparaît dans la nouvelle que des Forêts conçoit le chant d'une façon toute classique en lui assignant l'espace de la mort. Le chant, sur scène particulièrement, confère aux événements un surplus de réalité, une dimension légendaire qui rappelle sans doute Orphée descendu aux enfers. D'une certaine façon, la voix orphique de Moliéri le *jette hors de lui-même* et trace le parcours d'une dépossession de soi qui part d'un chant vécu, expérimenté, vers celui de la narration, c'est-à-dire à ce chant qui est narré tout au long de la nouvelle. Ce chant, saisi uniquement par une narration qui n'arrive jamais à s'épuiser, est « prêté » au chanteur et, on le devine, à l'écrivain. Voilà pourquoi Moliéri hésite à « s'engager à donner ce qu'il ne possède pas, ce qui, à tout moment, peut lui faire défaut<sup>92</sup> ». Cette voix, en l'occurrence, n'est pas *sa* voix. Elle ne lui « appartient » pas. Elle existe seulement dans la présence immédiate du moment où elle s'énonce, à ce que d'autres, à l'instar de Bachelard, nommeraient l'instant ou la tache aveugle du temps. Bref, à quelque chose d'irréversible qui traverse le chanteur et qui, au lieu

de l'enrichir, le dépossède. Ce moment, nous le découvrons assez vite, est lui-même un faux moment de présence. Les lecteurs, mais aussi le narrateur, le chanteur et tous les autres pôles narratifs du texte sont les victimes d'un mirage de la présence, d'un travestissement de l'immédiat, les spectateurs avertis du « lieu truqué qu'est l'envers du décor », ce que j'appellerais l'envers de l'expérience.

Car, au fond, qui fait l'expérience de la voix dans le texte ? On l'a dit, les auditeurs sont « jetés hors d'eux-mêmes » à l'opéra, ils succombent à ce que Blanchot appellerait l'espace de la fascination. En parlant d'Anna, Molière affirme que sa voix « lui avait tourné la tête », qu'elle était incapable d'une appréciation objective de la voix, c'est-à-dire incapable d'en faire un objet distingué du sujet. Frédéric Molière est dans une situation pire, tragique même : il joue « trop juste », il n'est pas en mesure d'entendre sa propre voix, il n'entend qu'un écho, peut-être, au mieux, une voix distordue par la proximité. Du moins, il n'entend que l'envers de ce qui est chanté. On sait d'ailleurs qu'il ne comprend pas un traître mot de ce qu'il prononce, il apprend ses partitions par cœur, il ne saisit pas le sens des paroles, des gestes ou le sens de la musique. Il ne fait que s'abandonner, se soustraire au pur plaisir de chanter, à la jouissance *possible* de la voix. Molière, le chanteur, comme l'écrivain peut-être, ne peut entendre sa voix parce qu'il lui manque la distance nécessaire à la résonance. Comment donner une voix ou « faire passer » la voix à travers soi, comme on le ferait d'un autre corps ?

---

<sup>92</sup> *Chanteur*, p. 21.



Cette voix est « narrative » dans la mesure où elle est *prononcée* et qu'elle n'échappe pas à une certaine « fausseté » nécessaire. Si la voix narrative est trop juste, elle devient chant. La voix narrative se présenterait ainsi comme un devenir-chant qui n'est pas sans rappeler la voix lyrique. Mais ce devenir-chant, par le travail inspiré de la narration, advient, pour ainsi dire, et bascule immédiatement dans un après-chant qui est le propre de la voix narrative. Il s'agirait donc, pour que la voix narrative « advienne », de recomposer la mort de l'expérience dans une narration qui raconte son envers. Toute voix, si l'on accepte de la définir comme l'expérience de la présence à soi et au monde, comme l'expérience d'une vibration ou d'une coïncidence plus ou moins parfaite avec le monde, ne peut être entendue que si elle se déploie dans l'écart précis entre la mort et le simulacre de la vie, là où l'impossibilité à laquelle se heurte la voix la mène justement vers le monde du possible. Et c'est précisément dans la *recomposition* lente de la mort, qui s'abîme dans le temps même du récit, que le narratif peut advenir. Ainsi, la voix narrative, pour être entendue, doit se fabriquer dans le matériau d'une fausseté désenchantée.

La voix narrative, en plus de s'apparenter aux « effets » de voix, aux marques et traces d'une présence autrefois pleine, subit, semble-t-il, le même supplice que les personnages inquiets de la nouvelle de des Forêts. Éprouver la voix juste, ce serait éprouver l'être, lieu ou strate ontologique en deçà de l'être-là, expérience de la densité absolue et seulement possible qu'est la mort. Il s'agirait pour des Forêts de retrouver l'oreille de l'enfance, celle qui « n'entend pas » la

musique, mais qui « est » musique quand elle vibre. Moliéri, lorsqu'il chante Othello, ne *joue* pas le rôle d'Othello, il *est* « la voix de la jalousie même ». Une autre nouvelle de des Forêts intitulée « Dans un miroir » montre que l'épreuve du silence imposée à un enfant n'est pas « comme » une épreuve, mais plutôt la narration *au présent* d'une épreuve qui est l'épreuve du silence elle-même, au sens littéral. Des Forêts, en modulant tour à tour les différents pôles de la narration, cherche à se donner par la négative ce qu'il n'arrive pas à saisir. Il ne dispose que de petites voix qu'il arrive à accorder avec plus ou moins de justesse. Et c'est paradoxalement dans le flux continu de ces petites voix que le chant inouï, l'expérience orphique de la mort pourra être éprouvée.

Mais à la fin de la nouvelle, qu'advient-il de Frédéric Moliéri, modeste hautboïste à qui le don de voix a été momentanément prêté ? Après quelques temps, Moliéri se met à chanter délibérément faux. « Faux à faire crier les sourds<sup>93</sup> ». L'expérience du chant est insupportable. Ce refus provoque la mise en échec de la coïncidence des voix des trois personnages. Les « grands moments » du chanteur, mesure de toute justesse de l'expérience, n'adviennent plus. L'identité des trois personnages se définit. Anna, le narrateur et Moliéri arrivent à se distinguer et se séparer de la fusion ou de la fascination vocale qui les tenait. À partir de ce moment, *toute narration est impossible*. Cette séparation ne peut advenir dans la narration. On pourra ici penser à cette « tension du récit » qu'a

rencontrée Virginia Woolf dans *Les Vagues*. Lorsque la narration raconte, c'est-à-dire lorsqu'elle s'épuise dans un lent mouvement de recomposition vers la mort, et qu'en plus, ce qu'elle raconte est la séparation du narratif et du narré, le récit s'achemine plus ou moins patiemment vers sa fin. Chez des Forêts, la conscience de cet échec provoque immédiatement la fin de la nouvelle (voilà pourquoi ce récit n'aurait pu être un roman, par exemple). Les personnages n'ont plus de « quête », plus de chance d'être sauvés et Molieri finit en homme dépravé, et surtout, aveugle au point de nier sa propre faute.

---

<sup>93</sup> *Chambre*, p. 47.

Chapitre III

**DÉBUSQUER LA PRÉSENCE**

## DÉPLACER L'ABSENCE

De grands feux très au loin s'allument en même temps  
qu'ils s'éteignent.

*Ostinato*

Lorsque le poète des *Mégères de la mer* souhaite, à la fin de son « parcours<sup>1</sup> », être « plus absent par l'absence même de [s]es traces / Qu'une bête ensevelie dans le suaire du feuillage », on ne peut que s'étonner devant l'extraordinaire ambiguïté de cette sorte d'absence à laquelle l'auraient conduit les Mégères, en ce que cette absence serait en-deçà ou au-delà même de traces absentes. Y aurait-il donc deux absences, l'une logée dans la trace et l'autre dans la disparition de cette même trace ? Et comment la voix pourrait-elle porter ou non cette problématique absence ?

S'il a été possible de faire de la voix narrative le relais phénoménal de la voix ontologique (et non pas l'inverse), il est important de rappeler que la visibilité de la voix narrative, loin d'exclure la voix ontologique, permet au contraire de la saisir « à rebours », ou en son envers, désobéissant parfaitement par là au mot de Valéry : « Ôtez toute chose que j'y voie<sup>2</sup> ». Comme si pour Valéry la véritable vision était dérangée par les corps, comme si ce qu'il fallait voir se cachait derrière le perceptible. Rien de tel dans la voix. Certes, la voix se dissimule sous une

---

<sup>1</sup> Le dernier vers étant : « Mais pas de mémorial pour qui désavoue son parcours ! »

<sup>2</sup> Paul Valéry, « Monsieur Teste », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 38.

perceptibilité captieuse, mais elle ne se conçoit pas moins uniquement à travers la matérialité même des corps, transformant le mot de Valéry en « montrez toute chose, que j'y voie le rien ». Il est nécessaire d'interroger ce rien (qui n'est pas phénoménal) que révèle la voix à partir de la question de la présence. Angle d'analyse prometteur en ce qu'il poursuit la réflexion sur le corps qui, à la lecture de des Forêts, ne cesse d'apparaître dans une complexité grandissante. Car s'il est hasardeux d'affirmer la présence d'un corps ou pire, celle d'un corps présent, cette affirmation est encore plus difficile à assumer à propos de la voix. Quelle est la part de présence et d'absence dans une voix ? Et si, comme je l'ai affirmé plus tôt, il n'y a pas de voix en dehors du temps même de sa profération, comment y aurait-il une voix révélée « à rebours », comment la présence pourrait-elle ne pas être contemporaine d'elle-même ?

Admettons une présence qui ne puisse s'énoncer que du point de vue de l'absence : un objet présent est baigné dans ce qu'il n'est pas, dans un vide qui permet à l'objet de se révéler, sans lequel nous ne pourrions le distinguer dans la perception. Autrement dit, pour consentir à la présence d'un objet, il nous faut nous tenir à l'écart, du moins dans l'extériorité de cette première présence. Sans la zone vide de l'absence dans laquelle se manifeste la présence, comment pourrions-nous, au hasard de notre marche, rencontrer cet improbable « sentiment de présence » qui agite tant d'écrivains et qui constitue, au fond, une « expérience » entendue au sens fort ? La conception de la voix que je tente de mettre à l'épreuve réinterroge une

critique de la philosophie de la présence qui a fait de la voix, dans la tradition philosophique, une présence entendue comme « présence à soi ». La voix ne se révèle pas comme une présence à soi mais comme une absence à soi (en ce qu'elle est dans le temps), ou une présence à autre chose<sup>3</sup>. Pour percevoir la présence d'un objet, postés que nous sommes dans son extériorité (même s'il s'agit de notre propre voix), nous devons nous-mêmes être en mesure de l'accueillir — et il y a dans cet accueil un accompagnement nécessaire à ce qu'une voix surgisse, par exemple, de l'écriture<sup>4</sup>.

En rappelant le substantif *praesentia* à l'origine du mot présence, « être devant » ou « en avant », on rattachera la présence à « ce qui se tient devant quelqu'un pour le défendre<sup>5</sup> ». Concéder à l'objet une présence, c'est comprendre que la présence se tient « devant » cet objet pour le défendre. Et si la défense est nécessaire à la présence, on imagine sans mal qu'elle puisse subir des intrusions qui la menacent : celle, par exemple, du présent. On opposera donc la présence au présent, en ce que le présent ne nous donne pas assez de recul pour appréhender un objet qui se tient en présence. Comme si le présent faisait se déborder la présence dans ce qu'elle n'est pas en même temps qu'elle assume entièrement la densité de

---

<sup>3</sup> On pourrait voir dans cette critique de la présence à soi un acquiescement à la thèse derridienne de la *différance*, dès lors que la voix est projetée dans le temps. Mais cette *différance*, à son tour, sera nuancée un peu plus loin dans la partie « oscillation dans la conception du langage ».

<sup>4</sup> Je renvoie à la section « La fiction des deux corps » du deuxième chapitre.

<sup>5</sup> André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, vol. 2, *op. cit.*, p. 818.

l'instant ; comme si le présent ramenait tous les points de perception dans une seule étendue qui sape toute tentative de différenciation qu'induit la temporalité. Il faut attendre l'abolition du présent pour qu'advienne, à rebours, toute révélation de présence. Aussi y a-t-il peut-être dans la désignation de l'absence — entendue comme révélateur de la présence — un abus de langage. L'absence n'est pas une fausse présence, elle ne correspond pas non plus à la disparition phénoménale. Alors de quoi est donc faite l'absence, ne désigne-t-elle pas abusivement, au fond, le glissement de la présence d'un objet à l'autre ?

Au cours de l'« Entretien de la parole » de Heidegger, on apprend que pour le japonais, le mot « vide » est le nom le plus haut avec le mot « être », d'où la surprise des orientaux devant l'idée occidentale du Rien dans un sens nihiliste<sup>6</sup>. Se reformule peut-être dans cette mécompréhension la question même de l'absence comprise, cette fois, non plus comme le fond de néant sur lequel se détache la présence des corps, mais comme une seconde manifestation de la présence qui, dans son désir de *défendre* l'objet qu'elle maintient, ne saurait que prendre une autre forme : une autre forme de perceptibilité. Non seulement la présence et l'absence se renverraient-elles l'une l'autre dans une réversibilité vertigineuse que des Forêt tente certainement de déjouer, mais il y aurait dans l'absence, entendue

---

<sup>6</sup> Martin Heidegger, « D'un entretien de la parole », *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 105.



comme seconde manifestation de la présence, l'intrusion nécessaire du temps qui permet de la comprendre comme une présence.

Si l'on ne peut désormais opposer aussi rapidement l'absence à la présence, c'est peut-être en partie grâce à ce que nous enseigne la mise en scène du couple parole et silence qui traverse toute l'œuvre de des Forêts et qui ne cesse d'interroger, au fond, la question de l'absence. Le silence relève-t-il de l'absence de voix, ou de son degré zéro ? La voix, que l'on dit pénétrée de silence, l'est-elle au même titre que la parole, et s'agit-il par là d'une fissure provoquée par l'absence ? Y a-t-il une adéquation entre silence et absence ? Entre parole et présence, ou même parole et absence ? Et si la parole, au moment même où elle s'énonce, fait remonter le silence à sa surface — comme nous l'apprend le Bavard de façon convaincante —, le silence correspond-il au non-dit, à ce qui déborde de ce qui est dit mais agit comme force même du dire ? Le silence se montre-t-il comme ce qui se dit « à rebours » ? Et en admettant l'hypothèse du déplacement de la présence, comment pourrait se faire l'alternance des présences et quelles seraient les conditions de leur imprévisible résurgence ?

## LA SUCCESSION DES PRÉSENCES

La difficulté, c'est que l'écrivain n'est pas seulement  
 plusieurs en un seul, mais que chaque moment de lui-même  
 nie tous les autres [...]  
 Blanchot, *La Part du feu*.

En parlant d'un rêve « dont la répétition est le principe », le narrateur d'*Ostinato* soutient qu'il « faut se découvrir dans le double sens du terme, quitte à n'apparaître que pour disparaître au plus vite, comme un acteur qui répugnerait à soutenir longtemps son rôle et pour lequel le plein feu de la scène est un endroit de perte<sup>7</sup> ». Le « double sens » renvoie d'abord à l'ambiguïté de la découverte de soi qui, aussitôt faite, ne peut que relancer le sujet dans un nouvel apparaître qu'une première saisie de lui-même avait nécessairement laissé s'échapper. Cette première acception « du terme » suppose un acteur se découvrant comme s'il se dévêtait sous les projecteurs de sa conscience, quitte, littéralement, à se perdre. Difficile en effet de se maintenir dans la forme nette et fixée d'un rôle (apparenté au soi) qu'un éclairage implacable aurait délivré des ombres, révélant et dissipant à la fois ses insoutenables contours. Cette manière de « se découvrir » s'inscrit également dans la relation herméneutique au cours de laquelle la connaissance se déploierait dans l'écart entre les différents sens du soi que portent, chacune à leur manière, la vie du rêve et la vie de l'éveil. Le « double sens » de la découverte de soi se manifeste par l'aspect répétitif du rêve, répétition qui informe le rêveur qu'il y a dans ce rêve un

---

<sup>7</sup> *Ostinato*, p. 47.

appel. Mais n'y aurait-il pas également dans cette « doublure » du sens qu'invoque le narrateur, — doublure suggérée et accentuée, d'une part, par la référence à l'acteur (au théâtre, la doublure préserve la stabilité d'apparition d'un rôle) et, d'autre part, par la référence au rêve entendu comme une vie parallèle qui double à son tour celle de la veille et sans laquelle il n'y aurait, semble-t-il, de véritable découverte —, le symptôme d'une présence qui ne se suffit pas à elle-même et qui cherche constamment à « disparaître au plus vite » pour faire place, toujours, à cette seconde manifestation qui, en « doublant » la première, non seulement l'inscrit dans la succession, mais par là confirme son existence ? « Ce n'est qu'un monde qui meurt lentement devant l'autre qui renaît sous de fabuleuses couleurs pour s'assombrir et retourner comme il se doit à l'état de rien<sup>8</sup> ». En ce sens, on pourrait voir, dans la succession des mondes qui ne cessent de renaître (« comme il se doit »), autant de doublures qui assurent à chacune des apparitions (l'apparition étant le phénomène qui vient en présence), une disparition qui, loin d'annuler l'apparition, la soutiendrait au contraire.

On remarque, chez des Forêts, une insistance à ne pas séparer le couple apparition-disparition, mais plutôt à le comprendre comme un élan qui provoque l'alternance de la présence et son envers, comme si la disparition était la doublure, en quelque sorte, de l'apparition. Cette doublure n'apparaît pas comme le revers de la présence, comme le serait l'absence. Il ne suffit pas de retourner la présence sur

---

<sup>8</sup> *Ostinato*, p. 135.

elle-même pour qu'apparaisse, en son creux, l'absence. L'absence de présence n'est pas l'absence tout court<sup>9</sup>. Au contraire, si l'on retourne la présence sur elle-même, on découvre à *nouveau* (« il faut se découvrir dans le double sens du terme<sup>10</sup> ») une présence, seconde, « quitte à [ce qu'elle] n'apparaisse que pour disparaître au plus vite<sup>11</sup> ». On ne pourrait de cette façon concevoir la présence que dans ce qui disparaît sous la lumière en même temps que ce qui apparaît en disparaissant. Ainsi la répétition, que le narrateur d'*Ostinato* avait identifiée comme « le principe du rêve », si tant est que la répétition ait été celle d'une présence, se comprend comme une succession. Il n'y a pas de répétition dans la présence puisque la répétition suppose des marques d'absence qui permettraient de distinguer le point d'origine de la boucle répétitive. Le « monde qui meurt lentement devant l'autre » semble celui d'une présence qui, en se révélant à rebours — grâce à sa disparition —, nie toute répétition au profit d'une succession du même, la présence faisant place à la présence ou à l'absence simulée. C'est pourquoi Molière n'abandonne son rôle que pour en retrouver un autre<sup>12</sup>. Il est impossible pour l'acteur d'échapper à l'une ou l'autre des manifestations de sa propre présence, ce qui, du coup, exclut toute revendication d'absence. Et si l'acteur n'a pas accès à sa propre absence, enchaîné qu'il se retrouve « à l'obligation de présence » comme à celle du présent (et là

---

<sup>9</sup> L'absence tout court s'approche de l'« autre nuit » blanchotienne.

<sup>10</sup> *Ostinato*, p. 47.

<sup>11</sup> *Ostinato*, p. 47.

<sup>12</sup> À cet égard, je déplace un peu la vision de Jean Roudaut qui fait de Molière un chanteur même en dehors de la scène. Au restaurant, par exemple, Molière possède bien une présence, mais elle n'est pas la même que sur la scène, elle a intégré, cette fois, le temps. Jean Roudaut, *Encore un peu de neige*, op. cit., p. 54.

réside l'aspect tragique de la temporalité humaine), il peut cependant éprouver la disparition des présences dans lesquelles il s'est maintenu successivement. Il ne faut donc pas confondre l'absence et la disparition : alors que de l'absence on ne peut rien dire et l'on ne peut l'éprouver — l'absence est le rien — ; la disparition, au contraire, est gage et gardienne de présence, puisque ce qui disparaît laisse toujours une trace (cette trace est à nouveau une présence) entendue comme un appel.

Si l'écrivain s'évertue à débusquer les traces de sa disparition qui lui redonneraient momentanément le sentiment d'une présence, il n'en aspire toutefois pas moins à sortir du vertige que lui procure cette quête toujours mise en échec puisqu'elle a lieu dans la parole, elle-même aux prises avec les « figures de hasard » qu'elle dessine, « manières de traces, fuyantes lignes de vie, faux reflets et signes douteux que la langue en quête d'un foyer a inscrit comme par fraude et du dehors<sup>13</sup> ». La parole n'est pas apte à indiquer précisément le lieu de la disparition puisqu'elle se soumet en dernière instance à « l'obligation de présence<sup>14</sup> », obéissant par là au mouvement du monde qui toujours « meurt lentement devant l'autre qui renaît<sup>15</sup> ». Il aurait fallu, pour que se livre le secret du lieu, que la parole soit dotée d'une faculté qu'elle n'a pas : celle qui suspendrait son obligation de présence. La parole ne fonctionne pas, comme la voix, dans un régime de « l'à

---

<sup>13</sup> *Ostinato*, p. 15.

<sup>14</sup> *Immémorable*, p. 23.

rebours » ; elle dessine et inscrit sa félicité dans l'immédiateté du présent vivant. La parole est la gardienne des mondes qui se succèdent et non celle qui assure le passage d'un monde à l'autre — comme le ferait, par exemple, la mémoire. Ce rôle de gardienne la confine au perpétuel sacrifice de ce qui échappe à la présence. Et si l'on a fait peser, dans notre modernité, le soupçon sur la parole ou sur le mot, il y aurait peut-être lieu d'orienter ce même soupçon (celui de l'absence) plutôt sur la voix qui suscite et traverse la parole et qui, elle, au lieu de garder la présence, ne fait que la rejeter dans un jeu incessant d'appels.

Ce qu'on attend du langage, c'est de nous déraciner de nos habitudes : rien d'étonnant s'il échoue à restituer une large tranche de vie enchaînée à l'obligation de présence [...], aux besognes fastidieuses, lesquelles jour après jour mett[en]t l'esprit plus bas que terre, l'humili[ent] en un mot, car il n'y en a pas d'autre<sup>16</sup>.

Le travail de des Forêts s'apparenterait à celui de l'archéologue qui scrute, systématiquement et dans l'ordre de la succession des présences à lui-même et aux objets, les ruines, traces d'autres présences dont il n'arrive que rarement à capter le sens « animé ». Au mieux, son langage devient lui-même trace, comme l'est toujours sa propre voix — et de cette coïncidence naît la littérature. Ainsi la « petite voix », la voix narrative, perceptible, littérale, humaine, se distingue de la Voix en ce que sa présence est toujours différée. La voix se loge dans les replis des doublures de la présence. Or, la doublure n'est pas le rien ou l'absence, la doublure

---

<sup>15</sup> *Ostinato*, p. 135.

<sup>16</sup> *Immémorable*, p. 23.

de la présence agit comme son relais. Et si « l'univers n'a de présence réelle que pour qui s'en fait humblement l'écho<sup>17</sup> », il semble que l'objet de l'écrivain, dans la mesure où il se trouve non pas dans la négation mais dans le monde de la vie même (le réel comme tentative d'affirmation et non plus seulement de négation), est la voix entendue comprise uniquement dans ce qui l'« enchaîne à l'obligation de présence et met l'esprit plus bas que terre<sup>18</sup> ».

Il y aurait donc lieu de nuancer l'hypothèse initiale, dans laquelle était pressenti que deux voix (l'une sensible et l'autre absolue) se renverraient l'une l'autre dans un jeu de rebond entre la présence et l'absence. Il n'y a pas dans la voix cette instance d'absence qui l'aurait fissurée en révélant le néant. La révélation de la voix n'est pas celle du néant, mais bien celle du temps compris comme succession de la présence (pas nécessairement linéaire), c'est-à-dire comme l'enchaînement des manifestations ou encore, comme pure extériorité. Toute voix est donc sensible et s'inscrit « à rebours » dans la parole, comme manifestation de la plus grande extériorité, faisant de son matériau le monde de la vie qui ne souffre l'absence. La grande Voix, que l'on associait au travail de la négativité (la pure absence), exclut toute possibilité de présence, qui est le moteur, complexe mais nécessaire, de la voix. Ce qui projette la voix dans l'extériorité, et par là, dans le

---

<sup>17</sup> *Ostinato*, p. 227.

<sup>18</sup> *Immémorable*, p. 23.

monde de la vie, est la vie elle-même, donc, l'extériorité même. Ce qui « a lieu » dans la voix est le jeu de rebond des présences seulement.

On ne verra peut-être, dans ce retournement d'une impossible absence à une présence qui s'absorbe continuellement dans le flux de ses manifestations entendues comme trace et disparition, qu'une interversion conceptuelle qui, somme toute, revient au même. Mais il n'en est rien. Si le narrateur des *Mégères de la mer* souhaite être « plus absent par l'absence même de [s]es traces / qu'une bête ensevelie dans le suaire du feuillage<sup>19</sup> », c'est qu'il distingue également ces deux sortes d'absence (l'absence et l'absence de traces) qui nous préoccupent : l'une se rattache au déplacement de la présence (la disparition ou la simple absence) ; l'autre à une absence qui n'aurait cours que dans l'inexistence. Il semble bien que des Forêts s'attache à comprendre cette « première absence » que j'associe plutôt à la disparition. Une absence entendue comme déplacement de la présence plutôt que comme absence ontologique. Il y aurait peut-être dans ces précisions quelques indices qui nous aideraient à comprendre son acharnement à mettre en scène des personnages absents dont on entend pourtant la voix (l'ami mort dans *Ostinato*) ou encore, des personnages vraisemblablement absents dont on ne peut nier toutefois la présence (Georges et ses supposés camarades dans « La Chambre des enfants », l'enfant du *Malheur au Lido*). On pourra y comprendre là le travail du deuil auquel des Forêts a dû faire face.



Quoi qu'il en soit, c'est dans l'absence que des Forêts cherche à retrouver l'état d'enfance évoqué dans *Ostinato* où « dans une volée de varechs et de galets [...] il joua[it] avec emphase à qui pourra le mieux simuler la mort<sup>20</sup> ». Simuler la mort « avec emphase », car plus la visibilité de la parole est assurée, plus la parole se laisse abîmer dans l'extériorité du monde, plus l'écrivain s'approche de cette mort tant souhaitée qui lui révélerait le lieu de sa disparition. Et si « mieux vaut tant que la langue ne fait pas défaut / parler de toute chose pour n'en rien dire / et de la mort même qui étant sans contenu / se drape dans une sombre emphase oratoire<sup>21</sup> », il n'en demeure pas moins que la posture de l'écrivain le condamne à être, à l'instar du narrateur d'*Ostinato*, « ni absent, ni présent, mais irrévocablement fixé dans un passé sans avenir où il semble de loin en loin continuer à le traverser de son éclat en paraissant s'éloigner toujours davantage à la recherche du lieu introuvable de sa disparition<sup>22</sup> ». Chercher, donc, le lieu de la disparition comme chercher une présence constamment déjouée, cette recherche s'effectuant dans la parole qui, elle-même, est le signe présent de la disparition de la présence. Ainsi, loin de s'essayer à préciser les contours et les limites du mot (comme Ponge), il me semble que des Forêts, au lieu d'adopter le parti pris de la transparence du langage, comme l'ont tenté par exemple Tardieu ou Jaccottet, a fait au contraire le pari de la surcharge, des sonorités exacerbées (particulièrement dans *Les Mégères de la mer*) et du

---

<sup>19</sup> *Mégères*, p. 26.

<sup>20</sup> *Ostinato*, p. 23.

<sup>21</sup> *Samuel*, p. 25.

<sup>22</sup> *Ostinato*, p. 113.

langage constamment tendu vers une charge de désir<sup>23</sup> de plus en plus considérable. Si Jaccottet a cherché à réduire le langage au murmure afin de laisser, dans une sorte de réversibilité proportionnelle, toute la lumière aux objets montrés — je pense à *À la lumière d'hiver* —, des Forêts, au contraire, investit le langage d'une mission explicitement perceptible et opaque, comme si l'excès du matériau langagier allait faciliter, au contact du monde, le procédé de décantation qui fait se distinguer par exemple l'huile et le vinaigre dans une fiole de verre, et qui permettrait, en fin de compte, de mieux distinguer le monde. Le travail de des Forêts s'apparente au procédé de la gravure en taille d'épargne, où les blancs du dessin sont creusés et les parties qui doivent venir en noir épargnées, faisant de la matière sombre et liquide le révélateur de la surface intacte.

#### OSCILLATION DANS LA CONCEPTION DU LANGAGE

Les mots dont chacun use et abuse jusqu'au jour de sa mort,  
Les a-t-on jamais vus agiter les feuilles, animer un nuage ?

*Poèmes de Samuel Wood*

S'il est vrai qu'on sauve sa vie par l'écriture [...]

*Voies et détour de la fiction*

Chez des Forêts, ce qui fait « grand bruit », ce qui explose dans l'extériorité est d'abord le langage, entendu comme matérialité d'une relation depuis laquelle surgit la voix. Le langage bénéficie de cette sorte d'un « surplus de vie » dont les

---

<sup>23</sup> Le texte *Face à l'immémorable* s'ouvre avec ce désir explicitement formulé : « Cette masse indifférenciée comme perdue sur un fond de grisaille où la lumière n'a accès que par intermittence et semble de jour en jour se faire plus rare, quel langage serait assez

objets qui ont accès au présent (donc projetés vers la mort) sont dotés. Cette vie du présent — que des Forêts appelle « l'animé » — associée au langage apparaît bien comme un surplus car il est clair que le langage, dans la conception moderne à laquelle des Forêts souscrit, loin de faire du langage un lieu de vie et de présence, comprend plutôt le langage comme le lieu par excellence de la mort et du décalage perpétuel. Il y a cependant, à propos de cette possibilité du surgissement de vie dans le langage, possibilité que n'exclut pas des Forêts en quelques endroits de son œuvre, une originalité qui, selon moi, le fait se démarquer de ses contemporains. Certes, à l'instar de Derrida ou de Blanchot qui, à la suite de Mallarmé, ont vu dans le langage les reliquats d'une présence originaire impossible à entendre, la conception du langage de des Forêts se déploie explicitement dans l'espace de cette modernité (ce qui lui a, d'ailleurs, valu d'être associé au Nouveau Roman). Il me semble vain, toutefois, de nier l'aspect générateur de vie qui, malgré tout, se maintient dans le langage chez des Forêts. « Perpétuer, du moins pour un temps, ce que la mort s'apprête à réduire en poussière, tel est parmi d'autres le rôle du langage. Il agit comme un filtre [...] encore une fois, c'est à lui seul qu'incombe d'insuffler la vie [...]»<sup>24</sup> ». Se manifeste en effet par endroits une oscillation dans la conception desforêtienne du langage compris tantôt comme lieu de mort, tantôt comme lieu de vie. Ou peut-être pourrait-on comprendre dans la « soustraction » que constitue l'œuvre en général — l'œuvre soustrayant au monde sa virtualité

---

chargé de désir pour lui donner relief et couleur, à moins de recourir aux artifices d'une transfiguration mensongère ? »

pour faire place à un objet positif — l'affirmation paradoxale d'une vie de la mort (ou, de façon moins paradoxale, d'une vie de ce qui meurt).

Qui voit Dieu meurt. Dans la parole meurt ce qui donne vie à la parole ; la parole est la vie de cette mort, elle est « la vie qui porte la mort et qui se maintient en elle ». Admirable puissance<sup>25</sup>.

Car il y a bien dans le langage, pour des Forêts, « ce courant porteur de vie confié à la page, / Lettre morte peut-être comme tout ce que l'on profère, / Mais rétif au repos et si plein d'énergie / Qu'en préfigurer la fin n'est pas l'affaiblir<sup>26</sup> ». C'est précisément ce « courant de vie » inscrit dans la « lettre morte » que l'on associera à la voix. Et si des Forêts désigne comme un « courant » ce que l'on rapproche plus tôt d'un « appel » ou d'un « désir », c'est peut-être que la vie (ou la présence) que révèle la voix, au lieu d'être confinée aux oubliettes originaires auxquelles l'écrivain n'arrive jamais à accéder, *peut* apparaître dans le flux répétitif confié à la page.

Précarité de la pulsion répétitive comparable au rythme de la vie plus qu'à celui de la nature — non pas l'avancée et le retrait ininterrompu des eaux sur la grève, mais le souffle inspirant, expirant jusqu'à l'expiration dernière qui marquera pour le dernier homme la fin des temps, tandis que la mer poursuivra son va-et-vient infatigable [...]<sup>27</sup>.

Dans son journal, Jean-Benoît Puech note que « pour LR, l'œuvre littéraire implique à la fois le deuil de la présence, de la sincérité ou de l'authenticité

---

<sup>24</sup> *Immémorable*, p. 15-16.

<sup>25</sup> Maurice Blanchot, « La Littérature et le droit à la mort », *op. cit.*, p. 316.

<sup>26</sup> *Samuel*, p. 24.

immédiates, et la nécessité de les retrouver par la médiation de ses artifices. [...] Pour LR, la littérature n[e serait] pas "présentation" mais "représentation". Elle ne peut donc que simuler la présence<sup>28</sup> ». Opposer ainsi la représentation à la présentation permet de dégager la tension qui agite la conception desforêtienne parfois ambiguë du langage. On peut remarquer que des Forêts accorde à la forme le privilège du sens : son inclination pour les alexandrins (*Les Mégères de la mer*) et les surconstructions narratives (*Les Mendiants*, *La Chambre des enfants*) témoigne d'une sensibilité classique à partir de laquelle on pourrait, comme l'a fait Jean Roudaut, le rattacher à Baudelaire<sup>29</sup>. Mais si des Forêts, dans son goût de la forme et de la représentation théâtrale, semble emprunter la voie du classicisme, cette voie le fait déboucher, dans un premier temps du moins, au cœur de l'expressivisme. Comme si, par son hyperclassicisme, l'auteur tentait d'épuiser littéralement le langage de façon à ce que l'excès de représentation en vienne à ne donner vie qu'à un fantôme. Cet hyperclassicisme fait basculer la représentation vers un mimétisme de la vie, duquel surgit parfois la présence.

D'une façon générale, c'est ce qui se passe toujours pour moi. Si je ne suis pas conduit par le langage, je ne fais rien de bon, rien qui me paraisse valoir d'être dit ou qui soit au plus près de ma vérité propre. [...] Je me dis parfois que cette subordination de la pensée au langage a quelque chose de dément, d'autant qu'elle s'accompagne chez moi d'une grande défiance du langage. Ce

---

<sup>27</sup> *Ostinato*, p. 56.

<sup>28</sup> Jean-Benoît Puech, *Louis-René des Forêts. Roman.*, Tours, Farrago, 2000, p. 35-36.

<sup>29</sup> « Louis-René des Forêts use de l'agencement du texte comme d'une forme ironique de dénonciation de l'illusion [...] ». Voir l'article de Jean Roudaut, « L'exercice de l'ironie. Louis-René des Forêts, Charles Baudelaire : le concept de l'ironie autorise le rapprochement de leurs deux œuvres », *Magazine littéraire*, n° 273, janv. 1990, p. 60-61.

n'est pas une situation confortable, et certes pas une démarche à proposer en exemple<sup>30</sup>.

Cette oscillation entre « une grande défiance du langage » et un abandon qui mène à une « vérité propre » permet l'exploration, pour des Forêts, des deux élans contradictoires que Jacques Rancière a fait valoir<sup>31</sup> pour comprendre ce qui se joue dans la littérature moderne. D'une part, la littérature tenterait de dépasser le langage pour rejoindre le réel — et courir le risque de la pétrification — ; d'autre part, et dans le même mouvement, elle essaierait de rejoindre sa propre source, le réel étant devenu le noyau abstrait vital de la pensée. Si des Forêts se place au cœur de cette tension, on pourrait aussi la formuler comme suit : tout se passe comme s'il avait tenté de faire se dépasser le langage pour arriver à réanimer, par la représentation, ce qui, au fond, n'avait jamais été animé. C'est en ce sens que l'on pourra lire *Les Mendians* en y voyant non pas tant un travail sur le langage (comme Blanchot l'aurait semble-t-il souhaité) qu'un travail du langage sur le monde. À la sortie du roman en 1943, Blanchot note en effet dans un article que « ce qui est plus grave, c'est que tous les monologues, pourtant destinés à exprimer la voix la plus intérieure, la moins communicable, se ressemblent par le ton et par le langage. De

---

<sup>30</sup> Louis-René des Forêts, « Entretien », dans Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté (dir.), *Louis-René des Forêts, op. cit.*, p. 21.

<sup>31</sup> Jacques Rancière, *La Parole muette. op. cit.*

chapitre en chapitre la forme loin de varier, se répète [...] nous passons familièrement d'un monde à l'autre<sup>32</sup> ».

On peut penser que des Forêts entretient un rapport au langage analogue à celui de Gadamer avec l'image. Le langage, compris d'abord comme représentation, n'apparaîtrait pas comme une simple copie qui fait se décaler perpétuellement la présence. « Le fait que l'image ait une réalité propre implique en retour pour le modèle que ce soit dans la représentation qu'il se présente. [...] Toute représentation de ce genre est un processus ontologique [...] et apporte sa dignité ontologique à ce qui est représenté<sup>33</sup> ». Le langage, chez des Forêts, bénéficierait du *surcroît d'être*<sup>34</sup> dont se prévaut l'image en ce qu'elle redonne une vue qu'elle n'avait pas de son vivant. On pourra ainsi saisir la valeur de l'art dans ce qui est donné (mais qui semble redonné) grâce au surplus d'être octroyé à ce qui est représenté par rapport à ce qui aurait été présenté. Il semble que des Forêts, à travers la représentation, tente d'accéder au « ça parle », à ce qui parle dans le langage. Car c'est bien le langage qui parle à travers nous et non nous qui parlons à travers le langage. Contrairement à la conception de la représentation classique par laquelle la pensée précède le langage, on ne peut comprendre le langage chez des Forêts comme l'outil qui prolonge le désir d'expression. S'il y a certainement

---

<sup>32</sup> Article de Blanchot (1943) rapporté par Éric Marty, « La Fiction hermétique, *Les Mendians de Louis-René des Forêts* », *Louis-René des Forêts. Cahiers le temps qu'il fait, op. cit.*, p. 97.

quelque chose de représenté dans le langage, ce n'est pas le langage qui agit comme agent de représentation. Mais alors, qui « agit » dans le processus de représentation ? Qui fait bruir le langage ? La position de des Forêts semble originale en ceci : le langage fait surgir une présence vivante à côté de la conscience. « Ce courant porteur de vie confié à la page », que l'on a associé à la voix, s'avère bien « lettre morte peut-être comme tout ce qu'on profère<sup>35</sup> » ; et c'est précisément depuis ces « lettres mortes » que l'écrivain se trouve en mesure de « jouer à se voir mourir [pour] apprend[re] à vivre plus fort<sup>36</sup> » ; c'est bien le langage qui propulse la voix dans la phénoménalité, agissant non seulement comme le lieu du phénomène, mais littéralement comme *Lebendigkeit*, acte vivant, acte qui donne vie.

Le langage, dans l'art, permettrait ainsi le jaillissement d'une spontanéité absolument impersonnelle. On ne retrouve pas, chez des Forêts, la thèse husserlienne du prolongement continu du présent vivant de la conscience à la voix. En ce sens, des Forêts consent en apparence à la critique derridienne qui a refusé de voir dans la chair transcendante une chair réelle délivrée de son idéalité. Cependant, il demeure que, chez des Forêts, la possibilité du surgissement de la vie dans le langage ne s'épuise pas. Et tandis que Husserl défend une conception

---

<sup>33</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio (trad.), Paris, Seuil, 1996 [1960], p. 158.

<sup>34</sup> L'expression est de Gadamer. *Ibid.*

<sup>35</sup> *Samuel*, p. 24.



vivifiante du langage et que Derrida maintient la mort au cœur de la vie, des Forêts semble faire le *pari* (c'est par le jeu que la vie pourrait surprendre) qu'au sein même du simulacre ressurgisse quelque chose d'animé. Non pas cette animation un peu mécanique du fantôme en mal d'essence, mais plutôt de cet autre fantôme dont l'errance tient à une âme trop dense qui n'arrive à se déborder que dans une voix.

Le rôle de des Forêts n'est pas, dans un premier temps, de faire peser le soupçon de l'absence sur le langage, comme on le ferait à la vue d'un spectre évanescent. Il n'y a pas une négation première des corps qu'il montre : lorsqu'il met en scène les objets du monde, l'écrivain suspend dans un premier mouvement tout jugement qui mènerait à une condamnation ou à un échec radical. « Un écrivain, qui regarde sa plume tracer les lettres, a-t-il même le droit de la suspendre pour lui dire : Arrête-toi ! [...] Pourquoi ne vois-tu pas que ton encre ne laisse pas de trace [...], que tu n'as jamais quitté ton point de départ<sup>37</sup> ? » Ce n'est qu'en montrant les objets (ou les énonçant) au fur et à mesure (et après) que des Forêts se rend compte qu'il grossit, en fait, la bordure qui encadre ce qu'il croyait montrer. Cette place laissée au surgissement de la vie apparaît comme l'un des puissants moteurs d'écriture de des Forêts. L'auteur se voit forcé de donner au langage sa confiance la plus naïve. On comprend qu'il ne peut y avoir d'œuvre sans cette première ouverture, ou cette foi dans le langage, faisant de l'écrivain « sa première

---

<sup>36</sup> *Samuel*, p. 24.

<sup>37</sup> Maurice Blanchot, « La Littérature et le droit à la mort », *op. cit.*, p. 293.

dupe<sup>38</sup> ». Assumer l'échec du langage à désigner la véritable absence (ou le réel dans ce qu'il a d'irréductible) n'intervient que dans un second temps, lorsque l'écrivain est en mesure de prendre une distance esthétique — vivifiante — face aux objets vibrants sous son regard. Cette distance, des Forêts l'a transformée, peut-être, en une « poétique de l'hésitation » qui lui est chère et dont Blanchot a montré les enjeux dans « La Littérature et le droit à la mort » en parlant de la moralité de l'écrivain, « faite de la rencontre et de l'opposition de règles implacablement hostiles ».

L'une dit : « Tu n'écriras pas, tu resteras néant, tu ignoreras les mots ».

L'autre : « Ne connais que les mots ».

— Écris pour ne rien dire.

— Écris pour dire quelque chose.

— Pas d'œuvre, mais l'expérience de toi-même, la connaissance de ce qui t'es inconnu.

— Une œuvre ! Une œuvre réelle [...].

— Écris pour être vrai.

— Écris pour la vérité.

— Alors, sois mensonge, car écrire en vue de la vérité, c'est écrire ce qui n'est pas encore vrai et peut-être ne le sera jamais<sup>39</sup>.

Cette hésitation, qui rend compte des deux pentes de la littérature, celle qui veut sa félicité et l'autre sa perte, des Forêts n'y échappe pas. Bien qu'il ait nourri quelque rancœur souffrante envers le langage, conçu chez lui comme « ce qui est chargé de

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 303.

désir<sup>40</sup> », des Forêts a gardé la scène d'une première expérience littéraire au cours de laquelle, il « parlait en secret en ayant toujours l'impression qu'un ange l'écoutait<sup>41</sup> ». La fine oreille de l'ange, présence pourtant inanimée — contrairement à l'ami défunt dont la voix lui parvient morte mais animée — tiendrait peut-être le rôle du langage pour l'écrivain dans la mesure où « écrire, c'est comme s'entendre dans un rêve poser une énigme que le réveil aurait coupé de sa réponse<sup>42</sup> ». En confiant son secret à l'oreille de l'ange comme s'il s'agissait du langage même, des Forêts, loin d'en faire l'instrument ou le dépositaire de sa voix, conçoit plutôt le langage comme une instance qui permettrait le surgissement de l'animé, en ce qu'elle retient l'appel qui lui est confié. L'ange retient ce qui a été prononcé au sens de « garder » — et dans cette garde il y a une veille ; il retient l'appel, également, au sens de « mémoriser » — et cette mémorisation fait en sorte que sa parole se trouve projetée dans le temps. Car l'oreille de l'ange, comme celle du chien affectueux de l'enfance, est celle du dehors même : « petit voleur de poires, pour se déchagriner d'un traitement sans honneur, jouant avec le chien dans la resserre et *lui parlant tout bas à l'oreille retournée comme un gant*<sup>43</sup> ».

---

<sup>40</sup> « Cette masse indifférenciée comme perdue sur un fond de grisaille où la lumière n'a accès que par intermittence et semble de jour en jour se faire plus rare, quel langage serait assez chargé de désir pour lui donner relief et couleur [...] ? », *Immémorable*, p. 9.

<sup>41</sup> *Ostinato*, p. 153. À noter que c'est l'enfant qui confie le secret et que l'on n'arrive pas à entendre la voix de l'ange qui aurait pu (qui sait ?) lui répondre. Mais la communication des anges est inaudible, contrairement à celle de l'ami mort.

<sup>42</sup> *Immémorable*, p. 35.

Le langage, en ce qu'il permet à la voix de se projeter au dehors, ce

dehors, extériorité "spatiale" et "objective" dont nous croyons savoir ce qu'elle est comme la chose la plus familière du monde, comme la familiarité elle-même, n'apparaîtrait sans le gramme, sans la différence comme temporalisation, sans la non-présence de l'autre inscrite dans le sens du présent, sans le rapport à la mort comme structure concrète du présent vivant<sup>44</sup>.

Et puisque le langage n'est jamais contemporain de la voix qu'il porte à rebours, force est de lui reconnaître, d'une certaine façon, un rôle de régulateur de présence. De là sa fonction de garde et la nécessité pour le narrateur d'*Ostinato* de « déjouer toute surveillance<sup>45</sup> » afin de ne pas étouffer ou amenuiser l'éclat presque choquant du langage. « Même les chuchotements faisaient grand bruit<sup>46</sup> ». Mais comment contourner le paradoxe du langage, celui qui empêche le langage de se sortir de lui-même, comment, au sein même de la juridiction temporelle propre au langage, s'affranchir des règles ? « Le langage fait obstacle à la déchirure de l'être », il demeure « lié au malheur qu'il désigne, il est aussi cet être déchiré, en désaccord avec lui-même, et qui ne joue jamais qu'en perdant<sup>47</sup> ».

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

---

<sup>43</sup> *Ostinato*, p. 18. Je souligne.

<sup>44</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 103.

<sup>45</sup> *Ostinato*, p. 100.

<sup>46</sup> *Ostinato*, p. 100.

<sup>47</sup> *Ostinato*, p. 157.

n'alignant que des mots et par eux de laisser brutalement ressurgir une réalité inconcevable que, malgré leur ruse à tout accommoder à leurs lois et quelque soit leur inaptitude à en reproduire la puissance destructrice, ils n'ont pas le pouvoir de neutraliser : la chose est de nouveau là, suscitée par les mots mêmes auxquels elle échappe sans cesser d'être pour autant parmi eux [...] <sup>48</sup>.

### TROIS SILENCES

« Retrouver la calme possession du langage » équivaldrait ainsi à « oublier ce qu'il fut ». Comme si user du langage revenait à assumer des règles dont l'enjeu est l'oubli. Il s'agirait donc, pour garder la mémoire, pour que « se lève une [autre] voix défaillante », « exiger à jamais le silence ». Tenir cette exigence le plus longtemps possible a souvent été le projet des héros de des Forêts. Dès le début de son essai consacré à des Forêts, Pascal Quignard affirme d'ailleurs que

les personnages qui animent les récits de Louis-René des Forêts sont encore des héros. Ces personnages font l'objet d'une épreuve, qui est celle du silence. Ils sont à la fois les agents et les victimes d'un sacrifice singulier dans ce sens où c'est la matière même de ce qui les met en œuvre (le langage) qui est mise en cause et les détruit, ou se détruit en eux <sup>49</sup>.

Mais si c'est clairement un silence que les personnages appellent et désirent garder, la nature ou la forme que « prend » ce silence n'est jamais définitive. Le récit « Dans un miroir » montre comment le narrateur essaie de faire parler un être maladivement taciturne ; « La Chambre des enfants » raconte les stratégies

---

<sup>48</sup> *Ostinato*, p. 155.

<sup>49</sup> Pascal Quignard, *Le Vœu de silence*, *op. cit.*, p. 9.

d'enfants traquant la voix de l'un de leurs camarades qui demeure obstinément coi ; « Comprends-moi si je reste muet », exhorte le narrateur des *Mégères de la mer*, « Pour dire de quelle magie ont usé les savantes commères / [...] Emmuré dans les mots, tâtonnant dans la nuit des images / Un enfant cruel en moi réclame de ne rien ensevelir<sup>50</sup> » ; le narrateur d'*Ostinato* soutient que celui « qui a les moyens de se taire s'imagine régler la question en faisant le mort<sup>51</sup> », etc.

On serait tenté, à première vue, d'affirmer avec Jean Roudaut que la parole est associée à la vie et le silence à la mort, que « provoquer un être à s'exprimer, le ramener des ténèbres solitaires à la table de la communauté, c'est le ressusciter<sup>52</sup> ». Il y aurait donc dans le langage compris comme représentation de la vie (ou second degré de présence) cette part d'animé que même la mort ne peut étouffer (ramenant le second degré de présence au plan d'une surprésence). Mais ce silence représenté ou thématiqué s'inscrit paradoxalement dans la parole puisqu'il est nommé et qu'il n'a cours que dans le langage. Des Forêts se retrouve devant l'une des contradictions du silence en littérature dont ses personnages se font littéralement les héros : comment faire surgir le silence au sein de la parole, comment énoncer le silence sans le dénoncer<sup>53</sup> ? C'est ce malaise qui fonde explicitement le récit d'« Une Mémoire démentielle ». Un homme tente de retracer méthodiquement les

---

<sup>50</sup> *Mégères*, p. 14.

<sup>51</sup> *Ostinato*, p. 160.

<sup>52</sup> Jean Roudaut, *Encore un peu de neige*, op. cit., p. 53.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 54.

motivations du refus de parler du collégien qu'il a été, maintenu durant des mois dans l'orgueilleux isolement que provoque le mutisme. Si observer un silence héroïque n'a pu le conduire comme il souhaitait « au faite de lui-même — à une bienheureuse absence<sup>54</sup> — » qui l'aurait délivré de la servitude envers ses maîtres, cette expérience lui a tout de même fait connaître « une ivresse vraiment mémorable », c'est-à-dire une expérience dont l'éclat n'a pu que déboucher — beaucoup plus tard —, dans un éclatant récit. Mais que se passe-t-il entre le moment de l'expérience et celui de l'écriture ?

- Temps blanc, sans information sur ce qui en nourrit la durée, on peut le penser silencieux, occupé, en plus, par une continuelle obsession orale. À la façon du texte du *Bavard*, qui mime le parlé mais se révèle avoir été écrit, le passage d'une rêverie orale (ou d'un silence) à une rédaction écrite, c'est-à-dire scellée, marque la fin d'une nostalgie [...] <sup>55</sup>.

Associer aussi rapidement le langage à l'oubli (confiant au langage un rôle d'archive en ce qu'il *retient* l'expérience) et le silence à la mémoire (comme le font parfois les survivants d'une catastrophe qui « n'ont plus de mots ») ne rend pas compte des détours et ambiguïtés dont les personnages desforêtiens se jouent très souvent dans une incessante activité de cache et de miroir avec le langage. Car « le silence même en dit plus long que les mots<sup>56</sup> » ; parfois même,

l'unique voie d'accès vers le silence — *un silence tout opposé à celui de la mort* en ce qu'il a pour effet, non pas comme il semblerait de nous y conduire par anticipation, mais en nous

---

<sup>54</sup> *Mémoire*, p. 93.

<sup>55</sup> Jean Roudaut, *Encore un peu de neige*, op. cit., p. 87.

<sup>56</sup> *Samuel*, p. 29.

délivrant des formes verbales [...], de nous ramener au plus près de l'état de nature, dans un rapport d'intensité qui est le merveilleux privilège de l'enfance<sup>57</sup>.

Le véritable (ou premier) silence, pour des Forêts, serait donc celui de l'enfance, l'*infans*, le silence de celui qui ne parle pas, « délivré » qu'il se trouve des « formes verbales ». Il ne s'agit pas de l'enfance reliée à un état comportemental spécifique distingué de celui de l'adulte ou d'une étape d'apprentissage systématisée par les gestaltistes. L'enfance dont nous parle des Forêts est sous-jacente, toujours là et caractérisée par un rapport de coïncidence avec le réel recouvrant toutes les scissions que les différents « âges » de la vie humaine pourraient comporter. Cette conception est très proche de celle que développe Agamben dans *Enfance et histoire* en faisant du concept de l'enfance un *experimentum linguæ*, une expérience qui ne s'éprouve pas en cherchant hors du langage les limites du langage, mais plutôt dans une « expérience du langage comme tel, dans sa pure autoréférence ». Le concept d'enfance serait « accessible seulement à une pensée qui a fait œuvre de "purification", pour reprendre l'expression de Benjamin dans une lettre à Buber, "en éliminant l'indicible dans le langage"<sup>58</sup> ». Certes des Forêts rapproche l'enfance de « l'état de nature » comme l'y invite le sens commun du terme. Mais on peut se demander si cette désignation rousseauiste de l'enfance peut soutenir à elle seule la valeur conceptuelle du silence que met en scène des Forêts dans ses récits. Alors

---

<sup>57</sup> *Immémorable*, p. 29-30. Je souligne.

<sup>58</sup> Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Yves Hersant (trad.), Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2000 [1978], p. 10.



que les enfants sont montrés dans la complexité psychologique qui leur est propre, avec leur brusquerie naïve, leur spontanéité et l'efficacité du mimétisme que nécessite l'apprentissage, force est de constater que ces caractéristiques « juvéniles » contaminent, au fond, presque tous les personnages desforêtiens. Dans « La Chambre des enfants », les enfants agissent étrangement comme des adultes — lors du procès notamment — ; *Le Malheur au Lido* exploite précisément la réversibilité des âges ; les effets de réfractions entre l'adolescent écrivain et l'adulte silencieux au cours du récit « Dans un miroir » sont troublants ; on découvre chez les enfants des *Mendiants* un « système politique » qui se superpose parfaitement à celui des comédiens ou des truands, etc. Ces stratégies scénaristiques, si elles visent à déconcerter le lecteur en créant un bouleversement toujours ravivé des codifications habituelles, alimentent toutefois un puissant préjugé chez des Forêts concernant le rapport authentique qui lie l'enfance au monde. Il n'est pas rare de retrouver chez des Forêts un enfant seul capable d'éprouver « la rumeur du dehors ».

Les coups de feu des chasseurs embusqués dans la futaie, leurs jurons de dépit, l'aboi perçant d'un chien. Les modulations mélancoliques d'un piano. La plume pointue des peupliers barricadés dans l'enclos où miroite au vent le linge domestique. L'empreinte d'une chaussure dans le gravier.

Rien que d'insignifiant, sauf pour l'enfant assis tout seul sur une marche du perron, qui écoute et regarde avec une intense gravité le domaine inépuisable du dehors, sa rumeur familière<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> *Ostinato*, p. 36.

Il faut dire que « le jeune être [grâce à l'éclat du dehors si magique] a le privilège de ne disposer que d'une expérience et d'un savoir très limités — auquel ce privilège sera très tôt retiré, toute vision renouvelée des choses ayant ultérieurement le sens d'un retour à la virginité perdue<sup>60</sup> ». Mais encore une fois, s'il est accordé plus facilement à l'enfant, ce privilège ne lui est toutefois pas exclusif. Quelques fois, l'adulte bénéficie lui aussi d'une « vision » qui a la grâce de ne pas être « renouvelée ». Le personnage de L'Étranger dans *Les Mendiants* vivrait peut-être, par exemple, une sorte d'état d'enfance (sa version angoissante) où chaque événement se présente comme le premier, et vivre intensément tous ces toujours-premiers événements devient la seule possibilité de survie. « C'est alors que j'entendis un pas sur le palier de l'étage inférieur ; j'attendais anxieusement la montée et la craignais comme si ce pied frôlant la première marche eût été mon arrêt de mort<sup>61</sup> ». L'Étranger n'oriente jamais son attention sur un monde marqué par quelque « virginité perdue » et accède, en ce sens, à un état d'enfance « purifié d'indicible » qui se rapproche de la conception d'Agamben. Plus encore, L'Étranger réalise — sans que cela entache sa découverte — que son existence repose sur l'*experimentum linguæ* caractéristique de l'état d'enfance (et non de l'enfant). « Il se produisit un fait extraordinaire : je compris soudain que *c'était moi-même qui m'interrogeais*<sup>62</sup> ». Cette existence, qui procède uniquement de la circulation des interrogations que se renvoient le sujet et le monde, est celle de

---

<sup>60</sup> *Ostinato*, p. 37.

<sup>61</sup> *Mendiants*, p. 58.

l'enfance. *L'infans* n'est pas celui qui ne parle pas *encore*, c'est celui qui ne parle pas. L'Étranger ne parle pas, ne parle pas à *quelqu'un* (sauf à lui-même, lui comme quelqu'un, ce qui permet de croire que se joue *dans le langage* une relation entre deux étrangers), il est lui-même le langage privé de référent, il est sa propre expérience des limites du langage, ou encore, le lieu où l'affrontement entre le langage et ses limites s'exacerbe et trouve son intensité.

Mais celui qui ne parle pas est-il pour autant silencieux ? S'il y a un « premier silence » associé à l'enfance, il en est un deuxième, d'une autre nature, dont les personnages de *des Forêts* ne cessent de mesurer les limites : celui du mutisme. Tour à tour utilisé comme arme acérée, réponse, exploit ou aveu d'impuissance, le mutisme offre une situation fictionnelle beaucoup plus intéressante et complexe que celle de la parfaite harmonie entre langage et réel.

Solennellement traduit devant quatre hautaines figures [...], ne dit mot. Silence jeté comme un long cri, dégainé comme une arme pour faire front à l'iniquité et se mettre âprement à l'épreuve du vœu purificateur d'aphasie que semonces, sommations, chantages cauteleux ni châtement n'ont le pouvoir de délier<sup>63</sup>.

Alors que le « véritable » ou premier silence ne serait éprouvé, au fond, que par celui dont la parole ne sert qu'à recevoir le monde dans un dialogue authentique mais fermé sur lui-même, le « faux » silence du parlant enrichit plus encore le paradoxe du silence au sein de la parole. Car pour se faire « entendre », le mutisme

---

<sup>62</sup> *Mendiants*, p. 59. L'auteur souligne.

a besoin, cette fois, de témoins, ce qui le place dans un circuit de communication, une communauté, dont le premier silence pouvait et devait se passer. Il paraît en effet difficile de concevoir un mutisme pour soi-même : d'une part, le mutisme consiste en un gommage de paroles (il faut taire *quelque chose*, le cacher à autrui, et le sujet pensant ne saurait se soustraire à sa propre activité noématique) ; d'autre part, le mutisme appartient à un régime explicite de représentation du silence aussitôt admis que sa nature soit exclusivement extérieure et n'ait de sens que pour autrui. Des Forêts, en reprenant Blanchot, signale que « se taire [...] est une manière de s'exprimer dont l'illégitimité nous relance dans la parole<sup>64</sup> ». Alors que le premier silence célèbre la légitimité de la parole, le mutisme consacre au contraire, à l'aide de la parole qu'il suscite inmanquablement, l'illégitimité de son existence. « Prendre congé de soi-même est chose aussi irréalisable que fausser compagnie à un opportun qui ne vous lâche pas d'une semelle et dont il faut subir passivement le verbiage, non toutefois sans impatience [...]<sup>65</sup> ». Loin de congédier la parole, le mutisme non seulement la convoque-t-il dans un jeu de rebond compensatoire (le mutisme *fait parler*), mais d'une certaine façon, dérange et aspire la signification de la parole, comme l'a illustré Nathalie Sarraute dans sa pièce *Le Silence*<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> *Ostinato*, p. 40.

<sup>64</sup> *Voies*, p. 17.

<sup>65</sup> *Ostinato*, p. 202.

<sup>66</sup> Nathalie Sarraute, *Le Silence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/théâtre », 1995 [1967].

Faisons un détour par cette pièce, à l'origine radiophonique, qui repose sur cette tension : six voix différentes (qui ne se sont pas vues attribuer de noms) n'arrivent pas à converser normalement tant elles s'évertuent à *faire parler* une septième voix (Jean-Pierre) qui demeure obstinément silencieuse. La critique sarrautienne n'a pas manqué d'associer le mutisme de Jean-Pierre au vide sous-jacent à tout langage, à un « trou » ou un épuisement sur lequel s'édifieraient les propos tenus *autour* du silence de Jean-Pierre et marqués par une implacable vacuité, comme si toute parole prononcée à proximité du muet mettait particulièrement en relief son caractère bavard et faisait s'engouffrer dans une spirale infernale toute tentative d'approcher la vérité par la parole. « Or, vers quoi tendent ces [paroles], qu'est-ce qui les motive, les justifie, les attire ? un trou, un trou énorme placé au cœur du dialogue, le *texte absent* du seul personnage à porter un nom, Jean-Pierre<sup>67</sup> ». En ce sens, on pourrait opposer le silence de Jean-Pierre à celui de Perceval dans *Les Vagues* de Virginia Woolf. Si Perceval, à l'instar de Jean-Pierre, est perçu comme le centre du groupe d'amis et qu'il n'a pas « droit de parole » dans le texte, son silence ne relève pas néanmoins d'un « trou textuel », mais peut se comprendre plutôt comme une condensation de paroles qui se passe de perceptibilité textuelle. Perceval bénéficie de l'état d'enfance qui le tient en silence. « Rien, pas même un fil, pas même une feuille de papier, ne s'interpose entre lui et le soleil, entre lui et l'averse, entre le clair de lune et lui, lorsqu'il est couché nu, brûlant, écroulé sur son lit », constate Neville, réalisant quant à lui qu'il « restera

---

<sup>67</sup> Arnaud Rykner, « Préface » à Nathalie Sarraute, *Le Silence*, *op. cit.*, p. 12,

toute [s]a vie cramponné à la frange des mots<sup>68</sup>». Perceval ne peut dès lors être admis comme septième personnage de la bande, il est le centre privilégié à partir duquel les autres voix se distinguent. Perceval n'appartient pas à cette « frange » du réel que tentent d'assumer les six autres personnages, il est lui-même « sans ombre » et c'est la densité de sa présence qui « change la lumière du soleil » sur le terrain de criquet. Mais si c'est bien le monde lui-même que modifie le silencieux Perceval (tout comme Miss Lambert, au collège, *transforme* les pâquerettes), c'est plutôt la parole sur le monde que le mutisme de Jean-Pierre bouleverse.

En admettant que *Les Vagues* et *Le Silence* s'attachent tous deux à montrer comment, dans la parole, les êtres essaient de retrouver l'état qui les tenait autrefois dans une bienheureuse coexistence silencieuse (il n'y avait pas alors de nécessité de parole puisqu'ils étaient indivisibles — Jean-Pierre n'avait pas de nom puisqu'il *faisait partie* des autres ; les enfants des *Vagues* n'avaient pas encore vécu la séparation que leur a imposée le collège), il est étonnant de constater à quel point la fin — inévitable — des silences de Perceval et Jean-Pierre donne lieu, lors du dénouement, à un mouvement de résorption similaire. Lorsque Perceval meurt, « il n'y a plus de raison pour [s]'approcher de ce centre. Cette place est vide<sup>69</sup> » ; lorsque Jean-Pierre finit par parler, les quelques mots qu'il prononce donnent lieu à de cuisantes palinodies.

---

<sup>68</sup> Virginia Woolf, *Les Vagues*, Marguerite Yourcenar (trad.), Paris, Stock, 1974 [1931], p. 58.

- F.1 : Mais parce que tout à l'heure...  
 H.1 : Quoi tout à l'heure ?  
 F.2 : Enfin vous même...  
 H.1 : Moi-même quoi ?  
 F.3 : Son silence...  
 H.1 : Mais quel silence ?  
 F.4 : C'était un peu... Il m'a semblé... (*Hésite un instant et puis :*) Oh non, rien... Je ne sais pas...  
 H.1 : Eh bien, je ne sais pas non plus. Je n'ai rien remarqué<sup>70</sup>.

Alors que le mutisme de Jean-Pierre empêche tout discours, celui de Georges, dans « La Chambre des enfants », donne lieu à de troublants échanges dont le but est moins de couvrir ce silence que d'en exploiter impunément les limites. Le récit s'ouvre sur un homme qui fait le guet derrière la porte entrouverte d'une chambre d'enfants. « Rien ne saurait donner une idée de la stupéfaction, de la honte qu'il éprouve » à se retrouver dans cette posture, dissimulé sournoisement, l'oreille tendue pour entendre la conversation ludique des enfants. Non pas qu'il ait désiré, au fond, vérifier discrètement le contenu de leur jeu ou s'assurer du bien-être de son neveu et de ses camarades qu'il devine dans la pièce ; non, cet homme se retrouve « comme fortuitement » derrière la porte, au fond du couloir, attiré irrésistiblement par les voix des enfants. En fait, « ce sont les voix enfantines qui l'ont assailli à l'improviste », « il ne s'est pas retrouvé dans le cas de débattre même très hâtivement s'il devait ou non [les] écouter », « il ne lui a donc pas [même] été permis de s'éloigner à temps puisque dès ce moment c'était trop tard,

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 168. C'est Bernard l'écrivain qui parle.

<sup>70</sup> Nathalie Sarraute, *Le Silence*, *op. cit.*, p. 64.

comme, au premier regard de convoitise, le péché est consommé<sup>71</sup> ». Or, que disent les enfants, à quoi jouent-ils ? Les enfants, dans la chambre, simulent un procès ; ils essaient de faire parler un accusé qu'ils appellent Georges, et cet accusé refuse de parler. « Georges, pourquoi es-tu muet ? » ; « Eh bien Georges, pourquoi refuses-tu de parler ? » ; « Je serais curieuse d'entendre ta voix depuis que tu ne t'en sers plus » ; « Georges, on te parle, réponds donc ! » ; « Et si on le mettait à la torture, ne finirait-il pas par parler ? » ; « Georges, on te conjure de te taire<sup>72</sup> ! » Georges, obstinément, se tait.

Tout comme le Jean-Pierre de Sarraute, Georges finit par parler : « Georges parlera, Georges nous sauvera tous<sup>73</sup> ! » L'une des particularités du vœu de silence est d'ailleurs son échec inévitable : le vœu sera rompu et cette chute est annoncée<sup>74</sup>. Mais la distinction entre les deux récits est notable. Alors que chez Sarraute, le silence de Jean-Pierre rejoint celui, bavard, des autres (que l'on associera un peu plus tard au « troisième » silence) ; chez des Forêts, la parole de Georges se retrouve prise dans le récit de son propre mutisme qu'il ignore et dont il subit la

---

<sup>71</sup> *Chambre*, p. 65-66.

<sup>72</sup> *Chambre*, p. 67 et 69.

<sup>73</sup> La rédemption de « tous » passe par la parole, comme le Christ, en incarnant la parole de Dieu, a sauvé tous les hommes. *Chambre*, p. 89.

<sup>74</sup> Voir à ce sujet Pascal Quignard, *Le Vœu de silence*, *op. cit.* Cette « mort annoncée » du mutisme qui ne fait reculer en rien le parlant (au contraire) rappelle la réponse de des Forêts à la question « Pourquoi écrivez-vous ? » : « D'où vient cette force confiée à la page, que même la préfiguration de sa fin ne saurait interrompre ? Pourquoi tant d'énergie dépensée en pure perte [...] qu'en espérer ? À cette dernière question du moins on peut sans risque de se tromper répondre par *rien* », dans Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté (dir.), *Louis-René des Forêts*, *op. cit.*, p. 34.



fascination. Le stratagème bourgeois d'inversion onirique<sup>75</sup>, semblable à celui du *Malheur au Lido*, fait valoir la réversibilité du mutisme obstiné. On apprend à la fin de la nouvelle que c'est Georges lui-même qui fait le guet — « et si c'était lui, le témoin indiscret, que les enfants avaient soumis à l'épreuve du silence pour le tourner en dérision et le contraindre à se démasquer<sup>76</sup> ? » ; cette chambre est la sienne ; cette voix que les autres voix essaient d'entendre est aussi la sienne.

Car enfin, est-il seulement là, est-il encore dans le couloir où le silence lui bat aux tempes comme la rumeur effrayée de son sang ? « Êtes-vous là, les enfants, s'écrie-t-il en se jetant sur la porte dans un mouvement excédé. Êtes-vous encore là ? » C'est alors qu'il revint à lui pour se souvenir avec allégresse que son nom était Georges. Ouvrant les yeux, il vit le jeune Paul faire irruption dans sa chambre. [...] Quelqu'un, en bas, demandait à lui parler<sup>77</sup>.

Le tremblement des identités s'appuie sur la narration même qui explore continuellement les stratégies de la présence. Si, à la fin de la nouvelle, Georges doute de sa propre présence, c'est qu'il n'a pu se fier à celle des enfants dont les voix ne servent, semble-t-il, qu'à brouiller les repères et indices habituellement révélateur d'une identité. Georges croit reconnaître la voix de son neveu Paul, mais les enfants de la chambre s'amuse à échanger leur voix et leur identité — ce qui n'est pas sans rappeler la façon dont Sarraute, dans *Le Silence*, aplanit toute marque

---

<sup>75</sup> Je pense, par exemple, aux nouvelles « La Bibliothèque de Babel » ou « La Forme de l'épée » qui présentent le même type de « dénouement retourné ».

<sup>76</sup> *Chambre*, p. 90.

<sup>77</sup> *Chambre*, p. 90.

d'individuation des « parlants » en les nommant H.1, H.2, F.1, F.2, F.3<sup>78</sup>. « Il ne reconnaît pas [l]a voix [de Jeannette] et quant à celle de Paul, elle répond aux propos tenus par lui avec la voix d'un autre. Paul jouerait-il à tenir tour à tour les rôles de chacun des interlocuteurs supposés, mais dans quel but tient-il celui des autres avec sa propre voix et le sien avec celle des autres<sup>79</sup> ? » Pire, les enfants ruinent systématiquement les acquis identitaires ou les hypothèses que l'écoute des voix avait pu permettre de formuler. Les enfants en arrivent, par exemple, à distinguer la « vraie » voix de Paul de celle qu'il utilise lors de ses récitations en classe, de ses réponses au maître ou de la voix entendue sous la torture : « Réciter une leçon, ce n'est pas parler<sup>80</sup> ».

- Était-ce donc toi qui parlais à la fois pour l'élève et pour le maître ?
- Oui, mais c'était lui qui m'inspirait les paroles du maître que tu as cru entendre sortir de sa bouche.
- On ne peut donc dire que Georges soit resté silencieux.
- Mais non plus prétendre qu'il ait parlé. Il n'aurait ouvert la bouche que pour exprimer la mauvaise humeur du maître et non la sienne. Où est la différence entre réciter une leçon et interpréter un rôle<sup>81</sup> ?

Mais alors, qu'est-ce que véritablement parler, qui est donc en mesure de le faire ? Y a-t-il un lien entre cette capacité de parler et l'épreuve de silence que

---

<sup>78</sup> D'ailleurs, une recombinaison rapide des propos tenus par chacun des individus montre de flagrantes incohérences dans le discours. Il s'agit bien, dans ce procédé de brouillage des voix, de minimiser toute distinction significative.

<sup>79</sup> *Chambre*, p. 68.

<sup>80</sup> *Chambre*, p. 67.

<sup>81</sup> *Chambre*, p. 81.

Quignard rattachait à l'héroïsme<sup>82</sup> ? « Son projet initial avait été de désarmer l'adversaire trop puissant duquel il chercherait par un mutisme astucieux à se mettre hors de portée<sup>83</sup> ». L'« incapacité » à parler (fût-ce par la cause d'un serment ou d'un vœu de silence) interprétée par Quignard comme ce qui fait l'étoffe du héros, bien qu'elle renvoie à l'idéal du néo-stoïcisme, peut surprendre. Ne pas être en mesure de parler renvoie habituellement à des problèmes d'aphasie ou d'insuffisance du langage ; ou bien « refuser explicitement de parler », alors qu'on en a le pouvoir et la nécessité, se fonde sur une révolte, une réponse violente à une offre de communication. Ce problème à communiquer est fréquent dans le corpus contemporain et s'il est mis en relief par l'écrivain, c'est-à-dire (on l'espère) le seul et dernier spécialiste du langage, ce serait une erreur de le sous-estimer. Et si le récit est complexe et déroutant, il est possible néanmoins de l'aborder, comme l'a fait Jean Roudaut en rappelant les thèses d'Alfred-Maury concernant le rêve de guillotine, une reconstitution d'un songe d'éveil.

Le trouble de lecture, que provoque le récit, vient de ce que le rêve est narré comme une fiction, avec de discrets indices, l'usage du présent, de la troisième personne qui masque l'identité commune du héros du rêve et du rêveur, mais sans les signes que la littérature contemporaine a conservés de l'écriture surréaliste, l'imprévisibilité des images, le bris de la syntaxe. Le récit de rêve, dans le cas de « La Chambre des enfants », a valeur démonstrative : son contenu même évoque sa fonction, qui est d'arracher à la nuit néante des paroles confuses. *S'éveiller, c'est*

---

<sup>82</sup> Pascal Quignard, *Le Vœu de silence*, op. cit.

<sup>83</sup> *Mémoire*, p. 93.

*retrouver un monde du langage qui, en fait, n'a jamais été perdu [...] <sup>84</sup>.*

On peut se demander quel est, au juste, ce « monde du langage » auquel réfère Jean Roudaut, monde que retrouverait au réveil le rêveur réalisant qu'il « n'a, en fait, jamais été perdu ». Le « monde du langage retrouvé » serait-il un monde fait d'un langage autre que celui du rêve en ce qu'il devient, au réveil, une « parole recomposée<sup>85</sup> » ? Est-ce le langage qui se transforme au réveil ou le monde ? Georges a-t-il perdu le monde lorsqu'il était muet ? Le narrateur qui, *dans le rêve*, raconte ce qu'il vit, perd-il, au fur et à mesure de sa narration, un langage qu'il retrouverait à l'éveil ? À moins que le langage du récit ne s'apparente guère à celui du monde. Dans ce cas, on ne peut s'empêcher de remarquer que « l'éveil » met *fin* au récit et donc, à la parole « du monde » : « retrouver le monde du langage » correspondrait-il à se taire réellement, c'est-à-dire, cesser tout récit ? Est-ce cela, « retrouver le monde du langage » ?

Chose frappante, Jean Roudaut oppose, chez des Forêts, un monde du rêve, de la nuit, « d'images multiples et inconnues » à un autre monde qui appartiendrait, cette fois, à l'éveil et au récit. Ce schéma de lecture binaire est tellement puissant

---

<sup>84</sup> Jean Roudaut, *Encore un peu de neige, op. cit.*, p. 72-73. Je souligne. Cette analyse conviendrait également au début du *Jeu de l'envers* d'Antonio Tabuchi : « Le téléphone me réveilla vers cinq heures, ou peut-être ne me réveilla-t-il pas, car j'étais plongé dans un étrange demi-sommeil, le bourdonnement de la circulation dans la rue et celui de l'air conditionné dans la chambre se confondaient dans mon esprit avec le moteur d'un petit remorqueur bleu que Maria do Carmo et moi regardions alors qu'il traversait l'embouchure du Tage [...] » (Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 25-26).

que le commentateur en arrive à nier, en quelque sorte, la valeur performative et originaire du récit. Comme si le récit « La Chambre des enfants » n'était que la transcription d'un rêve antérieur et que la narration *de ce rêve* (et non la narration du monde) équivalait proprement à « retrouver la calme possession du langage<sup>86</sup> ». Il faut dire que pour des Forêts, « écrire, c'est comme s'entendre dans un rêve poser une question que le réveil a coupé de sa réponse [...] »<sup>87</sup>. Il semble pourtant que « La Chambre des enfants » ne puisse se comprendre uniquement comme un récit de rêve et confondre sémiotiquement de la sorte « récit » et « récit de rêve » laisse perplexe (Roudaut soutient que « le rêve est *narré comme une fiction*<sup>88</sup> »). Accorder du crédit à l'interprétation psychanalytique de Roudaut selon laquelle le sujet parlant incarnerait toutes les instances de son rêve (Georges serait à la fois « celui qui narre », « l'observateur du couloir » et « l'ensemble des voix multiples qu'il emprunte tour à tour dans un dialogue avec lui-même<sup>89</sup> »), revient à nier la pleine valeur littéraire du récit en tant que récit, c'est-à-dire, la tentative de des Forêts d'entendre, par l'art, l'appel problématique du monde — et non de traduire, dans la langue, les conflits sous-jacents d'un sujet. Ce que montre des Forêts, dans le récit, ce ne sont pas tant les propriétés communes des personnages que leurs doublures démultipliées jusqu'à ce qu'enfin quelque chose apparaisse qui n'appartienne ni à

---

<sup>85</sup> *Chambre*, p. 73.

<sup>86</sup> Cette calme repossession s'accompagne d'ailleurs, dans la phrase de des Forêts, d'un oubli « de ce qu'il fut : une pure violence [...] vouant à l'échec toute tentative de restitution [...] ». *Ostinato*, p. 155.

<sup>87</sup> *Immémorable*, p. 39.

<sup>88</sup> Jean Roudaut, *Encore un peu de neige. Essai sur La Chambre des enfants de Louis-René des Forêts*, op. cit., p. 73.

l'auteur, ni à Georges, ni même au récit, mais au monde. On retrouve, dans la nouvelle « Une Mémoire démentielle », le même stratagème pour s'approcher de ce qui, dans l'expérience (vécue ou non), est « intimement lié à la mort ».

S'il voit aujourd'hui comme s'il y était ce qu'il ne vit jamais qu'en rêve, c'est qu'il est la proie envoûtée et docile d'un train d'images irrécusables, c'est aussi qu'il tient pour non venus les accidents fortuits qui, en empêchant une action extrême de s'accomplir, ont faussé le sens d'une expérience intimement liée à la mort et imprimé à la trajectoire de son destin une irréparable déviation<sup>90</sup>.

Le rêve apparaît donc comme une stratégie pour provoquer la présence de ce qui n'a jamais été. Il y a là une interprétation plus fidèle, me semble-t-il, du projet de des Forêts, particulièrement en ce qui concerne l'utilisation de la troisième personne qui, loin de viser, comme le soutient Roudaut, à « masquer l'identité commune du héros du rêve et du rêveur<sup>91</sup> », essaierait de faire surgir ce qui échappe au héros et au rêveur. « La troisième personne pour s'affirmer contre le défaut de la première. [...] À moins d'y voir l'unique et dernier recours pour se décharger de sa propre personne. Non, ce n'est ni lui ni moi, c'est le monde qui parle. C'est sa terrible beauté<sup>92</sup> ». Il importe donc moins de scruter la valeur symbolique du récit que de voir ce qui, dans le récit même, est le conflit moteur qui favorise le surgissement du monde. L'expérience du rêve ou de la rêverie, chez des Forêts, est à cet égard fort explicite : même si « la parole perdue » marque « les nuits de

---

<sup>89</sup> *Chambre*, p. 73.

<sup>90</sup> *Mémoire*, p. 117.

<sup>91</sup> Jean Roudaut, *Encore un peu de neige. Essai sur La Chambre des enfants de Louis-René des Forêts*, op. cit., p. 73.

mauvais sommeil », la nuit laisse toutefois un « dépôt amer », des « pages embrasées par liasse comme on se débarrasse d'un habit impur<sup>93</sup> ».

On remarque que le dormeur rêve non pas cette fois, de façon archétypale, qu'il ne *peut* parler (cauchemar classique de celui qui hurle sans être entendu), mais qu'il ne peut s'arracher à la fascination créée par les voix qui lui révèlent son silence. À première vue, c'est l'obstination de Georges à respecter son vœu de silence qui constitue le nœud du rêve, mais la véritable épreuve tient peut-être davantage à la résistance qu'oppose le narrateur à son propre vœu. De là toute une entreprise de justification de sa présence indiscreète et illégitime (comme l'est le mutisme) qui le conduit au constat suivant.

Et maintenant qu'il se trouve comme fortuitement derrière cette porte, c'est pour s'étonner que ce trouble indéfinissable qui ne relève en rien du sentiment de transgresser une loi, de violer un secret, de se livrer à une activité équivoque le maintienne impérieusement à son poste au lieu de l'en arracher ; il sait qu'il ne le quitterait à aucun prix, il sait donc qu'il ne le quittera pas, justifiant subtilement sa décision par la nécessité de comprendre à l'expérience pourquoi il aurait dû le faire et pourquoi il ne l'a pas pu.

Il sait aussi — car il lui semble tout savoir — que cet argument est de mauvaise foi<sup>94</sup>.

La mauvaise foi déployée — consciemment et au profit du récit — apparaît dans le texte comme serait montré le mécanisme habituellement caché d'une machine.

---

<sup>92</sup> *Ostinato*, p. 66.

<sup>93</sup> *Ostinato*, p. 13.

<sup>94</sup> *Chambre*, p. 65-66.

Sous des airs de confession lucide, le narrateur expose sa stratégie d'écriture (comme si la dévoiler allait en éblouir les motivations) dans le but de satisfaire une légitime curiosité pour lui-même (ce qui n'est pas sans rappeler la technique du *Bavard*). Alors que le narrateur désire comprendre les ressorts du langage — de la règle — afin de s'en affranchir et d'accéder à la souveraineté, compréhension qu'aurait favorisée le contexte spécial du rêve, il se retrouve au contraire prisonnier de la substance du rêve qui n'est à son tour que langage. Comment comprendre son mutisme par l'histoire de ce mutisme ? Comment, dans une histoire, sortir de l'histoire ; comment, dans le langage, se dépouiller de la nécessité du langage ? La ruse de Georges est inefficace (heureusement pour le récit) : identique aux marins piégés par le chant fascinant des sirènes (ligoté qu'il se trouve au mât de son propre récit), 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 consommé<sup>95</sup>.

Le péché de Georges, qui le conduit à la condamnation du sensible (du bruyant), c'est la curiosité de s'entendre muet (le péché réside dans la curiosité). Ce dédoublement caractéristique de l'expérience du mutisme (s'entendre ne pas parler) confirme l'impossibilité du mutisme pour soi-même. La difficulté du mutisme repose sur l'irrépressible envie d'exposer ce qui devrait « rester à l'intérieur » de



façon idéale et abstraite. Or, rien dans le mutisme, comme dans la voix, n'appartient à une quelconque intériorité. « Aujourd'hui encore, cette voix perçante et déchirée — premier germe d'une comédie qu'il n'eut pas toujours la force de jouer à voix basse, pour lui-même uniquement<sup>96</sup> ». Même dans la tombe, le muet doit « se donner le change » pour entendre son propre silence.

Muets tout au fond de la terre  
Qui, sauf à se donner le change  
Pourrait désormais nous entendre<sup>97</sup>

Tout mutisme est paradoxalement parlant et n'existe pas en soi et pour soi. C'est pourquoi le silence de Perceval, dans *Les Vagues*, n'est pas celui du mutisme. Son « état de silence », agissant comme un vide qui absorbe toute parole, n'a rien d'incarné et l'exclut de la communauté des parlants, de ceux qui se tiennent, comme Louis, dans la « frange des mots ». Pour des Forêts, « la rupture silencieuse [n]'efface rien, sauf que tout est désormais comme hors du temps, le passé insituable, le présent sans emploi, l'avenir et sa possession sauvagement refusés<sup>98</sup> ». Le silence obstiné de Georges, ainsi, n'aurait pas pour but de préserver la mémoire, comme Roudaut le prétendait en associant, chez des Forêts, le langage à l'oubli et le silence à la mémoire. Le mutisme de Georges apparaît plutôt comme le pendant ou le point d'appui d'un récit au cours duquel il est tenté d'écouter les voix qui, littéralement, le traversent. Mais pour entendre ces voix, le narrateur doit les *faire*

---

<sup>95</sup> *Chambre*, p. 66.

<sup>96</sup> *Ostinato*, p. 24.

<sup>97</sup> *Samuel*, p. 13.

entendre. Conscient de l'illégitimité de ce pouvoir, le narrateur invoque tour à tour le hasard (« et maintenant qu'il se retrouve comme fortuitement derrière cette porte<sup>99</sup> »), la distraction (« les quelques pas qu'il a fait tantôt par pure distraction<sup>100</sup> ») ou de manière plus classique, l'état de « demi-somnolence » qui, bien plus qu'apparaître comme une ostensible *captatio benevolentiae*, brouillerait l'évidence d'un jugement qui le mènerait à une condamnation (il y a dans toute voix un procès d'autorité) trop radicale. « L'écrivain est sa première dupe<sup>101</sup> », disait Blanchot, il est aussi son premier auditeur à la barre et son premier juge.

Cette mise en scène du demi-sommeil, grâce à laquelle Georges en arrive à tenir à la fois le rôle du muet et celui du parlant, permet également de faire jouer ensemble, comme le ferait un marionnettiste, les deux forces du désir et de la volonté qui soutiennent le récit. De la même façon que le poète des *Mégères de la mer* qui, « engeôlé » par les yeux d'une sorcière, marche jusqu'au « seuil infernal » afin d'« inscrire au lourd chapitre de [ses] veilles / Ce qu'en [lui] soulève d'horreur et de dilection complice » sa « face fiévreuse<sup>102</sup> », Georges marche jusqu'à la chambre et ne peut « refaire à rebours, par une décision de sa volonté, les quelques pas qu'il a faits tantôt<sup>103</sup> ». Si Orphée s'était bien rendu lui aussi, jusqu'à la « chambre » d'Hadès, il n'a pu, tout comme Georges, « s'éloigner à temps puisque

---

<sup>98</sup> *Ostinato*, p. 159.

<sup>99</sup> *Chambre*, p. 65.

<sup>100</sup> *Chambre*, p. 65.

<sup>101</sup> Maurice Blanchot, « La Littérature et le droit à la mort », *op. cit.*, p. 301.

dès ce moment c'était trop tard, comme au *premier regard* [...], le péché est consommé<sup>104</sup> » et Eurydice renvoyée aux enfers. Car la difficulté du parcours, Ulysse en témoigne, c'est le retour. Et c'est bien un retour (pour Roudaut, un réveil) que Georges entreprend au fur et à mesure de sa narration — cette « inscription au lourd chapitre des veilles » —, avançant/écoutant avec circonspection, et dans cette avancée, préservant non le fragile équilibre entre une présence aux prises avec l'absence (le rêve ne fait pas office d'absence mais sert une autre forme de perceptibilité de la présence), mais l'équilibre difficile qu'instaurent les deux moteurs de l'existence que sont le désir et la volonté.

Si Georges, au début du récit, « croit tout savoir et ne rien pouvoir », c'est qu'il n'a pas encore renoncé au tout, à l'absolu qu'il désire transmettre par son récit. Mais heureusement, il « croit » tout savoir, et la possibilité, pour la croyance, de s'avérer fausse le préserve de la pétrification : s'il se prévalait bien de « tout savoir », Georges serait placé devant *tout* sans pouvoir le réaliser. Au contraire, s'il croyait « tout pouvoir et ne rien savoir », son pouvoir se transformerait du coup en impouvoir. Car le pouvoir prend le risque de réaliser les parties du tout une à une, quitte à perdre, au fur et à mesure de son exercice, son savoir. Georges tire son « impuissance et son plaisir le plus aigu » de son illégitime savoir ; il en tire également le « sentiment mal fondé (c'est-à-dire fondé sur l'imposture de son

---

<sup>102</sup> Cette « face fiévreuse » est celle du narrateur, *Mégères*, p. 11.

<sup>103</sup> *Chambre*, p. 65.

savoir) de sa culpabilité<sup>105</sup> ». Cette culpabilité, on pourrait l'interpréter comme Georges le fait lui-même, en considérant la mauvaise foi lucide dont il fait preuve, mais on peut aussi la comprendre comme la conscience du risque trop élevé de perdre le réel dans cette ruse. Si le risque du pouvoir est de perdre le savoir, le risque du savoir absolu, plus grave peut-être encore pour l'écrivain, est de perdre le réel. En ce sens, on placera le désir du côté du pouvoir et du *fatum* ; la volonté de celui du savoir. C'est le pouvoir qui permet à Georges de faire surgir, dans le récit, une partie du réel ; c'est le désir irrépressible (*fatum*) de se retourner qui a ruiné la volonté d'Orphée. Désir et pouvoir ont pour fonction de scinder l'être et de le projeter dans le réel ; volonté et savoir procèdent d'un impouvoir absolu et donnent enfin lieu au véritable mutisme.

C'est ainsi que le mutisme des personnages apparaît comme un « faux » mutisme : c'est de l'impouvoir de leur mutisme qu'ils tirent leur pouvoir de raconter, tout comme le pouvoir de la littérature réside précisément en son impouvoir. Le muet se voit toujours doté, chez des Forêts, de « la double faculté d'être cet enfant livré à l'intrusion des regards et de le voir tenir son rôle de muet sous ses yeux comme s'il se trouvait être dans la position même de son vis-à-vis<sup>106</sup> » ; et « être en mesure de se voir » revient à être en mesure de (se) raconter.

---

<sup>104</sup> *Chambre*, p. 66. Je souligne.

<sup>105</sup> *Chambre*, p. 66.

Il n'est pas sûr, d'ailleurs, que chez des Forêts, la visée des muets soit de se délivrer de la parole. Cette « comédie du silence » que suscite le mutisme performatif des personnages conduit à un troisième silence dont la figure emblématique s'incarne dans celle du bavard. Si les personnages muets taisent quelque chose, le bavard, lui, parle, parle sans arrêt, mais pour ne rien dire, ou plutôt pour dire le *rien*. Bavarder ne rompt pas le silence, il rompt le vœu de silence<sup>107</sup>. Dans toutes les mises en scène du silence, aucun personnage n'est dupe de l'effectivité de son mutisme, chacun consent à cette expérience dans la seule mesure où, par le sérieux de ce *jeu*, ils pourront entendre une *autre* parole.

#### AU TERME DE CE JEU CRUEL

On te serait reconnaissant de te taire.  
« La Chambre des enfants »

Si les mises en scène desforêtiennes du mutisme sont souvent énigmatiques et compliquées, elles peuvent, d'une certaine façon, s'apparenter à celle du petit Périclès (Pépé) qui se mesure, dans *Astérix en Hispanie*, aux soldats de la garnison romaine de Babaorum. Pépé exigeant le respect dû à son *nom*, il retient sa respiration « jusqu'à ce qu'il lui arrive quelque chose<sup>108</sup> », jusqu'à ce qu'il soumette les gardiens à sa volonté. Le visage de plus en plus cramoisi, les traits déformés et les lèvres rageusement serrées, Pépé provoque chez ses gardiens des

---

<sup>106</sup> *Mémoire*, p. 102-103.

<sup>107</sup> Pour cette question précise du vœu (et du désavœu) de silence, on se reportera à l'essai de Pascal Quigard, consacré entièrement à des Forêts, *Le vœu de silence*, *op. cit.*

réactions de colère et de soumission qui s'apparentent à celles des maîtres et des enfants entourant le collégien muet d'« Une Mémoire démentielle ». « Arrête ! Nous ferons tout ce que tu voudras ! », implore l'un des gardiens romains qui, une fois le chantage de Pépé terminé, s'aclame : « Oufff !... Je respire ! » Cette scène où le gardien respire comme si c'eût été lui qui avait été privé d'air ne rate pas son effet cocasse et rappelle le déplacement ironique (comme si la respiration provoquait chez le spectateur un effet encore plus vif) de la fin des « Grands moments d'un chanteur » où c'est bien Anna Fercovitz qui porte le deuil d'une voix qu'elle n'a jamais eue<sup>109</sup>. Si l'humour, chez des Forêts, prend plutôt la forme d'une ironie cinglante qui conduit le plus souvent à la dérision (dans *Notes éparses en Mai*, des Forêts compare le mutisme à « une veillée pathétique<sup>110</sup> »), cette ironie va toutefois très souvent dans le sens d'un resserrement de l'emballotement ludique des expériences humaines. Les personnages de des Forêts, s'ils se prêtent (comme des instruments) volontiers (et fatalement) aux jeux qui structurent leur existence, assument également le rôle de spectateur qui double leur mouvement participatif. « Refuser de jouer, c'est encore jouer — jouer à ne plus jouer, et de ce renoncement même faire la règle d'un nouveau jeu [...]»<sup>111</sup>. Les personnages n'arrivant pas à sortir du jeu, leur seule voie de salut demeure une exécution si parfaite du jeu

---

<sup>108</sup> Albert Goscinny et René Uderzo, *Astérix en Hispanie*, Paris, Dargaud, 1969, p. 9.

<sup>109</sup> « Regardez ! Là ! Devant nous ! Une veuve ! » « Très lentement [...], la tête comme alourdie par le poids d'un chagrin sans remède, Anna Fervovitz, Anne éclatante et funèbre comme le plus somptueux chrysanthème, Anna à qui une belle voix avait été si chère qu'elle semblait en porter le deuil », *Chanteur*, p. 62.

<sup>110</sup> Louis-René des Forêts, « Notes éparses en mai », Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté (dir.), *Louis-René des Forêts, op. cit.*, p. 35.

qu'elle fait basculer chacun des joueurs dans une sorte d'impersonnalité. « Il se répète qu'il doit exécuter son acte personnellement et posément comme sa victime elle-même s'il lui laissait le temps d'exécuter le sien<sup>112</sup> ». En respectant les règles qu'il s'est lui-même imposées, l'adolescent d'« Une Mémoire démentielle » en arrive à assassiner le directeur de son collège et c'est la fidélité à son vœu (et au sérieux de son jeu) qui lui permet d'accéder à une certaine rédemption.

C'est dans le spectateur seulement qu'il [le spectacle] parvient à la plénitude de son sens. Les joueurs jouent leur rôle comme dans n'importe quel jeu ; c'est ainsi que le jeu accède à la représentation ; mais le jeu lui-même est l'ensemble composé des joueurs et des spectateurs. En fait, c'est celui qui ne participe pas au jeu et se contente de regarder qui fait du jeu l'expérience la plus authentique : c'est à lui que le jeu se représente tel qu'on l'« entend ». En lui le jeu s'élève pour ainsi dire à son idéalité<sup>113</sup>.

À ce compte, dans « La Chambre des enfants », l'enfant ayant fait vœu de silence, celui-là même que l'on croyait au centre du jeu dès lors qu'il infléchissait les règles, joueur par excellence vue sa capacité à tricher avec le langage et à brouiller les effets de voix, se révèle au contraire le spectateur le plus pur, le seul à « élever » le jeu à son idéalité. Le meilleur joueur, celui dont le jeu ne peut se passer pour advenir, c'est-à-dire devenir transparent au cœur de la vie jusqu'à s'y confondre (ce qui donnerait lieu à l'œuvre d'art), doit ainsi assumer, de manière contradictoire et simultanée, une part de présence et une part d'absence. « Ce Georges inconnu dont le mutisme fait l'objet de leurs commentaires, pourrait bien être le seul personnage

---

<sup>111</sup> *Ostinato*, p. 193.

<sup>112</sup> *Mémoire*, p. 120.

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, comme si son mutisme était le fait d'un caprice et non d'une nécessité de mise en scène<sup>114</sup> ». Semblable à la position d'un chef d'orchestre, à la fois hors du groupe des instrumentistes (le chef est d'ailleurs surélevé par rapport à la fosse) et au centre des musiciens, celle de Georges lui permet de « faire jouer » les autres et d'assumer son rôle central. C'est là sa responsabilité : faire du hors-jeu le centre du jeu.

On reconnaît de nouveau dans cette posture le personnage central mais à moitié caché du tableau *L'Amateur d'opéra* dont l'une des mains est ouverte et l'autre fermée. En restant muet, Georges, se fait « omni-absent » : tout se passe comme si l'extériorité de sa présence (ou son absence qui, comme on l'a dit, n'est qu'un déplacement temporel de la présence) constituait le centre du jeu, alors que les manifestations paradoxales de cette même absence, qui prennent la forme de plusieurs corps (ou voix), posent les limites du jeu. Les voix des petits camarades sont là pour témoigner de la présence de son absence, ou du décalage de sa présence (les voix bordent et mettent en relief le silence de Georges). Ce témoignage, qui fonctionne par la négative (la preuve de sa présence passe par une absence), demeure toutefois ambigu<sup>115</sup>. Si le nom de Georges agit comme trace de

---

<sup>113</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit., p. 127.

<sup>114</sup> *Chambre*, p. 68.

<sup>115</sup> Georges a d'ailleurs le visage de l'ironie, il joue à la fois sur ce qu'il est et sur ce qu'il n'est pas.



sa disparition et contribue ainsi à alimenter la possibilité de sa présence, ce nom ne lui appartient pas, ne lui est pas, littéralement, propre : ce nom, vocable transpercé à la fois de présence qu'il pourrait incarner et de celle qu'il n'incarne pas (le Georges-guetteur se distingue du Georges-muet de la chambre) permet au jeu de « s'élever à son idéalité » et devient proprement, *commun*.

C'est la passivité commune aux deux Georges — celui, muet, de la Chambre et celui, guetteur, du corridor —, qui permet de les désigner par le même nom et favorise la circulation de la présence. Jusqu'à la toute fin du récit, Georges-muet n'est nommé que par les autres ; lui-même se tient pour absent. D'une part, en sa qualité de spectateur embusqué derrière la porte ; d'autre part, parce qu'il ne se souvient pas qu'il s'appelle lui-même Georges (« c'est alors qu'il revint à lui pour se souvenir avec allégresse que son nom était Georges<sup>116</sup> »). En ayant convenu plus tôt que le mutisme n'existe pas pour soi-même et que « représenter, c'est toujours représenter pour quelqu'un<sup>117</sup> », le nom de Georges participe de ce même mouvement circulaire de représentation et lui permet enfin d'entrer dans la communauté des joueurs qui cherchent (Georges compris) à confirmer la présence de Georges. Et c'est bien par la parole (le nom) que les joueurs arrivent à éprouver et débusquer la possibilité d'une présence que pourrait recouvrir le nom de Georges, car « de tous les enfants enfermés dans la chambre, c'est encore ce

---

<sup>116</sup> *Chambre*, p. 90.

<sup>117</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 126.

Georges dont la présence lui semble la moins contestable, car il bénéficie du prestige de son mutisme<sup>118</sup> ».

Comment expliquer cette conviction de la présence du Georges-muet, alors qu'il ne s'est pas encore fait entendre ? Ou, pour reprendre la formulation du narrateur, « de sa propre présence dont il doute déjà, comment l'affirmerait-il sinon en la proclamant à pleine voix ? Car enfin, est-il seulement là, est-il encore dans le couloir où le silence lui bat aux tempes comme la rumeur effrayée de son sang<sup>119</sup> ? » C'est que le mutisme de Georges ne le dispense pas (comme l'a cru l'enfant muet d' « Une Mémoire démentielle » qui cherchait, en atteignant le « faite de lui-même<sup>120</sup> », une bienheureuse absence) d'une manifestation qui le lie au phénomène sonore (ce n'est pas tant du silence de Georges dont on s'inquiète que de l'absence de sa « vraie voix »). Si, « Dans un miroir », tout « mouvement, du fait qu'il ne s'est pas accompli, donne à sa présence invisible, une réalité encore plus lourde<sup>121</sup> » ; de la même manière la manifestation inaudible de Georges n'est pas

---

<sup>118</sup> *Chambre*, p. 68.

<sup>119</sup> *Chambre*, p. 90. Daniel Charles verrait sans doute dans l'expérience de Georges celle d'un corps qui se fait lui-même voix : « Mais qu'en est-il des bruissements du monde eux-mêmes ? Dans une chambre anéchoïde, qu'entendons-nous sinon le battement du sang dans nos veines et le chant du "système nerveux en opération" ? Voix d'avant la voix, voix du sang et voix des nerfs configurent un premier îlot de bruit au sein du silence — l'îlot du corps vivant, lieu premier de tout chant. L'expérience [d'écriture] du silence [serait] identiquement expérience vocale et expérience du monde : si le monde se fait silence, le corps se fait voix (*Le Temps de la voix*, *op. cit.*, p. 33-34).

<sup>120</sup> Son projet initial avait été de désarmer l'adversaire trop puissant de quel il chercherait par un mutisme astucieux à se mettre hors de portée [...]. *Mémoire*, p. 93.

<sup>121</sup> *Miroir*, p. 150.

étrangère à un subterfuge du récit (sur le plan rhétorique, donc) qui vise à confirmer sa présence. Mais lequel des deux Georges est présent ?

Il y a lieu d'imaginer que le nom de Georges pourrait bien recouvrir une troisième instance : celle du narrateur. Si tout porte à croire que le narrateur omniscient ne sait pas que c'est de lui dont on parle (le récit se déroulant au présent de l'indicatif et à la troisième personne comme si ce qui était raconté ne concernait que l'observateur du couloir — mais l'observateur est bien sûr surveillé par le narrateur —), ce détachement apparent permet, en fait, au jeu de se déployer. C'est bien l'ignorance du Georges-guetteur (ignorance redoublée par celle du Georges-narrateur), sa conviction que rien de ce qui se joue ne le concerne, qui permet le récit, suivant le principe selon laquelle un jeu ne remplit son but que lorsque le joueur s'oublie dans le jeu<sup>122</sup>. Le rôle de la narration devient alors délicat : alors que la narration rompt, d'une certaine façon, le mutisme de Georges (le mutisme est raconté), c'est tout de même par elle que le mutisme se perpétue. Le nom de Georges (signe langagier desservant un corps qu'il s'agit constamment de trouver) devient ainsi une source (une trace) animant au moins trois pôles qui ne cessent de s'échanger, dans un habile jeu de renvois, les possibilités de réelle présence : celui de l'enfant muet dans la chambre (Georges-muet), celui de l'espion à l'écoute dans le corridor (Georges-guetteur), et aussi, celui du narrateur (Georges-narrateur) qui,

en plus de redoubler le point de vue du guetteur littéralement *aux écoutes* (les écoutes, à l'origine, servent à entendre — et à faire entendre — sans être vu<sup>123</sup>), relance constamment le jeu en *prononçant* (la narration est aussi une voix performée) au fur et à mesure (cette narration se fait au présent) ce qu'il *reçoit* comme information (c'est-à-dire « le donné »), se gardant d'exercer toute faculté de discrimination ou de jugement qui le pousserait à colmater quelque contradiction ou incohérence.

Car il y a certes, dans le(s) récit(s) de des Forêts, un aspect hermétique<sup>124</sup> ou un souci de préserver l'incohérence par laquelle se donne le monde. Cet effort est particulièrement manifeste dans les chutes de ses récits : la dernière phrase de « La Chambre des enfants » fait voir le « sourire lointain, indéchiffrable<sup>125</sup> » du jeune Paul ; le narration d'« Une Mémoire démentielle » passe brusquement de la troisième personne à la première et se termine par un aveu troublant (« Je suis ce

---

<sup>122</sup> Tout comme l'écolier d'« Une Mémoire démentielle » qui « se répète qu'il doit exécuter son acte impersonnellement et posément comme sa victime elle-même [...] » (p. 120).

<sup>123</sup> Par exemple, les *écoutes*, à l'opéra, désignent les sections de la salle où l'on entend sans voir. Elles renvoient aussi au guet militaire de l'ennemi.

<sup>124</sup> Cette remarque va dans le même sens que le constat d'Éric Marty suivant lequel « la fiction hermétique est aussi l'un des grands problèmes du roman au XX<sup>e</sup> siècle : de Proust à Joyce, de Maurice Blanchot à Claude Simon, il n'est pas un romancier important qui n'ait amené son lecteur vers l'idée d'un système de signification qui tient précisément à sa nature irrémédiablement voilée. Que des Forêts insiste dans son prière d'insérer sur le caractère purement événementiel de son intrigue [...] ne doit pas pour autant conduire à lire son roman autrement que comme expérience hermétique ». « La Fiction hermétique, *Les Mendians* de Louis-René des Forêts », Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté (dir.), *Louis-René des Forêts, op. cit.*, p. 95.

<sup>125</sup> *Chambre*, p. 90.

littérateur. Je suis ce maniaque. Mais je fus peut-être cet enfant<sup>126</sup> ») ; la scène finale du *Malheur au Lido* catapulte le héros sur un lit, « le nez dans son oreiller, à demi étouffé [...] tel à peu près que le peintre Courbet a fait figurer sur une toile d'un réalisme brutal un homme surpris dans son sommeil, sauvagement poignardé...<sup>127</sup> » ; etc. Tantôt assumé par l'un des personnages (c'est le cas de Georges qui ne comprend pas ce qui lui arrive), tantôt par la voix narrative (l'omniscience vient parfois brouiller les pistes comme dans *Le Malheur au Lido*), cet hermétisme, défini par Éric Marty comme un « système réel du texte qui l'emporte sur l'analyse du vécu des personnages » rend compte de la « nature tragique de tout message [qui est] indéchiffrable<sup>128</sup> ».

Aussi, sans vouloir contourner l'énigme ou occulter l'aspect indéchiffrable du récit « La Chambre des enfants », ne pourrait-on pas voir, dans la (dé)composition en trois différents pôles/lieux manifestant la présence de Georges (le Georges de la chambre, celui du couloir et celui qui occupe l'espace littéral de la narration), la modélisation du trajet explicite que parcourt le mouvement vocal ? Si toute voix *répond* à ce qu'elle a d'abord, dans le *silence*, *entendu*, comment ne pas associer la réponse à la narration, le silence au mutisme de l'enfant et l'écoute à celle du guetteur ? Comment ne pas remarquer qu'au moment où le jeu se hisse à

---

<sup>126</sup> *Mémoire*, p. 131.

<sup>127</sup> *Lido*, p. 47.

<sup>128</sup> Éric Marty, « La Fiction hermétique, *Les Mendians* de Louis-René des Forêts », *op. cit.*, p. 97.

son « idéalité », c'est-à-dire lorsque Georges « éprouve le jeu comme une réalité qui le dépasse<sup>129</sup> », le récit fait apparaître une autre présence, beaucoup plus large : celle, terrifiante, qui prend les proportions du silence lui battant « aux tempes comme la rumeur effrayée de son sang<sup>130</sup> » et qui, faisant douter Georges de sa propre présence, propulse la règle du jeu en dehors du jeu, mettant cette fois *la règle elle-même en jeu*<sup>131</sup> ?

Le silence que tente de révoquer Georges à la fin du récit, silence « bientôt si volumineux qu'il semble près de faire éclater l'espace trop réduit de la chambre où on le tient confiné, silence lourd et blanc comme une colère qui monte<sup>132</sup> », n'est pas de la même nature que le mutisme de l'enfant au milieu de ses camarades. Ce qui fait basculer le récit « d'un silence à l'autre » (comme on a pu relier la voix phénoménale à une voix ontologique ou impersonnelle), ce qui fait passer de la curiosité (pour le jeu des enfants) à l'angoisse (le curieux devient lui-même en jeu) pourrait peut-être trouver une explication si l'on prend en considération les éléments suivants.

---

<sup>129</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>130</sup> *Chambre*, p. 90.

<sup>131</sup> On retrouve le même type de renversement spectateur/joueur dans « Les Grands moments d'un chanteur » : « S'il est vrai que cette interprétation faussait le sens général de l'ouvrage en ce qu'elle y subordonnait tout au démoniaque [...], aucun spectateur n'était en état de juger tant la fascination qu'il subissait le rendait pour longtemps incapable de toute appréciation objective. J'ai dit que les voix étaient irréprochables, mais à entendre celle de Caspar, l'auditeur le plus frivole, le plus insensible au pouvoir du chant, devait se sentir touché au plus vif et comme jeté hors de lui-même. » (p. 29).

<sup>132</sup> *Chambre*, p. 90.

## DEUX SORTES DE TEMPS

Pas maintenant ! Non !  
« La Chambre des enfants »

Et s'il restait jamais en suspens ?  
*Ostinato*

D'abord, il ne faut pas sous-estimer le caractère *progressif* du malaise qui agite Georges épiant dans le corridor. Ce malaise s'accroît en fonction du volume qu'occupe le silence qui ne se manifeste pas seulement sur le plan spatial — au début de la nouvelle, les évocations du mutisme de Georges agissent comme des interstices relançant le bavardage des enfants ; à la fin, le silence est si volumineux qu'il déborde de la chambre, atteint le corridor et fait taire les enfants —, mais aussi, de façon beaucoup plus complexe, sur le plan temporel. Si l'on examine la composition qui fait alterner les discours direct (les paroles des enfants) et indirect (les méditations du guetteur rapportées par le narrateur), on peut être intrigué par le retournement temporel auquel cette alternance donne lieu. « "Pas maintenant ! Non ! Nous allons rester tranquilles<sup>133</sup> !" Insignifiante et pourtant capitale, la première phrase qui ait frappé l'oreille [du guetteur] a éveillé en lui une mystérieuse curiosité [...] <sup>134</sup> ». On peut sans doute voir, dans cette « première » phrase entendue avec netteté malgré la paroi séparatrice qui aurait pu (dû) provoquer un brouillage<sup>135</sup>, le condensé de la tension qui permet la nouvelle.

---

<sup>133</sup> *Chambre*, p. 66.

<sup>134</sup> *Chambre*, p. 66.

<sup>135</sup> Cette facilité d'écoute laisse perplexe et on peut se demander si c'est bien la première phrase (syntaxique) qui a pétrifié l'épieur, ou s'il s'agit de la clarté des voix (leur timbre

L'injonction « pas maintenant ! » trahit (et divulgue) la nécessité pour le récit de composer avec la succession (le « maintenant » et le « pas maintenant » ne peuvent coïncider), bien que cette succession se retrouve elle aussi remise en jeu (le « pas maintenant » ne signifie pas nécessairement « plus tard », mais bien, comme on le verra, « trop tard »). Sans doute Jean Roudaut attribuerait-il cette phrase au monde du rêve qui inciterait le rêveur à retarder son éveil<sup>136</sup>, mais cette interprétation déplacerait le désir de l'écrivain de faire s'éveiller Georges au réel vers un désir, suscité par la curiosité pour soi-même, de faire s'éveiller Georges à lui-même (à sa réalité plutôt qu'au réel). On préférera plutôt y voir un élan paradoxal du récit qui se creuse (et dans le creux expansif apparaît à la fois le récit et ce qui empêche le récit) de ne pas arriver à faire coïncider les voix avec l'écoute, c'est-à-dire les voix avec leur propre temporalité (l'écoute faisant accéder la voix au temps).

Il y a en effet des irrégularités lorsqu'on compare la temporalité depuis laquelle les voix des enfants se font entendre et celle qui est propre à la narration. Le récit s'ouvre sur des considérations postérieures à l'expérience de l'écoute de la « première phrase » prononcée par les enfants. Dès l'*incipit* (« Rien ne saurait donner une idée de la stupéfaction, de la honte qu'il éprouve à se tenir planté

---

clair, leur tonalité aiguë). Est-ce bien la phrase « qui a éveillé en lui une mystérieuse curiosité » ou « les voix enfantines qui l'ont assailli à l'improviste [...] et comme au premier regard de convoitise, le péché est consommé » ? Voilà bien des Forêts pris au piège de sa surenchère langagière.

<sup>136</sup> Dans son chapitre sur la « La Chambre des enfants », Jean Roudaut explore une interprétation symbolique du récit compris comme un rêve (*Encore un peu de neige, op. cit.*)



indiscrètement derrière la porte entrouverte de la chambre des enfants<sup>137</sup> »), le guetteur a déjà entendu « les voix enfantines qui l'ont assailli à l'improviste<sup>138</sup> » et la narration met en branle une entreprise de justification de cette écoute avant même qu'elle ait fait entendre les voix enfantines (le guetteur a entendu les voix avant la narration).

N'y a-t-il pas encore là, dans cette interversion du modèle classique de l'écoute (on trouve habituellement une phonation *avant* une écoute), une illustration du problème vocal qui exige une parole pour que l'écoute de ce qui a été entendu précédemment soit possible ? Comme si parler visait à faire entendre ce qui, précisément, risque de ne pas être entendu si l'on parle ? Pourquoi la « première phrase capitale<sup>139</sup> » des enfants est-elle prononcée après qu'elle a été entendue ? Il y a dans cette étrange situation de départ matière à enquête, c'est-à-dire une situation initiale si problématique (comme les aime des Forêts) qu'elle permet à celui « qui cherche, cherche à tâtons, mais cherche » (« saura-t-il du moins mettre en ordre ») de « tourne[r] en rond sans trouver sa voix » jusqu'à ce qu'apparaisse « vaine la question, vaine la poursuite de ce qu'au moment de saisir / on laisse échapper par crainte d'en corrompre la substance<sup>140</sup> ». Comprendre ce début de récit comme une enquête lancée n'est pas à écarter et bien que l'inversion

---

<sup>137</sup> *Chambre*, p. 65.

<sup>138</sup> *Chambre*, p. 66.

<sup>139</sup> *Chambre*, p. 66.

<sup>140</sup> *Samuel*, p. 7-8.

qui nous occupe n'ait sans doute pas échappé au geste de composition studieux de des Forêts, on sent qu'il y a là une tentative de rejouer ce qui l'obsède (l'objet de cette même (en)quête est douloureusement formulé dans *Pas à pas jusqu'au dernier*) : comment déjouer le temps ; comment, en se servant de la contrainte de succession qu'exige l'écriture, faire surgir des voix qui obéiraient à d'autres lois de temporalité et surtout (voici l'hypothèse de « La Chambre des enfants »), ne serait-ce pas l'écoute qui accorde du temps à une voix — comme si la première phrase, sans l'écoute, n'avait pas eu de voix ? Et l'écoute des voix ne se fait-elle pas, précisément, entre le maintenant (inaccessible et immédiat) et le « pas maintenant » (médiates, les voix ont toujours déjà été entendues avant d'être prononcées) ?

Il faut se garder toutefois d'accorder une valeur trop illustrative ou thétique au récit : des Forêts *rejoue* le phénomène vocal, c'est-à-dire qu'il le met en scène, le théâtralise jusqu'à ce qu'apparaisse, démultiplié, ce qui lui échappait. Les indices d'une vaste enquête (celle dont on ne connaît plus l'enjeu) sont jetés par le récit et il s'agit pour l'écrivain d'y « chercher ce qu'[il] ignore [...] le but de [la] recherche [n'étant entrevu] que confusément, dans la brusque déchirure d'une éclaircie<sup>141</sup> ». Il apparaît, en effet, que ce soit bien à l'écrivain que s'exposent les détours et complications narratives (et c'est là que des Forêts doit ruser avec sa mauvaise foi), les stratégies de composition visant moins, semble-t-il, à décontenancer le lecteur

---

<sup>141</sup> *Voies*, p. 16.

que l'écrivain lui-même. Si les récits de Blanchot<sup>142</sup>, par exemple, misent sur l'apport du lecteur afin qu'un sens apparaisse dans la circulation des consciences interrogeant le texte (lui-même interrogeant le monde), le pari de des Forêts est différent<sup>143</sup> et concerne beaucoup moins le lecteur que lui-même : sachant que « mal *se poser la question* [est] une ruse pour se mettre dans l'incapacité d'y répondre<sup>144</sup> » et qu'« il y a des voies détournées qui, loin de retarder, abrègent le temps du parcours<sup>145</sup> », le risque vivifiant de ses récits, en ce qu'ils peuvent faire surgir (et non fabriquer) le réel, se situe précisément dans la manière de poser la question, c'est-à-dire dans la rhétorique.

Voilà peut-être pourquoi se fait sentir, chez des Forêts, une extrême attention à l'ordre (des scènes, des arguments, mais aussi à la position des ellipses), à la *dispositio* et cette étape du discours vise moins à convaincre le lecteur qu'à susciter, dans le repli des ajointements scéniques, la « chose même » (souvent terrifiante) — déplaçant le désir de convaincre vers celui de séduire. Mais il ne

---

<sup>142</sup> Je pense à *Thomas l'obscur* en particulier.

<sup>143</sup> Le rapport de des Forêts à la publication est d'ailleurs ambigu : « [...] écrire n'est pas se retrancher de la communauté, soliloquer dans un désert sans avoir souci d'être entendu car, n'aurait-on aucune publication en vue, recourir aux signes est chercher par une ouverture sur le monde du dehors à se mettre en rapport avec lui, sous une forme unilatérale qui n'appelle pas nécessairement l'échange et, d'une certaine manière, il est vrai, s'y dérobe », *Immémorable*, p. 36.

<sup>144</sup> *Ostinato*, p. 205.

<sup>145</sup> « C'est ce que nous enseigne l'usage immodéré des mots [...] et tant pis si [le langage] nous rend pareil parfois à un homme divagant qui ne reconnaît plus son chemin, qu'importe si en abuser a le même effet pernicieux que d'un alcool montant à la tête pourvu que la vie reprenne ses droits [...] l'égarement étant devenu son état naturel, le

s'agit pas de brouiller les pistes à partir de l'énonciation, comme ont pu le tenter Beckett, Pinget ou Blanchot (au contraire, rien de plus syntaxiquement stricte que la phrase de des Forêts), il s'agit plutôt de se mouler à la complexité des choses données, de « faire venir au jour cette part de réalité qui se cache sous les apparences — la réalité étant prise ici dans le sens de conformité non pas avec les choses, mais avec le sens des choses<sup>146</sup> ». Dans « La Chambre des enfants » particulièrement, on trouve des retournements qui témoignent de cette obéissance non pas « aux choses » (qui conduirait à la vraisemblance) mais « au sens des choses » (écartant tout principe de vraisemblance et de non-contradiction, le « sens des choses » ne s'inscrivant pas nécessairement dans une logique aristotélicienne). Ainsi pourrait-on lire, par exemple, l'étrange répétition qui surgit après le premier échange des enfants, encadrant la narration omnisciente.

— « Comment le saurions-nous, Jeannette, puisqu'il ne nous l'a pas dit ? »

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 [...] ? [Aurait-on], pour la commodité du jeu, retiré la parole [à Georges] tout en feignant par une habile supercherie de l'exhorter à la reprendre, comme si son mutisme était le fait d'un caprice et non d'une nécessité de mise en scène [...].

« Comment le saurions-nous, Jeannette, puisqu'il ne nous l'a pas dit<sup>147</sup> ? »

---

seul où il respire, libéré de cette peur que les peureux appellent prudence », *Immémorable*, p. 18-19. Je souligne.

<sup>146</sup> *Voies*, p. 24.

<sup>147</sup> *Chambre*, p. 68.

L'intérêt de cette répétition tient à deux choses : d'une part, on ne retrouve pas, dans le reste du récit, semblable procédé narratif (la répétition n'est pas répétée) ; d'autre part, même si la réponse à la question répétée est fournie par la narration, il est impossible de « savoir », même si quelque chose est « dit », puisque la « nécessité de mise en scène » — le règlement — ruine systématiquement non seulement la valeur de ce qui est dit, mais aussi toute possibilité d'attribution de paroles à quelqu'un. La question est donc répétée de la façon la plus ambiguë, comme si le narrateur ne « comptait pas » le temps de sa digression dans le déroulement effectif du récit *en même temps* qu'il le compte, puisque la question est répétée — si la digression ne comptait pas, il y aurait une réponse donnée à la question la première fois.

Certes le procédé de dilatation temporelle n'est pas nouveau, on le retrouve souvent dans le récit descriptif où la narration suspend l'action. Mais le cas de « La Chambre des enfants » est différent : la répétition montre que les deux temporalités (celle du discours direct et celle de la narration) à l'œuvre dans le récit interfèrent l'une avec l'autre. Si les temporalités évoluaient de façon étanche, il n'y aurait pas de répétition, la nécessité d'une redite (obstinée) ne se serait pas fait sentir ; le dialogue des enfants se poursuivrait sans paraître perturbé. Car c'est bien dans cette même nouvelle qu'on l'apprend : le langage de l'autorité — celui qui « fait autorité » — « est articulé avec soin, comme par qui entend se faire obéir et ne le

répétera pas deux fois<sup>148</sup> ». Ainsi la répétition montre qu'une lutte (à finir) s'est engagée entre deux forces du récit : l'une associée à la temporalité « ontique » (le temps de la prononciation qu'il n'est pas possible d'escamoter, incontournabilité que renforce l'effet d'oralité du dialogue), l'autre à une temporalité « ontologique » en ce qu'elle rejoue et bouscule le temps de la profération.

Mais encore plus, la répétition trahit la perte d'autorité du discours des enfants peu à peu envahi par la narration dont l'enjeu, en plus de composer avec ce qu'elle entend dans la chambre (en faisant comme si ce qu'elle entendait lui était étranger), est de « comprendre à l'expérience pourquoi il aurait dû le faire [quitter ce lieu] et pourquoi il ne l'a pas pu<sup>149</sup> ». Pourquoi Georges n'a-t-il pu quitter son poste d'écoute, « quel scrupule moral, quelle convention domestique le lui auraient interdit ? Et maintenant, [il s'étonne] de ce *trouble indéfinissable* qui ne relève en rien du sentiment de transgresser une loi, de violer un secret, de se livrer à une activité équivoque le maintienne impérieusement à son poste<sup>150</sup> ». Qu'est-ce alors qui fige Georges derrière la porte et surtout, qu'est-ce qui, un peu plus loin, le fait s'écrier en se jetant sur cette même porte « êtes-vous là, les enfants ? », mettant certes fin au « trouble » qui le tenait, mais n'ayant pas réussi, semble-t-il, à dissiper l'aspect « indéfinissable » de ce trouble.

---

<sup>148</sup> *Chambre*, p. 71.

<sup>149</sup> *Chambre*, p. 66.

## PERFECTION DE LA MÉDIATION

Revenant à l'interrogation formulée plus haut au cours de laquelle on s'étonnait devant ce qui avait fait, dans « La Chambre des enfants », basculer le récit d'un silence (thématisé) à l'autre (ontologique), on peut cette fois tenter une réponse. Le véritable enjeu de la nouvelle étant, comme on l'a vu, le déjouement du temps « ontologique » par le temps « ontique », ce débordement vaut aussi pour le silence (comme pour la présence et, au fond, tout « thème métaphysique » que rejoue explicitement des Forêts dans ses nouvelles — ce qui explique peut-être la raideur un peu académique de quelques récits). « Comment expliquer que vous consentiez à entrer dans un jeu où vous êtes toujours perdant ? », demande Louise à Léonard, « à moins que vous ne trouviez dans chacun de ces ajournements une nouvelle raison de lutter et de vaincre<sup>151</sup> ». C'est cette même manière de lutter (et de vaincre en perdant) qu'a choisie des Forêts dans ses mises en scène répétées du « débordement » qui visent à multiplier ces « ajournements » dont parle Louise. « Habile supercherie », dirait le narrateur de « La Chambre des enfants », des Forêts faisant aussi<sup>152</sup> comme s'il y avait là « le fait d'un caprice et non d'une nécessité de mise en scène<sup>153</sup> » ; comme si, en mimant et magnifiant (comme à l'opéra) cette

---

<sup>150</sup> *Chambre*, p. 65. Je souligne.

<sup>151</sup> *Miroir*, p. 139.

<sup>152</sup> Le geste de composition de des Forêts s'apparente, en ce sens, à celui des enfants qui tissent un récit à partir d'une hypothèse qu'il s'agit de mettre à l'épreuve (il y aurait un enfant muet parmi eux). Ce n'est que dans un second temps que l'écrivain se fait « Georges », c'est-à-dire qu'il se laisse dépasser par la portée de son hypothèse.

<sup>153</sup> *Chambre*, p. 68.

lutte, il allait y échapper (c'est aussi la stratégie explicite d' « Une Mémoire démentielle »).

Or, voilà que des Forêts dans les récits de sa deuxième période — qui ont, à ce point de vue, tous la même structure<sup>154</sup> —, n'arrive pas à se sortir de l'envahissement progressif et surtout vertigineux qui, en général dès les premières pages, préfigure déjà « l'échec » (en ce que le récit s'ordonne selon une implacable mesure du temps ontique, il ne peut échapper à la succession) et met rapidement fin à l'écriture (voilà peut-être pourquoi, entre autres, ces — courts — récits ne sont pas des romans).

La meute de ses doutes fait cercle autour de lui, en fidèles compagnons, en gardiens vigilants. Presse-t-il le pas pour creuser la distance et parvient-il à les semer, ils ont tôt fait de le rattraper. Au terme de ce cruel jeu d'usure, le moment venu, ils lui sauteront à la gorge<sup>155</sup>.

Cet « échec » du récit, des Forêts ne cesse de l'aborder — comme si, suivant sa stratégie habituelle, « en parler » allait l'absoudre<sup>156</sup> — et l'a, d'une certaine façon, mis à profit : « de toute façon, ce que nous cherchons à atteindre se trouve

---

<sup>154</sup> C'est bien le temps de l'enfance qui envahit le présent dans *Le Malheur au Lido* ; c'est devant l'impossibilité de répéter, quand il le veut, son exploit (s'engager à le refaire, à maîtriser le temps) que Molieri abdique et cesse de chanter ; les « vieilles harpies » des *Mégères de la mer*, si elles appartiennent à un temps mythique, n'en épellent pas moins (au présent) « leurs cris rouillés » (p. 13) ; etc. Il ne me semble pas risqué d'affirmer qu'un combat avec la stratégie « frontale » est mené dans les récits de la deuxième période d'écriture de des Forêts, l'auteur adoptant une nouvelle stratégie dans sa troisième période, celle d'*Ostinato*.

<sup>155</sup> *Ostinato*, p. 81.



toujours détourné et modifié par l'acte médiateur qu'il nous faut accomplir pour l'atteindre<sup>157</sup> ». Comprendre le récit (et plus généralement l'écriture) comme un « acte médiateur à accomplir » pour atteindre, somme toute, « l'échec » (car des Forêts ne pourrait chercher à atteindre que ce qui lui fait défaut) me semble assez juste et se rapproche, en un sens, du « rayon » que j'identifiais (faute de mieux) au début du deuxième chapitre. Mais essayons de voir ce que signifie cet acte médiateur.

Si, traditionnellement, c'est bien la lourde médiation du langage qui mène à l'échec, on retrouve pourtant, chez des Forêts, des scènes où c'est plutôt l'accès immédiat aux choses qui se retrouve puni (dans « La Chambre des enfants » par exemple, « les voix enfantines qui ont assailli » Georges le plongent dans le « trop tard », dans un « péché [aussitôt] consommé<sup>158</sup> »). Certes, l'on peut rétorquer que toute immédiateté se trouve forcément prise dans les rets d'une situation, ce qui permet de conclure que l'immédiateté se convertit toujours en médiateur historique, tant sur le plan de l'individu que sur celui d'une collectivité, la conscience se découvrant toujours médiate. Mais si l'on contourne temporairement le postulat de la contamination de l'immédiat par le médiateur et que l'on examine des scènes particulières chez des Forêts, on retrouve des consciences qui semblent

---

<sup>156</sup> Et cette absolue, résultant d'une confession, le relance de nouveau dans l'écriture (ou dans la parole comme chez le Bavard).

<sup>157</sup> *Voies*, p. 16.

<sup>158</sup> *Chambre*, p. 66.

vraisemblablement éprouver quelque immédiateté (malgré l'ambiguïté à laquelle donne lieu leur narration). Cette immédiateté, souvent comprise comme la « rédemption du médiat », ne joue donc pas tant dans le langage (nul ne nie ici l'impossibilité pour le langage de se trouver dans un rapport immédiat avec le monde) que dans le concept (entendu comme une représentation de la pensée), qui lui, pourrait bien atteindre une vérité (par essence immédiate).

Mais pourquoi parler ici d'immédiateté et en quoi diffère-t-elle de la présence ? Alors que la présence (qu'on a, au fond, identifiée au réel) est irréductible à la pensée (et est en cela une source de terreur) et qu'elle demeure l'expérience du monde au sens fort, une union ; l'immédiateté se comprend autrement : elle est l'expérience idéale de la pensée (et non de l'être) en ce qu'elle permet (promet) la vérité (« ce que le prêtre nommerait Dieu<sup>159</sup> » et qui est promis le plus souvent, chez des Forêts, dans des voix entendues). Si la présence ou la véritable « expérience » ne s'éprouve que dans la mort, l'immédiateté est, dans le langage, rendue possible à la fois par la promesse de vérité et la vérité de la promesse. « Mais que cette vérité se dérobe et on est tenté de conclure qu'elle est inaccessible [...] <sup>160</sup> », il n'en est pourtant rien. La vérité de la promesse (son efficace immédiate) est accessible par la médiation du langage. Il y a, dans le couple médiation/immédiateté, non pas une opposition, mais un relais nécessaire

---

<sup>159</sup> *Mémoire*, p. 112.

<sup>160</sup> *Voies*, p. 15.

(c'est ainsi que l'on comprendra, par exemple, le « faux serment » que prêtent nombre de personnages desforêtiens en ce qu'ils ne peuvent prétendre à une présence à eux-mêmes). La question n'est donc pas de savoir si, chez des Forêts, l'immédiateté est possible ou non ; il s'agit de voir comment elle est possible et à quels enjeux elle réfère.

On observe un trait commun aux personnages qui éprouvent « l'immédiateté » : toujours, ils ont la faculté de se dédoubler, ce qui va dans le sens de l'hypothèse selon laquelle médiation et immédiateté, bien qu'elles s'entravent mutuellement, ne sont pas possibles l'une sans l'autre. Si le péché de Georges, dans le couloir, est d'avoir saisi immédiatement les voix enfantines (elles, innocentes), il n'aurait pu cependant y avoir accès sans le subterfuge de la porte entrebaillée. Contrairement à la présence, l'immédiateté est une affaire de jeu, et seul l'excellent joueur — le spectateur —, est en mesure de l'atteindre. « Mais parler en terme de jeu — où l'être jouerait en se perdant — c'est méconnaître la nécessité d'un mouvement qui de tout son poids s'oppose à la désinvolture qu'affiche le beau joueur faisant avec une froide élégance contre mauvaise fortune bon cœur pour dissimuler son dépit d'avoir risqué et manqué sa chance<sup>161</sup> ». Certes. Voilà pourquoi l'immédiateté, contrairement à la présence, ne peut s'atteindre que dans le langage (ou dans le concept) : l'immédiateté est la perfection contenue dans la médiation. Et cette justesse (de l'immédiat), trichant à se substituer à la présence

— la « perte » dont parle des Forêts concerne la présence —, devient aussitôt une médiation et met en échec, non pas la possibilité de présence, mais la possibilité pour elle d’advenir.

C’est peut-être par ce biais que l’on arrivera à comprendre « l’appel » si cher à des Forêts. Car si l’appel est immédiat, il est aussi la médiation même. C’est l’appel des voix qui a frappé l’oreille de Georges, suscitant sa curiosité et l’empêchant de s’éloigner. Or, ce que cherche à entendre (et faire paradoxalement entendre) des Forêts, c’est un appel « sans écho », un immédiat sans médiation<sup>162</sup>. Loin des autres et attentif au monde, il se représente, dans *Ostinato*, « écout[ant] le discours d’un oiseau au plumage argent, son vif message chiffré, son appel étrange vers les fonds sans écho<sup>163</sup> ». Il faut donc, pour que cesse le jeu, pour que l’écho s’absorbe une « dernière fois » et que l’immédiateté se fixe (et se transforme en présence), un joueur (nul ne peut échapper au jeu) dont l’excellence, encore une fois, le fasse devenir spectateur, c’est-à-dire à la fois tendu vers le jeu et parfaitement passif.

Il faudra vous contenter de guetter et d’attendre en évitant soigneusement d’intervenir, et en même temps supporter cette inaction qui vous coûtera moins qu’à lui de vous la voir pratiquer. Et si, malgré tout, il n’arrive rien<sup>164</sup> ?

---

<sup>161</sup> *Ostinato*, p. 57.

<sup>162</sup> Nous reviendrons sur cet appel sans écho au début du prochain chapitre.

<sup>163</sup> *Ostinato*, p. 20.

<sup>164</sup> *Miroir*, p. 148.

C'est précisément lorsque « rien n'arrive » ou que le « rien arrive » que le jeu fonctionne. Ainsi pouvons-nous comprendre Georges de « La Chambre des enfants ». C'est en tant que spectateur qu'il est jeté en dehors de lui-même, particulièrement lors de la scène (centrale) où Georges est surpris dans le corridor sans que l'enfant le reconnaisse.

Il s'étonne et d'abord se réjouit de ne pas reconnaître son neveu dans ce pensionnaire en culottes courtes qui l'observe d'un regard vide [...]. Mais sa confusion s'accroît de ce que ce visage enfantin lui soit si familier quant aux détails des traits et si étranger au contraire par son expression qu'il a comme la certitude de ne l'avoir jamais vu auparavant. Cette muette confrontation ne dure que le temps nécessaire au jeune garçon pour fermer la porte et la rouvrir, mais c'est assez pour le *mettre hors de lui-même* ; il tremble de la tête aux pieds, les yeux dans les yeux du personnage dont il ressentirait l'incuriosité comme une offense si elle n'était le fait, selon lui, d'une cécité d'ailleurs mystérieuse [...]. Or ces yeux qui le transpercent sont purs de toute effronterie et ne lui renvoient que son absence<sup>165</sup>.

Ainsi non seulement l'enfant de la chambre ne le reconnaît pas, mais il ne le voit pas. Que s'est-il passé pour qu'ait lieu une telle disparition ? Où est Georges désormais ? « Voix qui êtes miennes et cherchez à me circonvenir, vos pièges sont si adroitement tendus que je ne suis pas de force à la déjouer<sup>166</sup> », dira des Forêts plus tard dans *Ostinato*. La seule solution pour Georges est de rompre, ce qui revient à lever l'équivoque et à recentrer le jeu autour d'un autre point de focalisation, toujours extérieur à la scène, comme lorsqu'au cinéma, la seule

---

<sup>165</sup> *Chambre*, p. 76.

<sup>166</sup> « La foi cependant, cette fois que vous narguez et battez en brèche, il m'en reste assez pour croire que vous n'êtes pas prêts à prendre le dessus », *Ostinato*, p. 226

véritable menace se tapit dans le hors-champ. En s'écriant « êtes-vous là les enfants, êtes-vous encore là<sup>167</sup> ? », non seulement Georges renverse-t-il les rôles en redirigeant l'attention (ou le mutisme) vers les autres enfants qui ne font soudainement plus partie de la scène et qui trouvent une nouvelle force due à leur position périphérique, mais il sape du coup le prestige et l'autorité de son extériorité.

---

<sup>167</sup> *Chambre*, p. 90.

Chapitre IV

**LA TERREUR ET LA VOIX**

Il reconnaît la voix bourrue qui, derrière la porte, l'autorise à entrer.  
Des Forêts, « Une Mémoire démentielle »

## UNE VOIX SANS ÉCHO

Sa voix emplit le silence avec la soudaineté d'un coup de tonnerre. Les paroles semblaient rester suspendues autour de nous, comme si le silence était demeuré si longtemps inviolé qu'il en eût oublié son propre objet.  
[...] Et mes paroles restèrent à leur tour paresseusement suspendues, puis s'effacèrent par degrés.  
*Un Malade en forêt*

« Laissez-moi, je vous prie, laissez-moi le temps de respirer une dernière fois<sup>1</sup> ! » Voici ce que formule des Forêts à la fin de sa vie, étonné semble-t-il d'entendre de façon si distordue la résonance déjà peu familière de son filet de voix. Comme si implorer une dernière respiration n'avait pour but, au fond, que d'entendre proféré son désir le plus intime, celui « [...] d'élever la voix, ne fût-ce que pour faire ses adieux au monde avant de retourner au lieu obscur de son origine<sup>2</sup> ». Mais pourquoi prononcer ce vœu de respiration, formuler ce qui appartient à la mécanique silencieuse du corps ? Ne serait-il pas plus avisé de « faire sans dire », c'est-à-dire de simplement respirer ? Et pourquoi chercher à obtenir ce sursis sachant que le temps de la demande, justement, risque d'écourter celui de la respiration ? Parce que (des Forêts le rappelle avec l'autorité de celui qui écrit pour la dernière fois<sup>3</sup>) c'est bien « la perte de la vie [qui est] subordonnée à

---

<sup>1</sup> *Pas à pas*, p. 21.

<sup>2</sup> Son plaisir est donc d'entendre autrement ce qu'il entend déjà, de redonner ce qui se donne. *Pas à pas*, p. 21.

<sup>3</sup> *Pas à pas jusqu'au dernier*, en ce qu'il se présente comme *le dernier* et que de nombreuses marques du texte (dont le titre) insistent sur cet ultimatum assure au dispositif narratif une grande efficacité. Ce qui nous est livré ne procède pas du *il était une fois*, mais bien du *ceci est la dernière fois*. Le lecteur, à coup sûr, écoute mieux.



l'extinction de la voix, et non pas l'inverse [...]»<sup>4</sup>. Le filet de voix, déployé « fût-ce dans un désert où nul ne l'entend que lui-même<sup>5</sup> », préside à toute forme de vie et réaffirme le circuit des objets du monde entre eux puisque « l'univers n'a de présence réelle que pour qui s'en fait humblement l'écho<sup>6</sup> ». C'est donc par l'écoute de sa voix (une voix parmi d'autres en ce qu'elle n'est qu'une vibration du monde ou son écho) que des Forêts non seulement s'assure de la présence de « l'univers », mais arrive à se persuader qu'il est toujours en vie.

Mais parler, ce n'est pas respirer. Étrange reconfiguration de l'auteur qui, désirant « élever la voix », demande à respirer. Car bien qu'elle obéisse au même mouvement que la respiration (elle se donne à l'extérieur et n'est donnée que de l'extérieur), la voix s'en distingue pourtant. La voix ne scande pas le monde à la manière de « ces bouffées chaudes de lilas qu'ont eût dit fécondées par la chaleur du vent qui nous parv[iennent] avec la régularité automatique d'une respiration humaine<sup>7</sup> », elle porte en elle la possibilité de faire surgir l'être. Comment cela est-il possible ? C'est qu'en plus de faire partie d'une « mécanique » du corps (d'une perceptibilité mondaine), la voix est ce qui traverse et échappe si parfaitement au corps qu'il s'en trouve relié au reste du monde.

Je sentais que je n'en avais plus pour longtemps à demeurer un être humain [...] déjà, dans ma gorge pourtant desséchée, se formaient les

---

<sup>4</sup> *Pas à pas*, p. 74.

<sup>5</sup> *Pas à pas.*, p. 40.

<sup>6</sup> *Ostinato*, p. 227.

<sup>7</sup> *Mendiants*, p. 337.

premiers cris que j'imaginai devoir se répandre peu à peu [...] et [...] alerter la foule [...] : avertissement de nature si déchirante que certains gens ne manqueraient pas de s'affaler sur le pavé en roulant des yeux blancs<sup>8</sup>.

Si des Forêts dit vrai, si ce n'est qu'en nous faisant son écho que l'univers a pour nous une « présence réelle<sup>9</sup> » et que c'est par notre capacité à produire cet écho que nous accédons à notre humanité (en ce que nous la dépassons et devenons enfin, par notre voix, des objets du monde réel), comment parler encore de voix ? Y a-t-il une voix dans un écho, ont-ils tous deux une même valeur ontologique ? L'écho ne diffère-t-il pas de la voix en ce qu'il n'a pas « d'attaque », pas d'originalité, en ce qu'il n'est qu'une réverbération de nature semblable à la voix mais affadée, voire atrophiée par le passage du temps, une copie fascinante de pauvreté, un simulacre proche du canular, une supercherie qui ne viserait pas même à mimer la présence, chacun sachant qu'il n'y a vraisemblablement pas d'espoir pour l'écho d'atteindre quelque autonomie ? Est-ce parce que l'écho a si mauvaise presse (le souffleur, au théâtre, n'a qu'un lamentable prestige, son travail de demi-voix assurant le relais entre deux pleines voix — celle du texte et celle du comédien) que Georges, dans « La Chambre des enfants », se demande « comment de sa propre présence dont il doute déjà, comment l'affirmerait-il sinon en la proclamant à *pleine voix* ? Car est-il seulement là, est-il encore dans le couloir où le

---

<sup>8</sup> *Mendiants*, p. 67.

<sup>9</sup> « L'univers n'a de présence réelle que pour qui s'en fait humblement l'écho », *Ostinato*, p. 227.

silence lui bat aux tempes comme la rumeur effrayée de son sang<sup>10</sup> ? » Qu'est-ce donc que cette « pleine voix proclamée<sup>11</sup> » contre laquelle la conscience pourrait s'appuyer pour se confirmer à elle-même ? Aurait-il été possible pour Georges de répéter la dernière phrase des enfants entendue à travers la cloison (« Georges parlera, Georges nous sauvera tous<sup>12</sup> ! ») et, dans cet écho, sentir la souveraineté de sa présence ? Aurait-il pu, « comme [la] bête hurlant sa détresse dans la solitude », tendre « l'oreille aux échos de ses propres appels qui lui [auraient apporté] le réconfort d'un échange tout illusoire avec un lointain congénère<sup>13</sup> » ?

Certes, la nuance est délicate entre la voix et l'écho, dans la mesure où l'écho se déploie lui aussi de façon perceptible dans le temps ; il exige, tout autant que la voix, une respiration (la malédiction d'Écho ne l'a pas privée d'un système respiratoire) ; il agit comme appel. « Les sons montaient dans l'air glacé et se fondaient en échos qui se les renvoyaient, anonymes et perdus, comme s'ils étaient devenus la voix même de la détresse, une voix grave et déchirante, farouche et

---

<sup>10</sup> À l'instar de des Forêts dans *Pas à pas jusqu'au dernier* qui implore, comme on l'a vue « à voix haute », un dernier instant. *Chambre*, p. 89. Je souligne.

<sup>11</sup> Une voix peut-elle d'ailleurs ne pas être pleine ou ne pas être proclamée ?

<sup>12</sup> *Chambre*, p. 89.

<sup>13</sup> *Ostinato*, p. 205. Mais alors, l'écho de la voix viserait, pour reprendre les mots de Derrida, à « s'entendre parler » tout comme « parler à quelqu'un, c'est sans doute s'entendre parler, être entendu de soi, mais aussi et du même coup, si l'on est entendu de l'autre, faire que celui-ci répète immédiatement en soi le s'entendre-parler dans la forme même où je l'ai produit ». Selon Derrida, « cette possibilité de reproduction, dont la structure est absolument unique, se donne comme le phénomène d'une maîtrise (ou d'un pouvoir sans limite) sur le signifiant, puisque celui-ci a la forme de la non-extériorité elle-même. Jacques Derrida, *La voix et phénomène*, op. cit., p. 89.

nostalgique<sup>14</sup> », précise le Bavard en distinguant (tant bien que mal) les sons de l'écho, et l'écho de la voix. « Il m'était désormais impossible, à cause des vibrations prolongées et soutenues des cloches, de prêter l'oreille au bruit léger et au souffle de mon suiveur invisible<sup>15</sup> ». Qu'est-ce donc qui distingue la voix de l'écho ? Certainement pas, comme nous le constatons avec le Bavard, le volume sonore (l'écho des cloches est assourdissant) ou une impersonnalité plus explicite qui serait rattachée à l'écho — la « voix grave et déchirante » qu'identifie le Bavard n'est pas attribuée à qui que ce soit, c'est une voix d'objet comme on en retrouve d'innombrables dans l'œuvre de des Forêts (« Au-dessus de moi, les fils télégraphiques émettaient un son ininterrompu, étrange, aigu, comme si la froidure de l'air eût trouvé une voix<sup>16</sup> »). Parfois, la voix et son écho n'arrivent pas à « s'entendre » (comme c'est le cas pour Léonard qui confie à Louise : « car j'ai si peu de rapport avec les mensonges que profère ma bouche qu'ils me reviennent comme un écho de mon propre mutisme<sup>17</sup> ») ; ou encore, l'écho, peut-être encore plus que la voix, devient l'autorité même (des Forêts se souvient que lorsqu'il était soldat, par « temps mort, il reflu[ait] au petit jour vers le sud dans le grincement des essieux et remett[ait] sac à terre et repli[ait] bagage en rechignant sous les ordres renvoyés d'écho en écho<sup>18</sup> »).

---

<sup>14</sup> *Bavard*, p. 91.

<sup>15</sup> *Bavard*, p. 92.

<sup>16</sup> *Bavard*, p. 89-90.

<sup>17</sup> *Miroir*, p. 170.

Une partie de la réponse desforêtienne se trouve peut-être dans l'une des scènes d'*Ostinato* au cours de laquelle des Forêts se souvient qu'enfant, il s'est tenu « loin des autres [...], accroupi dans la chaleur secrète des bois, à écouter le discours d'un oiseau au plumage argent, son vif message chiffré, *son appel étrange vers les fonds sans écho*<sup>19</sup> ». Que peut signifier cet « appel vers les fonds sans écho » si ce n'est la voix même (chez des Forêts, celle, littérale, entendue seulement dans l'enfance) qui, loin de nier sa résonance (l'appel est dirigé vers « les fonds » *et* vers l'enfant « accroupi dans la chaleur secrète »), se dépose tout de même dans un lieu « sans écho », c'est-à-dire un lieu qui ne réverbère pas, qui ne reprojette pas l'appel dans un inlassable jeu de rebonds, mais absorbe si entièrement cet appel que le lieu s'en retrouve traversé, frappé de ce « surcroît d'être<sup>20</sup> » dont l'art est atteint, relié à une nouvelle communauté — secrète — : celle des êtres accroupis loin des autres, à l'affût du vif message chiffré des oiseaux au plumage argent.

En ce sens, on pourrait voir dans l'écho le jeu de la voix qui cherche à s'entendre, qui cherche dans ses propres subterfuges l'autorité (l'autorisation) de coïncider avec elle-même dans une improbable félicité. Comme pour l'effet du miroir dans lequel des Forêts voit son « double pétrifié [...], ce fantôme gris au

---

<sup>18</sup> *Ostinato*, p. 84.

<sup>19</sup> *Ostinato*, p. 20. Je souligne.

<sup>20</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 158.

regard fou qui, sans remuer les lèvres, dit non et non<sup>21</sup> », la voix, devant son écho, dit non et non. Tous deux « faux reflets et signes douteux que la langue en quête d'un foyer [...] et du dehors sans en faire la preuve ni en creuser le fond<sup>22</sup> », la voix et l'écho se distinguent non pas dans leur effet (très similaire) mais dans l'enjeu de leur perte. Perdre l'écho, c'est perdre de vue le jeu<sup>23</sup> ; perdre la voix, c'est accepter la perte même qui relie l'être à sa communauté la plus intime.

#### DU RIRE ET AUTRES PROBLÈMES DE VOIX

Mais si l'effet de l'écho est similaire à celui de la voix, c'est donc que l'écho est bien une voix. Nulle voix sans effet (son accident nécessaire<sup>24</sup>), sans la

---

<sup>21</sup> *Ostinato*, p. 155.

<sup>22</sup> *Ostinato*, p. 15.

<sup>23</sup> Pour Max Loreau, « l'écrivain est jeu du Narrateur et de l'Autre muet qui l'écoute et leur intarrissable écart. En fait d'être, il ne lui reste rien. Il n'est que le mouvement de la fiction qui les relie et se nourrit de leur tension. Il n'existe donc pas. N'étant rien, et n'existant pas ; n'étant que le mouvement de relier entre elles les deux figures qui se sont séparées en lui (celui qui dit et celui qui entend), de quoi pourrait-il parler d'autre que de son besoin de parler — de ce vide qui s'étend entre elles et qui est le vestige du chant ; du besoin qu'il a de le conjurer, de faire qu'il soit non pas abîme mais lien, et de le remplir de paroles capables d'attacher l'un à l'autre ? L'écrivain n'est ni le narrateur, ni l'auditeur, il serait plus exact de dire qu'il est par eux [...]. L'épreuve du silence prépare la relation du Parleur et du Silencieux (en auditeur muet) au sein de l'écrivain. L'écrivain se révèle comme l'intériorisation d'un conflit entre un silence et *une parole demeurant sans écho* », Max Loreau, « Louis-René des Forêts et le tourment de la parole souveraine », *op. cit.*, p. 10 et 14. Je souligne.

<sup>24</sup> Cet effet accidentel — c'est-à-dire singulier — est proche de l'*accent* dont on parlait au tout début du premier chapitre. Compris comme l'exercice d'une force (respiratoire) mondaine plus ou moins appuyée, et non comme une particularité linguistique, l'accent serait l'accident nécessaire de la voix, ou son effet. On retrouve donc ici notre proposition initiale qui rejoue la distinction aristotélicienne de l'essence et de l'accident : l'essence de la voix est d'être accidentelle, sa contingence ou ses attributs de profération sont nécessaires.

justesse de son accident. Cette justesse est énigmatique car elle se déploie à la fois dans la contingence et la nécessité, ou, pour le dire autrement, dans un paradoxal « juste débordement », l'origine de la voix et sa finalité se donnant simultanément. Car c'est bien cela, l'écho : un débordement de la voix qui sonne assez juste pour que l'on y reconnaisse une voix, mais assez éloigné (dans le temps de profération et le renouvellement sans répétition, dans l'espace divisé en obstacles contre lesquels l'écho bifurque) pour que l'on y sente aussi, en quelque sorte, l'absence de la voix ou la *perte* qu'il porte manifestement. Ainsi l'écho manifeste la perte, et c'est par cette manifestation qu'il retrouve cette même voix de laquelle il s'allège peu à peu.

On ne saurait toutefois concevoir l'écho comme une trace qui, elle aussi, manifeste ce qu'elle n'est pas (ou plus). L'écho n'est pas l'empreinte de la voix, n'est pas le signe de sa disparition, il est lui-même une voix (l'écho a un critère d'originarité, de non-modifié), mais une voix qui semble explicitement (le jeu dans lequel a toujours lieu l'écho commande l'explicite pour attirer les joueurs) s'oublier au fur et à mesure. Ainsi, contrairement à la conception classique qui assigne plutôt à l'écho la tâche de remémorer une voix perdue, de la maintenir dans un semblant de vie en la prolongeant dans le temps (comme s'il faisait office de respirateur artificiel), l'écho ne retient rien et ce délaissement perpétuel l'oblige à réitérer son appel de façon régulière et rythmée. C'est donc la voix qui maintient l'écho en vie, et non l'inverse. C'est la voix contenue dans l'écho qui le fait se proférer, jusqu'à

ce que l'écho n'ait plus suffisamment de souffle (ou d'élan), c'est-à-dire plus suffisamment de voix contre laquelle se mesurer.

Peut-être retrouve-t-on dans l'écho un phénomène semblable à celui du rire, qui entretient avec la voix un lien extraordinairement serré. Car si l'on a distingué (avec circonspection) la voix de l'écho en comparant l'enjeu de leur perte (perdre l'écho, ce serait perdre le jeu de rebonds sans mémoire et surtout la nécessité de représentation de la voix ; perdre la voix — impossible tâche —, ce serait perdre la perte, assumer la disparition de la disparition : toute voix est donc écho et vice-versa), le rire, qui intègre d'emblée la voix et l'écho, permet sans doute de mieux en saisir les ressorts. En se reportant à l'essai de Bergson consacré au rire<sup>25</sup>, on ne peut qu'être frappé des conceptualisations similaires sur lesquelles s'appuient sa pensée du rire et celle de la voix. Les trois observations initiales de Bergson sur le rire, par exemple, permettent de réévaluer, d'une certaine façon, nos propres constats.

D'abord, le rire ne pourrait, pour Bergson, se déployer en dehors de ce qui est proprement humain. Si l'on n'aborde pas la voix de la même façon — on l'appréhende comme *ce qui*, dans le bruissement impersonnel du monde, *presse une autre voix* (celle-là humaine) de l'accueillir —, l'observation de Bergson pose tout de même une limite conceptuelle avec laquelle la pensée de la voix doit

---

<sup>25</sup> Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1981 [1940].



composer<sup>26</sup>. Alors que l'animal, le paysage ou l'objet, chez Bergson, ne seraient pas risibles (le risible doit son effet à la projection sur ces objets d'attitudes humaines), le monde est déjà pour des Forêts vocal : ce n'est pas notre voix que nous prêtons au monde (comme on pourrait prêter le ridicule à un chapeau), c'est le monde qui prête son désir d'expression à notre voix. Cependant, il faut concéder que le « monde », décrit par des Forêts, est souvent appréhendé comme s'il était humain (peut-être s'agit-il là d'un réflexe anthropomorphique), comme si, justement, il fallait le rendre vocal (comme on rend risible un morceau de feutre) en lui prêtant une attitude humaine. On retrouve l'inévitable piège tendu par la *métaphore* vocale : sachant que le désir d'expression (qui n'est pas nécessairement humain) ne peut être nommé « voix » qu'en fonction d'une approximation langagière, cette approximation est informée par des expériences proprement humaines. Ainsi la mer, dans *Les Mendians*, « brillait, nue et dure, et un vent furibond [les] enveloppa en hurlant, sonore et profond comme une voix humaine<sup>27</sup> » ; et le chant de l'oiseau, dans *Le Bavard*,

montait en boule le long de sa gorge, défiant ainsi la force torrentielle d'un *Magnificat* crié à tue-tête par deux cents voix, et [...] lorsqu'un silence religieux s'établit en bas, comme un majestueux point d'orgue, l'oiseau fit entendre là-haut quelques vocalises pures, presque grêles, mais dont l'ironique désinvolture causa [au bavard] cette ivresse qui est le désespoir absolu voisin du bonheur<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> C'est ce que nous avons fait dans le premier chapitre en précisant le moment historique à partir duquel l'animal, dans la langue, a eu une voix.

<sup>27</sup> *Mendians*, p. 69.

Il y aurait donc un désir — une obligation et peut-être même un devoir —, pour les personnages desforêtiens, d'assurer un relais entre l'homme et le monde (le vent hurle comme une voix humaine et l'oiseau accomplit de désinvoltés vocalises) qui relève de la « chorégraphie cosmogonique » dont parle Jean-Louis Chrétien dans son essai sur la voix : suivant la tradition pythagoricienne, on ne pourrait penser la beauté du monde (comme le tente explicitement des Forêts) sans accorder à l'entrelacs du monde et de l'homme une fonction quasi respiratoire<sup>29</sup>.

On ne saurait également passer sur le fait qu'il y a bien, dans la voix, une composante *surhumaine* ou *inhumaine* dont rendent compte les personnages de des Forêts. Guillaume, dans *Les Mendiants*, hait la voix du Catalan « qui ne [lui] parraissai[t] pas virile ni humaine d'ailleurs<sup>30</sup> » ; il arrive, dans « Les Grands moments d'un chanteur », qu'un « mal [celui d'être atteint d'une voix exceptionnelle] ne s'attaque pas seulement à l'organisme, mais multiplie ses avenues et [éveille] chez l'artiste le plus médiocrement doué [...] des facultés presque surhumaines<sup>31</sup> » ; « un hululement inhumain perça le silence<sup>32</sup> » qui maintenait Sani et sa bande en attente dans le port, etc. Que faire de cette

---

<sup>28</sup> *Bavard*, p. 129.

<sup>29</sup> « Toute chorégraphie est cosmogonique. Le corps fait du vide son espace de jeu, et lorsqu'il ouvre les bras, l'intervalle des galaxies s'ouvre à cette ouverture. Ni la manifestation, ni la beauté du corps ne peuvent être pensées sans le monde, ce monde qui les rend visible et qu'elles rendent visible dans un perpétuel entrelacs. Rendre absolue la clarté du corps, et la disjoindre du monde, ce n'est pas reconnaître sa plénitude, mais lui ôter sa vie et sa respiration ». Jean-Louis Chrétien, *La Voix nue*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>30</sup> *Mendiants*, p. 15.

<sup>31</sup> *Chanteur*, p. 12.

inhumanité que révèle la voix, même si parler de la sorte, loin d'affranchir la voix de son espace conceptuellement humain, ne fait qu'en pressentir l'envers qui y est tout aussi lié ? Comment l'esprit ramperait-il jusqu'à « ce lieu sans raison / pour débouler vers l'abîme », lui qui se tient toujours « en mal de mort<sup>33</sup> » ? La scène de l'aveu à l'Étranger, dans *Les Mendiants*, peut peut-être nous éclairer.

L'une des créatures pour lesquelles je me suis laissé tenter m'avouait sur la couche, c'est-à-dire là où les aveux les plus francs, les seuls réellement humains, parfois réconfortants, parfois cruels, se font entendre — et pourtant on connaît l'aveuglement des femmes, elles se font fort de manquer de clairvoyance et abreuvent leur compagnon de lit des plus répugnantes flatteries — qu'elle souffrait de déceler chez moi une certaine insuffisance humaine, déclaration qui révélait une telle perspicacité que je ne pus rien répondre, triste et même déchiré qu'on l'eût découvert après moi [...]. Je gardai encore le silence, puis j'éclatai de rire ; elle fut vexée, comprenant peut-être qu'elle faisait erreur et imaginant que je me moquais, ce qui, bien loin d'être le cas, n'exprimait tout au plus qu'une stupeur joyeuse<sup>34</sup>.

On apprend donc que l'aveu le plus humain consiste à reconnaître l'inhumanité ou plutôt, une « certaine insuffisance humaine ». Que toute forme d'aveu — et c'est là peut-être que réside la seule possibilité du secret — révèle cette insuffisance (ce trop peu). Or, ce « franc et réellement humain aveu », non seulement n'est-il possible que *par* la voix (dans la scène de L'Étranger, l'aveu prend bien la forme d'une « déclaration », il n'est pas « montré » sans être dit<sup>35</sup>), mais il est aussi livré

---

<sup>32</sup> *Mendiants*, p. 24.

<sup>33</sup> Comme essaie de le faire le poète des *Mégères* : « Où je rampe blotti au cœur ocreux de la grève / Tenu en mal de mort dans ce lieu sans raison / Pour débouler vers l'abîme [...] », p. 20-21.

<sup>34</sup> *Mendiants*, p. 222-223.

<sup>35</sup> La compagne de l'Étranger n'a pu faire passer cet aveu dans l'acte sexuel, par exemple.

*dans* la voix : la voix *est* toujours une révélation (celle de l'insuffisance) ; dans la voix même, il y a toujours un aveu d'inhumanité. Car la voix donne lieu à ce qui, dans l'homme, ne parle pas. Et puisque dans l'œuvre, l'homme parle, « l'œuvre donne voix, en l'homme, à ce qui ne parle pas<sup>36</sup> ».

On peut ainsi de tirer deux conséquences reliées à la voix et à l'aveu qu'elle contient d'office. D'abord, la voix est en elle-même un procès, c'est-à-dire qu'elle ouvre, dès son émission, un espace dans lequel se déploient simultanément une accusation, un aveu et un jugement (condamnation ou rédemption). Ce procès a lieu en dehors de l'humanité — et c'est pour cela que la terreur entre en ligne de compte dès qu'il est question de l'aveu. La voix est donc toujours un procès qui se fait « de lui-même » et ne concerne en rien l'homme par la voix duquel il fonde sa possibilité. La crédibilité (ou l'autorité) de la créature, sur la couche de l'Étranger, n'a ainsi aucune importance. Si l'Étranger « connaît bien l'aveuglement des femmes », leur « manque de clairvoyance » et leur tendance à « abreuver leur compagnon de lit des plus répugnantes flatteries », l'aveu prononcé dans la voix et par la voix suffit à lui octroyer une pleine légitimité. La seconde conséquence reliée à l'aveu de la voix, si elle s'inscrit dans ce procès, réussit à le miner tout à la fois : toute déclaration contenue dans la voix est celle d'un non-lieu.

Le corps et l'esprit si tentés de se détruire peuvent-ils longtemps déjouer la loi en reniant le vrai sang qui les fait vivre ? Attiré sur

---

<sup>36</sup> Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1991 [1955], p. 324.

ce terrain imprévu par les forces éclatantes de la vie, il y aura rendu les armes [...] une dernière fois avant de rejoindre les mains nues — *ad plures ire sine ultima verba* — le premier, le non-lieu, le rien de rien où tous les mots étant heureusement abolis, le silence même perd sa nature et son nom<sup>37</sup>.

Car le procès de la voix, comme celui de la littérature, se fonde (on l'a vu) sur un impouvoir. Impouvoir d'un aveu, d'un jugement ou d'une sanction. Toute présence à soi est ruinée dans le témoignage au profit d'une présence au « rien de rien », au « non lieu ».

Il serait peut-être utile de resituer momentanément le vertige dans lequel nous précipite le procès du non-concernant en abordant la question du rire (dont le propre semble d'ailleurs de *revenir* soudainement, d'éclater comme s'il se préparait depuis toujours et cherchait à se faire entendre) que nous n'avions, en réalité, pas quittée. On aura noté que le rire est la *réponse* de l'Étranger à l'aveu de la « créature » sur sa couche. « Je gardai encore le silence, puis j'éclatai de rire ; elle fut vexée, comprenant peut-être qu'elle faisait erreur et imaginant que je me moquais, ce qui, bien loin d'être le cas, n'exprimait tout au plus qu'une stupeur joyeuse<sup>38</sup> ». Que le rire de l'Étranger apparaisse d'abord comme une réponse à la révélation troublante de la voix n'est pas un hasard. Car si l'on accepte de définir la voix comme ce qui, dans une voix, appelle la souveraineté, cet appel se multiplie (grâce au phénomène d'écho) et permet à *la voix contenue dans le rire* de perpétuer

---

<sup>37</sup> *Ostinato*, p. 162-163.

le mouvement (ou de relancer l'appel, sachant que dans la voix, réponse et appel se donnent d'emblée) souverain dans un jeu de rebonds que le rire met particulièrement en valeur. Le rire se présente ainsi comme une profération de voix qui illustre exagérément (qui théâtralise le débordement comme à l'opéra) le circuit souverain de la voix. C'est en ce sens que le rire pourrait être « divin ». S'il se distingue du comique qui est la cause du rire, le rire en lui-même a une origine autotélique, c'est-à-dire une origine qui trouve en elle-même sa propre finalité (c'est parce que l'on rit qu'il y a du rire, tout comme c'est parce que l'on profère qu'il y a de la voix). Si Bergson aborde le rire par l'objet qui fait rire — l'ordre du risible au centre duquel se place l'humain : lorsqu'on rit, c'est de l'homme —, on aimerait plutôt considérer ici le rire en lui-même, en dehors de son objet<sup>39</sup>. On ne cherche donc pas à comprendre si les personnages desforêtiens rient de ceci ou de cela (des Forêts s'assure d'ailleurs en général que le rire éclate au moment le plus ambigu — souvent à la fin d'une nouvelle ou d'une partie de récit), ce n'est pas le rire transitif qui nous intéresse mais bien l'élément d'intransitivité du rire qui le lie parfaitement à la voix. Car c'est là, dans cette intransitivité, que se découvre quelque chose d'inquiétant qui est en dehors du champ humain : serait révélée explicitement dans le rire « l'humanité insuffisante » de la voix.

---

<sup>38</sup> *Mendiants*, p. 222-223.

<sup>39</sup> Même si le rire peut faire rire.

On remarque que le rire occasionne presque toujours un brouillage communicationnel parmi les hommes. Le rire apparaît le plus souvent comme une concrétion de l'expression, le fracas sensible du *logos* se heurtant contre lui-même, une sorte de bégaiement cultivé, une accélération débile du vouloir-dire ; le rire crée aussi parfois une curieuse impression de dilatation du temps. S'il est souvent brusque, s'il « vole en éclat », il fait aussi éclater la construction patiente du discours qui le précède. Le rire ne souffre pas l'attente (comme l'écho), il se laisse alimenter sans délai (c'est ce qui lui donne son caractère précipité et laisse croire à une immédiateté) par une voix qui l'autorise, il se laisse contaminer, en fait, par sa propre autorité. « Staccato de voix semblable au tic tac d'une mitrailleuse », le rire s'accompagne chez les personnages de des Forêts de comportements qui magnifient le mouvement vocal, ce qui donne lieu à une « hilarité frénétique entrecoupée de glapissements aigus et de tapes sur les cuisses », à des « ventres chassés en avant et de côté<sup>40</sup> », etc. On peut relever en ce sens une scène particulièrement exemplaire chez des Forêts, celle du Bavard à sa sortie du dancing, tout juste après sa seconde « crise ».

[...] tout m'invitait à croire que j'avais enfin réussi à passer d'une solitude froide et triste (le plus souvent elle n'était en réalité ni froide ni triste, elle ne me paraissait telle à cet instant que par contraste avec mon désir) à la bienfaisante chaleur d'une entente réciproque, c'est à ce moment-là, il m'en coûte de le dire, c'est exactement à ce moment que cette femme qui n'était sans doute qu'une putain comme les autres partit sous mon nez d'un brusque éclat de rire<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> *Bavard*, p. 73.

<sup>41</sup> *Bavard*, p. 71-72.

Même si c'est seulement le rire de la jeune femme du dancing qui arrive à mettre fin aux tergiversations publiques du Bavard, ce rire ne manque pas de poser des problèmes d'interprétation et de susciter un douloureux tiraillement qu'exacerbe habituellement le commerce mondain. Le Bavard, dès lors qu'il *reçoit* le rire de la jeune femme en ayant la conviction qu'il lui est vraisemblablement adressé, ne fait pas la différence entre lui (l'objet risible du rire) et le rire (en lui-même, souverain). « J'étais tenté de voir dans ce rire un châtement pour m'être trop complaisamment abandonné à des confidences<sup>42</sup> » ; « à en juger par l'explosion de rire dont cette femme salua mes aveux, il faut croire que le spectacle de l'impudeur est capable d'inspirer des sentiments [...] cruellement injurieux<sup>43</sup> » ; « elle avait éclaté de rire. Un rire vulgaire par lequel elle proclamait ouvertement sa trahison [...]<sup>44</sup> », etc. S'il y a bien une trahison dans ce rire, ce n'est pas là où le croit le Bavard : la trahison vient de l'aspect comique qui semble justifier le rire. Car le rire authentique, celui que cherche des Forêts dans l'enfance et en lequel il fonde toute la puissance de l'impouvoir de l'expression, se distingue de la réaction au risible. S'il est probable que le rire de la jeune femme ait été « un rire tout extérieur et qui ne libère en rien<sup>45</sup> », le Bavard ne peut le reconnaître, c'est-à-dire le co-naître, « naître avec lui » dans une félicité créatrice. Tout comme le Bavard n'arrive pas à entendre le silence

---

<sup>42</sup> *Bavard*, p. 80.

<sup>43</sup> *Bavard*, p. 84.

<sup>44</sup> *Bavard*, p. 85.

<sup>45</sup> *Ostinato*, p. 98.



(occupé qu'il est, d'une certaine façon, à « en produire » — le silence se matérialisant tout autour de lui en une marchandise échangeable et mesurable —), il ne peut entendre ce qui, dans le rire, ne le concerne ni lui, ni la jeune femme, ni les autres spectateurs. Si l'ordre du risible s'éprouve, comme le soutient Bergson, sur l'ensemble de l'humanité en tant que spectacle, le rire souverain, en plus de régner sur ce même spectacle, arrive à coïncider avec l'extérieur de la scène, exerçant par là une extraordinaire faculté qui lui permet d'être la représentation de l'extériorité même.

Ce qu'il dit avec le plus de gravité parfois le fait rire, mais d'un rire tout extérieur et qui ne le libère en rien, faute d'avoir comme jadis l'heureuse légèreté et l'insouciance, la vertu décapante de l'ironie, au point que c'est à croire que le mouvement inhabituel auquel il obéit presque à son corps défendant lui en aurait retiré définitivement la possibilité, rire de soi [...]. La volonté de sérieux, une confiance aveugle dans les capacités du langage [...], tout ici exclut la détente sans laquelle il n'est permis de rire que furtivement, non plus de ce rire explosif qui, mieux que tout autre mode d'expression moins immédiat, dévoile le fond des choses, fait du drame de l'être aux prises avec lui-même un sujet de dérision, encore que par un paradoxe étrange il l'aggrave au lieu d'en atténuer les effets, tant il est vrai que l'hilarité ne résout rien, s'oppose même sur ce point aux naïves prétentions du sérieux, en quoi elle se révèle, sous ses dehors facétieux, bien autrement soucieuse de vérité<sup>46</sup>.

Ce « rire tout extérieur qui ne libère et ne résout rien » pourrait donc surgir à deux moments, lors de l'enfance et lors de la *détente*. C'est peut-être par le biais de cette dernière que l'on peut d'ailleurs comprendre l'énigmatique fin du récit « Un Malade en forêt ».

- Mais c'est un nègre ! s'exclama le sous-officier en nous considérant tour à tour avec stupeur [...]. Le docteur lâcha le brancard d'une main, et la fit glisser le long du corps étendu jusqu'à ce qu'elle atteignît celle de Rudy qui reposait sur son ventre, les doigts écartés, comme une grosse araignée noire.
- Bon Dieu ! murmura-t-il en se tournant vers moi. Tout son visage se détendit subitement et il se mit à rire si fort que les larmes lui vinrent aux yeux. Il riait encore lorsque l'officier lui jeta un regard offusqué et tourna les talons<sup>47</sup>.

Pour comprendre ce « rire final » du médecin, peut-être pourrions-nous le lier à une scène précédente dans le récit, au cours de laquelle le narrateur frappe à la porte d'un couvent et demande de l'aide pour sauver Rudy. Si au départ, la religieuse « se trouble et ses mains se crispent l'une sur l'autre », si elle regarde « anxieusement autour d'elle comme pour chercher conseil auprès de quelque personnage absent », elle finit par avoir « tout à coup quelque chose d'humain dans la voix<sup>48</sup> » et donner un peu d'eau au malade. C'est dans sa voix que s'opère une modulation qui rejoue ou soupèse le critère d'humanité. En fait, on peut prêter à cette *détente soudaine* de la voix (qui s'oppose à la crispation de ses mains et lui fait accepter, somme toute, l'étranger) un sens contraire à celui que lui prête le narrateur : ce n'est pas par humanité que la religieuse accepte d'aider Rudy, c'est grâce à une défaillance (ou insuffisance) humaine qui lui permet de se retirer momentanément de la scène, de quitter le « commerce émotif » mondain et d'accéder, le temps de la profération, à la lucidité que procure le statut de spectateur absolu. On pourrait peut-être rattacher

---

<sup>46</sup> *Ostinato*, p. 98-99

<sup>47</sup> *Malade*, p. 105-106.

<sup>48</sup> *Malade*, p. 82-83.

cette détente soudaine de la voix au détachement ou même, à l'insensibilité ou à l'indifférence depuis laquelle, selon Bergson, jaillit le rire.

Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. [...] [L]es âmes invariablement sensibles, accordées à l'unisson de la vie, où tout événement se prolongerait en résonance sentimentale, ne connaîtraient ni ne comprendraient le rire. [...] Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s'adresse à l'intelligence pure<sup>49</sup>.

En admettant que la voix qui nous occupe (celle qui permet le rire souverain) ne concerne pas nécessairement « l'intelligence pure » (cette voix doit composer avec des êtres « qui ne sont pas de purs esprits, mais [...] frappés d'une lourde malédiction, dont la vie précaire comme celle des bêtes est sans cesse et de toutes parts menacée<sup>50</sup> »), on observe toutefois que les mises en scène desforêtiennes de la voix rejouent précisément cette « anesthésie momentanée du cœur » qui favoriserait l'apparition de la voix juste. On a bien vu que l'« ivresse qui est le désespoir absolu voisin du bonheur<sup>51</sup> » dont se gorge le Bavard en entendant le chant de l'oiseau donne lieu à une voix terriblement fausse, si fausse qu'elle permet de conclure au bavardage (cette inutilité passionnée) et exige d'être condamnée et éventuellement, comme nous le verrons, punie. Un cas semblable se présente avec le chanteur Frédéric Molieri qui, lorsqu'il ne comprend pas un mot de ce qu'il chante, c'est-à-dire lorsqu'il n'essaie pas de mimer l'émotion attendue mais

---

<sup>49</sup> Henri Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>50</sup> *Ostinato*, p. 144.

<sup>51</sup> *Bavard*, p. 129.

« s'abandonne au seul plaisir de chanter<sup>52</sup> ». Tout se passe comme si, pour bien représenter (et l'aspect spectaculaire de la représentation est inhérent au rire), il s'agissait de se retirer de ce que l'on présente. Si l'émotion est une réaction psychologique, mécanique et circonstancielle ayant cours dans la réalité, sa résonance n'est pas nécessairement liée au réel qui cherche à se rendre perceptible dans la voix<sup>53</sup>. C'est en ce sens que le rire final du récit « Un Malade en forêt » apparaît comme un rire parfait et souverain.

Le troisième constat de Bergson concerne l'impossibilité pour le rire de se retrouver isolé. Le rire chercherait à se répandre, à former une communauté que Bergson voit dans l'écho.

Il semble que le rire ait besoin d'un écho. Écoutez-le bien : ce n'est pas un son articulé, net, terminé ; c'est quelque chose qui voudrait se prolonger en se répercutant de proche en proche, quelque chose qui commence par un éclat pour se continuer par des roulements, ainsi que le tonnerre dans la montagne. Et pourtant cette répercussion ne doit pas aller à l'infini. Elle peut cheminer à l'intérieur d'un cercle aussi large qu'on voudra ; le cercle n'en demeure pas moins fermé. [...] Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité [...] <sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> « Je priai Molière de m'expliquer certains passages obscurs du drame dont il avait été le héros ; il affecta une ignorance monstrueuse, il prétendit en souriant humblement qu'il n'avait jamais pris connaissance de ce livret inepte ; pour chanter sa partie en allemand, il l'avait étudiée par cœur sans en comprendre un traître mot : "Je me suis abandonné au seul plaisir de chanter", m'avoua-t-il », *Chanteur*, p. 33.

<sup>53</sup> Cependant, on pourrait aussi bien appréhender l'émotion (liée à cette « moi-voix » dont parle Jean-Pierre Martin) comme ce qui répond, en quelque sorte, à l'insuffisance humaine dont la voix est atteinte. L'émotion servirait de contrepois (de trop) à ce « trop peu » duquel procèdent la lucidité, « l'intelligence pure » et « l'anesthésie du cœur ».

Si le cercle dans lequel se déploie le rire, en effet, se referme continuellement (s'absorbe dans l'inaudibilité du désir d'expression), il n'est pas en notre pouvoir, cependant, d'en saisir les limites. Non pas que l'espace qu'ouvre le rire soit trop grand ou trop petit pour nos capacités perceptives, c'est que cet espace, pour reprendre et déplacer l'affirmation de Bergson, montre « un phénomène étrange, isolé, sans rapport avec le reste de l'activité humaine ». Alors qu'est ce qui, dans la voix du rire, appelle ?

#### L'APRÈS-DERNIER INSTANT

Talonné au juste par quoi ? Par rien, mais ce rien est tout-puissant.

*Ostinato*

Tant qu'hésite encore mon pas sur la ligne de partage  
Je retiens mon souffle pour me voir en mon rêve.

*Les Mégères de la mer*

« Qui appelle ? » demande des Forêts, « Personne. Qui appelle encore ? Sa propre voix qu'il ne reconnaît pas et confond avec elle celle qui s'est tue<sup>55</sup> ». Si l'appel se retrouve sans écho, c'est que l'écho s'est tu pour laisser à cet appel la possibilité de se laisser saisir ou interroger par une voix. Il y a là un mouvement différent de celui du jeu de rebonds, car ce mouvement à la fois arrêté (la voix sans écho est fixée dans un silence) et vertigineux (cet appel est si immense que toutes les voix ne pourraient le contenir) ; il y a là un problème si grand, si difficile pour l'écrivain — en ce qu'il ne peut, toutes ses forces réunies, résister à cet appel (« dos

---

<sup>54</sup> Henri Bergson, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>55</sup> *Ostinato*, p. 153.

au mur, jambes croisées, se tenant désespérément à distance des frêles clameurs auxquelles son corps tendu pour mieux entendre brûle et refuse de s'unir<sup>56</sup> » — qu'il n'a d'autre choix que de « continue[r] à chercher tantôt avec fébrilité comme s'il en allait de sa vie, tantôt calmement comme pour vérifier qu'il ne trouvera rien<sup>57</sup> » (ce qui est bien pire). Car la raillerie du Bavard n'atténue en rien son effrayante révélation : « avec le recul du temps, il me semble que ces voix exprimaient encore une totale indifférence aux douleurs humaines [...], se jouant de l'angoisse avec une éclatante insolence [...]»<sup>58</sup> ».

Ce serait donc cela, l'écriture : tenter « d'investir le lieu où parler la voix<sup>59</sup> », sachant que ce lieu est celui du reniement même, du rejet, de l'extériorité et du récusable. C'est du moins de ce point de vue que l'on comprendra pourquoi des Forêts, à la fin de sa vie, s'il ne peut demander « aux voix » de le contenir (ce qui le ferait basculer dans la mort), implore une dernière respiration (et peut-être, en exécutant parfaitement — encore une fois — le mouvement respiratoire si essentiel à la voix, pourra-t-il se sentir plus proche de ce qu'il craint). Cette requête d'une « dernière » respiration est extraordinairement équivoque, des Forêts demandant un sursis pour mieux mourir. Car, bien sûr, la respiration, aussi discontinuée soit-elle, n'est jamais la dernière. Relevant de l'impensé, la « dernière

---

<sup>56</sup> *Ostinato*, p. 23.

<sup>57</sup> *Ostinato*, p. 137.

<sup>58</sup> *Bavard*, p. 124-125.

<sup>59</sup> *Ostinato*, p. 26.

fois » ne peut être exprimée, elle ne peut qu'advenir, c'est-à-dire passer à l'épreuve imprononçable de l'expérience (car mourir, suppose Jean-Pierre Martin, « ce serait progressivement passer de la voix au bruit<sup>60</sup> », pour le condamné à mort qui est traversé du dehors). Ce n'est que dans le lieu vivant de l'avant-dernier instant que la résonance est possible, que l'homme, « vibration de la nature<sup>61</sup> », est en mesure de parler. La respiration, qui est le mouvement de la voix, ne se réduit pas à une simple analogie du geste d'écriture, il s'agit pour l'écrivain d'écouter littéralement le monde à travers sa propre respiration et d'effectuer par là le passage de son être à l'universel<sup>62</sup>. C'est ainsi que le mouvement de la voix passe non pas du silence au sonore, mais du sonore au sonore, c'est-à-dire, de l'extérieur vers l'extérieur. Plus encore, ce mouvement « respiratoire » de l'être obéit à un irrépressible désir de transmission du silence par le sonore, seul moyen pour l'écrivain de raviver, ou plutôt d'appeler la présence, dans une sorte d'entente avec le monde possible uniquement dans l'accomplissement d'une respiration discontinue dont la finalité ne peut être qu'appréhendée. Occupé à « lutter contre l'asphyxie qui le menace<sup>63</sup> », des Forêts montre jusqu'à la fin que lorsque la respiration, mouvement d'accueil et

---

<sup>60</sup> Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore, op. cit.*, p. 186.

<sup>61</sup> Francis Ponge, « Une certaine vibration de la nature s'appelle l'homme », *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 216.

<sup>62</sup> On se reportera à Élias Canetti qui établit un lien entre l'écriture et un certain art oriental de respirer. Dans son discours sur Broch prononcé en 1936 pour le cinquantième anniversaire du romancier, Canetti avance que la respiration, pour Broch, est une drogue : « Il entend par là une aptitude spéciale à percevoir la respiration concrète des autres et à sentir l'air, l'atmosphère au sens propre du mot. En somme, Broch "écoute en respirant et touche par sa respiration", il subjugue tous ses sens à la respiration », dans Mark Biencyk, « À la une », *L'Atelier du roman*, n° 19, septembre 1999, p. 99-104.

<sup>63</sup> *Pas à pas*, p. 40.

de restitution du monde, se dérobera à la discontinuité, l'être entrera dans la fixité, sans doute étouffé par le dehors. Car « quand l'indicible vous étouffe, n'est-il pas légitime de s'en décharger sur qui eut, un jour, le pouvoir de le formuler<sup>64</sup> ? »

Le livre posthume *Pas à pas jusqu'au dernier*, formé de fragments réunis et révisés par l'auteur peu avant sa mort, apparaît comme un testament extrêmement lucide destiné aux êtres « animés » que sont le langage et la mémoire ; mais aussi, et plus encore, il montre avec une exigence qui ne tolère aucune pudeur<sup>65</sup> les nombreux *pas* de la recherche inquiète d'une voix qui, au fond, n'aura jamais été la sienne. Recherche qui, depuis *Les Mendians*, mais plus encore depuis « La Chambre des enfants », se fait de plus en plus pressante : celle d'une voix autre qui n'est plus « animée », mais plutôt *sans personne*<sup>66</sup> (presque sans personnage), une voix libérée du dedans, dont la possibilité réside dans la perte du moi, du corps, de la douleur, et qui, surtout, suspend — telle ces « paroles qui flottaient encore dans la chambre » du frère de Louise<sup>67</sup> — les voix aiguës et mortes de l'enfance, jadis

---

<sup>64</sup> *Miroir*, p. 190

<sup>65</sup> À la manière d'une révélation troublante, l'auteur se met soudainement en scène par une sorte « d'aveu de la première personne » qui n'est pas du même type que le stratagème narratif exhibitionniste utilisé par le *Bavard* : « [il s'agit] de *moi-même* en un mot, désigné tout au long du parcours par la troisième personne, avec volonté d'effacement sans doute, mais où il ne faut pas voir seulement un procédé commode, un camouflage cousu de fil blanc, quand c'est la méconnaissance de notre singularité propre qui nous impose pour ainsi dire cette désignation grammaticale applicable à tout être en perpétuelle mutation, aux identités multiples, selon les impulsions qui prédominent en lui, comme aussi bien celles qui leur résistent ». *Pas à pas*, p. 75.

<sup>66</sup> Voir Jean Tardieu, *Une voix sans personne*, *op. cit.*.

<sup>67</sup> Léonard faisant à Louise le récit de sa rencontre avec son frère : « Nos paroles qui flottaient encore dans la chambre donnaient au silence qui se creusait lourdement entre



elles-mêmes à l'écoute des « craquements nocturnes de la peur » et de « la rude voix de l'océan<sup>68</sup> ».

Des Forêts, depuis toujours « hanté » par son « désir de ressaisir l'insaisissable<sup>69</sup> », dans l'attente de sa venue, (« attente d'autant plus excédante que son objet ne se manifeste désormais que par son absence [...] <sup>70</sup>») se représente encore, même au dernier instant, « tel un fantôme qui chercherait à se réincarner, il reprend sa plume pour constater qu'il ne sait plus qu'en faire<sup>71</sup> ». Il ne dispose que de la « mise en scène » sur laquelle il a toujours misé, représentation faussée et magnifiée, image trouble d'une voix inaudible qu'il porte en lui comme son propre ennemi. Car c'est sans doute « dans le théâtre de cette discorde intime [que] se joue et se développe [...] le tourment de l'être pris avec lui-même [...] <sup>72</sup> ». Mais qu'y a-t-il de plus concerté, dira-t-on, que cette perte de repères dans l'attente de l'impensé qu'est le dernier instant ? Prostré dans la posture de celui qui implore un moment de plus pour respirer, des Forêts ne sait plus jouer de son corps, ne sait plus habiter l'espace de résonance irréductible à toute respiration, à toute émission de voix. Il ne se soumet, semble-t-il désormais, qu'au mouvement de l'écriture comme s'il

---

nous un sens maintenant tout différent, celui d'une menace impossible à écarter, d'une force cette fois ennemie de toute complicité, de toute alliance même lointaine », *Miroir*, p. 163.

<sup>68</sup> *Ostinato*, p. 11.

<sup>69</sup> *Pas à pas*, p. 27

<sup>70</sup> *Pas à pas*, p. 27.

<sup>71</sup> *Pas à pas*, p. 50.

<sup>72</sup> *Pas à pas*, p. 69.

s'agissait d'un exercice crispé d'imagination (insidieux « leurre de la maîtrise<sup>73</sup> »), exercice qui pourtant le garde au plus près de ce qu'il ne sait que devenir, ce « loup aux abois hurlant à la mort sous la décharge meurtrière qui va lui couper le souffle<sup>74</sup> ».

Ce moment critique chez l'écrivain, rare surtout, vécu en sachant la mort imminente (et non plus au fond incertaine), laisse l'impression qu'il s'écrit dans un élan déjà rétrospectif. Dans une dernière tentative de déjouer le temps, des Forêts, avec *Ostinato* et *Pas à pas jusqu'au dernier* (sa troisième et dernière période d'écriture), en « s'accordant l'un des bienfaits que procurent la perspective de la mort<sup>75</sup> », se pose dans une attitude, pour ainsi dire, déjà posthume. Et si c'est bien contre la linéarité classique du temps que des Forêts entend jouer — tout comme il l'avait tenté dans son premier roman et dans ses récits de la deuxième période (marqués par des extravagances rhétoriques<sup>76</sup> et des performances temporelles « maniaques<sup>77</sup> ») —, il s'agit encore une fois d'« entendre sa voix mourir avec lui », puisque ce serait « le seul et vrai dénouement<sup>78</sup> ».

---

<sup>73</sup> *Pas à pas*, p. 60-61.

<sup>74</sup> *Pas à pas*, p. 33.

<sup>75</sup> *Pas à pas*, p. 12.

<sup>76</sup> Particulièrement dans la *dispositio*, comme on l'a vu au chapitre précédent.

<sup>77</sup> Je reprends le terme du narrateur d'« Une Mémoire démentielle » : « Je suis ce littéraire. Je suis ce maniaque. Mais je fus peut-être cet enfant » (p. 131).

<sup>78</sup> *Ostinato*, p. 161.

## MESURER LA LOI

Il faut avouer que la terreur que les maîtres font régner  
donne du corps à ce règlement.

« La Chambre des enfants »

Soit, mais comment suivre ses propres pas *jusqu'au dernier* ? On devine bien que des Forêts tente de saisir non seulement le dernier instant (qui le ferait regarder Eurydice sans la perdre), mais également de conjurer l'impossibilité de « l'après-dernier » instant (ouvrant dans la mort une possibilité de réversibilité) qui lui ferait « vivre l'invivable ». Et si la voix, « au milieu des ruines où [elle] l'appelle, l'appelle et le rappelle » dit : « *ne me lie pas à toi de la sorte* » ; elle lui dit encore, « *toi qui ne sais rien de l'aventure de ta mort que seuls vaincus par elle nous avons à vivre sans toi côte à côte comme déjà couchés nous-mêmes dans la tombe*<sup>79</sup> ». Impossible, donc, « de s'y croire ailleurs<sup>80</sup> », sauf peut-être en faisant comme le narrateur d' « Une Mémoire démentielle » « habit[ant] sans vergogne un corps qui n'est pas le sien et qui, né d'un rêve méthodiquement élaboré, figure en intrus [...] mais [demeure] 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<sup>81</sup> ». La tentative de conjuration de des Forêts, si elle est

<sup>79</sup> *Ostinato*, p. 149. Les italiques sont dans le texte.

<sup>80</sup> « Comment jouer sans y croire à se croire ailleurs / Qu'en ce crâne qui nous emmure de toutes parts ? / Ameutées, enhardies par le silence nocturne / Tant de voix contraires s'y font entendre / Qu'elles nous rendent sourds aux appels du dehors / Et ruinent jusqu'à nos plus fermes certitudes » (*Samuel*, p. 28).

<sup>81</sup> *Mémoire*, p. 96.

vouée à l'échec (presque devenu pour lui un gage du sérieux de l'entreprise), relève de « l'action perturbatrice, c'est-à-dire vivifiante<sup>82</sup> » qu'est l'écriture.

Ainsi « ce temple de l'instant, qu'il soit profané, qu'il s'écroule avant même la pose du dernier instant ». Comme s'il fallait que le temps, lui aussi, se soumette à la terreur qui tient l'écrivain « immobile, interdit, fasciné, comme éternisé<sup>83</sup> ». Comme si la terreur rejouait la dictature de la succession des présences mondaines<sup>84</sup> (succession que la conscience avait peut-être — qui sait ? — elle-même aménagée jusque là). La loi du temps, celle qui veille au devoir des instants de s'écouler un à un en créant, dans la réalité, une « impression de perpétuité sans renouvellement<sup>85</sup> » (« ce n'est là qu'un monde qui meurt lentement devant l'autre qui renaît sous de fabuleuses couleurs pour s'assombrir et retourner comme il se doit à l'état de rien<sup>86</sup> »), est celle à laquelle l'écrivain s'est toujours *mesuré*. Parce

---

<sup>82</sup> *Pas à pas*, p. 35.

<sup>83</sup> Car s'il se découvre « éternisé », cet instant entrera dans la durée. *Mémoire*, p. 122. Pour une intéressante analyse de la terreur liée à l'expression des modernes, on se reportera à Laurent Jenny, *La Terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1982.

<sup>84</sup> Je pense à la terreur que ressent Virginia Woolf lorsqu'elle se voit prise dans le temps comme au milieu de deux meules qui se rapprochent. « Je voyais (après la mort de Toby) deux grosses meules [...] et me voyais prise entre les deux. Je me représentais une lutte entre elles et moi. Je raisonnais ou imaginais que, si la vie ruait et donnait ainsi des coups de pieds, c'était en tout cas la vie authentique. Personne ne pouvait dire qu'on m'avait refilé un morceau sans valeur de la précieuse matière. Ainsi, j'en vins à voir dans la vie une chose d'une extrême réalité. Et cela, bien entendu, renforçait le sentiment que j'avais de ma propre importance. Non pas par rapport aux êtres humains ; par rapport à la force qui m'avait repectée suffisamment pour me donner à sentir que j'étais écrasée entre deux meules ». « Une esquisse du passé », *Instants de vie*, Colette-Marie Huet (trad.), Paris, Stock, coll. « Livre de poche biblio », 1986 [1976], p. 166-167.

<sup>85</sup> *Ostinato*, p. 107.

<sup>86</sup> *Ostinato*, p. 135.

que découvrir comment fonctionne le temps (voilà le travail de l'écrivain : consigner les effets, manifestations — et obéissances<sup>87</sup> — du temps), c'est non seulement s'approcher du réel (qui lui aussi, dans la « brusque déchirure d'une éclaircie<sup>88</sup> », ne peut apparaître que dans le temps), mais c'est peut-être (et surtout) préparer la venue souveraine de la voix. « Souveraine », en effet, car elle est ce mouvement même qui « [...] excède l'intention, la déborde de toutes parts, dans la mesure où c'est l'effet non d'un calcul mais de quelqu'un que la grâce a visité, celui-ci ne saurait légitimement s'en prévaloir, le revendiquer comme un triomphe personnel<sup>89</sup> ». La voix de l'écrivain, en ce sens, ne pourrait atteindre en elle-même la souveraineté, mais pourrait, au mieux, l'accueillir ou *la laisser* se déployer.

Aussi bien, faut-il se garder de confondre la souveraineté avec l'exercice du pouvoir qui en est la négation et, afin d'en recevoir à nouveau le don, comme aux jours inoubliables de l'enfance, loin de chercher par ses propres moyens à en susciter la venue, ne tabler que sur l'intervention de la chance, tout en sachant que ce retour tant attendu, s'il doit se produire, ne durera que le temps d'un éclair, que c'est là ce qui en fait tout le prix, ainsi qu'il en va d'une jouissance fulgurante, d'une brusque illumination de l'esprit, mais dont on peut craindre que, pour avoir été trop chichement mesurée, ne s'en perde la trace et jusqu'au désir même, ce qui serait entrer avant l'heure dans une sorte d'interminable agonie<sup>90</sup>.

Ne tiendrait-elle pas justement à cette « mesure », l'agonie de des Forêts ?

L'écrivain n'a-t-il pas, depuis le début, tout consigné : les illuminations et

---

<sup>87</sup> La question demeure : le temps et la voix sont si liés qu'on ne sait trop si c'est le temps qui est la manifestation de la voix ou la voix qui est la manifestation du temps.

<sup>88</sup> *Voies*, p. 16.

<sup>89</sup> *Ostinato*, p. 173.

jouissances *données* dans l'enfance puis *reprises* — beaucoup plus tard — dans d'étouffantes traductions<sup>91</sup> ? Sachant qu'« exprimer un objet, c'est le trahir, mais le traduire, c'est le dissimuler<sup>92</sup> », n'a-t-il pas dissimulé son (improbable) enfance — cette fois derrière un aveu d'impuissance — comme il s'était caché « à l'affût derrière les portes closes », pendant que « sur ces feuilles éparses, hachurées de lignes irrégulières, [il a] *tout*, jusqu'à cette attente même, [...] consigné avec soin pour l'édification future des acteurs de ce drame en chambre<sup>93</sup> ! » Ne s'est-il pas volontairement « tenu à distance de soi pour ne laisser surgir que le dehors<sup>94</sup> » ; et « comme se déguise l'enfant », n'a-t-il pas jou[é] à être un autre / que la nature [lui] défend de devenir<sup>95</sup> » ? À l'évidence, des Forêts n'a pas su attendre (heureusement) jusqu'au bout, « seul comme un pauvre, le retour de la grâce, son premier signe dans le silence [...]. Expectative qui n'en est pas moins tout le contraire de la passivité, car ce désir douloureusement tendu [...] exige que, pour se préparer à le saisir, on lutte à chaque instant<sup>96</sup> ». Si son attente a été déçue, c'est qu'il a rempli

---

<sup>90</sup> *Ostinato*, p. 173.

<sup>91</sup> C'est bien là le « drame » de des Forêts, ces « traductions » impossibles de moments d'être. Peut-être parce qu'elles échappent à la « fixation » dont parle Gadamer : « L'écriture est plus qu'une fixation : elle rend le texte autonome à l'égard de l'intention de l'auteur. Et dès lors que le texte peut se soustraire à l'horizon intentionnel fini de son auteur, l'écriture n'apparaît pas comme l'*éclat*, mais comme l'*éclatement* de cet horizon : grâce à l'écriture, le "monde" du texte peut faire éclater le "monde" de l'auteur ». Cité par Daniel Charles, *Le Temps de la voix*, *op. cit.*, p. 117-118.

<sup>92</sup> *Voies*, p. 26.

<sup>93</sup> *Miroir*, p. 150-151. Je souligne.

<sup>94</sup> « Et s'apercevoir qu'il est tout aussi oppressant », *Ostinato*, p. 97.

<sup>95</sup> *Samuel*, p. 27.

<sup>96</sup> *Ostinato*, p. 139.

sa mémoire de faits alors qu'il aurait dû, au fond, la laisser se vider au fur et à mesure.

[...] ces faits sont consignés dans sa mémoire [...]: autant d'images insignifiantes qui prennent peut-être une place abusive dans cette recension périodique [...] mais que leur insignifiance même authentifie<sup>97</sup>.

Non seulement ce mouvement irrépressible de « mesure » ruine-t-il la possibilité pour la voix d'accéder à sa souveraineté, mais elle mène droit à la terreur : intimement liée à un espace de l'expression hostile à lui-même, la terreur est logée (elle est « déclarée », dirait Jenny<sup>98</sup>) dans le repli de ce qui s'énonce. Car la terreur est le désir de rendre justice au monde par la justesse de l'expression<sup>99</sup>, elle est le désir même contenu dans la parole : on l'aura compris, la terreur est une autre façon de désigner la voix. Il n'y a donc pas une terreur *dans* la voix, il n'y a qu'une voix ; ou plutôt, une *loi*, qui est toujours terreur (en ce qu'elle est justice et ne peut s'atteindre que dans l'impossible justesse de la voix). Toute voix fait office de loi et il revient à l'auditeur d'en reconnaître l'autorité — puisque la loi, comme la voix, ne saurait même être souveraine sans une écoute qui lui permet d'advenir, c'est-à-dire accéder à la profération (cette profération est l'épreuve de la loi). En consignait le dehors de la sorte — avec acharnement — sur le papier aux lignes irrégulières, c'est bien, donc, à la « voix de la loi » (expression pléonastique) que des Forêts a voulu se mesurer (et dans cette mesure — presque métrologique —, a

---

<sup>97</sup> *Mémoire*, p. 126.

<sup>98</sup> Laurent Jenny, *La Terreur et les signes*, *op. cit.*, p. 12.

certainement désiré disparaître comme les lignes s'atténuent au profit du dehors déposé sur une feuille à écrire).

« Peux-tu nous expliquer sous quelle forme [...] le règlement a pris possession de toi<sup>100</sup> ? » demande l'un des enfants de la « Chambre ». Car la loi pose problème. Bien qu'elle apparaisse comme l'arbitraire même, une extériorité souveraine à laquelle il faut obéir (comme des Forêts souhaite « obéir au dehors »), la loi, d'une part, est constamment mise en jeu (en ce qu'elle n'est pas connue mais toujours à définir, elle est l'objet herméneutique par excellence) ; d'autre part, elle apparaît comme le lien le plus intime avec l'être, le seul par lequel l'homme peut se convaincre de sa propre existence. Si elles se situent sur le plan « ontologique », ces deux exigences (pas nécessairement contradictoires) permettent toutefois de distinguer la loi de ce que des Forêts a beaucoup exploré : le règlement. Car bien sûr le risque est grand de confondre la loi (qui est souveraine) et le règlement. Mais encore plus, il faut se garder de « prendre le maître pour le règlement et le règlement pour le maître<sup>101</sup> », le véritable maître étant, tout comme la loi, souverain (et non pas « maître-chanteur »).

— [...] Le risque ne serait-il pas de prendre à la longue les maîtres pour le règlement et le règlement pour les maîtres ?

---

<sup>99</sup> « La terreur n'est autre que la justice, prompte, sévère, inflexible ; elle est une émanation de la vertu... », Robespierre, *Sur les principes de morale politique...* (5 février 1794), cité par Laurent Jenny, *La Terreur et les signes*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>100</sup> *Chambre*, p. 74.

<sup>101</sup> *Chambre*, p. 84.



— [...] sans le chantage infâme auquel ils nous soumettent, sans les obligations qu'ils nous imposent, sans la séquelle des punitions qu'en cas d'infraction à la discipline ils nous infligent, le règlement perdrait jusqu'à son nom, et du fait nous ne saurions plus même le nommer...

— Il cesserait d'exister, n'est-ce pas ? D'où il résulte que votre soumission à ces maîtres-chanteurs est le plus sûr garant de votre soumission au règlement ?

— Assez ! [...] ce règlement, les maîtres... vraiment tu nous assommes !

— Soit ! Renonçons donc à parler du règlement.

— Non, Paul, dis plutôt : renonçons à faire parler Georges<sup>102</sup> !

S'il y a une équivalence entre « faire parler quelqu'un » (ici, Georges-muet) et « parler du règlement » (l'établir), il y en aurait une autre entre « faire parler le règlement » (et s'il parle lui-même, c'est qu'il porte en lui-même son autorité, il devient loi) et le mutisme de Georges ? La parole porterait-elle un règlement qui entrerait en conflit avec la loi (la voix) ? En demeurant muet (et, on le sait, à l'extérieur de la chambre tandis que sa présence, à l'intérieur, ne peut être contestée), Georges n'incarne-t-il pas la loi ? Mieux, en perdant son nom (Georges ne se souvient qu'à la fin du récit qu'il s'appelle Georges), ne s'affranchit-il pas du « chantage infâme » du règlement ?

« Venons-en à *notre* règlement », rappelle à l'ordre une voix de « La Chambre des enfants ». « Il ne peut se définir, il ne s'apprend donc pas, à l'inverse de celui des maîtres. Tu passes la porte, il te tombe sur le dos comme un uniforme

---

<sup>102</sup> *Chambre*, p. 84-85.

qui t'identifierait à ceux du dedans et te distinguerait de ceux du dehors<sup>103</sup> ». Qu'est-ce à dire ? Si l'on associe à la loi ce « *notre* règlement<sup>104</sup> » (par opposition à celui des maîtres-chanteurs qui sont en fait les subalternes de leurs élèves), y aurait-il un lieu à l'« intérieur » duquel la loi est souveraine ? Bien sûr que non. Cet « autre règlement » est l'éthique même, l'éthique de *notre* voix qui a le *devoir* d'être proférée dans le monde. Sans ce poids, cette obligation mondaine rattachée à l'exigence de succession des instants, toute voix se perdrait dans l'immensité et n'arriverait plus à être identifiée ou singularisée : elle en perdrait sa possibilité. La voix deviendrait « méconnaissable » comme ce visage qui, « une fois franchies les limites du jeu, a l'éclat meurtrier d'une folie impossible à contenir<sup>105</sup> ».

Franchies les portes du collège, tu te conformes à une discipline dont les règles ne sont inscrites nulle part ailleurs qu'en toi-même. Souhaiterais-tu t'en libérer, ce serait toujours avec la conscience de ta faute, qu'elle soit sanctionnée ou passe inaperçue des maîtres. On peut donc dire que dès ce moment tu es le prisonnier des obligations que tu t'imposes, et c'est bien la preuve que le règlement composé par les maîtres reste superflu, illisible, inapplicable<sup>106</sup>.

Difficile cependant, on en conviendra, de distinguer le règlement de la loi, les maîtres des maîtres-chanteurs. Comment le jeune Guillaume, dans *Les Mendiants*, peut-il reconnaître en Sani son chef (« la voix évoquait ce que j'aimais, et je

---

<sup>103</sup> *Chambre*, p. 74. Je souligne.

<sup>104</sup> Mais on ne peut, bien entendu, s'approprier la loi : il ne s'agit ici que d'une schématisation de lecture en vue de clarifier les distinctions que fait des Forêts entre le règlement et l'autorité.

<sup>105</sup> *Ostinato*, p. 24.

<sup>106</sup> *Chambre*, p. 74.

frémisais de joie parce que nous allions jouer et que Sani était mon chef<sup>107</sup> ») et en même temps, éprouver du dégoût à l'idée qu'il soit le chef des autres gamins (« Saluer Sani, j'en aurais éprouvé une sorte de honte dégoûtante ; mais eux, ça leur plaisait ; ils avaient des âmes de subalternes, c'était certain<sup>108</sup> ») ? La réponse est simple et formulée par l'un des enfants de la « Chambre » :

Ne comprends-tu pas que les maîtres ont dramatisé le règlement en donnant à nos rapports avec eux qui se substitue à lui le caractère d'un conflit permanent ? C'est aux maîtres qu'il faut obéir, c'est par eux qu'on se fait punir, c'est donc à eux qu'on serait tenté de désobéir pour leur permettre, selon la formule insolente de notre élève de *faire leur métier*. Résister sournoisement à leurs ordres, tromper leur surveillance afin d'encourir une juste punition, c'est rompre sans cesse avec la docilité satisfaisante où nous risquerions de nous endormir, mais c'est aussi reconnaître la puissance invincible du règlement qui ne vit en nous que par la fréquence de nos délits. Et qui donc nous invite insidieusement à commettre ces délits, sinon les maîtres eux-mêmes par le rappel de nos devoirs comme par les sanctions dont ils nous menacent sans cesse<sup>109</sup> ?

C'est pour cela que la voix de Paul, dans « La Chambre des enfants », retentit dans la chambre « si ferme, si sévère, si pleine de componction [qu'on] jurerait celle d'une grande personne. Chaque mot est articulé [...] comme par qui entend se faire obéir et ne le répétera pas deux fois. C'est le langage de l'autorité [...]. Amplifiée par la majesté du ton, la voix de Paul paraît tomber de très haut, comme d'une montagne ou d'un balcon<sup>110</sup> ». C'est pour cela également que des Forêts, en

---

<sup>107</sup> *Mendiants*, p. 17.

<sup>108</sup> *Mendiants*, p. 23.

<sup>109</sup> *Chambre*, p. 83.

<sup>110</sup> *Chambre*, p. 71.

« dramatisant » de la même façon la mort (et par là toucher son insignifiance comme celle du règlement), a cru à tort qu'il pouvait la tromper et ruser avec la terreur qu'elle lui inspire (mais y a-t-il d'autres stratégies ?), sa découverte, au terme de sa vie, est implacable : c'est encore cette même terreur, intacte depuis l'enfance, « qui remonte de son ombre profilée sur la tenture, le chass[ant] tout vêtu vers le lit [...] qu'il escalade d'un bond pour s'y raidir après trois signes de croix, les yeux grands ouverts comme un mort dans ses draps<sup>111</sup> ». C'est cette même terreur, mélange d'attrait et d'effroi, qui perturbe son écriture en la pétrifiant (« tenaillé [qu'il est] par un âpre désir d'épouvante<sup>112</sup> ») et en la pressant (le Bavard « n'éprouverait pas de terreur s'il n'était pas si tourmenté par le besoin de parler<sup>113</sup> ») tour à tour, dans un « inlassable travail d'approche et de retrait<sup>114</sup> ».

Toute cette mise en scène parce que le tient la promesse cathartique<sup>115</sup> qui consiste à *mettre en forme* toute la terreur qui l'écartèle au plus loin de lui-même. Et s'il « arrive qu'une forme tenue longtemps pour efficace ne réponde plus aux aspirations de l'esprit, le pire [est] qu'on y persiste néanmoins, faute d'en trouver une autre à lui substituer qui mette sur la voie de quelque chose d'inhabituel propre à rendre sensible l'orientation de la pensée vers un nouveau centre d'intérêt<sup>116</sup> ».

---

<sup>111</sup> *Ostinato*, p. 18.

<sup>112</sup> *Mégères*, p. 13.

<sup>113</sup> *Miroir*, p. 146.

<sup>114</sup> *Ostinato*, p. 107.

<sup>115</sup> Pour cette « promesse cathartique », voir Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>116</sup> *Immémorable*, p. 13-14.

Tout comme le centre d'une toile d'araignée est, en réalité, l'araignée elle-même qui, invisible, se déplace et guette sa proie, le « centre d'intérêt » de la toile que brosse continuellement des Forêts est la voix terrible qui le traverse et qu'il cherche à faire passer. Ainsi l'écriture a-t-elle pour mission non seulement, comme on l'a vu plus haut, de faire traverser d'un « rayon » les êtres et les choses bruissant (accomplissant par là le seul geste créateur possible), mais de porter aussi ce qui, dans ces « voies » tracées, « [...] précipitent vers le pire / Là où ronflent les flammes, où sonne le glas [...] »<sup>117</sup>.

Mais une barque bleue enlisée dans la neige.  
 La chahut de cinq cloches dérégées et fêlées,  
 Un train roulant à toute vapeur sur un pont de fer  
 La façade en feu d'une forteresse qui s'effondre,  
 De ces obsessions nocturnes aux formes si précises  
 Rien ne laisse deviner la provenance et la clé.  
 Elles disent pourtant que jamais l'angoisse ne s'endort,  
 Que toutes les voies nous précipitent vers le pire  
 Là où ronflent les flammes, où sonne le glas,  
 À moins qu'elles n'aient pas plus de sens qu'une pierre  
 Ou qu'elles veuillent dire tout autre chose qui est  
 Qu'il faut tenir les yeux ouverts, tendre l'oreille<sup>118</sup>.

#### VERDICT ET FÉLICITÉ

Répondrais-je à la fin ? Mais je ne connaissais pas la question.  
*Les Mendiants*

Toutes les histoires de des Forêts ne cessent d'y revenir, comme si elles veillaient à entretenir par là une litanie seule capable d'en porter l'oubli : des Forêts

---

<sup>117</sup> *Samuel*, p. 10.

<sup>118</sup> *Samuel*, p. 9-10.

a cédé au pouvoir des (de ses<sup>119</sup>) voix, c'est-à-dire qu'il a rompu le pacte de la souveraineté — celui de l'impouvoir — par lequel la littérature est possible. Il a suivi les voix « comme aux jours où rusant par des chemins divergents / pour faire mine de fuir sans échapper à leur orbe / [il] voyait ces vieilles [mégères], l'inviter [...] à les suivre au tréfonds de leur grotte<sup>120</sup> ». Il n'a pas été du « nombre des spectateurs avertis qui éprouvèrent dès les premières scènes une sorte de gêne » lors du concert de Molière. La voix a exercé sur lui, comme sur le narrateur des « Grands moments d'un chanteur » (et sur Molière lui-même), « une fascination qui le rend inattentif aux insuffisances de sa voix<sup>121</sup> ».

Coupable en ce sens, des Forêts ? Oui. Mais est-ce bien pour cela, pour n'avoir pas toujours su, comme il en avait le privilège dans l'enfance, user de « cette aptitude si étrange à déceler la note fautive dans la voix et les rires des personnes attablées qu'il épie par en dessous avec des yeux qui feignent d'être absents et qui jugent, comme de l'autre côté d'une vitre, silencieusement le monde<sup>122</sup> » ? Oui. Mais il y a plus. Ce n'est pas tant « la fautive note dans la voix » qu'il n'a pu toujours reconnaître (« conduit par un pouvoir impérieux et secret, emporté par cette voix qui venait inaltérée d'un autre monde<sup>123</sup> ») qui le condamne si durement. Sa faute a été plus grave encore : des Forêts s'est maintenu — tout au

---

<sup>119</sup> Car « la » voix est toujours « sa » propre voix.

<sup>120</sup> *Mégères*, p. 12.

<sup>121</sup> *Chanteur*, p. 46.

<sup>122</sup> *Ostinato*, p. 34.

long de sa vie d'écriture mais surtout à partir de la deuxième période — dans une posture qui lui permettait « d'être tout ensemble le juge et le prévenu<sup>124</sup> ». Il s'est présenté à la fois en pécheur et en démiurge, il a *voulu* tout incarner — l'ennemi et l'ami, la voix et l'appel —, tout entendre, tout embrasser pour ensuite redonner, dans un geste rageur, ce *tout* qu'il arrivait si bien à contenir (ainsi en va-t-il du lyrisme flamboyant).

Quand le moment approche de reprendre en main  
 Les pièces de cet interminable procès,  
 D'avoir à comparaître devant soi-même  
 Selon le rite imposé par l'insomnie,  
 D'être tout ensemble le juge et le prévenu  
 Encore qu'enfermé dans ce double statut  
 Qui peut prononcer, qui entendre le verdict  
 Et pour quelle faute expier sinon l'orgueil<sup>125</sup> ?

Pire, sa douleur — non pas celle d'être séparé du tout mais celle d'y avoir eu accès par intermittences — a été tout autant le salut de son œuvre qu'elle a été sa monnaie d'échange, le capital honteux (n'y a-t-il pas dans tout échange une honte plus ou moins secrète ?) dont il n'a pu s'affranchir. « *Ah, dov'è il perfido, dov'è l'indigno ? Tutto il moi sdegno sfogar io vo !*, entonne le quatuor des accusateurs à la scène finale qui constitue comme la moralité du drame<sup>126</sup> ». Pour camoufler sa honte, des Forêts l'a (comme le reste) exacerbée, magnifiée, placée sur l'autel et

---

<sup>123</sup> C'est du moins l'expérience du narrateur-auditeur de Molière. *Chanteur*, p. 31.

<sup>124</sup> *Samuel*, p. 30.

<sup>125</sup> *Samuel*, p. 30-31.

<sup>126</sup> Le chœur mozartien soutient alors Elvire contre Don Juan, *Chanteur*, p. 50.

ensuite, comme un prêtre honteux de la richesse de sa robe, l'a mise elle-même en procès, mettant par là à l'épreuve la vigilance de ses véritables juges : les fidèles<sup>127</sup>.

[...] quand même y verrait-on percer encore ça et là des points lumineux, des moments de grâce, mais si ténus par rapport au passé glorieux de l'enfance que ce ne sont pas eux qui prévalent, du moins pas assez pour que tout le reste jusqu'alors frappé d'interdit en sorte illuminé et comme magnifié après coup par la puissance du verbe [...]<sup>128</sup>.

Si c'est bien à un procès que des Forêts convie ses lecteurs (et ses personnages), c'est aussi à une messe (au cours de laquelle il y a souvent communion dans le chant). Une messe spectaculaire et difficile, sacrificielle, une *épreuve*.

[...] il a soudain la vision prémonitoire de ce qu'aucun mot ne saurait exprimer. Il se tait, le souffle coupé. Il se tait et [...] peut-être a-t-il déjà fait secrètement le vœu de se taire. [...] Il y a d'abord dans son mutisme comme une volonté d'ascèse : il doit mériter ce qu'il vient d'entrevoir, fût-il malaisé à évoquer et peut-être déjà hors d'atteinte. Des larmes coulent sur ses joues, non celles de l'humiliation ou de la peur, mais d'une joie orgueilleuse, excessive, presque illimitée...<sup>129</sup>

On imagine aisément des Forêts tel qu'a été l'enfant d'« Une Mémoire démentielle », « engoncé dans cette robe », « personnage hiératique séparé par un abîme du monde profane [...] et cependant uni par une secrète affinité au prêtre qui, pour accomplir dans le faste sa fonction [...], se couvre de la chasuble dorée,

---

<sup>127</sup> Car en se posant comme son seul et plus sévère juge, des Forêts prévient, de la manière la plus explicite, toute condamnation qui serait certainement moins terrible et ainsi, plus cruelle.

<sup>128</sup> *Immémorable*, p. 25-26.



comme lui-même, pour chanter, revêt une aube angélique ». Et si l'on peut penser que c'est « quand les voix s'élèvent avec des sonorités corrosives et suaves » que des Forêts « y mêle alors la sienne sans retenue, comprenant soudain que c'est par une participation active à la cérémonie qu'il peut le mieux accéder à ce que le prêtre nommerait Dieu [...] <sup>130</sup> » ; tout porte à croire qu'il s'est aussi découvert en élu par lequel les voix pourraient le traverser.

Mais lors de cette messe, qui, au juste, traverse l'épreuve, qui est cet élu ? Dans « La Chambre des enfants », par exemple, on ne sait trop qui passe l'épreuve du silence. Est-ce Georges ou ses camarades, le Georges-muet ou celui du corridor ? Cette épreuve serait-elle réversible ?

- On dirait pourtant qu'il est venu ici pour soutenir une épreuve et nous pour la faire subir.
- Pas du tout. Est-ce qu'il n'a pas l'air à son aise ?
- Bien plus que nous en effet. On l'a offensé mais c'est nous qui le sommes par son silence <sup>131</sup>.

Le récit « Dans un miroir » est celui de Léonard qui cherche à aider un ami qui refuse de lui parler <sup>132</sup> et dans la mesure où Léonard ne « reçoit que l'écho de ses

---

<sup>129</sup> *Mémoire*, p. 100.

<sup>130</sup> « ... À ce qu'il ne sait aujourd'hui comment nommer tant les termes sont misérables et sans vigueur pour définir ce que la révélation eut de fulgurant, d'unique », *Mémoire*, p. 112.

<sup>131</sup> *Chambre*, p. 64.

<sup>132</sup> (Léonard) — « il faudrait l'aider, armé de cette violence qu'il appelle en secret et dont une sorte de délicatesse ou de lâcheté me retient d'user au moment favorable ». (Louise) — « Mais refusez de vous soumettre à pareille épreuve, renoncez pour de bon à mettre les pieds dans cette chambre, si tant est que vous n'y receviez jamais que l'écho de vos propres questions ! » (*Miroir*, p. 140-141).

propres questions », on ne peut dire qui, de l'ami ou de Léonard, est dans la plus mauvaise posture. « Jamais un être s'acharna avec autant de perversité à décevoir ce désir d'échange qui est à la source de toute amitié digne de ce nom ! Mais peut-être calcule-t-il que cette épreuve commune est ce qui nous lie le plus sûrement l'un à l'autre ; peut-être, dans ses moments les plus fermés, ne cherche-t-il rien d'autre qu'à me convertir à son utopie d'une entente purement tacite...<sup>133</sup> » Dans « Les Grands moments d'un chanteur », le narrateur doit s'enfoncer dans un passage souterrain (semblable sans doute au tunnel que traversent les soldats de *Dreams* de Kurosawa) et sans savoir pourquoi, se met à « hurler à pleine gorge ».

Devant moi, la chaussée s'enfonçait sous un tunnel tapissé de faïence, au-dessus duquel passait une voie ferrée ; ce passage souterrain, [...] sans rien présenter de menaçant, m'inspira sur-le-champ le désir panique de rebrousser chemin. Il me parut à cet instant que m'y engouffrer, c'était courir un grand risque. Au lieu d'obéir à ma première impulsion, j'allongeai le pas, soucieux avant tout de déboucher au plus vite de l'autre côté, mais à peine engagé sous la voûte, je fus enveloppé soudain par un vacarme qui me fit perdre tout sang-froid et je me mis à courir en hurlant à pleine gorge, les yeux fixés sur l'issue en demi-cercle où je voyais s'encadrer deux silhouettes de taille identique qui [...] semblaient marcher à ma rencontre. Un peu avant de parvenir à leur hauteur, je repris mon allure naturelle, la tête encore gonflée du fracas métallique (ou de mes propres cris ?), haletant comme un chien [...]<sup>134</sup>.

Qui, du narrateur ou des deux silhouettes (on saura qu'il s'agit de Molière et d'Anna), souffre le plus de ce hurlement ? Et si c'est bien le narrateur (comme on le croit), pourquoi s'inflige-t-il de la sorte une telle épreuve ?

---

<sup>133</sup> *Miroir*, p. 140.

Il faut apprendre, intime la voix courousée du Paul de « La Chambre des enfants », à ruser avec un règlement que nous instituons nous-mêmes et auquel nous nous soumettons. « Il faut jouer sérieusement<sup>135</sup> ! » Il faut « se soumettre sans faiblir à ce qui se présente [...] comme une passion librement subie et même avidement désirée du fait qu'elle constitue une épreuve nécessaire [...]»<sup>136</sup>. C'est ainsi que les personnages de des Forêts se sentent appelés et il est de leur devoir d'entendre cet appel.

C'était bien pour moi que résonnaient ces voix impératives et pleines d'une solennité sauvage, pour moi, rien que pour moi, c'était moi qu'elles appelaient, il n'y avait pas à se tromper ni à chercher d'échappatoire : elles m'appelaient<sup>137</sup> !

Certes, il s'agit de la parole du Bavard dont la rotondité calomnie son propos au fur et à mesure et exige de l'auditeur la suspicion<sup>138</sup> la plus serrée. Mais cette révélation (« c'était pour moi, rien que pour moi qu'elles appelaient<sup>139</sup> ») semble en tout point semblable à celles de l'enfance consignées dans *Ostinato* : « loin des autres qui jouent dans la nuit [...], à écouter le discours d'un oiseau au plumage

---

<sup>134</sup> *Chanteur*, p. 24.

<sup>135</sup> *Chambre*, p. 79. Contrairement à Molieri dont les « dernières paroles et jusqu'au cri extrême, il les chanta sur le mode bouffon de qui ne croit pas à ce qu'il dit et s'amuse à s'effrayer lui-même », (*Chanteur*, p. 49).

<sup>136</sup> *Mémoire*, p. 101.

<sup>137</sup> *Bavard*, p. 136.

<sup>138</sup> Et pourquoi cette suspicion ? Voilà de nouveau à l'œuvre des Forêts jouant avec le « trop ». Si, pour des Forêts, « un mot de trop met tout en péril » (*Ostinato*, p. 93), il y a bien dans *Le Bavard* une efficace mise en scène de ce péril.

<sup>139</sup> *Bavard*, p. 136.

argent, son vif message chiffré, son appel étrange vers les fond sans écho<sup>140</sup> » ? En effet, qu'ont de si dissemblables ces « appels » ? « Un bateau lança son cri, un unique mais long appel [...] puis ce fut un silence hermétique<sup>141</sup> » raconte Guillaume au début des *Mendiants* tandis que, beaucoup plus tard, des Forêts témoigne, dans *Ostinato*, de ces appels reçus « de loin en loin, appels presque sans voix pour appeler, auxquels il répond en baissant la sienne<sup>142</sup> ». Quelle est donc la nature de ces appels, distingués de la voix, de l'écho, du silence ? Pourquoi des Forêts, enfant, se tenait-il « désespérément à distance des frêles clameurs auxquelles son corps tendu pour mieux entendre refuse de s'unir<sup>143</sup> » ?

C'est que « marqué de son chiffre comme au flanc d'un agneau<sup>144</sup> », c'est bien en *élu* que des Forêts non seulement est autorisé à écrire, mais a le devoir d'écrire. Cette épreuve (celle de l'écriture), s'il la traverse parfois dans la plus pure félicité, « suspendu entre ce qu'il n'est plus et ce qu'il n'est pas encore [et] n'éprouve qu'innocence, que fierté, que plaisir. Proprement hors de lui-même, il jouit de la situation en spectateur<sup>145</sup> ». Mais aussi — et c'est là, je crois, l'essence de son appel, il se sent

[...] retourné et comme rejeté brutalement hors de l'espace et du temps dans un monde d'évidence où il lui semble que se trouvent résolues toutes les pénibles contradictions qui le déchiraient. Le

---

<sup>140</sup> *Ostinato*, p. 20.

<sup>141</sup> *Mendiants*, p. 15.

<sup>142</sup> *Ostinato*, p. 153.

<sup>143</sup> *Ostinato*, p. 153

<sup>144</sup> *Mégères*, p. 19.

<sup>145</sup> *Mémoire*, p. 100.

chant sacré accompagne ce phénomène de transfert et, bien qu'il n'en soit encore qu'un des plus négligeables interprètes, il se figure orgueilleusement que c'est de lui seul que ce chant est issu — qu'il est ce chant même. Et de fait, chaque fois qu'il lui semble que sa voix a atteint ses limites, c'est pour les dépasser encore, comme entraînée par un mouvement toujours accéléré dans une escalade vertigineuse et sans fin. Se jouant des difficultés, décuplant d'intensité, elle parvient à dominer celles des autres enfants qu'il cesse bientôt d'entendre car la sienne le perce jusqu'à l'os. Et ainsi, peu à peu, par une sorte d'opération qu'il ne peut que difficilement évoquer, car elle est obscure et magique, sa voix se fait l'organe de puissance [...]. Ce qu'il avait cru ne pouvoir obtenir que par un exercice long et méthodique du silence, il l'obtient d'emblée par le truchement imprévu d'un hymne séculaire dont le thème banal est la gloire de Dieu et l'infirmité de ses créatures. Mais infirme, il a cessé de l'être et c'est sa propre gloire qu'il clame à pleine gorge, avec une folle prodigalité, comme si sa voix d'enfant avait des propriétés sonores d'une étendue insoupçonnée, comme si ce qu'elle criait au ciel était une félicité faite pour durer toujours [...]<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> *Mémoire*, p. 113.

## Conclusion

C'est le cas de la plupart des problèmes qu'on ne saurait les résoudre  
à temps, sauf que les écarter de son esprit  
est un autre non moins insoluble.

*Face à l'immémorable*

## CETTE VOIX QUI ME PRESSE DE L'ACCUEILLIR

On s'étonnera peut-être du trajet parcouru par la voix dans cette thèse. Non seulement la voix s'est-elle, au fil de la réflexion, singularisée (il n'y aurait que des voix singulières) et unifiée (il n'y aurait pas deux voix — l'une grande et absolue, l'autre petite et rattachée au moi, mais une seule) ; elle s'est, pour ainsi dire, rétrécie, c'est-à-dire découverte *uniquement* dans le phénomène sonore, dans une écoute littérale dont on ne soupçonnait peut-être pas l'exigence au départ. Car si la *question* de la voix, elle, ouvre magnifiquement le texte littéraire, désenclave les préoccupations de lecture (cette question réussit à s'infiltrer partout, même chez les linguistes, les sociocritiques, les psychanalystes, etc.), si elle réitère la promesse de la littérature de se débrouiller avec l'impossibilité de sa possibilité (et vice versa dans un rassurant vertige — rien n'est heureusement fixé quand on remet la voix en question), il n'y a pas lieu, ici, de prolonger sempiternellement la question : il faut apporter une réponse. Le piège, bien sûr, est d'apporter une réponse à la voix qui elle-même se donne toujours comme question. Il y a dans cette quête un échec annoncé contre lequel on ne peut rien, chaque réponse à la question de la voix consistant en une question (pas même une autre question — qui ferait qu'au bout du compte, on aurait l'impression d'y arriver — mais bien la même, toujours reformulée sans être répétée).

Mais il faut une réponse. Et c'est bien en s'essayant à une réponse, contrairement à ce que l'on pourrait croire, que la pensée est en jeu. La réponse n'est pas une fermeture, elle est, comme toute littérature, une façon de mettre un frein temporaire à la fulgurante expansion du « monde des possibilités » dans lequel nous nous maintenons, et ces possibilités, loin de nous servir, exténuent nos plus vigoureux élans. Ainsi la réponse, à son tour, crée quelque chose — du moins essaie-je de m'en convaincre : un nouvel enclos à l'intérieur duquel on se tiendrait à l'affût, le travail consistant davantage à surveiller les instables barrières qui le délimitent qu'à y exécuter quelque tâche. En ce sens, ma réponse apparaîtra peut-être comme un geste utile, puisqu'il me semblait difficile de distinguer, dans l'immensité des possibilités, cette part de terrain que l'enclos arrive, au mieux, à mettre en évidence. C'est le lecteur de cette thèse qui, je l'espère, verra mieux que moi le petit lopin que j'ai tenté de circonscrire — et idéalement, voudra bien se mêler de cette histoire de clôture. Occupée à délimiter, retracer, colmater, solidifier, replanter et surtout, négocier avec l'effrayant voisinage, ma tâche a été de me concentrer sur les *limites* de la voix.

C'est cette tension qui traverse chacun des quatre chapitres : circonscrire ce qui ne souffre pas la limite, relever ce qui s'effondre sans cesse, préciser temporairement quelques termes abyssaux liés à la voix comme le sont le langage, la subjectivité, le corps, la présence, la médiation, la loi et sa félicité. Ainsi le premier chapitre est-il consacré à un élagage du terrain de jeu de la voix. De quelle



voix parle-t-on, quelle est son étymologie ? Qu'a-t-elle en commun avec la musique et n'y aurait-il pas lieu de formuler l'hypothèse qu'elle se subdivise (permettant à une « grande » voix d'apparaître face à une autre plus « petite ») qui nous aiderait à mieux la saisir conceptuellement ? Les deuxième et troisième chapitres sont consacrés à la théâtralisation desforétienne de la voix, subterfuge dont l'auteur s'est toujours servi lorsqu'il était question de conjurer une difficulté : comment la voix se concilie-t-elle avec la nécessité de sa perceptibilité, quel « jeu » ouvre-t-elle dans cet échange visible-invisible ? On aura enfin tenté, dans le dernier chapitre, de comprendre comment s'est traduite la possibilité, dans l'écriture de des Forêts, d'accueillir l'abîme comme on pourrait l'inscrire sur les tables de la loi — et tout cela cependant que je tentais d'assurer la solidité des barrières qui clôturaient le terrain de la voix, les découvrant de plus en plus friables et m'obligeant à en édifier d'autres, toujours plus proches de moi, jusqu'à ce que je n'aie moi-même plus de place, les barrières s'emboîtant les unes dans les autres et m'éjectant à nouveau dans une immense perplexité.

Voix qui êtes miennes et qui cherchez à me circonvenir, vos pièges sont si adroitement tendus que je ne suis pas de force à les déjouer. La foi cependant, cette foi que vous narguez et battez en brèche, il m'en reste assez pour croire que vous n'êtes pas prêtes à prendre le dessus<sup>1</sup>.

Ainsi la question est formulée et on n'y reviendra plus : qu'est-ce que la voix en écriture, qu'est-ce que cette « voix d'encre » ? Quelle est la véritable part

---

<sup>1</sup> *Ostinato*, p. 226.

de « voix », dans la question littéraire de la voix ? La voix, c'est une autre voix qui cherche à se faire entendre. Quelle autre voix ? Quel « autre », et qu'a-t-il à voir avec la voix ? Pourquoi la voix n'est-elle pas « elle-même », pourquoi cherche-t-elle quelque chose d'autre qu'elle-même ? Ne peut-elle, comme le chat être un chat, être « une voix qui est une voix » ? Sommes-nous si certains de la complexité de l'objet, n'y a-t-il pas là supercherie académique ? Non, la voix est bien, malgré tout, une autre voix qui cherche à se faire entendre. Et si, de nouveau, le risque est grand de se tromper, que le piège se tende, qu'il ouvre grandes ses mâchoires car cette réponse est celle d'un auteur qui, jusqu'à la toute fin (si tant est que sa fin ne désavoue pas son parcours), avec une rigueur dont l'extrême tenue lui a fait exposer ses propres mensonges, c'est celle de Louis-René des Forêts.

Mais si la réponse à la question a été lâchée (la voix, en écriture, appelle une autre voix qui cherche à se faire entendre), elle souffre de n'apparaître que comme une formule. Je soulève donc deux conséquences qui me paraissent importantes. La première est reliée à la question de l'intentionnalité. Si des Forêts entend, comme il le prétend, une voix qui le presse tant de l'accueillir (dans sa propre voix), c'est qu'il ne s'agit pas seulement pour lui de « faire bruir » le monde, mais bien de le « laisser bruir ». La distinction est importante car elle prête, d'une certaine façon, une intentionnalité au monde, ou plutôt, une intelligence qui dépasse l'intelligibilité. Se rejoue là, me semble-t-il, une conception du monde qui a longtemps accordé au sujet (comme l'a fait une certaine phénoménologie

husserlienne) une position centrale, si tant est que la conscience ait été appréhendée comme l'unique révélateur du monde. La proposition est donc inversée : ce n'est pas le monde qui bruit à travers moi, c'est moi qui bruis à travers le monde ; ce n'est pas la conscience qui révèle le monde, c'est le monde qui fait se découvrir ma conscience. Bref, l'homme est une vibration de la nature<sup>2</sup>, et non, la nature l'une des vibrations intentionnelles de l'homme.

La seconde remarque concerne l'orientation générale des études sur la voix, qui tend, semble-t-il désormais, à exclure de la pensée de la voix toute valeur métaphysique. Si penser *la* voix (comme idéalité d'un phénomène jamais phénoménal) mène à un constat d'échec (*la* voix ne sera jamais ma voix ou celle de des Forêts), elle est pourtant le seul objet auquel l'on doit tendre pour y entendre quelque chose. *La* voix entretient un rapport trouble avec *une* voix dans la mesure où toute voix (singulière, phénoménale) contient le *tout* (son idéalité), et c'est cela qui la déborde constamment. Contrairement à la théorie platonicienne qui comprendrait *une* voix comme une copie perfectible inscrite dans un rapport à l'idée de voix, cette voix apparaît plutôt comme une synecdoque en soi : elle est une partie parfaite qui fait se déborder le tout hors d'elle : c'est son excès de saturation qui la permet et la relance (l'excès cherche à s'absorber ailleurs) dans un rapport continu (infiniment réitéré) avec le monde (ce sont les sauts — les ruptures — de la voix d'un corps à l'autre qui s'inscrivent dans la continuité). Car c'est bien

---

<sup>2</sup> Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, op. cit., p.216.

le *tout* contenu dans la voix qui ne cesse de se répandre à l'extérieur de la voix (qui elle-même est déjà extérieure, c'est-à-dire toujours déjà exprimée) donnant lieu au phénomène de l'appel. Si ma voix ne peut être absolue, ne peut être inaudible (il n'y a pas de voix sans profération), c'est donc le *désir* qui est contenu dans ma voix (sa métaphysique) qui demeure trop grand et la déborde.

Mais si c'est du *désir* dont on parle lorsqu'il est question de *la* voix, cette voix est alors métaphorique (et c'est précisément parce qu'elle est *métaphore* qu'elle est *métaphysique*<sup>3</sup>), ce n'est pas *une* voix. Ainsi parler de la voix, en littérature, c'est-à-dire parler de la métaphore vocale qui se lie inextricablement à une émission de voix, c'est toujours s'entretenir de ce trop qui excède la voix littérale.

— N'êtes-vous pas las de parler pour ne rien dire ?

— Jamais assez pour nous taire, toujours trop pour dire quelque chose<sup>4</sup>.

Tout se passe donc comme si la voix se révélait uniquement dans un rapport d'*intensité* (dans une « métaphysique de l'intensité » si l'on accorde à la métaphysique le projet de déployer un « rapport » entre l'être et la chose<sup>5</sup>), dont le propre est de ne pas tolérer la gradation, mais de surgir soudainement dans une

---

<sup>3</sup> Parce que la métaphore, comme la métaphysique, introduit dans le monde des choses un rapport qui crée un espace autre que le monde lui-même.

<sup>4</sup> *Chambre*, p. 88.

<sup>5</sup> Une métaphysique de l'intensité apparaîtrait donc comme un rapport de rapport (l'intensité étant toujours comprise dans un rapport d'exubérance face à la justesse).

impulsion souveraine. Voilà pourquoi la voix n'est pas une question de volume (« pour avoir longuement bavardé avec vous, ai-je pris du volume<sup>6</sup> ? ») mais une *histoire* d'oscillation entre le « trop » et le « trop peu ». Ainsi pourrait-on répondre en partie à l'une des interrogations contenues dans le premier chapitre qui exposait la difficulté de penser une « petite » voix, une « mi-voix » ou une « demi-voix ». Si tant est que la voix se *mesure* (et dans cette mesure, cherche la justesse), elle ne le fait pas, cependant, sur le plan quantitatif mais uniquement sur le plan qualitatif. La mesure de la voix se fonde toujours sur la démesure (il y a dans le « trop » sa substance même) et c'est en ce sens qu'on ne peut comprendre la voix que dans un rapport d'intensité. Sachant que des Forêts a cherché avec de plus en plus d'inquiétude<sup>7</sup> à se « délivrer des formes verbales [pour se] ramener au plus près de l'état de nature, dans un rapport d'intensité qui est le privilège de l'enfance », c'est uniquement en se laissant traverser par *la* voix qu'il a pu, paradoxalement, *expérimenter* le monde. C'est dans l'exubérance du langage<sup>8</sup> (l'expressivité du trop) que des Forêts a rejoué le monde.

---

<sup>6</sup> *Bavard*, p. 156.

<sup>7</sup> Cette inquiétude progressive l'a fait se tenir, au fil des années, de plus en plus « silencieux » : du vaste roman de jeunesse, il est passé aux récits et nouvelles, puis à des textes hachés et même balbutiants, comme si la réduction quantitative de paroles allait laisser aux intensités de la voix davantage de chances de se manifester (même si les derniers textes « compensent », d'une certaine façon, cette réduction quantitative par une intensification du propos et une surcharge syntaxique et sémantique manifeste).

<sup>8</sup> Car, comme le souligne Daniel Charles, le débordement pourrait bien être le langage lui-même. « Le problème de la voix est une affaire de langage, non parce que la voix véhicule des paroles et qu'il faudrait l'approcher avec les seuls outils de la phonétique ou de la phonologie, mais parce qu'elle est de *de quoi* sont faites les paroles. Mais comment concevoir un commencement de langage qui serait "hors" langage ? L'inarticulé est-il le silence ? Le vrai début, "l'autre" langage qui accomplira le miracle de faire que le langage

À un certain degré d'exubérance, le langage est tout ensemble facteur d'émancipation et d'ouverture vers le dehors, en quoi il se distingue du silence guindé qui n'est en l'occurrence qu'une forme tacite de soumission à la fatalité<sup>9</sup>.

Il y a dans cette intensité recherchée par des Forêts une présence rayonnante qui exige d'« être là » ou de n'« être rien », c'est-à-dire d'être « trop » là, ou « trop peu » là. Car l'intensité est ce qui *se donne* absolument, cependant que cet absolu nécessite un débordement qui retire à la rotondité de l'absolu sa perfection. En ce sens, une voix participe toujours du mouvement continué lié au débordement, toute voix marque la fluidité de la présence.

Nous taire [...], cela non plus nous ne le pouvons pas, tant la vie en nous demande à déverser son trop-plein de paroles au-dehors<sup>10</sup>.

S'il faut, pour bien parler de la voix (faire son devoir face à la loi de la démesure), rendre compte de ce trop qui la déborde, il faut aussi saisir l'ampleur du procès auquel se débordement donne lieu. Car c'est bien à un même procès que sont convoqués tous les joueurs, acteurs, auditeurs et témoins de la voix. Un immense procès dont on a exploré ici surtout l'aspect spectaculaire et théâtral, mais dont il ne faut surtout pas minimiser le caractère tragique.

---

"s'ouvre" pour accueillir la Chose même (le référent) ? D'où la thématization d'une faille, d'une rupture, d'un déchirement du langage, lequel — à l'instant du cri — ne rejette le souffle que parce qu'il *aspire* le monde » (Daniel Charles, *Le Temps de la voix*, *op. cit.*, p. 153-154).

<sup>9</sup> *Pas à pas*, p. 46.

<sup>10</sup> *Ostinato*, p. 116.

Toute l'œuvre de des Forêts peut se comprendre comme la défense d'une voix qui n'a jamais été la sienne. Ce qui a été mis en procès, ce dont des Forêts à du *répondre*, c'est de quelque chose qui a été *dans* sa voix mais qui ne le concernait pas. Ce n'est donc pas des Forêts qui a été mis en accusation, c'est ce que sa voix n'arrivait pas à contenir. Si, dans le tribunal occidental juridique que l'on connaît, le témoignage s'appuie sur une présence à soi de l'inculpé ; si, faire le procès de quelque chose (d'une faute) à quelqu'un (un accusé) est basé sur un principe opérant d'imputabilité, le procès qu'ouvre la question ontologique de la voix semble tout autre. Car ce qui est mis en procès (un émission de voix qui se déborde toujours elle-même — qui parle dans le débordement ? —) est l'autorité même de l'auteur auquel on ne peut imputer la dérobade de sa propre voix.

Ainsi, c'est l'œuvre qui met l'auteur en procès, qui le rend coupable de ce dont il n'est pas responsable. Cette nouvelle forme de procès rejoue et fait se déplacer le procès juridique vers un procès éthique au cours duquel ce qui est accusé, c'est la non-coïncidence de la voix et de son émetteur (d'où l'infinie culpabilité d'un auteur que terrorise sa propre voix et qui n'a, pour toute solution, que d'amenuiser sans cesse sa voix — son œuvre — pour se replier sur le noyau essentiel de sa culpabilité silencieuse.

L'auteur se transforme donc en un juge de lui-même au tribunal de sa propre œuvre. C'est le juge (l'autorité) qui est jugé dans un renversement où son ancienne

autorité (*autoritas* signifie « ce qui lui fonde et établit la légitimité ») est mise à l'épreuve. Ce procès est infini : plus le juge parle, plus il aggrave sa culpabilité. Le silence final de des Forêts est une intensification de ce trop de parole contre lequel il ne peut rien.

Cette conclusion se referme ainsi selon la loi classique de la rétrospectivité tragique (on avait préfiguré cette fin dès l'introduction) : des Forêts est coupable d'avoir trop parlé et ce n'est qu'en parlant qu'il a tenté d'échapper à sa condamnation inéluctable. Bien sûr, on aura vu que cette thèse, si tant est qu'elle ait été un commentaire de l'œuvre de des Forêts (*cum mentare*, penser avec), se doit maintenant d'assumer à son tour cette culpabilité dont elle voudrait bien ne pas être responsable.



## Bibliographie

## I. ŒUVRES LITTÉRAIRES DE LOUIS-RENÉ DES FORÊTS

### a) FICTIONS ET ENTRETEN

... *ainsi qu'il en va d'un cahier de brouillon plein de ratures et d'ajouts ...*, avec vingt-quatre dessins de Farhad Ostovani, Bordeaux, William Blake & Co, 2002.

*Le Bavard*, Paris, Gallimard, 1946 ; Paris, U.G.E., avec postface de Maurice Blanchot « La Parole vaine », 1963 ; Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », avec quatrième de couverture de Pascal Quignard, 1997 [1973].

*La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, première édition 1960 contenant « Un Malade en forêt » (d'abord publié par *L'Arbalète*, n° 13, été 1948, et repris par Fata Morgana, Montpellier, 1985), « Les Grands moments d'un chanteur » (publié aux *Lettres nouvelles*, n° 10 et 11, déc. 1953 et janv. 1954), « La Chambre des enfants » (publié à la *NRF*, juillet 1955), « Une Mémoire démentielle » (*Les Lettres nouvelles*, nov.-déc. 1957) et « Dans un miroir ». Recueil de nouvelles réédité dans la collection « L'Imaginaire » (à l'exception de la première nouvelle), Paris, Gallimard, 1997.

« Le Jeune homme que l'on surnommait Bengali », *Le Livre des lettres*, n° 2, déc. 1943 et janv. 1944 ; repris dans Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté (dir.), *Louis-René des Forêts*, Cognac, Le Temps qu'il fait, cahiers six-sept, 1991, p. 7-16.

*Le Malheur au Lido*, Paris, Fata Morgana, 1987 (d'abord publié dans le numéro consacré à Pierre Klossowski des *Cahiers pour un temps* du Centre Georges Pompidou, oct. 1985).

*Les Mégères de la mer*, Paris, Mercure de France, 1995 [1967] (d'abord paru à la *Revue du Mercure de France*, juin 1965).

*Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997. Extraits parus dans : *NRF*, n° 372, janv. 1984 ; « Comment trouver la clé ? », *La Quinzaine littéraire*, mars 1986 ; *Art Press*, n° 109, déc. 1986, p. 52-53 ; *L'Ire des vents*, n° 15-16, 1987.

*Pas à pas jusqu'au dernier*, Paris, Mercure de France, 2001.

*Poèmes de Samuel Wood*, *L'Ire de vents*, n° 13-14, 1986 ; édition augmentée et définitive Paris, Fata Morgana, 1988.

*Voies et détours de la fiction*, Paris, Fata Morgana, 1985.

## b) ESSAIS ET ARTICLES

« À la limite (à propos de *Tombeau pour 500 000 soldats de Pierre Guyotat*) », *La Quinzaine littéraire*, 1<sup>er</sup> octobre 1967.

« Le Droit à la vérité », *Le Quatorze juillet*, n° 1, juillet, 1958.

« Hommage à Georges Bataille », *La Ciguë*, n° 1, janv. 1958.

« *Lo Scrittore televisato* », et « *L'Attrativa del vuoto* », *Il Menabo*, n° 7, 1964.

« Messiean et les concerts de la Pléiade », *Le Magasin du spectacle*, n° 1, mai 1946.

« Notes éparses en mai », *L'Éphémère*, n° 6, été 1968.

« Par souci d'éviter la rigidité », *Lignes*, n° 11.

« Présentation de *L'Exil* de Jean de Frotté », *Fontaine*, n° 55, oct. 1946.

« Stawinsky et Webern au domaine musical », *NRF*, n° , janv. 1957.

## c) TRADUCTIONS

*Carnets, journal, lettres de Gerard Manley Hopkins*, traduit et présenté par H. Bokanovski et Louis-René des Forêts, Paris, U.G.E., coll. « 10-18 », 1976 ; repris à Bordeaux, William Blake & Co, 1998.

« Lettres de G. M. Hopkins », *L'Éphémère*, n° 3, 1967.

## II. CRITIQUE DESFORÉTIENNE

## a) ARTICLES ET LIVRES

ASSO, Françoise, « Une Singulière beauté », *La Quinzaine littéraire*, n° 471, oct. 1986, p. 13.

AVNI, Ora, « Silence, vérité et lecture dans l'œuvre de Louis-René des Forêts », *Modern Language Notes*, vol. 102, n° 4, sept. 1987, p. 877-897.

BAETENS, Jan, « Un Écrivain du silence », *Critique*, n° 535, déc. 1991, p. 996-997.

BARBERGER, Nathalie, « L'Hypothèse de l'enfant », *Revue des sciences humaines*, n° 49, janv.-mars 1998, p. 65-74.

BAUDRY Jean-Louis, « Louis-René des Forêts et le thème du miroir », *Tel Quel* n° 7, 1961, p. 42-49.

BEITCHMAN, Philip, *I am a process with no subject*, Gainesville, University of Florida Press, 1988.

BENS, Jacques, « Louis-René des Forêts : *La Chambre des enfants* », *NRF*, n° 90, juin 1960, p. 1161-1162.

BLANCHOT, Maurice, « La Marche de l'écrevisse », *NRF*, n° 91, juillet 1960, p. 90-99.

\_\_\_, « La Parole vaine », postface au *Bavard*, Paris, U.G.E, collé « 10-18 », 1963 ; repris dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 137-149.

\_\_\_ « Une voix venue d'ailleurs », *La Quinzaine littéraire*, juil. 1989, p. 5-6.

BLANZAT, Jean, « Chronique du roman », *Po&sie*, oct.-nov. 1943.

\_\_\_, « Les Romans de la semaine », *Le Littéraire*, 21 sept. 1946.

BONNEFOY, Yves, « Une Écriture de notre temps (Louis-René de Forêts) », *NRF*, n° 402 à 408, juillet 1986 à janv. 1987 ; repris dans *La Vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 115- 259.

BOMPIANI, Ginevra, « Le Chant », *L'Écrivain et la musique*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 37-41.

BOUCHÉ, Claude, « Un Bavard entre deux discours », *Marche romane*, vol. XXI, n° 1-2, 1972, p. 129-138.

BOUSQUET, Joe, « *Les Mendians* », *Confluences*, n° 26, nov. 1943.

CANADAS, Serge, « Louis-René des Forêts : l'inabordable question », *Critique*, n° 442, mars 1984, p. 229-244.

CHAPPUIS, Pierre, « Vertige lucide », *Revue des belles lettres*, vol. 103, n<sup>os</sup> 3-4, 1980, p. 123-129.

CLANCIER, Georges-Emmanuel, « Des Forêts, *Les Mégères de la mer* », *Aventure du langage*, Paris, PUF, 1987, p. 150-159.

CLERVAL, Alain, « Louis-René des Forêts, *Littérature de notre temps* », Casterman, 1970.

COMINA, Marc, *Louis-René des Forêts, l'impossible silence. Relecture critique d'une interprétation mythique (1960-1994) de l'œuvre de Louis-René des Forêts*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

CORMEAU, Nelly, « Louis-René des Forêts : *Le Bavard* », *Synthèses*, n<sup>o</sup> 9, 1946, p. 117-118.

CUCHET, Pascale, *Approche de l'œuvre en fragment. « Ostinato »*, Mémoire de DEA, Université Paris-X / Nanterre, 1992.

DAMBRE, Marc, « Des Forêts entre Méduse et Persée », *Le Magazine littéraire*, n<sup>o</sup> 146, mars 1979, p. 40-41.

DELAY, Florence, « Qu'y a-t-il dans *Le Bavard* ? », *Revue des sciences humaines*, n<sup>o</sup> 249, janv.-mars 1998, p. 41-50.

DELUY, Henri, « Chronique sur *Poèmes de Samuel Wood* », *Révolution*, fév. 1989.

DESPORTES, Corinne, « *Les Mendians* : version définitive », *Le Magazine littéraire*, n<sup>o</sup> 231, Paris, juin 1986, p. 69.

DUFOUR, Dany-Robert, « Je vous dirai qui je suis », *La Licorne*, n<sup>o</sup> 14, 1988, p. 27-38.

DOBZYNSKI, Charles, « La Poésie ou le miroir de la prose. Des Forêts, Lorand Gaspar », *Europe*, vol. LXXV, n<sup>o</sup> 816, avril 1997, p. 214-220.

ESCAIG, Jean, « *Poèmes de Samuel Wood*, Le Marché des Lettres », n<sup>o</sup> 3, été 1989.

FAVRE, Pierre-Alain, « La Poésie de Louis-René des Forêts ou la tragédie du langage », *Littératures*, n<sup>o</sup> 13, automne 1985, p.121-124.

FINCK, Michèle, « Poétique comparée du troisième chapitre des *Grands moments d'un chanteur* de des Forêts et de *La Beauté* d'Yves Bonnefoy », *Travaux de littérature*, X, 1997, p. 411-426.

GARAPON, Paul, « *Ostinato*, de Louis-René des Forêts, une version de l'inachevable », *Esprit*, n° 237, nov. 97, p. 411-426.

GATEAU, Jean-Charles, « Des Forêts : la mort comme vérité », *Le Journal de Genève*, 23 déc.1989.

GIGÈRE, Ronald G., « Louis-René des Forêts : *Ostinato* », *Revue Oracl*, n° 11-12, hiver-printemps 1985, p. 113-114.

GROSJEAN, Jean, « Lettre d'avant », *NRF*, n° 92, août 1960.

\_\_\_, « Vagabondage parmi les textures », *NRF*, n° 91, juil. 1960, p. 35-43.

HADDAD, Hubert, « Les Silences outranciers de Louis-René des Forêts », *Éducation hebdo*, 15 déc. 1983.

HAEDENS, Kléber, « Un Nouveau romancier », *Revue Présent*, 27 sept. 1943.

HAENEL, Yannick, « Le Mystère de Molière », *Recueil*, n° 26, 1993.

HOUBERT, Olivier, « Louis-René des Forêts ou le poids de la mémoire », *NRF*, n° 478, nov. 1992.

HUGLO, Marie-Pascale, « La Voix narrative ou le spectre romanesque : *Le Bavard* de Louis-René des Forêts », *Roman 20-50*, n° 32, p. 131-141.

JABÈS, Edmond, « Louis-René des Forêts ou le malaise de la question », *Le Livre de marges*, Paris, coll. « livre de poche », 1987, p. 202-208.

JARON, Steven Ross, « Des Forêts, *Ostinato* », *World Literature Today*, vol.LXXII, 1998, p. 105.

JAUDEAU, Sylvie, « *La Chambre des enfants* », *Revue Oracl*, n° 6, aut. 1983.

KAUFMANN, Vincent, « Contrats sans paroles », *Texte*, n° 2, 1983, p. 35-47.

LACÔTE, René, « Louis-rené des Forêts », *Les Lettres françaises*, 24 janv. 1968, p. 8.

- LEIRIS, Michel et Jean Schuster, *Entre augures*, Terrain vague, 1990.
- LOREAU, Max, « Louis-René des Forêts et le tourment de la parole souveraine », *Poésie*, n° 29, 1984, p. 3-23.
- MAULNIER, Thierry, « Louis-René des Forêts : *Les Mendiants* », *L'Action française*, 16 sept. 1943.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « Qui a peur de Samuel Wood ? », *Revue des sciences humaines*, n° 249, janv.-mars 1998, p. 75-80.
- MASCAROU, A., *Le Visible et le lisible dans l'œuvre de Louis-René des Forêts*, thèse d'État, Université Paris VII, 1983.
- MÈREDIEU, Florence de, « Louis-René des Forêts : ateliers d'aujourd'hui », *NRF*, n° 307, 1978.
- MICHEL, Jacqueline, « Prélude à l'absence. *Poèmes de Samuel Wood* de des Forêts », *Les Lettres romanes*, vol. LII, 1998, p. 119-129.
- MILLET, Richard, « Se mesurer à la perte et à l'inavouable. *Ostinato* », *La Revue des deux mondes*, avril 1997, p. 138-142.
- \_\_\_, « Sur Louis-René des Forêts », *Accompagnements*, Paris, P.O.L., 1991.
- MONCELET, Christian, « L'Impersonnel et l'indicible : remarques sur l'aphorisme poétique dans *Poèmes de Samuel Wood* », *Désirs d'aphorismes*, Université Blaise Pascal, 1999.
- MURPHY, Carol J., « *Louis-René des Forêts's Dizzy Narrator : Ironic transformations in Le Bavard* », *Stanford French Review*, vol. V, n° 3, hiv., 1981, p. 353-362.
- NADEAU, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963.
- \_\_\_, « Louis-René des Forêts ou les vertus du silence », *France observateur*, article n° 526, 2 juin 1960.
- NAUGTON, John, *Louis-René des Forêts*, Amsterdam-Atlanta/Rodopi, 1993.
- OUELLET, Réal, « Louis-René des Forêts », *Les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Paris, Garnier & frères, 1972.

PERRUCHOT, Claude, « La Littérature du silence », *Études françaises*, vol. 2, n° 1, fév.1966, p. 109-116.

PETTERSON, James, « Des Forêts. *Face à l'immémorable* », *Modern Language Notes*, vol. CXI, n° 96, p. 747-759.

PIA, Pascal, « Louis-René des Forêts : *La Chambre des enfants* », *Carrefour*, 18 mai 1960.

PINGAUD, Bernard, « Louis-René des Forêts », *Écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Grasset, 1960, p. 227-233.

PIRON, Sylvain, « La Respiration de la pensée », *Critique*, n° 504, mai 1989, p. 396-398.

\_\_\_, « Le Pouvoir de la voix », *L'Expérience romanesque*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 265-281.

\_\_\_, « L'Obstination de Louis-René des Forêts », *Le Monde*, 25 février 1994.

PUECH, Jean-Benoît, « Les Moments perdus », *Le Promeneur*, n° 23, novembre 1983, p. 14-16.

QUIGNARD, Pascal, *La Parole de la Délie*, Paris, Mercure de France, 1974, p. 164-170.

\_\_\_, *Le Vœu de silence. Sur Louis-René des Forêts*, Paris, Fata Morgana, 1985.

QUINSAT, Gilles, « Du secret au sarcasme. Sur Louis-René des Forêts », *Écrit en marge*, Seyssel, Champ Vallon, 1987, p. 107-115.

RABATÉ, Dominique, « Le Bavard *or the drama of speech* », *Romanic Review*, vol. LXXVII, n° 1, janv. 1986, p. 71-84.

\_\_\_, « Chronique poésie sur *Poèmes de Samuel Wood* », *NRF*, n° 442, nov. 1989, p. 113-118.

« L'Impossible mémoire de Louis-René des Forêts », *Poétique*, n° 61, février 1985, p. 91-99.

\_\_\_, « D'une autobiographie abstraite : lecture du *Bavard* de Louis-René des Forêts », *French literature Series*, vol. XII, mars 1985, p. 185-188.



- \_\_\_, « Parole d'excès, poésie du silence », *Pleine Marge*, n° 1, mai 1985, p. 29-39.
- \_\_\_, *Poétiques de la voix*, Paris, Corti, 1999.
- \_\_\_, « Le Secret et la crise », *Recueil*, n° 15, juin 1990, p. 22-27.
- \_\_\_, « The Critical Turn. Blanchot reads des Forêts », *Yale French Studies*, n° 93, 1998, p. 69- 80.
- ROBERT, Corine, « *Ostinato* », *Études*, vol. CCCLXXXVII, juil.-déc.1997, p. 412.
- ROCHEVILLE, Sarah Dominique, « Un loup étouffé au dehors. *Pas à pas jusqu'au dernier* de Louis-René des Forêts », *Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, p. 57-66.
- RONSE, Henri, « Littérature et silence », *Synthèses*, n° 231-237, janv.-fév. 1966, p. 41-48.
- ROPAS-WUILLEMIER, Marie-Claire, *Écranique (le film et le texte)*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.
- ROUDAUT, Jean, « L'exercice de l'ironie. Louis-René des Forêts, Charles Baudelaire : le concept de l'ironie autorise le rapprochement de leur deux œuvres », *Magazine littéraire*, n° 273, janv. 1990, p. 60-61.
- \_\_\_, « Des Forêts, Les grands moments d'une vie », *Magazine littéraire*, n° 352, mars 1997, p. 64-65.
- \_\_\_, « *Le Bavard* ou le secret diffusé », *NRF*, n° 336, janv. 1981, p. 63-76.
- \_\_\_, « L'Écriture et la composition du lieu », Jean-Benoît Puech et Dominique Rabaté (dir.), *Louis-René des Forêts*, Cognac, Le Temps qu'il fait, cahiers six-sept, 1991,
- SEYLAZ, Jean-Luc, « *Le Bavard* de Louis-René des Forêts », *Études de lettres*, vol. 9, n° 3, 1966, p. 113-124.
- SOLLERS, Philippe, « Louis-René des Forêts : *La Chambre des enfants* », *Tel Quel*, n° 2, été 1960, p. 58.
- UNGAR, Steven, « *Rules of the Game : First-person singular in Le Bavard* », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, aut. 1980.

VIART, Dominique, « La Parole par défaut », *Revue des sciences humaines*, n° 249, janv.-mars 1998, p. 51-64.

VÉDRENNE, Vincent, « Description d'un combat », *Nouveau Recueil*, n° 43, 1997.

WALL, Anthony, « Le Problème du mensonge en littérature : *Le Bavard* de Louis-René des Forêts », *Semiotic Inquiry / Recherches sémiotiques*, vol.3, n° 3, sept. 1983, p. 262-276.

\_\_\_, « La Parole mystique est un prétexte », *Poétique*, n° 88, nov. 1991, p. 419-429.

ZELTNER, Gerda, « Ein Bruder des Lügner, *Le Bavard* », *Des Monat*, n° 245, fév. 1969, p. 88-90.

#### b) COLLECTIFS ET NUMÉROS SPÉCIAUX CONSACRÉS À DES FORÊTS

« Autour de Louis-René des Forêts », *Revue et corrigée*, n°s 3-4, 1978.

*Lignes*, n° 11, 1990.

PUECH, Jean-Benoît et Dominique RABATÉ (dir.), *Louis-René des Forêts*, Cognac, Le Temps qu'il fait, cahiers six-sept, 1991.

*L'Œil de bœuf*, n° 12, mai 1997.

*Revue des sciences humaines*, n° 249, janv. 1998.

### III. THÉORIE DE LA VOIX

#### a) ARTICLES ET OUVRAGES

AGAMBEN, Giorgio, *Le Langage et la mort*, trad. Yves Hersant, Paris, Christian Bourgois, 1991.

\_\_\_, *Enfance et histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2000 [1978].

\_\_\_, « L'Origine et l'oubli. Parole du mythe et parole de la littérature », *Image et mémoire*, Paris, Hoebeke, coll. « Arts & esthétiques », 1998, p. 45-63.

\_\_\_, *Stanze : parole et fantasme dans la culture occidentale*, read. Yves Hersant, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1994.

APPLEBAUM, David, *Voice*, Albany, State University of New York Press, 1990.

ARNAUD, A., *Les Hasards de la voix*, Paris, Flammarion, 1984.

ASSOUN, P.-L., *Leçons psychanalytiques sur le regard et la voix*, t. 1 et 2, Antropos Economica, 1995.

BAECQUE, A. de, « Journal de voix et de bruits », *Cahiers du cinéma*, n<sup>os</sup> 467-468, mai 1993.

BARBERGER, N., « Les Voix, les pauvres voix », *Critique*, n<sup>o</sup> 557, oct.93, p. 659-677.

BARTHES, Roland, *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.

\_\_\_, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BERGER, Anne-Emmanuelle, « Dernières nouvelles d'Écho », *Littérature*, n<sup>o</sup> 102, mai 1996, p. 71-90.

BASTET, Ned, « Valéry et la voix poétique », *Approches. Essais sur la poésie moderne de la langue française*, Paris, Belles Lettres, 1971, p. 41-50.

BOIX, Christian, « Les Outils d'analyse de la voix narrative », *Cahiers de narratologie*, n<sup>o</sup> 58, 1999, p. 159-173.

BOLINGER, D., *Intonation and its Uses. Melody in Grammar and Discourse*, Standford, Standford University Press, 1989.

BOLOGNA, C., *Flatus vocis. Metafisica e antropologia delle voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.

BOUÉ, R., « L'Écriture à haute voix. Sur l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute », *Poétique*, n<sup>o</sup> 102, avril 1995.

BOURASSA, Lucie, « Focalisation & vocalisation : la conscience narratrice », *Protée*, 16, n<sup>os</sup> 1-2, hiver-printemps 1988, p. 93-103.

BUNCH, Meribeth, *Dynamics of the singing Voice*, Vienne/New York, Springer Verlag, 1994.

CALLE-GRUBER, Mireille, « Écho-graphies », *Texte*, n<sup>os</sup> 15-16, 1994, p. 23-42.

CASTARÈDE, Marie-France, *La Voix et les sortilèges*, Paris, Belles Lettres, 1987.

CHARLES, Daniel, *Le Temps de la voix*, Paris, Delarge, 1978.

CHION, Marcel, *Le Cinéma comme art sonore : la voix au cinéma*, Paris, éditions Cahiers du cinéma, 1982.

\_\_\_, *La Toile trouée : la parole au cinéma*, Paris, éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1988.

\_\_\_, *La Voix au cinéma*, Paris, éditions Cahiers du cinéma, 1993 [1982].

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *La Voix nue, phénoménologie de la promesse*, Paris, Minuit, coll. « Philosophie », 1990.

CIANI, M.G., *The Regions of Silence. Studies on the Difficulty of Communicating*, Amsterdam, J. C. Gieben, 1987.

COHEN-LÉVINAS, Daniel, *La Voix au-delà du chant*, Paris, De Maule, 1987.

COLLOMB, Michel, *Voix, esthétique et littérature*, Paris, Champion.

CRUTTENDEN, A., *Intonation*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1986.

DAUENHAUER, B.P., *Silence. The Phenomenon and Its Ontological Significance*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

DEBREUILLE, J.-Y., « Une Voix multiple qui demeure. La voix chez Tardieu », *Le croquant*, n<sup>o</sup> 17, printemps-été 1995.

DENIS, J.-P., « Vestige d'une oralité première », *Études littéraires*, vol. 22, n<sup>o</sup> 2, automne 1989, p. 99-108.

DEPRETTO, Catherine, « Bakhtine chez Beckett et Bernhard (voix, idée, personnage dans la théorie dialogique) », *L'Héritage de Mikhaïl. Bakhtine*, Presses universitaires de Bordeaux, 1997.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

\_\_\_, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979, p. 253-292.

\_\_\_, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967.

\_\_\_, *Ulysse grammophone*, Paris, Galilée, 1987.

DOLAR, Mladen, « The Object Voice », *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham/London, Duke University Press, 1996.

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

DURRER, E., « Style oralisé et fuite du sens. Réflexions autour de la grande peur dans la montagne de Ramuz », *Versants*, n° 30, 1996, p. 63-82.

EIGENMANN, Éric, *La Parole empruntée. Sarraute, Vinaver, Pinget*, Genève, L'Arche, 1996.

ETTIN, A.V., *Speaking Silences. Stillness and Voice in Modern Thought and Jewish Tradition*, Charlottesville/London, University Press of Virginia, 1994.

FONAGY, Ivan, *La Vive voix. Essai de psychophonétique*, Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1983.

FOREST, Philippe, *Le Roman, le je*, Nauts, Pleins feux, 2001.

GAGNÉ, Sylvie, « Il était une voix... », *Études françaises*, vol. 22, n° 3, 1987.

GENETTE, Gérard, « Voix », *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 225-267.

GLENN, E., *Your Voice and Articulation*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1989.

GOLDHAM, Wolfgan, *Jennzeichen der Sängerstimme*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1943.

GOURDEAU, Gabrielle, « La Voix », *Analyse du discours narratif*, Boucherville, Gaëtan Morin, 1993.

- GUSDORF, Georges, *La Parole*, Paris, PUF, 1960.
- HAREL, Simon, *La Démesure de la voix*, Montréal, Liber, 2001.
- HUGLO, Marie-Pascale, « Du roman comme conversation : Henry Fielding et Laurence Sterne », *Études littéraires*, été 2000, vol. 32, n° 3, p. 130-148.
- IHDE, Don, *Listening and Voice. A Phenomenology of Sound*, Athens, Ohio University Press, 1976.
- KALAMARAS, G., *Reclaiming the tacit dimension. Symbolic Form in the Rhetoric of Silence*, Albany, State University of New York Press, 1994.
- JAKOBSON, Roman, *Child Language, Aphasia, and Phonological Universals*, Mouton, The Hague, 1968.
- \_\_\_, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Minuit, 1976.
- JAMES, A.L., *Our Spoken Language*, London/New York, Thomas Nelson, 1938.
- JOHNS-LEWIS, C. et al., *Intonation in Discourse*, London, Croom Helm, 1986.
- LANE-MERCIER, Gilian, *La Parole romanesque*, Paris, Klincksieck, 1989.
- LAVER, John, *The Gift of speech. Papers in Analysis of Speech and Voice*, Edimburg, Edimburg University Press, 1991.
- LEJEUNE, Philippe, « Vallès et les voix narratives », *Littérature*, n° 23, oct. 1976, p. 3-20.
- LÉON, Pierre Roger, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.
- LHOTE, Elizabeth, *La Parole et la voix*, Hamburg, H. Buske Verlag, 1982.
- MARIN, Louis, *La Voix excommuniée*, Paris, Galilée, 1981.
- MARTIN, J., *Voice in Modern Theatre*, London/New York, Routledge, 1991.
- MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, Corti, 1998.
- \_\_\_, « Le Ravissement de l'écrivain », *Critique*, n° 539, avril 1992, p. 269-291.

- MÉCHOULAN, Éric, « La Voix chez Paul Celan » (à paraître).
- MATHON, G. *Les Rumeurs de la voix*, thèse de doctorat, Université Paris VI, 1989.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *La Voix d'Orphée*, Paris, Corti, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « L'Œil et l'esprit » *Les Temps modernes*, vol. 18, n° 184-185, 1961, p. 193-227.
- MESCHONIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Lagrasse Verdier, 1982 [1981].
- \_\_\_, « Qu'entendez-vous par oralité ? » *Langue française*, n° 56, déc.82, p. 6-23.
- MICHEL, F.-B., *Le Souffle coupé, Respirer et écrire*, Gallimard, 1984.
- MUSARRA-SCHRODER, Ulla, *Le Roman-mémoire moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam, Holland University Press, 1981.
- NANCY, Jean-Luc, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, 1982.
- NEHER, A., *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Seuil, 1970.
- OLSEN, Tillie, *Silences*, London, Virago, 1980.
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy: The technologizing of the world*, Londres/New York, Methuen, 1982.
- OSWALD, P.F., *The Semiotic of Human Sound*, La Haye, Mouton, 1973.
- PARISOT, F., « Qui parle ? Aspects de la voix narrative dans quelques épigraphes apparues dans l'œuvre du romancier urbain Alejo Carpentier », *Cahiers de narratologie*, n° 58, 1999.
- PARRET, Herman, *La Voix et son temps*, Bruxelles, Université DeBoeck, 2002.
- POIZAT, Michel, *La Voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991.
- QUIGNARD, Pascal, *La Leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987.

- RASSAM, Joseph, *Le Silence comme introduction à la métaphysique*, Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1980.
- REGARD, Frédéric, « Polyphonie des voix narratives et autorité énonciative. Sur la *Sea Trilogy* de William Golding », *Poétique*, n° 89, février 1992, p. 47-58.
- REUVEN, Tsur, *What Makes Sounds Patterns Expressive ? The Poetic Mode of Speech Perception*, Durham/London, Duke University Press, 1992.
- ROBSON, Ernest M., *The Orchestra of the Language*, New York/London, Thomas Yoseloff, 1959.
- ROSSI, M. et al., *L'Intonation. De l'acoustique à la sémantique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- ROUAYRENC, Catherine, « Le Parlé dans le roman : variation(s) autour d'un code », *Versants*, n° 30, 1996, p. 31-44.
- ROY, Pascal, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the 19<sup>th</sup> European Novel*, Manchester University Press, 1977.
- RUSSOLO, Luigi, *L'Art des bruits*, Paris, L'Âge de l'homme, 2001.
- SALECL, Renata, Slavoj ZIZEK et al., *Guays and Voice as Love Objects*, Durham/London, Duke University Press, 1996.
- SANDRAS, M., « La Voix, l'écrit. Approche du texte poétique », *Littérature*, n° 159, oct. 1985, p. 48-56.
- SCHUEREWEGEN, F., *À distance de voix*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994.
- SEILER, Emma, *The Voice in the singing*, Philadelphia, Lippincott Company, 1900.
- STEINER, George, *Langage et silence*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1969 [1967].
- TARDIEU, Jean, *Da Capo*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1995.
- TARNEAUD, J., *Le Chant, sa construction, sa destruction*, Paris, Librairie Maloine, 1946.



\_\_\_, *Traité pratique de phonologie et de phoniatrie*, Paris, Librairie Maloine, 1941.

THOMAS, C., « Par la voix des autres », *Critique*, n° 593, oct. 1996.

TITZE, I. *Principles of Voice Production*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1994.

TOMATIS, A., *L'Oreille et la voix*, Paris, Laffont, 1987.

TROUBETZKOY, N. S., *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1970 [1939].

VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, Corti, 1985.

VASSE, Denis, *L'Ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974.

WATT, H. J., *The Psychology of Sound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1917.

WAUGH, L. R., C.H. van SCHOONEVELD et al., *The Melody of Language*, Baltimore, University Park Press, 1980.

WYSS, André, *Éloge du phrasé*, Paris, PUF, 1999.

ZUMTHOR, Paul, « Pour une poétique de la voix », *Poétique*, n° 40, nov. 1979, p. 514-524.

\_\_\_, *La Lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.

## B) NUMÉROS DE REVUES ET ACTES DE COLLOQUES SUR LA VOIX

COLLOMB, Michel (dir.), *Voix et création au XX<sup>e</sup> siècle, Actes du Colloque de Montpellier*, Paris, Champion, 1997.

DESSONS, Gérard (dir.), « Penser la voix », *La Licorne*, 1997.

« Écrire la voix », *Le Nouveau recueil*, n° 35, juin-août, 1995.

GOULET, A. (dir.) *Voix, traces, avènement. L'Écriture et son sujet*, Presses de l'université de Caen, 1999.

HUGLO, Marie-Pascale, Serge CARDINAL et Sarah Rocheville, *Les Espaces de la voix. Dialogue entre les arts et les médias* (actes de colloque à paraître).

HUGLO, Marie-Pascale (dir.), « Les Imaginaires de la voix », *Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003.

« La Littérature se fait dans la bouche, la représentation de la langue parlée dans les littératures romanes du XX<sup>e</sup> siècle », *Versants*, n° 30, 1996.

« L'Oralité », *Cahiers de l'ENS Fontenay*, n° 34, 1984.

« Subjectivité et langage », *Revue de métaphysique et de morale*, avril-juin 2000.

« La Voix à l'écoute », *Traverses*, n° 20, nov. 1980.

#### IV. TEXTES PHILOSOPHIQUES

ADORNO, Theodor, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984.

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, .

BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998 [1943].

BLANCHOT, Maurice, « Le Grand refus », *NRF*, n° 82, oct. 1959.

\_\_\_, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

\_\_\_, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

\_\_\_, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, collé « Folio/essai », 1988.

\_\_\_, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

\_\_\_, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1953.

FINK, Eugène, *De la phénoménologie*, Paris, Minuit, 1974.

GRONDIN, Jean, *Introduction à la métaphysique*, Montréal, PUM, coll., PUM, 2004.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996 [1959].

\_\_\_, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1951.

JANKÉVÉLICH, Vladimir, *Penser la mort*, Paris, Liana Levi, 1994.

HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie* (Préface de Paul Ricoeur), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1950.

\_\_\_, *L'Idée de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1970.

\_\_\_, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1964.

\_\_\_, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1947.

JENNY, Laurent, *La Terre et les signes*, Paris, Gallimard, 1982.

\_\_\_, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression, invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002.

LACQUE-LABARTHE, Philippe, « L'Écho du sujet », *Le Sujet de la philosophie*, Paris, Aubier Flammarion, 1979.

LEVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Librairie général française, coll. « livre de Poche », 1982.

LYOTARD, Jean-François, *La Phénoménologie*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? » 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969.

\_\_\_, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, [1945].

\_\_\_, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

PATOCKA, Ian, *L'Écrivain, son objet*, Paris, Agora, coll. « Presses Pocket », 1990.

\_\_\_, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Grenoble, Jérôme Million, 2002 [1960].

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*.

RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette : Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.

RICŒUR, Paul, « Sur la phénoménologie », *Esprit*, déc. 1953.

THÉVENAZ, *De Husserl à Merleau-Ponty*, Neuchâtel, 1966.

ZARADER, Marlène, *L'Être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, 2001.

## V. L'OUÏE ET LA VUE

BARTHES, Roland, « L'écoute », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 217-230.

DELÈGUE, Yves, *La Perte des mots. Essai sur la naissance de la « littérature » au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1990.

CHION, Michel, *L'Art des sons fixés, ou la Musique*, Fontaine, Métamkine, 1991.

\_\_\_, *Les Sons au cinéma et à la télévision*, Paris, Armand Collin, 1995.

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

DUFRENNE, M., *L'œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1989.

\_\_\_\_\_, *Le Cube et le visage : autour d'une sculpture d'A. Giacometti*, Paris, Macula, 1993.

MARIN, Louis, « Aux marges de la peinture », *De la représentation*, Paris, Gallimard/Seuil, 1994.

## VI. LA MUSIQUE

ACCAOUI, Christian, *Le Temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

ADORNO, Theodor W., *L'Art dans la société d'aujourd'hui. Rencontre internationale de Genève*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1967.

\_\_\_\_\_, *Essays on Music*, Londres, 2002, p. 251-287.

ANSERMET, Ernest, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits* (préface de Jean Starobinski), Paris, Laffont, 1989.

ARROYAS, Frédérique, *La lecture musico-littéraire*, Montréal, PUM, coll. « Espaces littéraires », 2001.

BARRICELLI, J. P., *Melopoiesis. Approaches to the Study of Literature and Music*, New York, New York University Press, 1988.

BECK, Brenda E., « The Metaphor as a Mediator Between Semantic and Analogic Modes of Thought », *Current Anthropology*, vol.19, n° 1, mars 1978, p. 83-97.

BERNHART, Walter, Steven Paul SCHER et Werner WOLF (dir.), *Word and Music Studies 1 : Defining the Field*, Actes de la première conférence internationale « Word and Music Studies at Graz », Amsterdam, Rodopi, 1997.

CIVRA, Ferruccio, *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Torino, Utet, 1991.

JANKÉVÉLICH, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*

JAWORSKI, A., *Silence. Interdisciplinary Perspectives*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1997.

LOCATELLI, Aude, *Littérature et musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.

MARTIN, Jean-Pierre, « Robert Pinget par ouï-écrire », *Poétique*, n<sup>o</sup> 101, février 1995, p. 345-356.

MAUSS, Marcel, « Esthétique », *Manuel d'ethnographie*, Paris, 1989, p. 85-122.

PAUTROT, Jean-Louis, *La Musique oubliée* : « La Nausée », « L'Écume des jours », « À la recherche du temps perdu », « Moderato Cantabile », Genève, Droz, 1994.

PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique : 1970-1985*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1987.

ROUGET, Gilbert, *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

WOLF, Werner, *The Musicalization of Fiction. A Study un the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

