



HAL
open science

”Ostinato” de Louis-René des Forêts, une autobiographie paradoxale

Corinne Grenouillet, Bertrand Degott, Marie Miguet-Ollagnier

► To cite this version:

Corinne Grenouillet, Bertrand Degott, Marie Miguet-Ollagnier. ”Ostinato” de Louis-René des Forêts, une autobiographie paradoxale. Colloque international de Besançon (22, 23, 24 novembre 2000), Nov 2000, Besançon, France. pp.49-66. <hal-03144868>

HAL Id: hal-03144868

<https://hal.science/hal-03144868v1>

Submitted on 17 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Louis-René des Forêts, *Ostinato*, une autobiographie paradoxale

Publié dans : *Écriture de soi : secrets et réticences*, Actes du Colloque international de Besançon (22, 23, 24 novembre 2000), Publication de l'Équipe de recherche « Poétique des genres et spiritualité » de l'Université de Franche-Comté, Textes réunis par Bertrand Degott et Marie Miguet-Ollagnier, L'Harmattan, 2002, p. 49-66

Ensemble de fragments réunis autour d'un projet autobiographique paru en 1997, *Ostinato* de Louis-René des Forêts était particulièrement attendu : vingt ans le séparaient du dernier récit publié, « Dans un miroir », au cours desquels l'exégèse des forestiennes s'est cristallisée autour d'une mythologie du silence, héritée de Maurice Blanchot : les rares livres de Louis-René des Forêts¹ seraient des îlots de parole émergeant d'un océan silencieux.

À l'origine, la commande d'une notice biographique par la revue *Granit* dans les années 80 : LRDF s'était proposé d'écrire une courte autobiographie à la troisième personne, *Légendes*. L'ensemble de pages, initialement conçu pour ce numéro qui ne parut jamais, fut finalement publié dans *La NRF* sous le titre d'*Ostinato* en janvier 1984 et présenté comme extrait d'un livre en cours. C'est ainsi qu'au moment de sa parution en 1997, *Ostinato* avait déjà partiellement fait l'objet de critiques universitaires².

Ce livre fascinant interroge le genre autobiographique et en propose une définition paradoxale. Il s'efforce de façon tout à fait moderne de résoudre les problèmes que pose l'inscription du sujet et de son secret dans la littérature par le biais d'une écriture et d'un projet paradoxaux.

Conformément à son étymologie, le paradoxe est défini par les stylisticiens comme proposition qui se distingue de la *doxa*, de l'opinion commune : « affirmation qui heurte les idées courantes, qui se présente

1. Désormais LRDF. *Ostinato* a été publié au Mercure de France, 1997, 233 p.
2. Voir Dominique Rabaté, *LRDF, La Voix et le volume*, J. Corti, 1991.

comme contraire à celles-ci jusque dans sa formulation même³ », le paradoxe est figure de pensée ou mouvement de l'esprit avant d'être réalisation linguistique dans des tropes spécifiques, antithèses ou oxymores. Il a une visée perlocutoire : convaincre de la justesse d'une opinion, *a priori* irrecevable, en s'adressant à l'intelligence et à l'esprit du récepteur, d'où son importance dans les textes de type argumentatif.

Ostinato a élu cette figure comme matrice même de l'écriture : elle gouverne en effet la communication établie par le truchement du paratexte, la structure globale du livre, ses thèmes et ses structures linguistiques de détail.

Choix macrostructuraux

Le premier paradoxe réside dans le contrat que l'ouvrage passe (ou ne passe pas) avec le lecteur potentiel, dès l'avertissement :

La plupart des fragments recueillis ici ont déjà paru en diverses revues. L'auteur y a joint quelques inédits sans se soucier toutefois d'assurer un équilibre à cet ensemble dont la publication n'a pour objet que de rendre accessibles les éléments épars d'un ouvrage en cours, son état provisoire excluant toute possibilité d'organisation et sa nature même la perspective d'un aboutissement.

80 à 90 % des textes qui figurent dans *Ostinato* ont été préalablement publiés en revues ; Robert Pingaud considère donc comme un « non-événement » dans la carrière littéraire de LRDF cet ouvrage pourtant unanimement salué comme un chef d'œuvre⁴, qui a bénéficié d'une presse très abondante et a été dans les meilleures ventes des libraires pendant quelques semaines. Non-événement que ce livre publié sous la pression d'un éditeur, et que l'écrivain juge insatisfaisant.

La proclamation de l'« état provisoire » de cet « ouvrage en cours » dénie qu'une publication ait pour conséquence de figer l'œuvre et de l'inscrire dans une durée, à la manière dont un vernissage interdit au peintre toute retouche à son tableau. Paradoxe de la création littéraire,

3. Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, UGE, 1984, p. 318. Voir des définitions similaires dans Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* PUF, 1989 ; Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977 ou Jean Malazeyrat et Georges Molinié, *Vocabulaire de la stylistique*, PUF, 1989.

4. Émission de France-Culture du 9 avril 1998.

explicité par Maurice Blanchot qui opposait l'œuvre au livre : « L'Écrivain appartient à l'œuvre, mais ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde⁵ ». Il est donc du côté de « l'interminable », de « l'incessant », du *work in progress*, tandis que le livre accomplit une finitude, un achèvement. L'avertissement liminaire d'*Ostinato* cherche à soustraire le livre à sa propre finitude, pour mieux le rendre à la mouvance infinie de l'œuvre totale.

La construction soignée d'*Ostinato* offre un démenti flagrant à son affirmation liminaire et aux déclarations de l'auteur⁶. Déjà en 1991, alors que quatre fragments d'*Ostinato* avaient été publiés, D. Rabaté soulignait que l'ordre interne à « Voix bonnes mauvaises conseillères » ne devait « pas laisser préjuger de leur place finale dans *Ostinato* où elles se trouveront peut-être différemment dispersées⁷ ». Indépendamment de la réitération de cette mouvance proclamée, force est de constater que nous n'avons pas affaire à un recueil d'articles, mais à un tout savamment construit, et que le livre est là, désormais figé par le geste éditorial.

Dans une première partie organisée de façon chronologique, le lecteur peut suivre l'itinéraire du petit enfant (p. 17-21), de l'enfant en pension religieuse thème cher à LRDF (p. 23-56), de l'adolescence (p. 57-71), de la guerre et de la Libération (p. 73-101), de la découverte de l'amitié et du deuil de l'ami (p. 107-114), de celle de l'amour et de la vie de famille (p. 117-132), de la mort de l'enfant (p. 149-157), de l'approche du grand âge et de la mort (p. 159-163) ; certains passages sont déjà d'ordre méta-autobiographique (par exemple, p. 133-148), c'est-à-dire de commentaires sur le projet lui-même, la démarche ou les moyens mis en œuvre ou seulement souhaités pour y accéder.

La seconde partie qui s'ouvre sur un « Après » nous oblige à lire la première partie comme un « Avant » implicite et rappelle la construction des *Contemplations en Autrefois et Aujourd'hui*. Plus on s'approche du centre du livre, qui est la mort de l'enfant, évoquée pour la première fois indirectement p. 131, plus les passages méta-autobiographiques prennent

5. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, rééd. « Folio Essai » n° 89, p.16.

6. Selon Bernard Pingaud (émission citée) LRDF était insatisfait de l'organisation interne de son livre dont il espérait que les défauts n'apparaîtraient pas au lecteur.

7. D. Rabaté, *op. cit.*, p. 135.

de l'ampleur. Les visions de l'enfant foudroyée et l'expérience du deuil ne sont possibles qu'après un « chapitre » de commentaires autour de la mort et de son approche. La réflexion sur l'écriture prend le pas sur les tableaux chronologiques d'une vie d'homme. Dès lors, chaque fragment comporte un titre ; les pages 167, 191 et 233, pouvant, elles, fonctionner comme épigraphe ou épilogue.

Au regard de la célèbre définition de l'autobiographie de Philippe Lejeune⁸, on mesure la résistance qu'offre *Ostinato* à un catalogage en terme de « genre ». La narration n'y domine pas, et en dépit de leur organisation chronologique, les fragments de la première partie sont tous donnés comme autant d'« épiphanies » indépendantes, closes sur elles-mêmes ; selon le terme de Joyce repris par LRDF et par l'ensemble de l'exégèse des forestienne, ce terme désigne des apparitions mentales fortuites qui se cristallisent dans une forme verbale⁹. Chaque fragment « correspond à un nouveau départ » expliquait LRDF dans une interview (*La Quinzaine littéraire*, février 1984).

La cohérence que généralement l'autobiographe donne après coup à son existence soit sous la forme d'une narration linéaire, soit à travers le tissage de la narration et de l'analyse (Rousseau), soit encore sous celle de la reconstruction des événements d'une vie autour de figures mythiques (Leiris), non seulement fait défaut à *Ostinato*, mais ce manque est proclamé comme inhérent au projet lui-même.

L'autobiographe est comparé au « piètre écolier de jadis que l'énoncé d'un problème inscrit au tableau suffisait à plonger dans la torpeur » (p. 140). Voué d'emblée à l'échec, le projet se définit explicitement contre d'autres tentatives, notamment contre toute volonté totalisante, unifiante, centralisatrice, bref pourvoyeuse de cohérence ; c'est ainsi qu'il faut entendre la condamnation de « la vanité des tentatives de restitutions globales » (p. 170). Le caractère épars et discontinu des éléments du livre se surajoute au paradoxe qui frappe toute tentative autobiographique : comment avoir une vision globale et unifiante de sa propre vie, alors même qu'elle n'est pas achevée ? Aporie que LRDF formule de façon incisive : « Ces éléments discontinus d'un

8. « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité », Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975, 1996, p. 14.

9. Cf. Jean Roudaut, *Le Magazine littéraire* n° 352, Emmanuelle Rousselot : « Moments sans grâce dans *Ostinato* », *Vives lettres* n° 3, Strasbourg, Université Marc Bloch, 1997 ou D. Rabaté, *op. cit.*

ensemble lui-même voué par nature à l'inachèvement ne sauraient en bonne logique constituer un tout au sens propre du mot, tel est le problème insoluble » (p. 187). Un livre « infini » est par conséquent proprement irréalisable... et pourtant, nous sommes précisément en train de le lire, portée par une autre cohérence, non plus d'ordre conceptuel ou logique, mais musical, comme l'indique la définition du terme spécialisé *Ostinato* : « maintien d'une formule rythmique pendant tout ou partie d'une œuvre musicale ».

Procédé fréquent dans les autobiographies modernes¹⁰, le choix de la troisième personne, privilégiée dans *Ostinato*, assume de façon plus explicite le divorce entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation, contrairement à la première personne qui suppose leur alliance. Son référent est variable. Renvoyant à l'enfant, à l'adolescent, au résistant que fut LRDF, mais aussi à celui qui écrit et qui s'interroge sur son acte, le *il* est de toute évidence un *je* :

Sans cesse de là-bas à ici où le *je* n'est plus qu'un *il* douloureusement proche, douloureusement étranger, tantôt surgi d'ailleurs ou de nulle part, tantôt né sur place et comme déchargé par les mots de tout le poids de la mémoire qui subordonne la vérité d'une vie à la vérité des faits (p. 30).

Le *il* relègue dans un passé lointain (à la manière du passé simple) l'expérience du sujet et constitue l'opposition entre « je narrant » et « je narré » en irréductible altérité : « La troisième personne pour s'affirmer contre le défaut de la première. Il est ce que je fus, non ce que je suis qui n'a pas de présence réelle » (p. 66).

Il est donc un autre, plus encore que *je*, altérité qui scinde l'être, et le menace de « rompre avec le temps présent, s'abriter derrière l'ambiguïté protectrice de la fiction » (p. 137). Le rapport du sujet de l'énonciation avec ce *il* est fait de tensions contradictoires, allant de la reconnaissance d'une identité à l'affirmation d'une altérité radicale (à la fois proche et lointain, ce *il* est lui-même et un autre, identique et pourtant différent).

La fréquence de phrases impersonnelles, l'utilisation des indéfinis *on* ou *quiconque*, le goût pour les phrases nominales (surtout dans la première partie) ou la récurrence des infinitives permettent justement de

dire (d'écrire) hors du sujet. Cette tendance à la dépersonnalisation, que notait D. Rabaté à propos des *Mendiants* (le personnage de l'étranger s'y énonce souvent ainsi) se lit dans les aphorismes (les sentences morales), régis par le dispositif énonciatif particulier des maximes (présent de vérité générale, absence de marques d'énonciation...). Par ailleurs, la multiplication des appositions, des épithètes détachées en début de fragment retarde l'inscription du sujet grammatical dans l'énoncé — quand celui-ci n'est pas purement supprimé à travers l'usage de la phrase nominale, ce qu'on observera dans le fragment suivant :

Roi des prairies en col marin et sandales, à califourchon sur la crête du mur potager, les bras en corbeille autour du livre ouvert entre les cuisses, à rêver de féroces histoires, de larges exploits et d'aventures dans la pampa, si retiré dans sa lecture et dominé par elle qu'il sent le vent d'ouest lui traverser la bouche et ses reins se soulever comme d'une monture au galop (p. 32).

L'enfant apparaît sous la forme d'une image, immobile comme une photographie étrangère à celui qui la dépeint, signe que se joue là un rapport problématique du sujet et de l'écriture personnelle.

LRDF s'est expliqué à plusieurs reprises sur le choix, dominant, du présent : « le temps passé n'est source de vie que pour qui le revit au présent en un jaillissement lumineux, une fulgurante épiphanie » (p. 216). Il s'agit de « revivre » mais aussi de redevenir l'autre, l'enfant ou l'adolescent « restitué à l'ignorance de lui-même dans la lumière aveuglante du présent » (p. 31) ; ce tiroir verbal actualise donc le passé comme présent incompréhensible, non soumis à une reconstruction *a posteriori*.

Quant aux formes non conjuguées, nombreuses, non temporelles (les infinitifs par exemple) et les injonctions à l'impératif (« Qu'explose à neuf », p. 213 ; « Gardons-nous », p. 215), elles tendent forcément vers un futur. Cette expectative est continuellement affirmée, alors même que l'auteur souligne son grand âge et par conséquent la vanité de son attente ou de son espérance.

10. Dans *Nous, essai d'autobiographie*, Claude Roy « se sert de ce procédé pour mettre dans une distance pudique un épisode de sa vie amoureuse » (P. Lejeune, *op. cit.*, p. 17).

LRDF réfute de plusieurs manières le traditionnel « pacte référentiel » et sa soumission à l'« épreuve de vérification¹¹ », inadéquate à un projet qui cherche à se définir.

— explicitement, par une condamnation nuancée des autobiographies classiques et de leurs « pièces à conviction » (« Très peu de pièces à conviction », p. 51), impropres à « nourrir un mouvement où le réel et le fictif, en s'inscrivant dans l'espace commun de la langue, dissimulent leur nature, se soustraient aux vérifications [...] » ;

— par l'affirmation de l'identité de statut du fictif et du réel, qui peuvent tous deux servir la recherche d'une vérité du sujet, seule valable ;

— par la place accordée au rêve, notamment le rêve du retour des morts¹² qui n'est ni fiction totale, ni réalité ;

— indirectement, par une écriture allusive ou périphrastique qui confine parfois à l'ambiguïté. Le mélange de concret et d'abstrait, spécifique au style de LRDF, fait qu'on ne sait pas toujours si les propos sont à prendre au pied de la lettre ou au sens figuré. Aucune précision d'état-civil ne figurant dans le livre, c'est au lecteur de reconstituer les liens de parenté¹³ ; Dominique Rabaté met cette discrétion sur le compte de la pudeur, mais il y a aussi un choix esthétique, visant à universaliser le propos. Les personnages historiques, connus de tous les lecteurs contemporains, ne sont identifiables qu'à travers des périphrases. Pétain par exemple est dépeint comme « ce bon papa roublard statufié comme un dieu qu'on embaumera dans les pleurs pour lui cracher ensuite au front sans refuser jamais franchement son héritage ni renoncer à sa casuistique vicieuse » (p. 90). On songe ici à Claude Simon qui affectionne ce procédé. De la même façon, les toponymes sont très rares¹⁴. Le sujet est moins en prise avec l'événement lui-même, inscrit dans une temporalité et un espace spécifiques qu'avec les conséquences de celui-ci sur la psychée. Certes, toute allusion peut être levée : dans son article du *Magazine Littéraire*, Jean Roudaut identifie Jean de Frotté, l'ami de LRDF mort pendant la guerre et qui n'est jamais nommé dans

11. P. Lejeune, *op. cit.*, p. 36.

12. Cf aussi dans le récit « Une mémoire démentielle », *La Chambre des enfants, récits*, Gallimard, 1960, p. 183-223.

13. L'aimée, qui devient la femme puis la mère des enfants est-elle ou non la sœur de l'ami mort, comme le laisse supposer la mention des yeux bleus (p. 118) ? rien ne permet de l'affirmer.

14. Seuls apparaissent l'Angleterre, Londres, Linz, les Ardennes, l'Atlas et Limoges.

*Ostinato*¹⁵ ; et il reconnaît l'arrestation de l'auteur « à la ligne de démarcation » et sa mise en cellule « d'une prison allemande » dans un épisode obscur.

Rien donc dans *Ostinato* — hormis la signature — ne permet l'identification de la personne qui énonce et le repérage des pactes autobiographique ou référentiel. Sa lecture comme autobiographie dépend essentiellement d'une attitude du lecteur, indépendante de tout marquage linguistique identifiable.

L'esprit du paradoxe

L'esprit du paradoxe se manifeste dans l'opposition essentielle entre le faire et défaire. On sait que LRDF a un jour détruit plusieurs centaines de pages d'un manuscrit intitulé *Le Voyage d'hiver* qu'il considérait comme un « bavardage oiseux¹⁶ ».

La démarche de construction/destruction, repérable dans les retournements narratifs opérés dans les nouvelles ou les romans¹⁷, consiste dans *Ostinato* à énoncer dans le même fragment une chose et son contraire, par le biais de structures propositionnelles récurrentes. Non que LRDF se contredise, mais il semble s'acharner à rendre compte de toutes les possibilités, de toutes les éventualités qui s'offrent à lui, ce qui gonfle sa phrase à la manière de la phrase proustienne : transparait fortement le souci de tenir les rênes du paradoxe, les fils de l'antithèse...

Ce projet qui consisterait à tout dire, les choses dussent-elles être contradictoires, ne laisse pas d'être en soi fascinant : « Toute affirmation apporte avec elle sa réfutation. Sitôt énoncée, on cesse de la tenir pour une vérité incontestable, mais sans avoir à se déjuger tant sa remise en cause paraît aller de soi. Est-ce-là une bonne chose ? Qui l'affirmerait aurait également maintes raisons d'en douter » (p. 197). *Le Bavard* ne disait pas autre chose¹⁸, questionnant à sa manière une des limites de l'autobiographie moderne, laquelle ne peut plus être dupe des efforts de

15. J. Roudaut, *art. cit.* *Les Mégères de la mer* lui sont dédiées.

16. « La littérature d'aujourd'hui », *Tel Quel* n° 10, été 62. Pour l'allusion à cet autodafé, voir p. 123.

17. *Le Bavard* (Gallimard, 1946) par exemple proposait une troisième partie qui défaisait ce que les deux premières avaient tressé, qui démantelait la fiction et l'illusion référentielle, obscurcissait le rapport narrateur/auteur et donc obligeait, au bout du compte, à une relecture critique de l'ensemble.

18. « Vous avez dû éprouver vous-mêmes que sitôt que vous tentez de vous expliquer avec franchise, vous vous trouvez contraints de faire suivre chacune de vos phrases affirmatives d'une dubitative,

l'être pour réduire ses propres contradictions, pour se reconstruire de façon unitaire et centripète. C'est une force centrifuge, éclatement et dissémination, qui fait exploser le discours de l'autobiographe d'*Ostinato*. La parole contradictoire ne procède pas d'une contradiction de l'être mais d'un mouvement de la pensée : l'affirmation surgit d'abord, puis seulement sa réfutation. De là découle l'impossibilité de poser un jugement (de vérité ou de valeur) définitif. De là aussi une conception de la littérature qui s'érige contre la spontanéité, ainsi que l'exprime un fragment de la p. 123 : « rien ne peut se faire sans aller à contre-courant du mouvement premier auquel l'esprit tend à le conformer paresseusement ». La parole est au contraire une « malédiction » qui doit être soumise à un travail — au sens étymologique du terme — selon une vision très flaubertienne de l'écriture. C'est une véritable torture que ce « tourment des mots ».

Dans la deuxième partie du livre, le moi apparaît soumis au conflit contradictoire de ses « forces vives », au harcèlement de ses voix intérieures. Le dispositif énonciatif nouvellement mis en place est en rupture avec la première partie : le *tu* apparaît pour la première fois p. 175. Le fragment « Les voix bonnes mauvaises conseillères » a pour principe de construction l'opposition de deux voix qui tour à tour interpellent l'autobiographe, se répondent l'une à l'autre, et s'enchaînent éventuellement selon un principe d'opposition des contraires. Disparaît donc le caractère épiphanique de la remémoration au profit d'un dialogue entre deux voix qui figurent chacune une sorte d'« option » pour l'autobiographe. Mais même en dehors de ce fragment se laisse entendre « Lui et l'autre en lui » (p. 225). L'image est donnée d'un *je* soumis à des « forces » qu'il ne maîtrise pas à une parole intérieure et le livre n'est que le reflet de la lutte incessante des contradictions qui l'animent. La vie est d'ailleurs présentée comme un combat, une lutte entre ces voix intimes, qui certes malmènent l'esprit, mais ont pour vertu d'empêcher un repos morbide vers lequel une pente naturelle l'entraînerait.

Ce dédoublement du sujet de l'énonciation, particulièrement visible dans ce fragment, est à l'œuvre grâce à d'autres procédés

ce qui équivaut le plus souvent à nier ce que vous venez d'affirmer, bref, impossible de se débarrasser du scrupule un peu horripilant de ne rien laisser dans l'ombre » (*Le Bavard, op. cit.*, n^{elle} éd., 1973, p. 9).

linguistiques dans l'ensemble d'*Ostinato* : la phrase y est souvent interrogative par exemple, révélant non un sujet qui raisonne, affirme, classifie, organise... mais au contraire quelqu'un qui s'interroge, hésite, avance et recule dans le même temps. Le processus de dédoublement de l'écrivain en son propre lecteur avait été observé par Maurice Blanchot dans son analyse du *Bavard*¹⁹.

Deux procédés issus du dédoublement énonciatif sont l'ironie ou l'autodérision, dont les effets sont eux aussi paradoxaux, puisqu'ils discréditent et valorisent tout à la fois le même objet : « Faire en sorte que la voix sonne gaiement, le discours tenu serait-il le lamento d'un vieillard sentencieux s'acheminant vers sa fin » (p. 201). L'autobiographe choisit explicitement la lucidité et la mise à distance, à travers le sarcasme, le rire ou l'autodérision. Cette profession de foi, qui innerve l'ensemble du livre, s'accomplit dans la mise en doute de la mémoire, des mots ou du silence, et s'exprime dans les multiples métaphores liées au théâtre ou aux artifices. En prenant de la distance avec lui-même, le *je* dénonce la part d'imposture inhérente à toutes les expériences existentielles fondamentales de l'homme, dans la mesure où elles sont retravaillées par la psyché. Ainsi un soupçon pèse continuellement sur toutes les activités de l'esprit liées à la remémoration, quand même elles toucheraient les expériences les plus douloureuses.

« Oiseau moqueur qui nous siffle aux oreilles » (p. 221), le doute consiste d'abord à se méfier de l'exercice de la mémoire, habile à berner le sujet par les « trompe l'œil » (p. 127) qu'elle met naturellement en place : « Mémoire, infatigable mémoire qui multiplie ses leurres avec un art retors, mémoire turbulente comme un enfant qui court de chambre en chambre et que la main ne peut retenir » (p. 133). Ainsi l'autobiographe est pris en tenaille entre le souci de remémoration et la mise en question de l'activité mémorielle, faisant assaut de lucidité face aux impostures²⁰ de la mémoire.

Constamment, le doute met en cause la validité et l'intérêt de la démarche autobiographique. Pourtant est affirmée tout aussi fortement la nécessité de l'entreprise ; un aphorisme résume parfaitement cette

19. « La Parole vaine », *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 144.

20. Terme récurrent dans la prose de LRDF qui n'est pas sans évoquer les mises en garde de Pascal contre l'imagination « cette maîtresse d'erreurs et de fausseté ».

tension : « vivre en bonne intelligence avec le doute, mais combattre avec les armes de l'espoir » (p. 125).

Enfin, le doute se voit retourné contre lui-même dans un ultime paradoxe : « Une incrédulité si radicale qu'elle en arrive à ébranler ses propres fondements. Mais laisser la défiance s'introduire au cœur du doute — mettre en doute la légitimité du doute —, est-ce encore douter ? » (p. 138).

Les manifestations du paradoxe : choix microstructuraux

L'art du paradoxe utilise toutes les ressources de la rhétorique, l'antithèse (« il ne voit clair qu'en se perdant de vue », p. 70), le chiasme (« Qu'on se taise faute de savoir que dire ou qu'on prenne la parole faute de pouvoir se taire, c'est du pareil au même », p. 206) et de manière générale toutes les figures liées au retournement ou au renversement (de proposition, de structures grammaticales ...) :

Ce qu'il a oublié ne l'oublie pas
Ce qu'il ne voit bien que pour l'avoir perdu de vue est aussi ce qu'il aspire
à revivre pour l'avoir vécu dans la méfiance et l'aveuglement (p. 55)

Fondé sur une série d'oppositions morphologique et lexicales et sur le renversement grammatical du sujet (*il*) en objet (*l'*), cet aphorisme révèle un être livré à sa mémoire plus qu'il ne la contrôle.

Le fragment de la p. 162 énonce sur le mode infinitif cinq « résolutions » qui sont autant d'injonctions morales que l'écrivain s'adresse à lui-même à travers une isotopie de l'anéantissement. Parmi elles, en guise d'exemple : « Vers la parfaite obscurité diriger ses pas ». Toutes traduisent le souhait d'une ascèse morale, voire l'aspiration au néant. Le retournement paradoxal est pourtant là, assuré par une interrogative : « Mais 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 ? ». Ainsi, la volonté de destruction s'alimente aux sources mêmes de la vie.

Dans un fragment de la p. 186, ce sont les notions même de « réussite » et d'« échec » qui semblent réversibles, puisque l'écrivain se laisse « prendre au piège que lui tend la réussite, fût-ce en dernier recours sous la forme trompeuse de l'échec ».

On le constate, l'écriture fusionne les contraires : la réussite procède de l'échec, la vie se nourrit de la mort, la lucidité proclamée est celle de l'aveugle... Au bout du compte, c'est le sens même du propos, aux prises avec une « rhétorique vicieuse », qui risque de s'obscurcir. Celui qui abuse des armes du paradoxe ne risque-t-il pas de finir par en être la victime ?

L'autobiographe se regarde écrire et cherche à expliciter son but secret. Or le désir d'écrire est d'autant plus affirmé que l'objectif reste indéterminé ou inaccessible. De très nombreux énoncés mettent au jour cette aporie. La métaphore de la marche et du chemin parcouru (ou à parcourir) affirme que le projet est tendu vers un horizon ; mais à la marche qui emmènerait d'un point à un autre, LRDF substitue celle d'une progression qui éloigne et interdit d'aller nulle part (p. 71). Ainsi l'autobiographe affirme aller quelque part, sans souci d'une direction qui l'« immobilise[rait] sur place » (p. 177), et balance entre l'affirmation que son but est inaccessible et l'hypothèse de son inexistence (cf p. 103) : « se nourrir d'espérances tout en les sachant chimériques », telle est bien la disposition d'esprit paradoxale d'un disciple de Pascal qui aurait perdu la foi ; il n'y a rien à attendre d'une démarche autobiographique qui confine presque au masochisme puisque la difficulté voire l'impossibilité de la tâche accroît la soif de la réaliser.

Démarche volontariste s'il en est, l'écriture n'a d'autre fonction que de permettre l'arrivée par surprise de « l'inattendu », du hasard, de la révélation. C'est pourquoi l'autobiographe fait l'éloge de la chance et de la non-préméditation, permettant seules l'arrivée impromptue de quelque chose de nouveau et d'authentique. Les images doivent surgir « sans préméditation, mais dans le sens et selon des voies qui correspondent à leur secrète nécessité » (p. 137). En regard de l'extrême maîtrise de l'écriture, loin du surréalisme qui professait pourtant la même éthique²¹, l'affirmation semble contradictoire. Là encore, c'est une image qui résout poétiquement plus que logiquement la tension, en affirmant la nécessité du travail d'écriture :

En règle générale, toute découverte se produit à l'improviste, bien que, pour paraphraser la fameuse formule, rien ne se trouve qui n'ait été d'abord et longtemps cherché. Tant d'efforts dépensés en pure perte ne sont pas

21. On songe bien sûr à l'écriture automatique, très éloignée de la prose corsetée de LRDF.

entièrement négatifs en ce qu'ils tiennent l'esprit éveillé, à défaut desquels on serait comme quelqu'un qui, attendant un visiteur de marque, eût négligé de débayer le chemin devant sa porte, imprévoyance que sanctionne une attente déçue (p. 125)

La tension est violente encore entre une sorte d'acharnement stylistique et l'espoir d'une découverte impromptue : de l'écriture même, le sujet attend — sans y croire — la révélation magique de ce qu'il est au plus profond de lui-même. Cette quête opiniâtre mais dépourvue d'illusions a quelque chose de tragique, en tous cas de désespéré.

La dialectique du dire et du taire est centrale dans l'ensemble de l'œuvre de LRDF : l'homme y apparaît comme un être déchu du seul monde où le silence soit possible, celui de l'enfance ; dans de nombreuses nouvelles, le silence est objet d'un serment enfantin²². Mais dans le monde adulte, ce lieu est définitivement hors d'atteinte :

Le silence, si seulement le silence servait de refuge à qui en a rompu le vœu et presque oublié l'usage, mais il n'y peut plus accéder même par le détour des mots, de sorte qu'en désespoir de cause il a fait d'un échange à deux voix émanant de sa propre personne une parodie du dérèglement où le conduit son impuissance à raisonner juste comme à tenir sa langue. Cet appétit de silence désormais impossible à assouvir semble ne lui avoir été laissé qu'afin de lui faire expier l'erreur d'en être sorti, aggravée par celle de prétendre ensuite y rentrer impunément au gré de sa fantaisie. Condamné ainsi à enfileur des phrases, il en rit cependant pour marquer qu'il n'est pas dupe d'une rhétorique vicieuse qui reste sans effet sur l'orientation de sa vie (p. 183).

On identifie dans cet énoncé au moins une proposition relevant du paradoxe (accéder au silence par les mots), tandis que la série d'oppositions mises en œuvre (impuissance à parler comme à se taire, sortir/rentrer dans le silence) marque la tension irréductible qui anime ces deux tentations : écrire/se taire. La formule « cet appétit de silence » apparaît même oxymorique dans la mesure où sémantiquement, *appétit* suggère le désir d'être rempli, alors que *silence* connote l'idée d'absence ou de vide.

La tentation du silence renvoie à un horizon perdu, mais elle n'est pas la vocation d'un texte qui cherche une nouvelle expression pour son

22. Par exemple dans « La Chambre des enfants » et « Une mémoire démentielle » in *La Chambre des enfants*, récits, *op. cit.* Voir aussi *Ostinato*, p. 43.

sujet. Quoique paradoxale, la démarche de LRDF dans *Ostinato* me semble écarter toute interprétation qui consisterait à rapporter exclusivement cette œuvre au silence.

Pourquoi, selon le fragment des pages 206-207, est-il en effet impossible de choisir le silence ? L'écrivain vit tout d'abord dans le monde des hommes où règne la parole, où existe un « code de bienséance qui exige le maintien de la communication verbale » (p. 206). Le rompre supposerait une exclusion volontaire du cercle des humains et reviendrait à choisir la mort. Or ce choix ne peut en être un. L'homme est en effet passif, ainsi que l'indique la forme verbale : « la parole nous a été retirée » qui présuppose qu'elle peut être aussi « donnée ». Bref, on est toujours « soumis à la juridiction du langage » (207), quand bien même on aurait élu le silence à la manière de religieux reclus du monde ; eux aussi restent soumis « au bruyant tumulte du flot mental » (p. 71) et ne peuvent donc échapper au langage. Se taire, c'est donc « subir [la parole] avec un surcroît de douleur » (p. 218).

Le langage est par ailleurs une nécessité indéniable dans le projet autobiographique. Indispensable à l'activité de remémoration (« Là où manquent les moyens d'expression ne bat que d'une aile la mémoire atrophiée », p. 21), il est au centre de la quête d'un sujet, à la recherche de son mystère propre, de son secret fondamental. Or celui-ci ne pourra être mis au jour que par le langage (« le maniement du langage [...] révèle notre nature profonde », p. 211), même si l'autobiographe ne se fait pas faute de souligner la vanité de cette attente.

La proclamation de la nécessité du langage n'est qu'un des deux termes de l'alternative. Le paradoxe veut que, simultanément, l'impuissance et les failles du langage soient démasquées. Le « théâtre sanglant du monde » (p. 115) n'exige-t-il pas parfois qu'on se taise à jamais (comme devant la révélation des camps de la mort), alors que la vie réclame qu'on déverse « son trop-plein flot de parole au dehors » ? Toutes les ressources de la rhétorique ne peuvent pas non plus faire renaître « les visages des amis » qui « illuminent la mémoire » (p. 213). Le malheur est par ailleurs proprement indicible. *Ostinato* retrace l'entrée dans le malheur, lequel rend le langage impossible (l'organisation du livre, on l'a vu, emblématise la rupture). Le drame personnel accule l'écrivain au silence et à la stérilité pendant de nombreuses années. Il devient alors extrêmement difficile de rendre

compte par les moyens de l'écriture à la fois du malheur et de la période « inconsistante » qui l'a suivi. Pourtant l'écrivain réalise cette gageure de restituer ce « passé infigurable » (p. 170)... par des figures justement, et même très élaborées. La métaphore spatiale de la mémoire comme « topographie », avec ses images de désert et de Sahara permet en effet de traduire — sans la « dire » vraiment — une chronologie personnelle habitée par une longue période de stérilité.

Quant au choc du malheur qui s'abat sur l'homme et le prive de parole, il ne peut en être rendu compte qu'au moment où la douleur fulgurante qui lui est liée parvient à s'apaiser. Ainsi, « du malheur, il ne peut rien être dit qu'en retrouvant la calme possession du langage, mais c'est alors oublier ce qu'il fut » (p. 155). Dès lors, l'évocation du malheur ne peut qu'être « trahison » devant le silence qu'il devrait requérir. L'irréductibilité du malheur à son expression suscite là encore de nombreuses formulations paradoxales, qui traduisent les déchirures de l'être, pris entre l'impossibilité de rendre compte du malheur et la nécessité pourtant d'en parler (par exemple p. 156-157).

Tirailé entre ces deux absolus²³, l'écrivain développe les multiples raisons qu'il aurait de se taire, comme celles tout aussi impérieuses qui le poussent à parler. L'avertissement de la deuxième partie oblige pourtant le lecteur à prendre du recul par rapport à ces « notations éparses », dont l'auteur a « perdu la raison ». Mais c'est inévitablement sur le mode du paradoxe, qui ne peut que laisser perplexe, puisque l'auteur y voit simultanément « le signe qu'on a dit l'essentiel, comme aussi bien la preuve d'une inaptitude à le formuler en termes intelligibles » (p. 167).

Le paradoxe : pour qui, pour quoi ?

Au bout du compte, c'est le rapport au lecteur qu'il convient d'interroger. Les définitions du paradoxe l'associent généralement à un « esprit militant », qui :

23. Pour D. Rabaté, dire et ne rien dire renvoie à la même trahison ; ce sont « deux versants d'un absolu qui se refuse et que la musique semble parfois incarner » (*op. cit.*, p. 176).

brusque [...] le lecteur pour qu'il ouvre les yeux. Chaque fois que l'esprit s'endort sur des idées reçues, chaque fois qu'il donne raison aux grossières évidences, celles de la matière, du pouvoir établi, de la vie pratique, le poète, le philosophe et le prophète sont là pour le frapper de paradoxes, lui prouver que les premiers seront les derniers [...] Le paradoxe est l'arme de l'esprit militant qui affirme sa force : c'est la raison pour laquelle on le trouve aussi bien dans l'*Évangile* que dans les pages de Nietzsche²⁴.

Si *Ostinato* est bien une autobiographie paradoxale, c'est aussi parce qu'elle emprunte un ton et un style éloignés de l'expression de l'introspection, car plus fréquents dans des ouvrages de morale ou de maximes ; on songe plus souvent à La Rochefoucauld²⁵ qu'à Jean-Jacques Rousseau. De nombreux énoncés relèvent du mode impersonnel ou mettent en scène un « nous » fédérant l'ensemble de la communauté humaine, maximes morales exprimant les opinions du scripteur : « La vie exige que tout en nous meure et renaisse dans un tumulte incessant » (p. 121). Parfois, le discours a une cible comme « les esprits avarés » qui ne veulent pas se séparer de « leurs vieilles guenilles » ou les inactifs, qui comptent sur le temps qui passe pour tout arranger (p. 121). Des termes fortement disqualifiants (« conformisme mental », « incurable sclérose ») concourent à donner au propos un tour polémique. Contrairement aux *Pensées* qui voulaient convaincre les mondains d'œuvrer pour leur salut (et auxquelles on songe souvent en lisant *Ostinato*), il est difficile de se faire une claire image du lecteur implicite, mais les fréquentes injonctions (sous la forme d'infinitifs comme d'impératifs) ont sans doute un double destinataire : le lecteur et l'autobiographe. Ainsi, rien n'empêche de lire *Ostinato* comme un ouvrage moral ou philosophique et de faire siens certains aphorismes qui professent un idéal de lucidité ou une détermination sans faille.

Si ce livre a un projet perlocutoire, un message à faire passer, c'est la condamnation de la passivité, de la mollesse et de l'attentisme. Le désespoir ou le silence sont toujours donnés comme vaincus. Ce que prône *Ostinato* c'est donc l'activité, l'écriture, la lutte, « jusqu'à l'épuisement des munitions » (p. 231), jamais le silence, l'abandon ou le défaitisme... Il faut tenir son esprit « éveillé » (p. 125) même si cela ne

24. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op. cit.

25. Par exemple, lorsque LRDF évoque le retour des morts à travers les rêves : « Leurre haïssable mais bienfaisant, et haï justement à proportion de ses bienfaits » (p. 114).

sert à rien, il faut continuer à jouer même si c'est pour perdre la partie²⁶, avancer, même si c'est sans connaître le but (puisque'il n'existe pas)... L'ensemble des paradoxes du livre est donc au service d'un message qui n'est ni contradictoire, ni paradoxal. Cet art retors et sophistiqué illustre la lutte contre la paresse intellectuelle.

On soulignera donc la profonde modernité de cette tentative d'autobiographie : le sujet ne peut plus s'inscrire simplement dans un langage dévoré de soupçons, devenu opaque. Il ne peut s'inscrire que dans cet écartèlement, ces contradictions, cette tension qui l'oblige à aller contre soi dans l'écriture, à dire et à se taire, à faire et à défaire. Il ne peut s'énoncer que dans le paradoxe : paradoxe d'un objet éditorial, d'un projet, d'un contrat avec le lecteur, d'une esthétique ou d'une stylistique. C'est son mode d'être au texte : par l'écriture seule peut surgir une révélation inattendue de ce que l'être porte au fond de lui-même.

Ostinato est une autobiographie paradoxale car elle suscite une lecture non autobiographique. Plutôt qu'une introspection à caractère individuel, elle transmet une expérience profondément humaine, un point de vue moral, et une réflexion sur les difficultés du dire. La virtuosité d'un verbe forgé à une rhétorique du paradoxe n'en fait pourtant pas un livre abstrait ou froid, perdu dans des considérations littéraires sophistiquées : il touche au cœur des expériences existentielles les plus intimes de l'homme, comme le deuil. Mais le lecteur en sort aussi avec un sentiment de vertige devant les impossibilités qu'il explore.

Corinne Grenouillet
IUFM d'Alsace-GRELIS Besançon

26. On retrouve là une métaphore fréquente chez LRDF, comme chez Pascal.