

Autour de la crise du héros: Le Bavard de Louis-René Des Forêts ou la parole en quête d'origine

PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA
UAM

Se taire est une manière dont l'illégitimité nous relance dans la parole à écrit Maurice Blanchot. Cette tentation du silence définitif —ajoute Louis-René Des Forêts— habite tout écrivain (...) une force mystérieuse lui retrait le droit et jusqu'au pouvoir de prendre une décision aussi grave (Des Forêts, 1985: 67).

L'oeuvre de Des Forêts est hantée par la question du silence. Partagée entre la vocation de dire et la tentation du mutisme, elle habilite un espace où la littérature est sans cesse portée à se questionner sur ce qui l'origine, sur sa légitimité, sur ses possibles. À la lisière de la littérature elle-même, au risque de sa propre extinction, une parole s'obstine à convoquer son propre échec, elle s'ouvre vers l'espace d'une épreuve, se vouant à provoquer l'instant *catastrophique* (Rabaté, 1991:142) d'une *immense liquidation* où la voix par excès s'abîme dans le silence, où le silence peut se retourner en voix.

En 1946, au sortir de la Résistance, Louis-René des Forêts écrit son second roman, *Le Bavard*, récit-monologue mettant en scène une voix anonyme qui, après un long silence, se lance à la parole à voix haute pour raconter comment il a commencé —recommencé— à parler. Initiation à la parole, retour à la littérature qui choisit, au moins en apparence, et de façon bien conflictive, la forme générique de la confession, se présentant comme l'aveu d'une crise. Une crise de bavardise où se recoupent la crise du langage et celle du sujet qui le soutient, et qui engage, au coeur du texte, la question de la signification de l'acte même de prendre la parole, de ses possibilités de réussite à dire pleinement la présence à soi de celui qui parle, et le débat de cette voix aux prises avec la détermination de parler, d'écrire.

Du rapport de cette crise on envisagera tout d'abord la forme discursive et le dispositif de sa mise en scène énonciative. C'est sur la plan de la fiction qu'il faudra à la suite se porter pour retracer le trajet de cette parole, depuis son émergence jusqu'à son silence final, et les enjeux de la quête qu'elle met en place.

UN DISCOURS QUI SE REGARDE DISCOURRIR

Dans *Le Bavard*, un Je anonyme prend la parole pour raconter comment il a commencé à parler. Le discours envahit la scène énonciative pour nous porter à ce présent de l'acte de locution dans le mouvement même de sa constitution en parole, en écriture. Cette subjectivité qui se lance à la parole se constitue au même temps que son propre discours, celui-ci étant le lieu de projection et de contestation de cette voix, l'espace de sa construction identitaire. Une voix sans mémoire, sans autre point d'ancrage que le mouvement même de son déploiement discursif dans lequel elle tentera de se saisir. Dépourvue de tout autre point de référence, elle est portée, dès son surgissement, à se replier sur elle-même, à se retourner sur ce point focal d'où la parole émerge pour scruter, tantôt avec étonnement, tantôt avec ironie, le procès de son déploiement discursif.

Tel sera le geste inaugural qui ouvre le procès énonciatif: *Je me regarde souvent dans la glace* (Des Forêts, 1963: 7). Geste narcissique que l'on pourrait tenir pour métaphorique du travail énonciatif qui démarre avec lui: un discours autoreflexif qui se représente lui-même dans son travail énonciatif, qui assiste à sa mise en scène discursive pour analyser ses structures, exhiber ses ressources, démonter ses artifices.

Or ce que ce discours réfère en affichant les manières du récit confessionnel, c'est précisément comment le Je qui le soutient a commencé à discourrir. Si le discours «confesse» les lois de son fonctionnement, le récit qu'il met en place se définit comme une confession: il étale le processus critique d'une initiation à la parole. Le texte se présente ainsi comme un double aveu: celui qui configure le contenu diégétique de la fiction (le rapport des deux «crises» successives qui provoquent le jaillissement de la parole), et cet autre, qui se déploie sur un plan métadiscursif, et déclare le mécanisme de production et d'articulation de son propre déroulement discursif. Récit et discours tournent en rond, se renvoient l'un à l'autre dans ce dispositif spéculaire qui assure le repliement du texte sur lui-même, sa vocation autoréflexive et autoréférentielle.

LA STRUCTURE D'EFFACEMENT: LE PERFORMATIF D'ÉCRITURE

Si dès le début le discours énonce les lois de son fonctionnement discursif, il n'est pas sans les justifier en vertu du dessein de sincérité qui préside à toute entreprise confessionnelle: *Vous avez dû éprouver vous-mêmes que dès que vous tentez de vous expliquer avec franchise, vous vous trouvez contraints de faire suivre chacune de vos phrases affirmatives d'une dubitative, ce qui équivaut le plus souvent à nier ce que vous venez d'affirmer* (Des Forêts, 1963: 9). Placée dans l'ouverture du texte, là où se définit le projet d'écriture, cette digression critique décrit le comportement discursif des énoncés qui viennent à la

suite: *Je disais donc que je ne me soucie pas le moins du monde de l'expression que j'emprunte pour coucher ces lignes sur le papier. Pas le moins du monde est sans doute de trop.* Le texte décompose ainsi son opération constitutive et met à nu le schéma d'articulation de son processus de formation discursive: il effectue discursivement le principe qu'il vient de décrire: enchaînement d'une affirmation et d'une négation, d'une prise en charge et d'un rejet. Nous serions ainsi tout près du performatif d'écriture selon Derrida, *qui décrit et effectue, sur la même ligne, son propre engendrement: un performatif réfléchi, qui se décrit en miroir* (Derrida, 1972: 282).

Un Je qui se réplique responsivement, qui revient sur ces propres assévérations pour s'en dissocier et même se contredire; nous sommes au cœur même du principe de l'ironie, en tant que figure discursive qui joue sur la *dissociation énonciative et la combinaison paradoxale dans la même énonciation d'une prise en charge et d'un rejet* (Maingueneau, 1986: 80-81). La perspective ironique étant dans *Le bavard* la trace du mouvement de distancement, de recul que le locuteur maintient à l'égard de son propre discours: *Pour moi, ce serait transgresser le vœu que je me suis formulé de ne pas recourir à des expédients assez bassement littéraires qui me répugnent. (Ne pas prendre trop au sérieux cette dernière affirmation: si ces expédients me répugnent, c'est bien parce que je n'ai pas le pouvoir d'y recourir* (Des Forêts: 13). Le schéma argumentatif énoncé plus haut par le performatif d'écriture est repris dans ces lignes: le premier énoncé de portée contractuelle à forte implication subjective se voit récusé par la proposition entre parenthèses qui suit, dont la formule impersonnelle *Ne pas prendre trop au sérieux* s'investit d'une valeur perlocutive: elle impose une réception ironique de l'assévération précédente; celle qu'un énonciateur distancé, en recul, effectue; celle que le lecteur, à l'instar de celui-ci, est induit à appliquer. Et l'on relèvera que l'écart que la modalisation ironique inscrit dans le discours du Bavard, souligne non seulement la non unicité du locuteur, son *dédoublement polyphonique* ou *dédoublement de personnalité* selon Ducrot (1980: 210) mais aussi sa résistance —ou son impuissance— à cautionner ses propres assévérations, à s'en porter garant.

Le retractement de la voix énonciative, la correction et l'effacement des assertions qu'elle met en place, constitue le trait majeur du travail d'énonciation du Bavard, au point de constituer son principe d'articulation, son *modus operandi*. Pris dans cet inlassable travail d'approche et de retrait, le sujet du discours revient sans cesse sur ses propres principes pour démonter ses compromis discursifs, se rétracter des pactes de lecture engagés avec le récepteur. Ainsi donc, toute assertion métadiscursive est vouée à retrouver dans la progression syntagmatique du texte, de façon plus ou moins espacée, sa réplique dénégative: commentaires sur le style, comme celle que nous venons de lire plus haut, digressions à propos du genre, ou déclarations à effet contractuel sur la visée de complétude référentielle du projet d'écriture.

Si *Le Bavard* se présente comme une confession, il n'est pas sans entretenir un rapport d'ambiguïté avec le genre autobiographique: *Alors voudra-t-on me*

croire si j'ai le front de proclamer ici même mon aversion insurmontable pour les maniaques de la confession? (Des Forêts, 1963: 81). Et de même sa position à l'égard du *topos* de la sincérité, incessamment assumé puis révoqué par le locuteur, rend problématique —sinon irréalisable— le dessein initial de «tout dire», de ne rien cacher: *J'entends éviter la transposition, les complaisances, les coups de pouce et m'en tenir à une reproduction absolument rigoureuse des faits* (Des Forêts, 1963: 20). Déclaration contractuelle qui se voit par la suite révoquée: *Je vous prévient, vous vous préparez à une fameuse déception, car (...) si j'ai bien promis d'étudier consciencieusement et sans détours tout le mécanisme complexe de mes crises, je n'ai pas l'ambition de tout rapporter* (Des Forêts, 1963: 63).

L'INFINITISATION DU DISCOURS

L'obsession de parvenir à une récomposition correcte du «cas» d'une part, et d'autre, l'impuissance à garantir son accomplissement, promeuvent une inflation métadiscursive qui envahit et déborde le texte, au point d'établir un mouvement de concurrence interne avec le récit qu'il tente de mettre en place. Envahi par la prolifération des digressions qui questionnent inlassablement le dispositif narratologique et testent le degré de fiabilité du *dictum*, la narration de la crise se soumet au rythme de temporisation, d'espace, de différence, qu'impose le discours:

et croyez bien que si j'analyse, se je construis des hypothèses, si je temporise, c'est moins par scrupule de ne rien laisser perdre de ce qui me vient en vrac à l'esprit que parcequ'il me plaît de me livrer à un petit jeu aussi frivole qu'inoffensif auquel je ne me targue nullement d'être passé maître: celui qui consiste en premier lieu à tenir l'interlocuteur en haleine, puis, par le simulacre d'un tic assez déplorable, à l'égarer avec ce qui aurait pu être, ce qui a peut-être été, ce qui n'a sûrement pas été, ce qu'il aurait été bon qu'il fût et ce qu'il aurait été fâcheux qu'il ne fut pas et ce qu'on a négligé de dire et ce qu'on a dit qui n'a pas été et ainsi de suite (...) (Des Forêts, 1963: 34-35).

L'appropriation du récit par le discours est une de fois de plus mise à nu dans ce performatif d'écriture qui réalise discursivement l'opération qu'il décrit. Et notons que le lecteur n'est pas le seul à s'égarer dans cet énoncé qui s'épuise à décrire toutes les virtualités de l'approche narrative; c'est aussi le référent d'une telle narration qui se perd, malmenné par une telle procédure discursive, oblitéré par la surimpression des commentaires critiques qui s'y adhèrent, déréalisé au gré des hypothèses interprétatives tracées puis effacées. Et l'on relèvera que cette dynamique discursive annonce et prépare la défection finale, lorsque, dans le chapitre III, c'est tout le contenu de la diégèse, tel qu'il a été mis en place dans les chapitres précédents, qui se voit récusé, dans une formidable opération de démontage du récit par le discours. De principe discursif, la

structure d'effacement devient la métaphore structurale de la totalité du texte dans la linéarité de sa configuration discursive: il retrace le trajet d'une parole depuis son émergence jusqu'à son retournement final en silence, le cheminement d'un texte tracé puis effacé. Un texte qui décrit et effectue simultanément, en performatif d'écriture, son propre devenir, depuis son engendrement jusqu'à son effacement final.

Mais on relèvera aussi que l'absence de vérité unique impliquée par un tel discours promeut la prolifération des versions et des interprétations qui reviennent sur le dit pour déjouer toute représentation univoque, éviter l'enfermement sémantique, différer l'achèvement du discours, qui doit se relancer une et autre fois à la poursuite d'une caution qui toujours fait défaut. L'incertitude devient génératrice, l'effacement producteur: ce qui empêche la complétude du texte est paradoxalement ce qui assure son développement potentiellement infini.

Ainsi envisagé, le texte pourrait se propager indéfiniment, soutenu par l'engrenage d'un discours qui engendre ses propres ressources. La récession du sujet parlant assimilé, dans son travail d'énonciation, à un *apprenti sorcier* révèle l'autosuffisance d'un tel dispositif discursif: *la machine tourne sans nécessité, impossible d'en contrôler les mouvements désordonnés* (Des Forêts, 1967: 12). Un discours susceptible de proliférer sans fin et sans autre finalité que la réitération de son incomplétude; même après l'aveu final qui déclare son imposture. Là encore, il sera capable de se relancer, de continuer à discourrir: *et vous voyez bien que je parle et que je parle encore* (Des Forêts, 1967: 158). Le terme de cette crise ne saura être que l'épuisement: *Donc je vais me taire. Je me tais parceque je suis épuisé par tant d'excès* (Des Forêts, 1963: 144). Épuisement de la voix à parler, ou de la main à écrire. Car ne l'oublions pas, quelqu'un parle, quelqu'un écrit — *parlons, écrivons* — dans *Le Bavard*.

LA PAROLE EN REPRÉSENTATION

De cette voix qui parle dans *Le Bavard*, on relèvera tout d'abord son caractère théâtral, sa vocation exhibitionniste, spectaculaire et spéculaire: un moi dédoublé, acteur et spectateur, qui assiste à sa propre représentation, qui oppose à l'absence de vérité unique la multiplicité des images, le leurre des apparences, la mouvance des masques.

Cette théâtralité dit d'abord la conception toute particulière de l'écriture à Des Forêts: *Écrire est l'acte de quelqu'un en moi qui parle en vue de quelqu'un qui l'écoute. Mais cette dualité dont chacun des termes exclut radicalement l'autre, exclut du même coup toute appartenance à un moi personnel: c'est pourquoi le je qui exprime cette dualité ne peut être qu'un Je privé de soi.* (Des Forêts, 1985: 48). L'écriture devient l'espace où se déploie une parole qui ne peut advenir qu'au moyen du dédoublement, de l'affrontement, du dialogisme par lesquels l'être qui la soutient tente de se resaisir.

Mais elle signale aussi une volonté de dramatisation du trajet de la voix narratrice qui soutient à elle seule l'évènementialité du texte: une voix se met en scène, s'élançait, évolue, emportée dans le débit de sa profération incertaine, pour atteindre le point critique de la chute, du climax cathartique, de son anéantissement. Ce que le texte représente —au sens théâtral du terme— *c'est bien le drame d'une parole soumise au procès de son propre déroulement discursif* (Rabaté, 1993: 123). Une parole en jeu, au double sens du mot, car on verra que le texte est aussi le lieu d'une épreuve où se joue *la tentative rageuse de l'être pour récupérer son unité perdue* (Des Forêts, 1985: 49).

DÉDOUBLEMENTS DE LA VOIX

L'ambiguïté générique du *Bavard* relèverait donc de ce double statut de texte qui s'écrit et de texte qui se représente, de l'hésitation entre l'écriture et l'oralité, que le locuteur —écrivain, acteur— ne cesse de fomenter: *Pour avoir longuement bavardé avec vous, ai-je bien pris du volume? M'imaginez-vous pourvu d'autres organes que ma langue? Peut-on m'identifier avec le propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres?* (Des Forêts, 1963: 152). Cette théâtralité de la mise en scène énonciative promet une superposition d'énonciateurs dans laquelle l'autorité ultime de la voix, la responsabilité auctoriale, se perd sous la multiplicité des masques: *Qui ne préférerait à sa place garder l'anonymat?* demande le Bavard (Des Forêts, 1963: 152). D'autant plus si cette confession représentée est jouée par moments en clé de comédie. À l'écart qui s'insinue entre les différents énonciateurs du jeu théâtral, se superpose la dissociation ironique du comédien à l'égard du personnage qu'il compose et des paroles qu'il profère: *Pourquoi nierais-je qu'il y avait là quelque comédie?* (Des Forêts, 1963: 114). L'autoreprésentation ironique que le Bavard construit de soi-même, son discours infatué, son histrionisme, tout dans cette ironie tournée contre soi marque la crise d'un sujet incapable de s'identifier avec l'image dans laquelle il tente de se projeter, dépossédé de son être propre et voué à un rapport d'extériorité à soi-même. L'écart entre le narrateur et le personnage atteint son expression maximale lorsque, dans le dernier chapitre, le narrateur se dissocie explicitement de son personnage, dénoncé comme pure fiction: *En voilà assez! (...) Inutile de vous faire observer que je n'ai jamais subi de crises de ce genre.* (Des Forêts, 1963: 154). Et si finalement le narrateur se rétracte comme sujet de la fiction, il est lui-même abandonné par l'auteur qui se désimplicite de ses propos: *Il entend bien demeurer étranger à tout ce débat, il se lave les mains de mes écarts. Evertuez-vous à réclamer sur l'air des lampons: «L'auteur! L'auteur!» je parie qu'il ne montrera pas le bout du nez; on connaît la lâcheté de ces gens-là.* (Des Forêts: 153)

Tout semble obéir, dans la mise en scène énonciative du *Bavard*, à une stratégie de décentralisation de l'instance énonciative, d'effacement de l'identité auctoriale. Le statut incertain du moi qui parle procède de sa situation indétermina-

ble à l'intérieur de la scène énonciative, de l'indécision quant à la source d'émission de cette voix. Se refusant à adopter un d'ancrage fixe et par delà, un point de vue unique, le sujet du discours ne se tient à aucune place déterminée où sa parole risquerait de le laisser à découvert. Dans cet inlassable mouvement de prise et de desaisie, il se tient toujours en retrait, hésitant entre les différentes figures discursives qu'il assume pour s'en dissocier à tour de rôle: auteur, narrateur, personnage, acteur, scripteur, orateur et de même lecteur ou spectateur.

L'effacement élocutoire du sujet, et par de-là l'absence d'autorité ne sont pas sans impliquer l'abolition de la subjectivité du lecteur: celui-ci qui est porté, à l'ordinaire, à emprunter à l'auteur sa subjectivité, se trouve ici face à une entité mouvante, fantômatique, inappréhensible. Et l'on relèvera que, si le texte scénifie le dialogue du moi avec son destinataire, lecteur ou spectateur textualisé, c'est pour prédéterminer les positions responsives de l'autre, s'anticipant à toute réaction réceptive. Il s'approprie ainsi des «creux» que son discours dispose pour la réponse du récepteur. L'espace du lecteur étant littéralement envahi par la voix du Bavard, le mécanisme d'implication lectrice se trouve déjoué par une situation paradoxale: présent textuellement, incessamment interpellé, il est cependant tenu à l'écart par un discours qui lui dérobe son espace virtuel d'intervention; *un lecteur, j'insiste, ça veut dire quelqu'un qui lit, non pas nécessairement qui juge* (27). Son rôle discursif étant réduit à celui de réceptacle passif du discours: *Et notez que je ne vous demande pas de me lire vraiment, mais de m'entretenir dans cette illusion que je suis lu: vous saisissez la nuance?* (28), Ce n'est pas sa compréhension responsive, son adhésion et sa complicité qui sont sollicités par l'énonciateur; le lecteur est contraint à une présence silencieuse sur la scène discursive: *enfin me comprendra-t-on si je dis que j'ai moins besoin de complicité, d'approbation, de respect, d'intérêt que de silence? Ah le silence!* (81).

INTERTEXTUALITÉ ET PARODIE DES DISCOURS LITTÉRAIRES

Ce mouvement de dissociation du locuteur à l'égard de sa parole n'est pas sans concerner son rapport avec la langue. Si la parole se donne pour lieu de la construction identitaire, espace de cristallisation et d'émergence du moi, le Bavard, lui, ne se reconnaît pas dans sa propre parole: *Je me trouve écrire avec un style qui n'est pas le mien* (Des Forêts, 1963: 10). Et il faut prendre cette déclaration à la lettre. La parole du Bavard se constitue comme une miscellanée de styles, de genres discursifs, de typologies textuelles. Aux dédoublements de la voix narratrice se superposent ceux de la langue, tissu composite qui rassemble les matériaux les plus divers pour conformer un texte hybride, une miscellanée, à la croisée de différents genres discursifs. Impuissante à trouver une voix singulière capable d'exprimer l'unicité et la différence du sujet qui la soutient, la parole du Bavard hésite entre différents types de discours qu'elle imite à tour de rôle. De la rhétorique confessionnelle propre au genre autobio-

graphique, à la prose oratoire du discours didactique des moralistes classiques, ou à l'expression asseptique convenable à l'analyse clinique d'une pathologie, un langage se fait tour à tour dramatique, confidentiel, comique, histrion, didactique, moralisant, scientiste, lancinant, asseptique, tragique. Autant de registres que de masques.

Dans son dédoublement polyphonique, la voix narratrice ne manque pas à s'approprier de la voix des autres, voix clandestines qui s'incorporent au débit de sa propre parole pour assurer sa condition plurielle, polyphonique, chorale. En fait, il y aurait tellement de voix dans le Bavard, qu'on ne sait plus qui parle (Delay, 1998). Voix comme celle de Breton: *c'est dans le sentiment de ma différence que j'ai trouvé mes principaux sujets d'exaltation* (Des Forêts, 1963: 9), reproduction presque littérale de *C'est en elle que j'ai trouvé mes principaux sujets d'exaltation*, de *La confession dédaigneuse*. Ou celle de Leiris: *alors voudra-t-on me croire si j'ai le front de proclamer ici même mon aversion insurmontable pour les maniaques de la confession?* (Des Forêts, 1963: 81) réplique au *Tous mes amis le savent: je suis un spécialiste, un maniaque de la confession* de *L'âge d'homme*. Et, de même, Dostoïevski; *Je ne suis donc qu'un bavard inoffensif, un facheux comme nous tous* (*Le sous-sol*), repris par Des Forêts, devient: *c'est entendu je suis un bavard, un inoffensif et facheux bavard, comme vous l'êtes vous-même* (Des Forêts, 1963: 81). De toutes ces voix (et de bien autres parmi lesquelles celles de Heminway, Kafka, Heinrich von Kleist) le Bavard se fait écho; il les remanie, les retouche imperceptiblement (répliques décalées des tournures originales) pour les incorporer au discours de sa propre parole, pour se dissimuler sous la parole des autres. Le texte —on ne sait plus si original, copie ou parodie— devient ainsi un lieu où l'auteur fait jouer des discours les uns contre les autres, en les détournant toujours légèrement. Repris à son compte par le texte, les fragments remodelés, bribes des discours étrangers, se mettent à le parcourir sans qu'on puisse distinguer l'original de sa version plus ou moins détournée, ce qui ouvre un marge d'hésitation quant à leur origine et crée une forte instabilité des notions d'originel et original. On est alors assez proche de la problématique de l'écriture comme dégradation telle que l'a envisagée Derrida: la réécriture parodique par détournement et contamination qui fait brèche dans l'intégrité et l'unicité de l'oeuvre «originale» (1972: 124-125).

Cet intertexte envahissant ne fait donc qu'amplifier la vocation polyphonique du *Bavard*, la polyphonie ayant pour effet le redoublement indéfini qui rompt l'unité de la voix, la fragmente, la dissémine dans un jeu d'échos et de répétitions décalées dans lequel s'efface l'idée d'un sujet personnel engagé dans sa propre parole et, par-delà, les notions d'autorité et de responsabilité.

L'EFFACEMENT ÉLOCUTOIRE DU SUJET

Tel est le paradoxe qui constitue *Le Bavard*: une parole à la poursuite de la construction identitaire de soi qui promet, simultanément, l'effacement élo-

cutoire du sujet qui la profère, une voix en quête de son origine perdue, qui se perd, finalement, dans l'indécision quant à sa propre source d'origine.

Contaminé de cette ironie frappée d'incertitude, le discours du Bavard déploie l'écriture dans toute sa puissance de jeu — jeu théâtral, jeu de la parodie littéraire —, en sorte qu'on ne sait jamais s'il est responsable de ce qu'il écrit, s'il y a un sujet derrière son langage. Le dessein qui marque comme un in-jonction secrète le travail de l'écriture semble être d'empêcher de jamais répondre à la question de qui parle. La parole dans *Le Bavard* n'est donc pas le lieu de la présence à soi, mais le simulacre d'une présence qui se déplace, se renvoie, n'a proprement pas de lieu. Elle semble au contraire l'espace où se révèle l'effraction d'un moi privé de soi et de son langage, à la recherche de sa différence qui ne le rend différent que de lui même, sur fond d'indifférence où tout risque de se perdre (Blanchot, 1965: 142). Elle peut être tenue, en effet, pour l'attestation du non- être où se dissout l'identité du moi et la non présence d'autrui et l'inquiétude que cette absence suscite, comme l'affirme, un instant, Yves Bonnefoy (1993: 134).

Mais alors, cette parole a-t-elle été proférée rien que pour signifier son néant? Quel sens, qu'elle vaille, s'il en est une, accorder à *tout ce bavardage*? Pour se rapprocher de cette origine que le discours ne fait qu'escamoter, c'est sur le lieu de la fiction qu'il faudrait maintenant se porter, la confession mise en place puis récusée, dénoncée comme autofiction, et dans laquelle, pourtant, le Bavard se sera, pour un moment, reconnu et retrouvé.

LE RÉCIT DES ORIGINES

Une voix anonyme prend la parole pour raconter comment, longtemps taciturne, il est entré subitement dans la parole à voix haute à la suite de ce qu'il appelle *deux crises successives* (et il faut comprendre ce terme au sens médical — manifestation d'un mal ou d'une pathologie — mais tout aussi bien au sens tragique — moment catastrophique de la rupture, de la chute du héros).

L'aveu de cette prise de parole que nous pourrions tenir pour fondatrice du moi se constitue à la façon d'un récit d'initiation qui compose, en dépit de l'inflation des digressions et des corrections, une unité narrative cohérente et disposée selon les lois du schéma dramatique classique. Trois scènes et trois décors articulent la progression de l'intrigue, épopée dégradée où se profilent néanmoins les vestiges d'une archéologie mythique, bien que retournés, dévalués, par la perspective ironique qui préside à la narration. Du héros initiatique et de sa quête, le récit du Bavard nous offre une réplique dénégative, un double décalé. Un Perceval coupable non de mutisme mais de bavardise. Revenons donc à cette confession pour en retracer les moments essentiels.

Les premiers symptômes du mal du Bavard se manifestent au cours d'une promenade solitaire au bord d'une falaise, où le narrateur est pris par un étrange besoin de discourir impossible à satisfaire: *bref, j'avais envie de parler et je*

n'avais absolument rien à dire (Des Forêts, 1963: 17). La *phase critique* de sa *crise* (deuxième scène) a lieu au cours d'une sortie nocturne avec des amis, lorsqu'il est entraîné malgré lui dans un cabaret. L'échauffement de l'alcool et la présence d'une jeune femme étrangère d'allure grave et énigmatique, provoque en lui *une envie brûlante de parler* (68) qui l'entraîne à des *aveux scandaleux, des paroles raffinées et intolérablement indécentes* qui suscitent la stupéfaction puis *la répugnance et finalement l'hostilité* (69) des assistants. Coupable non de mutisme mais d'une irrépressible incontinence verbale, ce Perceval à rebours est chassé du cabaret par le rire méprisant de la femme (troisième scène), et traverse tout *un dédale de ruelles* (93) — *une terre gâsthe, glacée et labyrinthique* — pour arriver à une petite place isolée et solitaire où il se prépare à *recevoir l'épreuve d'un châtement dont (il) ne doutait pas de sortir régénéré* (100). L'ancien schéma de la faute et du rachat exige la pénitence du *pêcheur coupable* qui s'effectue en deux temps. Battu par le maquereau de la femme du cabaret, au bord de l'épuisement, il écoute, au lever du jour, un chant qui s'élançait soudain par delà une muraille: un chœur d'écoliers entonnent un hymne dans la chapelle de leur collège. Instant épiphanique qui lui apporte une révélation bouleversante: voilà que cette subjectivité privée de mémoire accède à un passé, et découvre, dans cette remontée à l'origine perdue, la faille identitaire qui se creuse entre le projet d'un enfant et la défection de l'adulte, *l'antinomie entre ce qu'il n'avait jamais douté de devenir et ce qu'il était devenu* (131). Révélation identitaire qui se double — comme dans le conte de Perceval — de celle de la nature de l'infraction commise: confrontée au pouvoir épiphanique du chant de l'enfant, le parleur semble prendre conscience de l'abjection de sa parole déchue, et prend la résolution de *ne plus ouvrir la bouche* (137).

LA FICTION IMMOLÉE

Mais sitôt avoir dit qu'au delà de ce chant il n'oserait plus bavarder, voilà que le Bavard, dans le chapitre III, recommence à parler et de plus belle, se relance à corps perdu dans son bavardage. Et il le fait pour proclamer son imposture, pour se retracter de tout ce qu'il vient de dire. Voilà que, à peine clôturé son récit, le narrateur s'en désengage violemment, défait ses rôles, dilapide son texte, dans un formidable exercice d'autoimmolation publique, une *immense liquidation*, qui n'est pas sans rappeler le *suicide scénique* de Moliéri, sa chute au plus bas de l'abjection, *là où le crime ne se pare d'aucune noblesse* (Des Forêts, 1960: 47). On s'arrache le masque d'un coup, on dénonce l'imposture, on s'effondre avec tout l'édifice devant son public: voilà le dernier acte de cette *épiphanie tragique de la voix* (Rabaté, 1993: 185): *Imaginez un prestidigitateur qui, las d'abuser de la crédulité de la foule qu'il a entretenue jusqu'ici dans une illusion mensongère, se propose un beau jour de substituer à son plaisir d'enchanter celui de désenchanter (...) descendant de son propre gré du pinacle où ses dupes l'avaient porté.* (141)

Ce sabotage en règle (Des Forêts, 1960: 51) qui semble mû par le goût de la subversion et l'horreur du mensonge dont on se reproche d'avoir été jusque là son serviteur trop respectueux (Des Forêts, 1960: 50), n'est pas sans signaler un retournement autocritique que l'on pourrait tenir pour dénonciation du pouvoir de leurre du langage et revendication d'une écriture qui se donne pour tâche de subvertir tout rêve de mimésis, de renoncer à l'introspection qui ne saurait lui restituer son propre-moi, et d'aller aussi loin que possible dans l'exploration et le témoignage de l'irréalité du signe et de toute parole (Bonnefoy, 1993:).

Mais il vaut aussi de remarquer que, là où dans le récit mythique commençait la quête infinie et réparatrice, a lieu, dans *Le Bavard*, l'étiage du sujet et de sa fiction, et le retour du discours qui se relance sur lui-même pour reprendre la vaine tâche infinie. À l'errance du héros mythique en quête de rédemption, se superpose ici celle du discours où l'anti-héros peine à la recherche d'une complétude qui lui sera à jamais refusée. Ce n'est donc pas son mal, ce dérèglement de la parole, qui rend le bavard coupable; le trouble du langage semble plutôt le symptôme d'un mal plus intime, et tout aussi bien, un lieu de pénitence, de souffrance et d'épreuve où peine le parleur —le pêcheur coupable— en quête de son salut.

Mais alors, la parole qui cherche à dénoncer la fraude, à se défaire de ses propres leurre, pourquoi devrait-elle se sentir coupable? De ce conflit et de l'origine de ce manque secret et coupable, le récit —l'autofiction du Bavard— nous donne quelques clés.

LE SILENCE D'AUTRUI

Si quelqu'un parle si fort et sans fin c'est pour ne pas entendre qu'autrui se tait — affirme Yves Bonnefoy (1993: 174). La hantise du silence d'autrui domine, en effet, le discours du Bavard; elle revient dans quelques figures de la fiction qu'il convient de rappeler. Il faudrait tout d'abord se porter aux circonstances dans lesquelles se déchaînent les deux crises. Et l'on relèvera que le cadre de la première que le narrateur décrit longuement, cette promenade dans les bois qui dévalent jusqu'à la mer, où le moi se retrouve dans un lieu de bien être, de *paix profonde*, où il est plongé dans une *contemplation animale* (Des Forêts, 1963: 15), n'est pas sans évoquer l'expérience existentielle du promeneur solitaire dans la pleine immanence de l'état pur de nature. Pourquoi cette perturbation de la parole dans le silence du monde? Le malaise du Bavard n'est-il pas celui du sujet moderne confronté à l'évidement significatif du monde, au mutisme de la nature et de l'interlocuteur suprême, celui qui l'affermissait dans sa relation à soi-même? La chute du Bavard, ne revoit-elle pas à la situation nouvelle du «poète», autrefois *clairon* que faisait vibrer le souffle divin, désormais *buccin* ridicule où la nature repercute son silence?

La deuxième crise à pour cadre le café, point critique où la parole du moi entre en contact avec le monde, avec autrui. Au lieu sauvage et solitaire succède l'espace du spectacle et de l'exhibition, le champ clos de l'épreuve définitive, où le moi s'expose, se montre et se risque face au regard d'autrui. Dans ce décor dévalué de la rencontre avec l'autre où semble se jouer la reconnaissance et la confirmation de soi par autrui, l'image de l'étrangère énigmatique se dresse en figure fantômatique d'une altérité insondable et silencieuse, dont la complicité est à la fois désirée et redoutée. Le sourire de Sphinx de la femme résume le caractère indécidable des signes, la difficulté à percer le réel. *Je regardais ce visage et jamais je n'en avais vu d'aussi splendide, d'aussi ardent et d'aussi froid, aussi proche de moi et aussi distant* (Des Forêts, 1963: 42).

Cette scène qui est comme le récit d'un rêve, où s'accroît le *climat lourd de drame* augural de la catharsis catastrophique par laquelle elle s'achève, ne cesse de dire l'angoisse du sujet à recevoir de l'autre la confirmation de son être propre, *un sujet coupé de lui même, fasciné par la catastrophe d'une rencontre subjective qu'il redoute et dont il souhaite au même temps l'accomplissement* (Rabaté, 1993: 40).

Mais face à ce Sphinx mystérieux et à l'énigme qu'il pose, le Bavard — encore une fois comme Perceval — renonce à pronocer les mots justes. Car *comment* — dit un autre personnage de Des Forêts — *s'engager à donner ce qu'on ne possède pas et qui, à tout moment peut vous faire défaut?* (1960: 21). L'idéal d'une parole personnelle a fui, le parleur, ce personnage scindé, dépossédé et comme étranger à soi-même, exprime l'angoisse de ne pouvoir se révéler à autrui, ni accéder à l'être de celui-ci. Lorsqu'il adresse la parole à l'inconnue, cette apparence d'échange se résout en un monologue autosuffisant et solipsiste, où la réponse d'autrui n'a pas de place, un acte d'exhibitionnisme verbal qui semble chercher, non l'occasion d'une reconnaissance, mais la confirmation de l'échec, de la solitude du parleur: *jamais je ne serais compris, compris se confondant pour moi avec aimé* (Des Forêts, 1963: 41). Le monde où peine le parleur est un univers tragique où la *caritas* n'a pas de place, où les mots ne bâtitent que des fictions, et l'échange le malentendu, l'illusoire.

La chute d'un idéal de parole pleine et le pessimisme linguistique qu'elle entraîne vouent le sujet qui se cherche à affirmer sa différence par la négation radicale de la subjectivité d'autrui; le choix de la pure négativité qui serait à l'origine du travail sur le langage qui produit le texte que nous lisons.

LA VOIX ÉPIPHANIQUE

À cette parole déréglée dans son épanchement incontrôlable où le Bavard se prend et se perd, le troisième volet de son récit oppose, dans une exacte symétrie antithétique, une autre figuration de la voix. Longuement préparé dans ce chapitre placé au coeur du texte, l'avènement du chant survient comme culmination d'un *via crucis* d'expiation que le Bavard s'est imposé après sa chu-

te sans fond. Loin de la salle bruyante et suffocante du cabaret, dans cet *espace dénudé et extraordinairement perdu*, (Des Forêts, 1963: 89) où il se retrouve au hasard, au terme de son errance, le chant apporte l'instant de révélation, il ouvre comme à deux battants l'intuition d'une réalité autre, d'une virtualité de plénitude qui s'oppose au monde fragmenté et dégradé où peine le parleur: *vestige insolite d'un monde aussi radicalement distinct de celui où je me débattais que l'été l'est de l'hiver* (Des Forêts, 1963: 125). Instant de révélation pour le perclus, car ce chant imprévu l'atteint d'une façon qui le bouleverse et l'emporte dans une extase de paix qui s'oppose très exactement à l'autre d'humiliation et d'abjection: *opposant sa grâce aérienne à mon abattement d'animal blessé, claire comme une nuit de gel, rafraîchissante comme une bolée d'eau de source, idéale comme tout ce que suggère l'existence d'un monde harmonieux, sans commune mesure avec la réplique que nous en faisons et qui n'en est jamais qu'un détestable simulacre* (Des Forêts, 1963: 125).

Moment épiphanique qui fait naître une prise de conscience bouleversante, lui permettant de retrouver *le mot de l'énigme* (Des Forêts, 1963: 127). Voilà que ces voix tombées du ciel l'empoignent et lui procurent un ravissement qui fait revenir à sa mémoire *la force torrentielle d'un Magnificat chanté à tue-tête par deux cent voix* (Des Forêts, 1963: 129). Ce moi étranger, sans passé et sans identité, accède à travers cette anamnèse à une mémoire, revoit son enfance pour découvrir le manque à l'origine qui fait du sujet un être hors de soi-même: la faille qui se creuse entre les projets de l'enfant qu'il fut et l'abdication de l'adulte. Tant de paroles ne seraient proférées que pour cacher ce manque à l'origine: elles voilent une voix à jamais perdue qu'on ne reconnaîtrait pas plus que sa propre image qu'on scrute sur le miroir: *Mon passé renvoyait de moi une image étrangère* (Des Forêts, 1963: 132). Sur fond de la parole de l'adulte, le chant de l'enfant rapporte le souvenir d'un temps d'exigence et de révolte, de ferveur passionnée, de *solemnité sauvage*, qui l'unissait à la vie dans un contact transparent et direct. L'univers de l'enfance apparaît comme le lieu mythique où cristallise la vision angélique du moi et d'un rapport au monde où le sujet se croît maître d'un univers dont il connaît le langage, dans un rapport de confiance à soi et au monde. La nostalgie identificative de l'unité perdue explique les ressassements de cette voix en quête de l'origine. De l'entente tacite avec le monde, de l'évidence des signes dont l'univers de l'enfance est porteur, à la fraude perverse des mots, le trajet d'une déchéance se dessine, qui passe par la trahison du projet de l'enfant, la défection de l'adulte, son *impuissance (...) à désertier le monde sec, brutal, impropre à toute aventure mythique* (Des Forêts, 1963: 132). L'impuissance à accomplir le projet du moi angélique — *rester obstinément sourd à tout ce bavardage qui n'est qu'un leurre* (Des Forêts, 1963: 130) — et la culpabilité de cette défection seraient à l'origine de l'*héroïque désir de désastre* qui habite le parleur (Rabaté, 1991: 163), et déterminent le choix de la subversion, de l'*insurrection systématique* (Des Forêts, 1960: 50), la déchéance voulue de la parole en bavardage.

Mais l'expérience du chant apporte aussi l'intuition d'une poétique de l'unité. Face à la voix plurielle, éclatée, incapable d'unité, face aux dissonances du moi fragmentaire, la pleine unité d'une autre voix bien que plurielle, elle aussi, polyphonique; la voix épiphanique du chant où la pluralité est résolue en harmonie: *elles s'élevaient toutes proches dans l'air glacé, par vagues successives, en un chœur d'une si discrète confusion qu'on aurait dit un éveil d'ailes tumultueuses* (119). Sur fond de l'infinissable bruit du bavardage, de sa stérilité et de sa violence, la puissance de rassemblement, d'emportement, de révélation du chant apporte le pressentiment, si fugitif soit-il, d'une virtualité de parole épiphanique: *un chant si pur et si inéffable que cela tenait du miracle* (Des Forêts, 1963: 121).

CONCLUSION

Le parleur est le personnage scindé de lui même, incomplet, condamné à errer sans fin en quête de l'état d'initiale complétude, voué à mendier cette plénitude, *cette vraie vie absente dont il perçoit la virtualité d'harmonie, de rassemblement festif, sans pouvoir s'installer en elle* (Bonney, 1993: 142). La parole qui s'est élancée est châtement, elle expose le parleur à la dissociation et à la rupture, elle rappelle inlassablement l'exil permanent de la voix hors d'elle-même, vouée à la tâche infinie de tenter le retour à l'origine perdue. Dans son mouvement d'infinisisation, le discours du Bavard est le lieu d'une chute, d'un enfoncement sans limites où s'abîme le parleur.

Le Bavard serait bien le pêcheur coupable, le moi coupé de soi et privé de parole qui ne peut se définir que comme pure négation, se constituer en sujet que par la conscience qu'il prend de son impossibilité. Un être-pour-l'échec qui s'affirme par l'acte même qui l'annéantit; s'annule et s'exalte en même temps dans cette abolition, la présence ne pouvant se donner que dans ce travail incessant de rature, d'effacement. Le dessein secret de l'insuccès mobilise la parole, comme une injonction héroïque, elle fonde l'acte même d'écrire, lui octroie son énergie. Mais dans ce mouvement d'effacement et d'enfoncement sans limites, elle affronte aussi une ascèse négative, hantée par le silence que la voix ne peut atteindre qu'au terme de son trajet, par exténuation, par usure et par surcroît de mots: *ces mots, tous ces mots sans vie qui semblent perdre jusqu'au sens de leur son éteint* (Des Forêts, 1963: 159). Tentative où se reconnaît l'exercice sacrificiel de la parole par lequel se constitue la poésie; *proférer la parole pour la replonger dans son inanité* (Mallarmé, 1945: 451). Mais de cette parole proférée puis effacée ne reste-t-il pas, comme le dit Louis René des Forêts par la bouche de Samuel Wood (une autre figure inventée puis effacée), *quelque chose qui dure! Même après que s'en est perdu le sens/ Son timbre vibre encore au loin comme un orage /Dont on ne sait s'il se rapproche ou s'en va* (Des Forêts, 1967: 84).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCHOT, M. (1971). «La parole vaine», *L'Amitié*. Paris: Gallimard, pp. 137-149.
- BONNEFOY, Y. (1988). «Une écriture de notre temps», *La Vérité de Parole*. Paris: Mercure de France, pp. 115-129.
- DELAY, F. (1998). «Qu'y-a-t'il dans Le Bavard?», *Revue des Sciences Humaines*, n° 249, pp. 41-50.
- DERRIDA, J. (1972). *La dissémination*, Paris: Seuil.
- DES FORÊTS, L.-R. (1963) (1946). *Le Bavard*. Paris: Gallimard.
- (1960). *La chambre des enfants*. Paris: Gallimard.
- (1985). *Voies et détours de la fiction*. Paris: Fata Morgana.
- DUCROT, O. (1980) (1872). *Dire et ne pas dire*. Paris: Hartmann.
- MAINGUENEAU, D. (1986). «Ironie», *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Bordas.
- MALLARMÉ, S. (1945). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- RABATÉ, D. (1991): *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*. Paris: José Corti.