

"Le Bavard" de Louis-René des Forêts

Autor(en): **Seylaz, Jean-Luc**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **9 (1966)**

Heft 3

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869791>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

« LE BAVARD »
DE LOUIS-RENÉ DES FORÊTS

Le Nouveau roman a rendu familières un certain nombre de tentatives pour adapter les techniques romanesques à des problèmes nouveaux. Il a inventé ou acclimaté en France des structures narratives qui permettent de rendre sensibles les différents aspects de la durée, et par exemple celle de la mémoire. Disloquant le temps et l'espace, il est devenu apte à évoquer des univers mentaux, des espaces intérieurs. D'autre part, la sous-conversation a permis à une Nathalie Sarraute de transcrire ce qui se passe au plus profond de nous pendant que nous parlons ou agissons.

Toutes ces tentatives impliquent assurément une confiance certaine dans le langage. On m'objectera que le héros de *l'Emploi du temps* de Butor s'épuise à reconstituer sa vie durant le séjour d'une année qu'il a fait à Bleston, que celui de *Degrés* meurt à la tâche en s'efforçant d'évoquer une heure de classe au lycée, en tenant compte de toutes les implications que comporte le rassemblement d'un professeur et d'un certain nombre d'élèves avec leurs souvenirs, leurs projets, leurs pensées, leur vie de famille. En fait, c'est l'épaisseur et la complexité du temps vécu et des relations humaines qui s'opposent à l'entreprise de l'écrivain chez Butor. Et si le héros de Claude Simon désespère de savoir ce qui s'est passé réellement sur la route des Flandres, c'est parce que le propre de la mémoire est de ne pas distinguer les souvenirs rêvés des souvenirs vécus. Il n'en reste pas moins que ces romanciers apparaissent comme des espèces de poètes du roman, maniant les mots avec confiance et autorité. Et l'œuvre de Robbe-Grillet révèle une aptitude rare à fabriquer souverainement de fascinants objets littéraires, par la seule vertu du langage.

A l'écart du Nouveau roman, un romancier, trop mal connu, poursuit depuis une vingtaine d'années une entreprise qui est une des plus austères, une des plus tendues qui soient, et dont on pourrait dire que son unique objet est devenu de dénoncer son propre

bavardage, les mystifications inévitables de l'écriture ; de mettre à jour les impasses ou du moins les ambiguïtés de la création littéraire, et d'exprimer l'incapacité qu'il ressent à faire œuvre de littérature. Cet écrivain, c'est Louis-René des Forêts. Son œuvre tient en peu de volumes : un roman paru en 1943 (*Les Mendiants*), le récit que nous allons étudier (*Le Bavard*, 1946), un recueil de nouvelles paru en 1960 : *La Chambre des Enfants*. Entre temps, des Forêts a détruit un roman en chantier qui comptait plusieurs centaines de pages.

On devine que la minceur de cette œuvre est en rapport étroit avec le problème unique qui en est devenu progressivement le thème central. Celui qui définit l'art comme « la recherche audacieuse de quelque chose d'essentiel qu'il s'agit de pousser jusqu'aux limites du possible, avec le maximum de lucidité et de rigueur », chez qui « le souci de l'art s'unit à une grande méfiance des moyens de l'art », qui éprouve que « menacé par sa réussite comme par son échec, tout écrivain est en état d'insécurité permanente », un tel écrivain n'est pas destiné à produire abondamment. Ni d'ailleurs à écrire des œuvres dont l'accès serait facile.

Sous ses apparences de confession écrite dans une langue limpide, *le Bavard* est en effet une des œuvres les plus difficiles que je connaisse dans la littérature française contemporaine. Si les parties I et II se lisent sans effort, et ne réservent guère de pièges, à la première lecture du moins, les vingt-deux pages qui constituent la troisième et dernière partie accumulent les problèmes et les difficultés, sont d'une ambiguïté à proprement parler vertigineuse ; et cette ambiguïté reflue sur les parties précédentes, dont on ne sait plus que penser, après avoir achevé la lecture du livre.

Essayons malgré tout d'y voir un peu plus clair ; grâce à d'autres œuvres de l'auteur, grâce aussi à deux textes capitaux, qui sont d'une part une interview que des Forêts a donnée à *Tel Quel* (N° 10), d'autre part la postface de Blanchot¹.

Le plus judicieux me paraît être de commencer par évoquer trois nouvelles de la *Chambre des Enfants*. Elles nous aideront à comprendre le *Bavard*.

Les grands moments d'un chanteur

Evoquée par un narrateur qui ne propose d'ailleurs que des conjectures (toute l'œuvre de des Forêts est problématique), c'est l'aventure singulière d'un modeste musicien d'orchestre (Frédéric Moliéri) qui

¹ Dans l'édition 10/18.

se révèle brusquement un prodigieux chanteur d'opéra, à la faveur d'un hasard (?) qui lui permet de remplacer presque au pied levé l'artiste qui interprète le rôle de Don Juan. Après une brève carrière où il triomphe sur les plus grandes scènes, Moliéri rentre d'un coup dans l'obscurité où il avait vécu, à l'issue d'un concert où il s'est révélé exécration. Or, il semble bien qu'il ait été détestable, qu'il ait chanté faux exprès ; qu'il ait donc voulu ce désastre. Que s'est-il passé ? De quel drame intérieur ce désastre cherché fut-il le dénouement ? Grâce à une femme de sa connaissance qui est tombée amoureuse de Moliéri, ou plutôt de la voix de celui-ci, mais qui n'en reçoit que rebuffades grossières, le narrateur va essayer d'élucider les motifs du comportement de Moliéri à l'égard du public, comportement que préfigure son attitude à l'égard de la femme amoureuse de lui.

Retenons d'abord le thème du chant. Il est essentiel chez des Forêts. Le chant est pour lui l'expression la plus haute d'un pouvoir du langage. C'est un phénomène mystérieux grâce auquel un homme accède à la plénitude, connaît l'exaltation suprême (cf. *le Bavard*, p. 134 et p. 137).

Que s'est-il passé chez Moliéri ? Il s'est vu doué subitement d'un pouvoir involontaire, sur lequel il ne peut rien. Le voilà admiré, adulé, adoré pour ce qu'il n'est pas (le personnage rendu à la vie civile est d'une insignifiance frappante). « Je est un autre », disait déjà Rimbaud. Cet homme investi d'un pouvoir immérité est donc en réalité un homme dépossédé. On comprend qu'il refuse brutalement la passion que lui porte Anna. Car ce n'est pas à lui qu'elle s'adresse ; il ne peut supporter d'être aimé pour ce qu'il n'est pas. Un beau jour Moliéri a donc probablement décidé d'en finir : « impossible de souscrire à cette surenchère ». Il a bafoué le culte qu'il avait suscité. Par horreur du mensonge ; par horreur de ce miracle, de ce don qui le possède mais que lui ne possède pas.

Le drame de Moliéri, c'est en fait l'expression figurée (cf. le nom du héros), médiate, du pouvoir créateur qui visite soudain un écrivain, le drame de l'incertitude de l'inspiration, le drame de l'artiste impuissant à devenir le maître de ses dons et à s'identifier avec sa figure littéraire, qui se sent admiré pour ce qu'il n'est pas et qui est sensible à l'immense distance qui sépare cette voix miraculeuse de son ordinaire bavardage. « Comment s'engager à donner ce qu'on ne possède pas et qui, à tout moment, peut vous faire défaut ? » — Pour des raisons qui sont probablement ou en partie de même nature, le bavard s'ingéniera à démystifier le lecteur qu'il a pris dans ses pièges.

Ainsi, par le biais d'une fiction où la femme amoureuse, le public représentent en quelque sorte, en face du romancier, ses lecteurs, et

plus encore ce lecteur intérieur que l'auteur est pour lui-même, c'est ses propres tourments, angoisses, scrupules d'écrivain que des Forêts exprime ici. Le désastre de Moliéri, c'est une de ces auto-punitions que, comme nous le verrons, des Forêts s'inflige constamment.

Par sa clarté, sa simplicité, cette nouvelle nous permet de bien comprendre comment nous devons lire des Forêts ; comment, dans son œuvre, il n'est question, médiatement, que de l'expérience même de la création, de ses difficultés, de ses ambiguïtés. Comment, particulièrement chez lui, l'œuvre romanesque est un mensonge par le détour duquel l'écrivain cherche sa vérité.

Une mémoire démentielle

Un écolier, persécuté par ses camarades pour avoir dénoncé le coupable d'un méfait dont on l'accusait, a décidé, pour désarmer ses adversaires, de s'enfermer dans le mutisme. Effectivement, à force d'opposer son silence à leurs propos provocants et malveillants, il a fini par obtenir que leurs propres paroles leur paraissent bavardage futile (le mutisme est en effet le meilleur moyen de ruiner la parole inessentielle). Il a reconquis ainsi son prestige, imposé sa vraie personnalité à ses adversaires. Un certain dimanche, à l'office, avec la même soudaineté que dans le cas de Moliéri, il a été investi du pouvoir du chant. Il s'est senti devenir la musique. Il a éprouvé un sentiment prodigieux de plénitude, d'évidence et d'autorité. Il a vécu une espèce d'assomption foudroyante, mais sans précédent et sans lendemain.

Après cela, comment parler ? Comment rompre son mutisme sans perdre aussitôt le prestige que ce mutisme lui a valu ? Ayant obtenu par le silence et le chant le respect de ce qu'il est, il n'a pu le conserver qu'en ne jouissant pas de cette possibilité reconquise de communiquer. Impuissant à renouveler le miracle du chant, il était aussi dans l'impossibilité de rompre son mutisme sans tout perdre. Se taire, c'est renoncer à l'espoir de communiquer (qui paraît être une préoccupation essentielle chez des Forêts). Mais parler, c'est rendre cette communication, cette intimité impossibles. Entre le chant et le mutisme, entre la plénitude positive et la plénitude négative, il n'y a en effet que le bavardage.

Pour le héros, il s'agit avant tout de ses relations avec autrui. Mais dans la mesure où, pour l'écrivain, autrui est le lecteur, on voit le sens de ce dilemme. Le chant, le mutisme, le bavardage, nous retrouvons ces trois thèmes au centre du *Bavard*.

Mais je n'ai résumé ci-dessus que l'aventure ancienne du héros. Le vrai sujet de la nouvelle, c'est son vain effort pour fixer, dans l'espoir de pouvoir la revivre, cette aventure du mutisme et du chant. Le voici aux prises avec toutes les embûches, avec l'activité démentielle de la mémoire: c'est-à-dire les influences corrodantes du temps, la confusion du rêvé et du vécu, les déformations que la mémoire fait subir aux faits. Peu à peu le héros s'est convaincu que « toute rétrospection était un piège ». Cependant, « hanté par la menace d'une mort inéluctable », il voudrait au moins assurer la pérennité de l'événement, « rendre sa nostalgie communicable à autrui ». Mais c'est renoncer à une vaine obsession (revivre) pour une autre obsession tout aussi vaine (transmettre). Et le narrateur découvre finalement que « son travail ne consistait pas à la relater, mais à justifier cette relation ; non pas à en fixer par les mots la nature périssable, mais à inventer des raisons pour qu'elle fût digne d'être sauvée de l'oubli ». Prenant un moyen pour une fin, il en est venu à obéir à des intentions esthétiques plus qu'à son souci de vérité dans l'évocation de ce grand moment.

Voici les dernières lignes de la nouvelle : « Et comme s'il avait eu le pouvoir d'achever ce qui est sans fin, de parfaire ce qui est par essence imparfait, il rédigea une dernière version qu'il tint pour définitive, bien qu'elle ne fût pas moins caduque que les ébauches antérieures, mais lâchement, mais douloureusement il renonça cette fois à la détruire et rêva — essaya de rêver — qu'elle perpétuerait sa hantise. Préoccupé de lui assurer un prestige posthume, il connut les tourments comiques du littéraire. Je suis ce littéraire. Je suis ce maniaque. Mais je fus peut-être cet enfant. »

Ce que la nouvelle nous révèle donc, outre les difficultés du narrateur inhérentes à la durée vécue, c'est le drame de l'écrivain qui découvre que « ce que nous cherchons à atteindre se trouve toujours détourné et modifié par l'acte médiateur qu'il nous faut accomplir pour l'atteindre ». C'est aussi que, par rapport à l'exigence impossible qu'il y a dans toute entreprise littéraire véritable, l'œuvre n'est jamais qu'un compromis ; ce que nous lisons n'est que la dernière ébauche, que l'écrivain n'a pas eu le courage de détruire et de recommencer.

Relevons encore le brusque passage final au *je*. Nous étions dans la fiction, cette fiction qui est le seul recours pour le romancier, le seul biais qui lui permette médiatement de s'exprimer. Le passage au *je*, c'est-à-dire le passage « de la profondeur de la fiction à la surface du réel » constitue en fait l'aveu d'un échec. « C'est le retour au mutisme de quelqu'un qui a échoué dans sa recherche opiniâtre à faire passer par l'écriture ce que lui ressasse chaque jour une mémoire

révante et mythique. » Le changement de pronom n'est donc pas destiné simplement à nous signaler que le *il* romanesque n'était que la projection du *je* du romancier. Il révèle l'incapacité de ce *je* à mener à chef son entreprise de récupération romanesque. (Dans le *Bavard* aussi, c'est l'irruption d'un autre *je* qui va ruiner la fiction. Chez des Forêts, l'irruption du *je* est toujours le reflux de l'ambiguïté, le retour de la contestation, ou l'aveu d'un échec.)

Remarquons enfin « les tourments comiques du littérateur ». Une des manifestations de l'auto-punition chez des Forêts, c'est qu'il refuse les prestiges du pathétique, qu'il s'interdit de dramatiser ses problèmes. Déjà au début de la nouvelle, le héros avait évoqué ainsi sa tentative : « Il gaspilla ses dernières forces dans ce délire minutieux pour finir peut-être comme tout un chacun — bête et un peu fatigué. »

Dans un miroir

Sans m'attarder à tous les thèmes de cette nouvelle, j'en considérerai la fin. Le jeune narrateur a rédigé un récit transposé où il croit avoir fait le portrait fidèle de la cousine chez laquelle il vit. Il s'est laissé volontairement surprendre son manuscrit et attend avec impatience les réactions de la lectrice. Il découvre avec stupeur qu'elle refuse de se reconnaître dans ce miroir. Bien plus, elle lui rétorque brutalement qu'en prétendant peindre son angoisse à elle, il n'a fait que confesser son propre tourment. Est-ce possible ? Le voici qui s'interroge : « Se pourrait-il que je n'aie eu d'autre chance de me faire entendre qu'en donnant à ce récit la forme d'une reconstitution minutieuse où ma hantise de la solitude fût exprimée par d'autres voix que la mienne ?... Situation déconcertante : je lui présente un miroir qui ne lui renvoie d'elle-même qu'une image étrangère et, quand elle me le tend ensuite, je refuse à mon tour de m'y reconnaître ! Nous qui recherchons avidement notre vérité secrète, ce serait donc une apparence qui nous apprendrait ce que nous sommes ? » On a reconnu le problème, pour l'écrivain, de l'expression médiate de sa vérité, celui aussi de la communication avec le lecteur. Retenons la dernière phrase : ce romancier que sa vocation condamne (il le découvre ici) à chercher sa vérité par la médiation de la fiction, comment admettrait-il sans difficulté que cette pure apparence que sont les mots soit sa vérité secrète ? C'est moi, narrateur, qui écris ; or, comment puis-je attendre de mon écrit, où d'ailleurs je ne me reconnais pas, qu'il me renseigne objectivement sur moi-même ? Comment admettre que l'œuvre soit ce mensonge qui dit la vérité ?

Un mensonge qui s'avoue mensonge mais qui dit peut-être la vérité : nous voici au cœur du *Bavard*.

Comme je l'ai déjà dit, les deux premières parties de l'œuvre sont, à la première lecture du moins, assez faciles à suivre.

Le héros entreprend de raconter une, ou plutôt deux crises de bavardage. La première fois, sur une falaise proche de la mer, il a goûté une euphorie particulière qui a déclenché chez lui un besoin irrépressible de prononcer un discours. Fait curieux : il avait envie de parler et n'avait absolument rien à dire.

La seconde crise s'est déroulée dans un dancing. Après s'être abandonné silencieusement au plaisir de regarder les autres s'amuser, et avoir passablement bu, il a remarqué une jeune femme, qui l'a séduit par sa beauté et la gravité de son visage. Malgré la colère de son cavalier, il l'a invitée à danser puis à boire quelque chose. Satisfait de sa victoire, euphorique, il se met tout à coup à parler à perdre haleine. Convaincu que le silence de sa compagne est un assentiment, exalté par cette entente réciproque apparente, il s'abandonne de plus en plus à l'ivresse de son bavardage, jusqu'au moment où la femme éclate brusquement de rire (fin de la première partie).

Il s'enfuit du dancing, erre dans les rues glacées, honteux et dégoûté de son exhibition, certain aussi qu'on le suit. Il finit par entrer dans un jardin public. Un homme l'y rejoint, dans lequel il reconnaît bientôt le danseur qu'il a humilié. Par une espèce de besoin de se racheter, de payer jusqu'au bout le prix de sa faute, il se laisse rouer de coups et perd connaissance. Revenu à lui, il perçoit un chant qui lui parvient d'un séminaire voisin. Ce chant éveille en lui divers sentiments : la nostalgie de son enfance, un malaise qui naît de l'antinomie entre ce qu'il n'avait jamais douté alors de devenir et ce qu'il est devenu. Mais la musique soulève surtout en lui les transports que nous avons déjà rencontrés : une joie extatique, le sentiment d'une admirable légèreté, celui d'avoir effacé sa faute. L'émotion que provoque le chant culmine dans un cri qui achève abruptement cette deuxième partie : « Assez, m'écriai-je, en sanglotant, assez ! Après un tel chant, comment oserais-je encore ouvrir la bouche ! »

Relevons la composition très travaillée de ces deux premières parties. Elles sont exactement de même longueur et présentent la même structure : montant jusqu'à un paroxysme et s'achevant l'une et l'autre par une espèce de brusque rupture : le rire de la femme et le cri du narrateur. Ces deux parties symétriques opposent la chute et le rachat, le bavardage et le chant, comme les deux extrêmes du langage, sa forme la plus dégradée et sa forme la plus haute. Le bavardage comme vain effort pour rompre la solitude et pour communiquer

avec autrui, le chant comme expérience bouleversante de la plénitude, du dépassement de toute angoisse. Nous avons enfin le mutisme : le mutisme de la femme qui fait espérer faussement au narrateur une de ces intimités silencieuses qui seraient le rêve des humains, et le mutisme que le narrateur a trahi (d'où sa honte) et auquel il semble à la fin se vouer. Nous retrouvons donc là les trois thèmes étroitement liés. On pourrait dire que, pour des Forêts, en face du bavardage honteux, et hors le miracle du chant qui est la parole vraie, seul le silence est grand. (Miracle du chant qui est ici aussi foncièrement distinct de ceux qui n'en sont que le lieu : des êtres de peu d'attrait, des séminaristes, des « curés-enfants aux visages malgracieux ».)

Sans doute le roman n'est-il pas, jusqu'ici, aussi limpide que j'ai feint de le croire. Nous ne pouvons être insensibles à l'espèce d'agressivité du narrateur à l'égard de son lecteur hypothétique, à ses constantes provocations. Il prend ce lecteur à partie, lui donne la parole, mais pour contester ses réactions et lui intimer l'ordre de se taire. Il paraît sincère mais il montre aussi combien il est facile de feindre la sincérité, en exagérant ses défauts pour se donner le mérite de les avouer. Il est méticuleux dans sa narration, mais pour révéler soudain au lecteur que c'est pour l'irriter et se moquer de lui. Ici il laisse entendre qu'il a peut-être menti et lance au lecteur ce défi paradoxal : « Prouvez-moi que je dis la vérité. » Ailleurs il raille le « goût surprenant de la vérité » chez des lecteurs qui n'en ont que faire. Il affirme sa résolution de renoncer à tous les prestiges suspects de l'art pour s'en tenir à une reproduction rigoureuse des faits ; cependant son récit est plein d'effets ; on y trouve des mouvements oratoires, de brèves flambées de lyrisme.

Nous avons donc affaire à une confiance ambiguë ; encore que tout cela puisse être mis sur le compte du malaise que le narrateur éprouve à se confesser et d'un besoin de prévenir l'hostilité du lecteur par son agressivité et une espèce d'intimidation, de terrorisme qu'il exercerait sur celui-ci. De toute façon, tant que nous restons sur le plan de la fiction, cette ambiguïté n'est pas telle qu'elle soit véritablement embarrassante.

Tout se gâte ensuite, précisément parce qu'on quitte la fiction. La troisième partie, selon un schéma fondamental chez des Forêts, représente en effet la brusque rupture de la fiction par l'irruption d'un autre *je*. Or, quel est ce *je* ? A y regarder de près, nous avons dans le *Bavard* au moins trois *je* différents. Le *je* fictif des parties I et II, qui se dédouble brusquement quand, dans la partie III, il passe aux aveux : démangé du besoin de parler et ne sachant que dire, il a imaginé de raconter une crise fictive de bavardage. Cependant, ce

deuxième *je* est encore un *je* fictif, romanesque, par rapport à un troisième *je* qui serait celui de des Forêts. A moins que celui-ci ne soit que le quatrième *je* possible. Relevons, en effet, la parenthèse des pages 152 et 153. Le *je* qui parle (c'est le *je* N° 2 qui vient d'avouer que le *je* N° 1 était une fiction de son invention) nous interroge : « Savez-vous seulement qui vous tient ce langage ?... Suis-je un homme, une ombre, ou rien, absolument rien ? Pour avoir longuement bavardé avec vous, ai-je pris du volume ? M'imaginez-vous pourvu d'autres organes que ma langue ? Peut-on m'identifier avec le propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres ?... » Il est très improbable que ce « propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres » soit des Forêts lui-même. Nous devons donc nous résoudre à ne jamais savoir si le dernier *je* correspond au *moi* de des Forêts. Ainsi, après que nous avons, jusqu'à la fin de la deuxième partie, accordé au *je* que nous entendions cette forme de créance que nous donnons spontanément et naïvement à tout narrateur d'une fiction innocente, voici que ce *je* N° 1 devient fictif au deuxième degré, par rapport à un *je* N° 2 qui avoue la supercherie, mais qui est impossible à situer par rapport à l'auteur présumé du texte, qui est ou qui n'est pas des Forêts. Voilà bien ces ambiguïtés qui donnent le vertige. Les *je* successifs qui devraient être — et qui sont dans une certaine mesure — portés et soutenus par le langage, nous les voyons en même temps se dissoudre dans ce langage qui est peut-être menteur. Plus exactement, ils se mettent à exister autrement, comme des énigmes incertaines, d'une existence ambiguë qui tient à l'incertitude de leur mensonge, puisque nous ignorerons toujours si le bavard mentait encore quand il prétendait mentir.

Devons-nous nous en tenir à ces apories, voir avant tout dans le *Bavard* une espèce de jeu, qui consiste à ruiner après coup une fiction à laquelle nous nous sommes laissés prendre ? Accepter de voir dans l'auteur ce qu'il avoue ou feint d'avouer être (un prestidigitateur qui « se propose un beau jour de substituer à son plaisir d'enchanter celui de désenchanter, ... par volupté de détruire ce qu'il a créé, se délectant à décevoir ceux qu'il avait émerveillés... Suis-je cet homme cruel et fou ? », nous demande le narrateur) ? Faut-il voir en lui un autre Moliéri, qui penserait lui aussi qu'il est impossible de « souscrire à cette surenchère » ? Faut-il le croire encore quand il affirme que s'il s'est « employé avec une ardeur si étrange à mettre au jour [ses] supercheries », c'était en fait un nouveau subterfuge qui lui permettait de parler encore, de continuer à s'abandonner à cette déman-gaison de parler ? Il y a une part de vérité possible dans chacune de ces hypothèses. Il est certain, par exemple, que la volonté d'irriter,

de décevoir, bref de se jouer de nous fait partie du propos de l'auteur. Et quand il insinue : confesser sa démangeaison de parler est un moyen habile de continuer à s'abandonner à ce besoin, c'est aussi une façon de nous rappeler malicieusement que la parole qui dénonce le bavardage est encore du bavardage. Il est certain aussi qu'on peut voir dans cette ruine d'une fiction habilement construite une des auto-punitions que des Forêts éprouve le besoin de s'infliger. Car ce n'est pas seulement fictivement, médiatement, par le rire de la femme et par les coups qu'il reçoit, que le bavard se punit. Les renversements de situation, ce sens qui est repris à peine après avoir été donné, constituent une contestation ironique qui est d'abord dirigée contre lui-même. « Ecrire est l'acte de quelqu'un en moi qui parle en vue de quelqu'un en moi qui l'écoute », affirme l'auteur. Ce dialogue, ou ce débat, entre le créateur et la voix en lui qui constamment conteste sa création, voilà ce que la fiction ruinée permet en particulier d'exprimer. Mais l'œuvre a encore autre chose à nous confier.

Tout d'abord qu'il n'y a pas d'art, ni de langage innocents. Le bavard nous promettait un compte rendu sans recherches de style, sans les « effets souhaitables » qui « pour leur réputation d'instruments de fabulation demeurent suspects ». Mais il reconnaît plus tard que « feindre de renoncer aux artifices, c'était aussi un artifice, et autrement sournois ». En effet, la parole littéraire, même lorsqu'elle prétend à la nudité la plus rassurante, est toujours menteuse, puisque c'est sa vocation. Pour nous rappeler cette fatalité, la démarche de l'auteur consiste précisément à utiliser insidieusement les mensonges de l'art et aussitôt après à les dénoncer ; de façon que le texte suggère en creux — ce qui est le seul biais possible — comme un idéal inatteignable, la parole originelle, nue, pure, que l'œuvre littéraire ne peut que s'épuiser à atteindre. En d'autres termes, pour rendre sensibles les mensonges et la duplicité inévitables de l'art, il fallait imposer au lecteur à la fois une adhésion et une résistance à ces effets de l'art, l'obliger à prendre une distance critique à l'égard de ceux-ci (distance qui ne peut être que rétrospective : il fallait d'abord que nous « marchions » pour pouvoir être démystifiés). Par exemple, si l'on trouve dans le *Bavard* de beaux mouvements rhétoriques, on aperçoit aussi, d'une part que ces mouvements contredisent la volonté de dépouillement affirmée par l'auteur (ce qui est une première manière d'instituer chez le lecteur cette distance critique), d'autre part qu'ils sont régulièrement rompus par une fausse note, une remarque sarcastique (l'ivresse de bavardage brusquement brisée par l'éclat de rire de la femme jusqu'alors silencieuse est un bon exemple de cette volonté de « torpillage » du discours). Le double jeu a donc

sa raison d'être. Etant donné que le bavard est un homme qui ne peut qu'« emprunter le mouvement oratoire pour lutter contre le discours », il fallait montrer à la fois la vertu de ce mouvement oratoire et l'ambiguïté de ce biais, autrement dit employer la rhétorique d'une façon « subversive ».

Cette situation se retrouve sur le plan de l'affabulation.

La fiction avouée du bavard, qui n'a raconté une crise fictive de bavardage que pour donner libre cours à son besoin de parler, permet d'abord à des Forêts de nous rappeler la situation de l'écrivain : c'est un homme qui écrit par pur besoin d'écrire et non pas parce qu'il saurait déjà ce qu'il a à dire. « J'avais envie de parler et je n'avais absolument rien à dire. » N'est-ce pas définir exactement ce qu'on pourrait appeler le prurit de l'écrivain ?

De plus, nous l'avons vu, le roman ne peut accéder à la vérité que par le détour du mensonge : « le langage romanesque n'assure sa fonction qu'en recourant aux moyens dont se sert le mensonge, et c'est même, paradoxalement, la seule fonction qu'il puisse accomplir en toute vérité. » Ce biais d'un mensonge pour atteindre la vérité, c'est ce que démontre la structure du *Bavard*. Alors que chez presque tous les romanciers la fiction prétend se faire oublier en tant que telle¹ (que l'on songe à des subterfuges que l'on retrouve jusque chez Sartre : pseudo-mémoires, confessions, correspondances), ici l'affabulation successivement déguise puis trahit le prurit de l'écrivain. De cette fiction, nous voyons donc d'abord l'endroit, puis l'envers. Pourquoi ce subterfuge, dira-t-on, et ce détour si le bavard se rejoint finalement dans la fiction du bavard ? Précisément parce que ces deux bavards ne se confondent pas, ne peuvent se superposer, et qu'il fallait faire apparaître le mensonge, mais comme médiateur de la vérité. Il fallait donc que le bavard paraisse avoir menti, mais que par ce mensonge il ait pu nous dire la vérité. Et pour que nous ressentions parfaitement l'ambiguïté de cette médiation, nous avons ici à la fois un déguisement qui est un aveu et un aveu qui se déguise. Choisir une affabulation suspecte qui éclaire ce qu'a de suspect et d'ambigu toute fable, nous montrer un narrateur qui se projette dans sa fiction, mais sans que celle-ci, malgré la similitude apparente, se confonde avec celui-là, tel est assurément un des sens du *Bavard*, qui apparaît comme une espèce d'art poétique de des Forêts. Et aussi comme une tentative de communication sincère. *Le Bavard* est bien une confession d'écrivain ; mais une confession déguisée et dont le déguisement nécessaire tient à la fois à la nature de l'auteur et à l'objet de cette

¹ C'est-à-dire en tant que fiction et projection de l'auteur.

confiance. Par le biais de la fiction ruinée, la confiance devient suffisamment incertaine, ironique, pour échapper à tout soupçon de complaisance et d'exhibitionnisme. Et surtout de contradiction. Comment un écrivain aurait-il pu, *par l'écriture*, dénoncer l'insuffisance de sa propre plume, proclamer l'idéal si rarement atteint du chant et la vertu du silence, comment aurait-il pu, *par la parole*, glorifier le mutisme et montrer qu'à ses yeux l'œuvre n'est jamais qu'un lâche compromis par rapport à une exigence essentielle, autrement qu'à travers la personne de ce bavard qui se punit fictivement, qui démonte ses faciles prestiges et qui n'a le dernier mot que pour rentrer dans un silence qu'il voudrait n'avoir pas quitté ? S'il n'a pas pu rester fidèle au mutisme, l'écrivain parle du moins de façon à ruiner sa parole imparfaite et à faire sentir, par le biais du bavardage puni, la dignité du silence.

Sans doute, dans l'universelle contestation que représente le *Bavard*, subsiste-t-il quelque chose d'incontestable, qui est l'œuvre elle-même ; une œuvre qui existe d'une façon singulière (puisqu'elle est, à la fois et contradictoirement, une fiction et la genèse de cette fiction, une confiance et la récusation de cette confiance), mais dont la réalité littéraire est indéniable. Allons-nous dénoncer alors, non plus seulement l'ambiguïté, mais la duplicité d'un auteur qui prétend avoir échoué alors même qu'il a gagné ?

Plus justement, Maurice Blanchot définira l'œuvre : « récompense et châtement » de l'auteur. Et surtout, il a marqué très justement que cette apparente duplicité contient en fait et soulève un problème capital de l'art. Qu'une des vertus essentielles du *Bavard* est de nous obliger à remettre en question la distinction même que nous faisons couramment (et que nous croyons pouvoir faire légitimement, facilement) entre le « bavardage » et la « parole inspirée ». Car il nous amène à reconnaître pour finir que par sa nature le langage permet indifféremment ces deux emplois si contradictoires ; bien plus la frontière entre eux est imperceptible, le passage de l'un à l'autre un glissement, une métamorphose qui défie l'analyse.

Que le méprisable besoin de parler pour ne rien dire devienne, *sous nos yeux*, une œuvre d'art, c'est en effet, dans l'œuvre qui nous intéresse, ce qu'il y a à la fois de plus évident et de moins explicable.

Jean-Luc SEYLAZ.