

Le Bavard, négatif du roman

—Analyse de trois illusions—

Sachiko Natsume-Dubé

INTRODUCTION

Ce texte prend sa source dans notre mémoire de maîtrise, qui porte sur l'œuvre fictionnelle de Louis-René des Forêts, *Le Bavard*, récit publié en 1946, et *La Chambre des enfants*, recueil de nouvelles qui a obtenu le Prix des Critiques en 1960. Ces deux livres nous semblent participer des mêmes exigences littéraires : le statut ambigu de la voix narrative, certains motifs communs (enfance, chant, silence) et, pour reprendre une expression employée dans un questionnaire soumis par la revue *Tel Quel* à l'auteur en 1962, le "basculement final" de la plupart de ces récits.

Ce "basculement final" constitue selon nous le point crucial de l'œuvre fictionnelle de Louis-René des Forêts, car il génère la notion d'illusion, que nous allons définir plus bas, en nous inspirant des réflexions suivantes de l'auteur :

«Comment être assuré que la réalité qui dissipe *l'illusion* ne nous abuse pas en se faisant prendre, elle aussi, pour la réalité?»

(C'est nous qui soulignons)

Il s'agit là de la "réalité" de l'œuvre, et ce "basculement final" pose nécessairement la question de l'interprétation du texte. Il ne doit pas être considéré comme un artifice trompeur mais comme un procédé unique né des exigences de l'auteur. Ce phénomène, qu'on observe avant tout au niveau de la lecture, se répète, sous des formes différentes, à l'intérieur même du récit. La publication dans cette revue imposant une certaine concision, nous avons choisi de réduire le nombre d'exemples et de restreindre l'angle de l'approche. Nous nous limiterons

donc à l'étude du *Bavard*, et notamment à trois exemples d'illusions qui articulent la structure de l'œuvre sur trois niveaux distincts : I) niveau pré-énonciatif, II) niveau de l'énoncé, III) niveau de l'énonciation.

Partant de l'étude des divers aspects de l'illusion, ce qui était l'objet de notre mémoire, nous nous proposons cette fois d'analyser ces trois illusions, en essayant d'éclaircir le motif de chacune, afin de discerner leur fonction et signification par rapport à l'œuvre entière.

I niveau pré-énonciatif

Le Bavard est tout entier dominé par un discours direct à la première personne, tenu par un narrateur anonyme qui se donne un seul attribut, celui d'être bavard. Ce narrateur ne mentionne rien quant au lieu de l'énonciation : le seul indice qui nous permettrait de le situer figure au tout début de récit : «Je me regarde souvent dans la glace²⁾» (B 7). L'hypothèse que le narrateur s'adresse à son image dans le miroir, est toutefois difficile à étayer.

Au tout début, le narrateur déclare *écrire* ce texte : «Je fais la grimace en écrivant ceci» (B 7). Ce n'est donc pas seulement une narration mais un texte *fictivement écrit par le narrateur écrivant* (*fictivement* signifie ici "à l'intérieur de la diégèse", et *narrateur écrivant* est un terme que nous avons inventé pour souligner le fait que le texte est *fictivement* attribué au narrateur³⁾). La première page, notamment les deux phrases citées plus haut, se présente comme un autoportrait (ou une confession) écrit par le narrateur, bien que celui-ci déclare aussitôt «avoir peu de goût pour les aveux» (B 8).

Le narrateur s'adresse à des lecteurs indéfinis, en employant d'abord/vous/au pluriel (B 8), ensuite/tu/(B 11), pour finir par convoquer ouvertement "un lecteur" dont il ne peut pas se passer :

«Mais pour commencer, j'ai pris soin de dissiper toute équivoque en précisant que mon unique souci était de me persuader que j'avais un lecteur. Un. Et un lecteur, j'insiste, ça veut dire quelqu'un qui lit, non pas nécessairement qui juge.» (B 27)

Ainsi se forme peu à peu la figure du lecteur hypothétique. Ce dernier n'existe que dans la tête du narrateur (l'emploi du verbe pronominal, "se persuader"), et est très exactement «l'idée d'un lecteur possible⁴⁾», ce qui nous incite à le considérer comme "le lecteur impliqué".

Citons ici le schéma général des instances narratives, repris par Gérard Genette⁵⁾ :

[Aut. réel [Aut. impl. [Narr. [Récit] Narr.] Lect. impl.] Lect. réel]

Notre lecteur hypothétique n'est ni le narrataire intradiégétique—il ne dispose d'aucun attribut (nom, âge, situation sociale, etc) nécessaire pour un personnage—ni le lecteur impliqué—il est conçu non par l'auteur réel mais par le narrateur écrivant—, sans doute est-il entre les deux. Disons que c'est un double destinataire (d'une part, il est narrataire d'une narration et d'autre part, lecteur d'un texte), que le narrateur se représente par nécessité. D'où naît son illusion de départ au niveau "pré-énonciatif", puisqu' elle donne lieu à sa narration/écriture :

«Et notez que je ne vous demande pas de me lire *vraiment*, mais de m'entretenir dans cette illusion que je suis lu : » (B 28)

En dénonçant de lui-même son illusion, le bavard n'exclut pas que son livre puisse ne pas avoir de lecteurs. Cependant, il a besoin de se persuader de la présence d'un lecteur éventuel afin de justifier son écriture, même si cela n'est, en fin de compte, qu'une illusion.

Ce "lecteur" conçu par le narrateur, qu'a-t-il de différent d'avec le lecteur réel? A vrai dire, rien, à cause de son anonymat total et de l'absence de réaction⁶⁾. Le bavard s'adresse à un lecteur hypothétique comme un écrivain qui, s'adressant à des lecteurs indéfinis, ne connaît préalablement rien à leur réaction. Nous ne tenons donc pas compte de la différence entre le lecteur hypothétique et le lecteur réel (quoiqu'elle existe même infime), jugeant que cette distinction n'est pas utile à notre analyse.

II niveau de l'énoncé

a) illusions imbriquées

Nous avons vu que l'énonciation entière du bavard est fondée sur son illusion d'être lu, qui se situe donc au niveau pré-énonciatif. Passons maintenant au niveau de l'énoncé, de ce que le narrateur raconte à son lecteur. Il s'agit plus exactement de deux «crise[s] de bavardage» (B 86). La première est racontée sous la forme d'un "micro-récit", caractérisé par l'emploi fréquent du passé simple (B 13, lig. 21-16, lig. 24) : au bord de la mer, après avoir

éprouvé une euphorie due à sa solitude, le bavard est pris d' «une exaltation étrange» (B 16). Taraudé par un besoin éperdu de parler, il se lève, mais, les mots lui faisant défaut, il reste muet et laisse passer «cette soif oratoire» (B 16). Crise non suivie d'effets, “constipation verbale” selon John Naughton⁷.

La deuxième crise et ses conséquences constituent le seul *événement* qui occupe plus de la moitié du livre (B 22, lig. 7-137). Ce drame ou pseudo-drame raconté au passé simple est interrompu par de nombreuses digressions au présent. Il s'agit d'une aventure nocturne qui se déroule dans un dancing et un jardin public. Au dancing, le bavard remarque une belle femme en train de danser avec son amant rouquin. Croyant trouver un signe de complicité dans son regard, il invite cette femme à danser, en l'arrachant des bras de son cavalier. Pendant une altercation avec ce dernier, il s' imagine être «le foyer de l'attention générale» (B 68), notamment celle de ses amis qui, selon lui, le considèrent maintenant comme un homme idéal. Dansant dans un mutisme total, dû à la différence de langues maternelles, le bavard éprouve une euphorie, analogue à celle qu'il a connue au bord de la mer. Comme lors de la première crise, l'exaltation est remplacée par «une envie brûlante de parler» (B 61), mais cette fois-ci, il commence à se confier à cette inconnue, «sans l'accord préalable de [sa] volonté» (B 61). Se délivrant du poids de ce qu'il n'a jusque-là jamais avoué à personne, il éprouve une jouissance toute aussi forte que la volupté érotique, et cependant le contenu même de ses aveux ne le préoccupe nullement. L'important n'est pas ce qu'il dit, mais qu'il se vide totalement, en une «érection verbale» (B 68). Au cours de cet épanchement, le bavard se croit *compris*, pour la première fois de sa vie, *par cette inconnue qui ne comprend d'ailleurs pas sa langue*. Finie la solitude, se dit-il dans une exaltation que brise aussitôt l'éclat de rire de celle qui, enfin de compte, n'est rien d'autre qu'«une putain» (B 72).

Humilié en public, le bavard prend la fuite. En marchant dans les rues désertes, il se sent “lavé” par la blancheur de la neige. Au bout d'une marche à la dérive, se sentant suivi, il se met à courir et arrive par hasard dans un jardin public connu de lui. Assis sur le banc habituel et se sentant enfin en sécurité, il s'adonne à l'évocation des souvenirs agréables qui sont liés à ce banc, jusqu'à ce qu'il s'aperçoive de l'intrusion d'une autre personne dans le jardin. Mû par le désir d'expier la honte de son bavardage, et découvrant que cette personne n'est autre que le rouquin du dancing, il se laisse battre par son bourreau vengeur, pour qui il ressent d'ailleurs une curieuse sympathie. Battu jusqu'au sang, il s'étend sur la neige. C'est juste avant l'aube qu'il reprend conscience, éprouvant une douleur physique doublée d'un sentiment d'échec : à sa grande déception, cette punition recherchée ne lui procure aucun soulagement.

C'est dans cet état misérable qu'il entend des voix enfantines, si extraordinaires qu'il croit qu'elles lui viennent du ciel : ce ne sont que les voix de jeunes séminaristes, provenant de l'église voisine. Ce chœur fait naître en lui une sérénité parfaite et lui rappelle ses souvenirs du collège, notamment celui des chants du chœur dont il faisait partie. Transporté par cette incantation vertigineuse, le bavard se met à courir vers le canal :

«— Assez! m'écriai-je en sanglotant, assez! après un tel chant, comment oserais-je encore ouvrir la bouche!» (B 137)

Ainsi se termine le deuxième chapitre, laissant supposer que le bavard va se jeter dans le canal. Au troisième chapitre cependant, il continue son discours et incite le lecteur à lui demander s'il s'est *vraiment* juré de ne plus ouvrir la bouche, s'il s'est *bel et bien* jeté à l'eau : question absurde, puisqu'il continue de parler.

Après avoir éveillé les soupçons du lecteur au sujet de la véracité de son aventure, le narrateur fait profession d'être bavard, sans toutefois manquer de compromettre l'humanité entière dans ce vice :

«C'est entendu, je suis un bavard, un inoffensif et fâcheux bavard, comme vous l'êtes vous-mêmes, et par surcroît un menteur comme le sont tous les bavards, je veux dire les hommes.» (B 143)

Après une telle déclaration, il n'est pas difficile pour le lecteur de juger lui-même :

«Reste à savoir si j'ai bien entendu cette musique, si j'ai vraiment éprouvé cette honte. Je vous répondrai donc que ce n'est pas une raison parce que je me suis donné la peine de décrire l'une et l'autre avec précision pour que leur authenticité ne puisse plus jamais être contestée par personne, et en premier lieu par moi. [...] Et si je ne simulais pas le doute, et si je ne doutais pas, et si je savais parfaitement à quoi m'en tenir sur la véracité de mes propos et si enfin tout mon bavardage n'était que mensonge?» (B 144)

Ce ne sont plus les confidences—même déformées—du narrateur, mais une pure fiction. Le lecteur prend alors conscience que sa lecture du récit, ou plus exactement, le crédit qu'il a accordé au récit, reposait sur une "illusion" entretenue par le narrateur. Ce phénomène que

nous appelons “désillusion” se produit quand la vérité de départ (=le récit à la première personne est une confession du narrateur) est rendue fausse par le narrateur qui lui oppose une autre vérité (=le récit est une fiction inventée par le narrateur). Il s’agit donc d’une illusion “transitive” causée par le narrateur-manipulateur chez le lecteur-victime.

L’illusion du lecteur dissipée, le narrateur n’en continue pas moins à bavarder, persuadant le lecteur de son «privileège d’assister à une crise de bavardage» (B 145). Il dévoile le motif de sa supercherie, puis nie l’existence même de ses prétendues «crises de bavardage», et finit par expliquer, afin d’assouvir «le peu d’envie qu’il [lui] reste de bavarder» (B 155), «pourquoi [il s’est] employé avec une ardeur si étrange à mettre au jour [ses] supercheries»(B 154).

Toutefois ses aveux sont subtilement contradictoires, notamment sur un point essentiel : soit son histoire est entièrement mensongère—«une aventure en réalité construite de toutes pièces pour les besoins de ma cause»(B 151)—soit la vérité et le mensonge y sont habilement mêlés—«glissant à votre insu quelques vérités au milieu de tant de mensonges que je vous donnais pour des vérités, dans l’idée qui s’est vérifiée que les premières ne se distingueraient en rien des secondes» (B 145). Cette ambiguïté soigneusement calculée prépare le lecteur à pleinement saisir les implications de ce constat (d’échec ou de victoire?), qui succède à la déclaration de la fin du bavardage :

«[...]telle est ma puérilité que je me réjouis à l’idée que ma revanche consistera à le [=le public] laisser toujours ignorer si je mentais encore quand je prétendais mentir.»
(B 160)

Cette phrase n’est rien d’autre qu’une variation du paradoxe du menteur (“je dis que je mens”), et annule la distinction entre la vérité et le mensonge, ce qui interdit au lecteur de se fier à la deuxième vérité : que l’histoire du bavard soit parfaitement mensongère est au fond tout aussi douteux que son authenticité. D’ailleurs, l’aphorisme du bavard nous avertit par avance de ce mécanisme de double-supercherie : «Mais feindre de renoncer aux artifices, c’était aussi un artifice, et autrement sournois.» (B 151) Le lecteur est suspendu entre ces deux illusions, qui sont pour ainsi dire *imbriquées* : impossible de sauver l’une sans discréditer l’autre. Le “je dis que je mens” est indécidable, et son énoncé n’est pas soumis à l’alternative vrai/faux. Ce caractère indécidable s’étend à l’ensemble du texte (notamment au “pseudo-drame”), qui ne peut être lu ni comme un roman (plus ou moins fictif), ni comme une confession (plus ou moins authentique).

b) enjeu de l'illusion

D'où vient alors ce besoin de manipuler le lecteur par le bavardage engendrant l'illusion? Notons le fait que le bavard a jadis éprouvé la «volupté de détruire» (B 133). Le chant des jeunes séminaristes lui rappelle les années de collège où il nourrissait un «esprit naturellement frondeur» (B 133) contre tous, en attendant de «passer à l'attaque»(B 133) :

«Que me restait-il de cette solide confiance en moi-même, de cette volupté de détruire, de l'agressivité plus ou moins déguisée [...]?» (B 133)

Cette évocation des années de collège nous permet d'identifier, suivant la suggestion de Roger Laporte⁸⁾, le bavard avec le narrateur d'*Une Mémoire démentielle*⁹⁾. Quel est le point commun entre ces deux personnages? Si on se fie à leurs récits d'enfance, c'est le pouvoir du chant qu'ils subissent dans la chapelle du collège catholique. L'un et l'autre opposent le silence au chant, car le silence, ayant un sens «réfractaire» (B 130), est pour eux le seul moyen d'insurrection contre «[leurs] oppresseurs [= maîtres], leurs serviteurs [= camarades] et celui qu'ils prétend[ent] servir [= Dieu]» (B 130).

Mais la différence entre eux est qu'«un certain dimanche de mai» (B 128), l'un a accompli «son exploit¹⁰⁾», en se transformant en ce chant même, tandis que l'autre écoutait le chant d'un oiseau. C'est cet exploit qui a déterminé leurs sorts. Celui qui l'a accompli passe le reste de sa vie à entreprendre, en vain, de le revivre par écriture. L'autre, qui n'a pas su être le chant même, est obligé de dominer ses ennemis avec une autre arme que son chant. Comment peut-on rivaliser avec le chant, autrement qu'en se transformant en ce chant même, que le bavard appelle d'ailleurs un «beau et solennel bavardage» (B 130)? Le chant est une forme de bavardage, en quelque sorte privilégiée : en chantant, nous n'avons ni à nous soumettre au silence, ni à nous forcer à nous exprimer, et cela, sans éprouver «la honte» (B 154) d'être bavard.

Quant au bavard, ayant laissé passer l'occasion d'un «exploit»(=le chant), et peu enclin à «s'exposer aux sarcasmes»(B 150) des autres (=s'exprimer), il est réduit au bavardage. Si la première crise finit en «constipation verbale», c'est parce qu'elle ne satisfait pas aux deux conditions requises : d'abord, le bavard n'a pas d'interlocuteur, ou plutôt d'auditeur («un bavard ne parle jamais dans le vide»B 148), et ensuite il ne trouve rien à dire en lui. La deuxième crise lui offrant une belle auditrice, il commence à lui parler, «faute d'un autre

sujet»(B 49), de lui-même, ce qui lui vaut une scène déshonorante. Le discours qu'il tient dans ce livre n'est autre que le produit de la troisième crise :

«[...] ne craignez pas d'avoir perdu votre temps à prêter l'oreille à des mensonges, puisque vous avez eu *le privilège d'assister à une crise de bavardage*, ce qui était certainement plus instructif que d'en lire un rapport, fût-il pur de toute intention littéraire.»

(B 145)

Ayant comme auditeur «un lecteur» (B 27), de quoi parle-t-il cette fois? Renouvellera-t-il l'erreur de parler de lui-même? Non, il a recours au bavardage. Quand le bavard se dit à la fin, sous forme de métaphore, que «la partie est perdue, bien perdue» (B 159) , il pense à son combat avec le silence, combat toujours perdant pour la raison suivante : personne ne pouvant parler éternellement, quoique l'on s'efforce d'ajourner le dénouement, au bout de chaque phrase guette le gouffre du silence. Mais en même temps, il juge que «dans l'ensemble, [il est] arrivé à ce qu'[il voulait] obtenir» (B 160).

Rappelons-nous que son énonciation entière repose sur son illusion de départ, celle d'être lu. A vrai dire, l'absence éventuelle d'un lecteur ne préoccupe à aucun moment le bavard. S'il s'adresse à «un lecteur», c'est uniquement parce qu'il écrit : il ne s'agit là que d'une représentation figurative de l'idée de l'Autre, le lecteur étant pour l'écrivain l'Autre par excellence.

Ainsi le bavard se ménage, comme témoin de sa troisième crise, une figure représentative, en qui se résument tous ses adversaires. En jouant son pseudo-drame, il tend un piège d'illusion, dans lequel *cet Autre tombe nécessairement* : figure abstraite ou pantin manipulé, celui-ci n'est admis à participer au jeu que pour perdre. Chaque phrase du bavard, mensongère ou authentique, est sans appel, l'Autre ne protestant jamais.

Selon cette méthode, le bavard gagne la partie à cent pour cent. C'est une comédie jouée par lui pour lui-même, où le lecteur n'est qu'un prétexte, lui permettant de mettre en scène sa «revanche» (B 134, 160). Il réalise enfin «son exploit», en affirmant sa domination sur l'Autre. Naturellement, il n'est pas dupe de sa victoire illusoire. De même que les spectateurs se dispersent lorsque le rideau tombe, de même le bavard abandonne l'Autre une fois sa revanche consommée. Même si sa victoire est aussi éphémère et inefficace qu'une représentation théâtrale, il garde la certitude de l'avoir vécue, certitude qui lui permet de mettre fin à son bavardage, ainsi justifié.

III niveau de l'énonciation

L'analyse de l'énoncé nous montre donc que le livre entier engendre l'illusion, par laquelle le narrateur piège son lecteur, lui-même produit de l'illusion pré-énonciative. Autrement dit, sans illusion, il ne serait ni lecteur hypothétique ni revanche possible (l'énonciation n'étant plus motivée). Dans ce schéma, pourtant, reste au moins un élément authentique ; le narrateur, seule origine de l'énonciation. L'illusion ultime, au niveau de l'énonciation, consiste justement à mettre en cause l'identité du narrateur, qui, prise pour une évidence, n'est jamais contestée par le lecteur.

Le passage qui donne lieu à l'illusion en question est mis entre parenthèses. A la page 152, le narrateur vient de dénoncer la nature fictive de son récit, et ce passage précède le dévoilement ultime de ses supercheries. Nous pouvons diviser ce passage composé de 19 phrases en quatre parties. Celles-ci sont également les quatre stades du raisonnement qui amène le lecteur à une conclusion préalablement fixée par le narrateur.

i) Première Partie

«① Permettez-moi de m'étonner en passant qu'aucun d'entre vous ne se soit jamais inquiété de soulever le voile dont j'ai la pudeur ou la lâcheté de m'envelopper. ② Savez-vous seulement qui vous tient ce langage? ③ Pourtant, vous accueillez avec plus de bienveillance et d'estime un homme qui se présente modestement en disant son nom, il y a en effet une certaine noblesse à s'offrir à la critique comme une victime résignée.»

Le narrateur fait remarquer au lecteur l'existence du "voile" et l'invite à voir ce qu'il y a derrière, car, le narrateur ayant toujours été anonyme, le lecteur ne sait précisément pas «qui [lui] tient ce langage». L'expression "tenir un langage à quelqu'un" signifiant "parler", la deuxième phrase renforce la double nature de ce discours : celui-ci est un texte écrit en même temps qu'un discours oral, *fictivement* adressé au lecteur.

«Pourtant» de la troisième phrase exprime un étonnement : le narrateur «[s]'étonne» de la crédulité de son lecteur, qui a suivi jusque-là le discours d'un homme sans nom. Or, celui qui «se présente modestement en disant son nom» désigne sans doute l'auteur, dont le nom est imprimé sur la couverture, et offert «à la critique» du lecteur. Cette phrase fait allusion à

l'opposition entre «l'auteur» et son personnage, qui sera reprise dans la troisième partie.

ii) Deuxième Partie

«④ Suis-je un homme, une ombre, ou rien, absolument rien? ⑤ Pour avoir longuement bavardé avec vous, ai-je pris du volume ? ⑥ M'imaginez-vous pourvu d'autres organes que ma langue? ⑦ Peut-on m'identifier avec le propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres? ⑧ Comment le savoir?»

La quatrième phrase touche au vif du problème, c'est-à-dire l'existence, voire la substance du narrateur, dont celui-ci se dépouille au cours de la phrase. Il perd d'abord de la matière, en tant qu'«ombre», puis s'anéantit jusqu'au "rien absolu".

La double nature de ce discours donne lieu à deux interprétations du verbe "bavarder" : soit il a *parlé* inconsidérément, soit il a *écrit* à tort et à travers. Dans l'un et dans l'autre cas, *le narrateur peut ne pas avoir de volume*. S'il parle, il n'a besoin que de sa langue : le narrataire (= le lecteur) entend sa voix, phénomène immatériel qui ne prouve en aucun cas l'existence du corps du narrateur. Dans l'autre cas, l'écriture n'en fait pas elle non plus la preuve. Cependant, le narrateur, loin d'admettre que le texte est de son cru, dénonce l'existence du «propriétaire de la main droite qui forme les présentes lettres».

Le narrateur, jusqu'alors homogène en tant que personnage, se divise en deux instances ; instance d'énonciation et instance d'écriture. La suite donne ces deux instances pour deux individus, l'un désigné par/je/et l'autre par/il/. La première personne renvoie à celui qui parle, que nous appelons *énonciateur*, et la troisième à celui qui écrit *fictivement* ce texte, que nous appelons, pour prévenir toute confusion, *écrivain* (bien qu'il soit nommé plus tard «l'auteur»).

Cette division correspond à celle des deux statuts (oral/écrit) du discours. L'énonciateur qui ne dispose que de sa langue, prend en charge le discours oral : plus il se montre, menant le discours à sa guise, indépendant de l'écrivain, plus le texte se présente comme un discours oral, comme si l'énonciateur était soustrait à la domination de celui qui écrit. Cette prédominance *fictive* de l'énonciation sur l'écriture, donne l'impression au lecteur hypothétique d'assister à ce discours qui se prononce "à présent". Mais l'emploi du temps présent, notamment celui de «forme[r] les présentes lettres», lui révèle l'impossibilité de lire ces mots "à présent", puisqu'il existe essentiellement un décalage entre le temps de l'écriture et celui de la lecture. Enfin, la deuxième partie, dénonçant la contradiction de ce schéma introduit par

l'illusion pré-énonciative, incite le lecteur à mettre en cause non seulement son propre statut mais aussi celui du narrateur.

iii) Troisième Partie

«⑨N'attendez pas qu'il se dénonce de lui-même. ⑩ Qui ne préférerait à sa place garder l'anonymat? ⑪ Je suis sûr qu'il protesterait avec une sincère indignation si j'entreprenais de le livrer en pâture à la colère des uns, au mépris des autres. ⑫ Sait-il lui-même de quoi je suis fait, en admettant que je sois fait de quelque chose? ⑬ Il entend bien demeurer étranger à tout ce débat, il se lave les mains de mes écarts. ⑭ Evertuez-vous à réclamer sur l'air des lampions : ⑮«L'auteur! L'auteur!» je parie qu'il ne montrera pas le bout de son nez ; on connaît la lâcheté de ces gens-là.»

Mettant la neuvième phrase à l'impératif, l'énonciateur introduit une disposition triangulaire : /je/=énonciateur, /vous/=lecteur, /il/=écrivain. Il met ainsi l'écrivain à l'écart et se solidarise avec le lecteur.

Rappelons-nous que le narrateur (≡l'énonciateur) a toujours été anonyme ; mais l'écrivain est tout aussi inconnu du lecteur. L'écrivain a pour ainsi dire livré le bavard (≡l'énonciateur) «en pâture à la colère» et «au mépris» du lecteur : l'énonciateur a donc le droit de lui rendre la pareille. Cette opposition entre l'écrivain et l'énonciateur serait exactement celle entre un auteur et son personnage, si toutefois celui-ci était aussi autonome que notre énonciateur prétend l'être.

Dans la douzième phrase, l'énonciateur prétend que même l'écrivain, qui doit avoir créé l'énonciateur, ignore de quoi il est fait, tout en persistant à mettre en doute sa matérialité. Son indépendance paraît presque totale, il s'est bien détaché de l'écrivain pour ensuite le critiquer.

«Ce débat» est celui qui porte sur la substance de l'énonciateur, dont les «écarts» sont ses bavardages, tout ce qui est énoncé par le narrateur (≡l'énonciateur) depuis le début, c'est-à-dire, ce texte même. En déclarant l'écrivain irresponsable de tous ces bavardages, l'énonciateur les assume seul.

A la quinzième phrase encore, l'énonciateur, après avoir provoqué le lecteur à appeler, en vain, «l'auteur»(≡l'écrivain), revient vite s'allier au lecteur. Le pronom indéfini /on/ enveloppe le lecteur et l'énonciateur dans le même sac. On retrouve ici l'opposition entre «l'auteur» et son personnage : «la lâcheté» de «l'auteur» consisterait à tout attribuer à son

personnage, les vertus comme les vices, sans que celui-ci puisse protester, ni que le lecteur ait la possibilité de vérifier si les uns ou les autres sont autobiographiques ou non. Le bavardage n'est rien d'autre qu'un vice, que le narrateur reproche à «l'auteur» de lui attribuer.

iv) Quatrième Partie

«¹⁸ Maintenant, je vous le demande : ¹⁷ Que feriez-vous d'une étiquette qui couvre une marchandise douteuse? ¹⁸ A supposer que vous connaissiez enfin le nom, l'âge, les titres et qualités de celui qui n'a cessé de vous mentir sur son propre compte, en quoi seriez-vous plus avancé? ¹⁹ Il n'a rien dit de lui-même qui fût vrai, concluez-en qu'il n'existe pas.»

Le parallélisme entre la dix-septième et la dix-huitième phrase est clair : cette métaphore est destinée à orienter la réponse à la question finale. L'énonciateur suggère au lecteur qu'il serait inutile de vouloir connaître les attributs de «celui qui n'a cessé de [lui] mentir sur son propre compte», à savoir le narrateur qui vient de se déclarer un menteur.

L'énonciateur dit au lecteur que le narrateur (=le bavard) «n'existe pas», puisque les mensonges que celui-ci a proférés n'arrivent pas à reconstituer une quelconque personnalité. Mais, en fait, le narrateur ne s'est-il pas déjà départi de son statut de personnage, en se divisant en deux instances? D'ailleurs, si l'énonciateur dénonce ainsi l'existence illusoire du narrateur, c'est après avoir annulé, en se présentant comme tel, le prétexte romanesque qu'est tout personnage fictif.

Confession ou roman, ce texte à la première personne ne doit pas être mis au compte du héros (=le bavard) : en fin de compte, il n'y a que l'écrivain et l'énonciateur, à savoir “un auteur” et un acteur, qui engendrent en collaboration cette illusion romanesque.

Ce passage rend tout à fait impossible la lecture romanesque. Il contredit le reste du livre, qui gardait auparavant l'aspect d'une confession ou d'un roman. Il est non seulement une digression mais aussi une transgression de la diégèse. C'est pour cela qu'il doit être mis entre parenthèses, pour ne pas ruiner tout le texte : les parenthèses introduisent en quelque sorte un espace qui est en dehors de la diégèse.

Des Forêts a placé ce passage un peu avant la fin, non pas juste à la fin. Pris de court par cette désillusion, le lecteur retrouve cependant la lecture romanesque dans les toutes dernières pages. Le bavard dénonce le fond de ses bavardages et en annonce la fin. Il sombre dans le silence définitif, mais cette disparition de la voix narrative n'est-elle pas en même

temps celle du héros, d'ailleurs annoncée il y a quelques pages par le passage entre parenthèses? Du moins, la lecture de ce passage nous confirme dans l'idée de la mort du moi romanesque.

CONCLUSION

Commençant comme un roman confessionnel à la première personne, ce récit se détruit par la dénonciation des trois illusions qui, articulant la structure énonciative, décèlent en même temps qu'annulent les conventions romanesques : lecteur hypothétique, confiance du lecteur en l'énoncé, identité du narrateur. Ces illusions se lisent en effet comme une métaphore des rapports généraux, auteur – narrateur – lecteur.

I) auteur – lecteur

Un auteur s'adresse inévitablement à "un lecteur" hypothétique, prétexte qui motive son écriture. Tout écrivain est donc sujet à cette illusion d'être lu, mais le bavard, quant à lui, se déclare parfaitement conscient de cette autosuggestion. Caricature d'écrivain, le bavard montre que l'écriture n'est possible que si l'on est sa propre dupe.

II) narrateur – lecteur

Le lecteur d'une fiction accorde nécessairement foi à la narration, cette foi étant la condition requise pour suivre l'évolution de l'histoire. Cette crédulité volontaire est universellement partagée, puisqu'elle tire son origine du *désir d'être trompé*, motif primordial de la lecture d'une fiction. Ainsi s'établit le *contrat de fiction* : en contrepartie de son concours, le lecteur exige que le narrateur le trompe jusqu'au bout.

Le bavard, lui, rompt ce contrat de fiction. Dénonçant le fait qu'il s'agit d'une fiction dans la fiction même, il *trahit* le lecteur et lui révèle son avidité, jusque-là inconsciente, pour le fictif.

III) auteur – narrateur – lecteur

Le cadre romanesque ainsi détruit, le lecteur se trouve en tête-à-tête avec le bavard qui, se départant de son statut de personnage, détrompe le lecteur d'une autre convention romanesque : un narrateur qui est supposé doué d'une personnalité conséquente, n'est au fond qu'un prétexte, figure hétérogène que l'auteur forge à partir des éléments les plus variés, autobiographiques ou autres.

Ces rapports complexes entre un auteur et son narrateur, normalement latents au niveau

textuel, sont mis en scène dans *Le Bavard* (p. 152, 153), par l'énonciateur (≠ le narrateur) qui s'insurge contre l'autorité absolue de l'auteur.

Instaurant le narrateur écrivain, des Forêts fait de ce livre une représentation *inversée* de l'acte romanesque : *négatif* du roman, *Le Bavard* illustre ce qu'est le roman, *par sa façon même de ne pas en être un*.

NOTES

- 1) Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, p. 45.
- 2) Les citations tirées du *Bavard* sont indiquées par la lettre B et les pages renvoient à l'édition de la collection *L'Imaginaire*, Gallimard, 1978.
- 3) C'est exactement cette attribution de l'écriture au narrateur qui distingue *Le Bavard* d'autres récits au discours direct à la première personne, tels que *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski ou *La Chute* d'Albert Camus.
- 4) Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil (*Poétique*), 1983, p. 103.
- 5) *Ibid.*, p. 96.
- 6) Voici une autre différence d'avec *La Chute* : bien que les propos de l'interlocuteur ne soient pas rapportés, ceux de Clamence nous laissent supposer qu'il y a entre eux une communication certaine.
- 7) John Naughton, «Etapas», in *Cahier Louis-René des Forêts*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991, p. 86.
- 8) Roger Laporte, «De la musique avant toute chose», in *Etudes*, P. O. L., 1990, pp. 97-101.
- 9) Louis-René des Forêts, «Une Mémoire démentielle», in *La Chambre des enfants*, Gallimard (*L'Imaginaire*), 1983, pp. 91-131.
- 10) *Ibid.*, p. 95.