

Au-delà du langage, c'est la mort d'un bavard

Anthony Wall

Volume 22, Number 2, Fall 1989

Dire l'hétérogène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500904ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500904ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wall, A. (1989). Au-delà du langage, c'est la mort d'un bavard. *Études littéraires*, 22(2), 137–153. <https://doi.org/10.7202/500904ar>

Article abstract

Louis-René des Forêts' novel, *le Bavard*, is a performance of the act of saying nothing. As a performative utterance extended beyond the limits of isolated words or structures, this novel shows us, through an exploration of the nature of the performance as event, that meaning is ultimately linked to the death of the performer and the performance. This text goes beyond the surface of language by creating meaning with words which constitute idle talk and thus puts into motion some seemingly impossible performatives: "I am speaking", "I am lying", and "I am dying".



AU-DELÀ DU LANGAGE, C'EST LA MORT D'UN *BAVARD*

Anthony Wall

■ Y a-t-il un autre du langage? Le langage, cette chose qui nous occupe tous, comporte peut-être des failles où se laissent voir, de façon cachée, tous les êtres qu'il y a dont c'est l'essence de rester secrets. Parmi eux se trouve le silence, avec la prodigieuse multiplicité des notions qui gravitent autour de lui: l'inexprimable, l'ineffable, l'impensable, l'indicible, le non-dit. Quand il est question de dépasser le silence, l'enquête patauge dans un terrain boueux où tout reste informe car tout doit passer sans nom: c'est le nom qui brise le silence, et l'organise. Mais on se rend compte aussi que l'enquête doit faire face à un problème gigantesque, qui est celui des imperfections langagières. Il se peut en effet que l'autre du langage existe seulement dans la mesure où la langue, notre système pour penser le monde, doit de temps en temps faire une petite pause, ne serait-ce que pour reprendre son souffle

ou pour admirer ce qu'elle voit. On est devant le problème classique du relativisme des langues.

Il est de coutume, quand on veut penser ce relativisme, d'imaginer l'existence de deux pôles absolus et mutuellement exclusifs. Un tel schéma simplifie brutalement quelque chose d'extrêmement complexe, à savoir la façon dont la systématité langagière déteint sur tout mécanisme référentiel. On aboutit ainsi à l'opposition binaire des deux thèses qui suivent:

I. Il est impossible à un sujet humain de sortir des limites du langage. Ce dernier est constitué par une systématité très puissante qui finit par régir à la fois l'aspect signifiant et l'aspect signifié du langage. Sous sa forme la plus exacerbée, cette thèse affirme qu'il n'y a rien au-delà des limites de ces deux systèmes, rien en tout cas qui ne puisse se laisser exprimer dans les systèmes¹. Notre façon

¹ Cette partie de la thèse I ressemble bien sûr au principe d'expressibilité ainsi que le formule John Searle, *Speech Acts*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1969, p. 68-69.

de concevoir la réalité découle donc de notre système conceptuel, lui-même construit au niveau des signifiés. Un changement de système langagier change nécessairement le monde tel que nous le vivons.

II. Le langage est sujet à tout le dynamisme entraîné par les changements socio-culturels, les changements d'attitude et de comportement, les transformations dans les relations de pouvoir ou dans l'environnement physique. Car ce sont les êtres humains qui utilisent le langage et les facteurs indiqués ci-dessus influent énormément sur la vie des utilisateurs. La systémativité langagière, même si elle existe, ne peut jamais être complète : elle est toujours en retard par rapport aux changements vécus par les humains qui manipulent le langage et, par là même, le transforment. Il doit y avoir par conséquent des idées, des sentiments, des événements, des processus sociaux tout nouveaux que le langage ne saurait pas encore exprimer.

Même si on est tenté d'opter pour une version parfaite de la première ou de la seconde thèse², il faut se rendre à l'évidence que la manœuvre théorique qui oblige à accepter l'une ou l'autre, mais pas les deux, peut paraître quelque peu contraignante. Une théorie de l'inexprimable semble de prime abord nécessaire à une théorie de la production du texte littéraire. Nous essaierons pourtant de montrer dans ces pages que le problème se laisse

difficilement formuler à l'intérieur du cadre étriqué légué par la disjonction coutumière des deux thèses. Selon la première, le langage est sujet au relativisme parce que tout système linguistique est relativement valable vis-à-vis d'autres systèmes. Selon la seconde, tout système est relativement valable dans la mesure où il ne peut capter, par définition, qu'une partie des choses qu'il devrait pouvoir traiter.

Le but de la présente étude est moins d'explorer les forces et faiblesses respectives de ces thèses que de faire une promenade à travers un terrain sis au-delà des limites de l'une et de l'autre. Il s'agira de lire quelques romans contemporains, et notamment *le Bavard* de Louis-René des Forêts, comme des morceaux de performativité (au sens où l'on dit «morceaux de musique»).

Nous connaissons déjà fort bien l'aspect performatif de la littérature contemporaine : le texte aime jouer avec son propre être, aime faire valoir sa propre essence comme celle qui n'a tiré sa validité de nulle part ailleurs que de son propre corps. Selon la forme canonique que prend la notion de performativité chez J. L. Austin, l'énoncé performatif est celui qui se donne lui-même les critères de sa validité. La performance est valable, «heureuse», dans la mesure où elle fait ce qu'elle fait par le fait même de le faire. Une promesse se constitue, dit Austin en utilisant un exemple qui se verra répété partout,

2 Une forme nettement moins acceptable de la thèse II serait le jugement «humaniste» selon lequel la poésie sert à exprimer tout ce que le langage ordinaire n'arrive pas à formuler. C'est par exemple la position de Wordsworth face au caractère intraduisible du monde extérieur (voir à ce propos Samuel Levin, *Metaphoric Worlds*, New Haven, Yale University Press, 1988 ou William Schullenburg, «"Something" in Wordsworth», dans Peter S. Hawkins et Anne Howland Schotter, *Ineffability*, New York, AMS Press, 1984, p. 109-121). La thèse peut en outre prendre des dimensions religieuses, comme dans la citation suivante : «Silence can indicate that language has been stymied and can thus point past itself to another aspect of experience. The ineffable is the All both of holistic intuition and of the Universe — an All that is regularly identified as God, but that can easily be considered an irreducible Oneness» (Bruce Kavin, «On Not Having the Last Word: Beckett, Wittgenstein and the Limits of Language», dans Hawkins et Schotter, p. 197).

par le fait même que quelqu'un dit : « je promets³ ». Tout cela est bien connu.

Ce qui ressort des quelques textes littéraires qui s'offriront ici, c'est qu'il y a dans le discours littéraire contemporain une tendance très active à faire valoir la performativité non plus au niveau du mot isolé, ou à la rigueur du syntagme isolé, ainsi que le font Austin et ses disciples, mais au niveau du texte compris dans sa globalité. Nous ne dirons pas du *Bavard*, par exemple, qu'il n'est performatif qu'à quelques moments privilégiés, et seulement à ces moments précis, mais nous croyons plutôt qu'il y a performance dans ce texte de la première parole jusqu'à la dernière. C'est une performance de bavardage qui ne peut s'arrêter sans graves conséquences. Il faut se rendre compte premièrement que le bavardage, ça use :

On me demandera peut-être si j'ai entrepris de me confesser pour éprouver cette sorte de plaisir un peu morbide dont je parle et que je comparerais volontiers à celui que recherchent quelques personnes raffinées qui, avec une lenteur étudiée, caressent du bout de l'index une légère égratignure qu'elles se sont faite sciemment à la lèvre inférieure ou qui piquent de la pointe de la langue la pulpe d'un citron à peine mûr⁴.

Dans ce texte de des Forêts, le fait même que le narrateur ne cesse de parler finit par prendre

énormément de sens, cette vilaine manie de parler finit par nous peser très lourd. Le langage ici signifie par sa présence ennuyeuse dans le temps. Le fait de se taire équivaldrait à la fin de cette signification.

Mais en fait le Bavard ne parle pas, il écrit. On doit donc se demander ce que *taire* pourrait bien vouloir dire quand il s'agit d'un texte écrit, qui en outre joue avec l'oralité de ses qualités lyriques. Ce caractère scripturaire est à n'en pas douter un fait hautement significatif. Il faut dès lors que nous nous inscrivions en faux contre toute interprétation qui cherche à effacer l'importance de l'écriture dans la problématique de la performativité textuelle⁵. Car ce que facilite l'écriture, ce qu'elle encourage d'une façon bien plus efficace que ne le fait le langage oral, c'est la répétition et le réexamen minutieux de tout ce qui a pu s'énoncer. Ce réexamen peut aller jusqu'aux détails les plus infimes et il peut s'étendre jusqu'à des constructions textuelles fort complexes, trop complexes pour la mémoire orale.

Quand le Bavard de des Forêts bavarde, sa logorrhée devient graphique. Il délire non pas à l'intérieur d'un océan de sons, mais dans l'écrit : « Ce n'est donc pas pour le plaisir de vous entretenir de moi-même que j'ai pris la plume [...] » (p. 9). Les seuls bruits physiques de l'écriture, ce sont le grattement du stylo contre le papier et le frotte-

3 «The uttering of the words is, indeed, usually a, or even *the*, leading incident in the performance of the act (of betting or what not), the performance of which is also the object of the utterance, but it is far from being usually, even if it is ever, the *sole* thing necessary if the act is to be deemed to have been performed» (J. L. Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1962, p. 8).

4 Louis-René des Forêts, *le Bavard*, Paris, Gallimard, 1978 [© 1947] (l'Imaginaire), p. 8.

5 Signalons dans ce contexte l'étude intéressante d'Ora Avni, «Silence, vérité et lecture dans l'œuvre de Louis-René des Forêts», dans *Modern Language Notes*, 102, 1987, p. 877-897. On y lit : «Le texte ne distingue pas entre "parler" et "écrire" : les deux activités impliquent également un indispensable tiers — interlocuteur ou lecteur — sans lequel le discours reste impossible» (p. 882). Nous répondrions ici que, même si le texte, lui, ne fait pas cette distinction (jugement déjà discutable), cela ne nous empêche pas, nous les lecteurs, de nous pencher sur les problèmes que cette distinction fait ressortir au sein de la fiction de des Forêts.

ment de la main contre le papier. On est déjà dans le domaine du sens silencieux. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de bruit autrement, au sens cybernétique du terme. Ce dernier bruit vient du fait que, dans *le Bavard*, nous ne pouvons rester au niveau du mot isolé pour suivre le chemin que poursuit le bruissement des mots; nous devons à tout moment nous hisser au niveau de la répétition, du réexamen sans relâche⁶, si nous voulons déceler dans le texte, une fois que nous l'aurons déjà parcouru une première fois, les bruits les plus significatifs. Nous sommes tenté d'adopter un concept connu de Wittgenstein pour dire qu'ici le texte doit d'abord se *montrer* et que c'est à ce niveau que gisent ses significations les plus fondamentales: «Il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se montre, il est l'élément de la mystique⁷».

Wittgenstein présente en effet une autre version de la thèse I exposée plus haut. Quand il écrit: «Ce dont on ne peut parler, il faut le taire» (p. 77, par. 7), il convient, à partir de cette observation mi-constatative, mi-déontique, de se poser de nombreuses questions, surtout si on vient justement de relire le roman complexé de des Forêts. Force nous est de nous demander, entre autres choses, comment il serait même possible de *montrer* ce dont il va être question ici — la performativité de la mort et celle du silence, la mort performative d'un bavard qui écrit —, sinon en nous taisant

nous-même, ou du moins en nous refusant le geste de l'écriture.

«[...] vous voyez bien que je parle et que je parle encore», nous écrit ce fieffé bavard à la page 158 juste avant de se taire. C'est un curieux acte performatif que celui qui consiste à dire «je parle», car c'est la performativité linguistique épurée de tout contenu; il n'y a rien qui lui soit extérieur, aucun geste, aucun corps extérieur qui soit capable de fonder cet acte. Celui qui dit «je parle» s'authentifie tout seul, aucun critère extérieur ne vient jeter la mainmise sur son geste. Nous ne saurions l'examiner à la loupe pour savoir s'il dit vrai: il dit vrai avant même que nous saisissons son sens. La distance entre l'énoncé et son objet est réduite, semble-t-il, au strict minimum.

En cela, celui qui dit «je parle» performe peut-être déjà un peu trop bien. Nous l'avons déjà vu chez Austin: pour que l'énoncé performatif soit «heureux», il est nécessaire que le fait de dire quelque chose puisse faire partie de l'accomplissement de cet acte. Même si la notion est singulièrement confuse chez les théoriciens de l'acte langagier⁸, ils invoquent constamment le concept de *convention* dans des déclarations selon lesquelles les seuls actes réputés susceptibles de performativité sont ceux qui sont gouvernés par ce que J. Searle appelle des «règles constitutives⁹», c'est-à-dire par des conventions d'une nature particulière. Même

6 La complexité de la répétition encouragée par le texte écrit se voit exacerbée par le fait que ce qui nous y pousse dans *le Bavard*, c'est le mensonge. Nous y reviendrons.

7 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. p. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 175 (par. 6.522).

8 Voir à ce propos l'amusant chapitre d'Eliseo Véron, «Vrais et faux performatifs», dans *la Sémiotique sociale*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1987, p. 165-182.

9 Pour Searle, une règle constitutive est celle qui «crée ou définit» de nouveaux modèles de comportement, tandis qu'une norme régulatrice ne fait qu'introduire de l'ordre dans une activité sociale qui existe indépendamment d'elle (p. 33-42).

si le fait de dire « je parle » rend valable mon énoncé, attendu que je suis en train de parler quand je dis que je le fais, il n'en reste pas moins vrai que l'acte de parler lui-même (ce qu'Austin appelle un acte phonétique, p. 92) n'est pas gouverné par des règles constitutives, à la différence de l'avertissement, de la promesse ou de l'ordre, par exemple. L'acte de parler est sans doute trop près du corps pour ceux qui s'intéressent à dresser la liste officielle des verbes performatifs. Mais être près du corps, par contre, c'est l'ultime fondement du sens¹⁰.

Or, nous savons aussi que la modernité se caractérise par une tendance de plus en plus forte à éliminer de la vie quotidienne tout ce qu'il y a d'accidentel, tout ce qui relève du hasard (et n'est pas manipulable). Le corps est à la société technologique ce que la parole est à la langue saussurienne. Ils échappent à la systématisation¹¹. Dans *le Bavard*, nous avons un personnage dont le tout de l'être se constitue uniquement dans les paroles qu'il écrit. Ici la chair s'est faite verbe. Le corps est dans la forme graphique que nous examinons devant nous.

Il faut dans cet examen être à même de dépasser la lecture de la performativité qui se cantonne dans le simple syntagme, pour voir *le Bavard* comme

un corps textuel complexe qui est en performance. C'est ainsi qu'on arrivera également, étape importante, à dépasser les querelles autour de la catégorisation exacte à laquelle il faut soumettre le verbe « je parle ».

Lisons maintenant dans le tout de ce texte de des Forêts un « je parle » qui résume tout ce qui s'écrit. On verra alors que le Bavard est fier de sa performance : « C'est alors qu'il me vint cette illumination que ce que je cherchais si loin, je l'avais sous la main. Je parlerais de mon besoin de parler » (p. 149). Ce qu'il avait sous la main, c'était son papier, le parler du Bavard a pris une forme physique.

Il s'agit pourtant d'un acte de langage qui se déroule tout le long du livre, de la première page à la dernière et pendant toute relecture. Il s'agit aussi d'un acte langagier qui se plaît dans l'onanisme (nous y reviendrons) et dans l'« étalement du langage en son être brut¹² ». Cet acte est fondé sur l'absence : celui qui dit « je parle » ne se fonde sur rien. Cette phrase, mille fois répétée, n'est que pure performance d'une pièce à conviction qui ne prouve strictement rien. Tant que dure sa parlotte, le Bavard peut prétendre à l'existence. À condition, bien sûr, de ne pas se taire. Ici, nous le ver-

10 « The modern revolt against verbal discourse may thus be seen, at bottom, as a revolt against authority and abstraction : the civilization that Apollo sponsored has become totalitarian, and the tools he gave man to live by have become machines fueled on abstractions. Because all meaning is ultimately rooted in the flesh — assertions may be regarded as affirmations of the body — meaningless is a correlative of abstraction » (Ihab Hassan, « The Literature of Silence », dans *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State University Press, 1987, p. 19).

11 Michel Foucault signale bien l'antinomie qui semble exister entre la systématisation et l'événement. Il faut comprendre de prime abord que les différentes façons de classifier le monde sont en effet des mécanismes pour rétrécir les horizons de son sens. Il existe selon lui non seulement des mécanismes externes qui fonctionnent en tant que systèmes d'exclusion, mais aussi de nombreuses « procédures internes [...] qui jouent plutôt à titre de principes de classification, d'ordonnement, de distribution, comme s'il s'agissait cette fois de maîtriser une autre dimension du discours : celle de l'événement et du hasard » (*l'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 23). D'où la phrase suivante du Bavard, qui aime le refus d'un tel sens : « mon admiration allant aux êtres dont je dois sans cesse retarder le classement, il est naturel que je sois désireux de les prendre comme modèles » (p. 56). Le désir de la personne inclassable est le désir irréalisable de désémantiser le corps.

12 Foucault, « la Pensée du dehors », dans *Critique*, 229, 1966, p. 524.

rons plus loin, se taire égale le silence et le silence, c'est la mort.

On pense à une autre phrase problématique, celle qu'écrit Nathalie Sarraute à la toute première ligne de son *Usage de la parole*: «Ich sterbe¹³». Voilà, peut-être, la façon la plus adéquate de dire le silence le plus absolu, la mort: en mots d'une langue étrangère. S'agit-il donc d'un verbe performatif prononcé par Anton Tchekhov dans le texte de Sarraute?

Donc il était médecin, et au dernier moment, ayant auprès de son lit sa femme d'un côté et de l'autre un médecin allemand, il s'est dressé, il s'est assis, et il a dit, pas en russe, pas dans sa propre langue, mais dans la langue de l'autre, la langue allemande, il a dit à haute voix et en articulant bien «Ich sterbe». Et il est retombé, mort (*ibid.*, p. 12).

La mise en mots provoque la mise à mort — comment pourrait-il en être autrement dans la littérature moderne, qui se plaît à étaler sans cesse sa propre performativité? Tchekhov meurt en même temps qu'il se dit mourir et les théoriciens searliens diraient — plaisantons-nous? — que c'est parce qu'il est habilité à parler ainsi (il était médecin et il avait la tuberculose). Sa mort peut, dans le texte de Nathalie Sarraute, se féliciter d'être un événement «heureux».

Mourir est ici, comme ailleurs, un acte ponctuel. Mourir n'est même pas un acte, n'est pas conventionnel et ne peut s'étaler sur la durée intégrale d'un texte. Mourir, c'est ce que la performativité comprise au niveau du texte complet doit nécessairement refuser de faire. En mourant quand je

dis: «je meurs», je fournis la preuve du bonheur de mon énoncé mais il ne reste plus rien après. L'acte langagier réussit trop bien. Mourir est sans doute trop près du corps. Or, si je dis: «je parle», la même fin me guette que si je disais: «je meurs», car là aussi il faut se demander ce qui vient après. Et, quand un tout autre personnage littéraire, Bernard, le narrateur bavard et vantard du roman *le Froid du soleil* de Jean Cayrol, déclare à la toute dernière ligne de son récit: «Merde, je meurs¹⁴», on sait que toutes ses interminables histoires de séduction, toutes ses rodomontades prendront nécessairement fin. Il *doit* mourir en prononçant ces paroles, il ne reste plus rien de sa performance de vantardise. Nous constatons un phénomène semblable dans *Vous les entendez?* Le roman se clôt sur la phrase suivante: «On dirait qu'une porte, là-haut, se referme... Et puis plus rien¹⁵». Et nous savons maintenant que la performance paranoïaque devant le rire des enfants va se terminer. En effet, la fin de ce roman s'authentifie de sa propre autorité bien que son authentification équivaille à sa disparition. On observe dans de nombreux romans contemporains une résistance à cette fin qui vient de l'authentification.

Si la vérité est toujours un événement et si celle de la performance n'existe que dans l'acte même d'être en performance, la pause nécessaire à la contemplation, à la réflexion et à l'authentification est toujours mortelle. Le roman performatif refuse sa fin, qui serait la fin de sa performance, le moment où le texte n'est plus en mouvance. Le Bavard doit écrire pour vivre. Il est tenté de renoncer à la

13 Nathalie Sarraute, *l'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980, p. 9.

14 Jean Cayrol, *le Froid du soleil*, Paris, Seuil, 1963, p. 180.

15 Nathalie Sarraute, *Vous les entendez?* Paris, Gallimard, 1972, p. 185.

parole, tenté de sortir du langage qui constitue tout son être, tenté d'entrer dans l'inexprimable, dans l'absolu, mais ces domaines se situent au-delà du langage, au-delà de la performance qui pourtant doit lui donner vie. Et s'il n'y a rien ici hors des mots, entrer dans l'inexprimable, c'est mourir. Le Bavard doit repousser le silence de la mort.

Dire « je meurs » fait mourir un être totalement pris dans la performance du texte littéraire. Est vrai dans le texte fictif tout ce qui se laisse déclarer comme tel par une source de voix textuelle¹⁶. Quand une telle source, comme Tchekhov dans *l'Usage de la parole*, dit : « je meurs », ce n'est pas tellement parce qu'il la prononce au moment de mourir que la phrase devient vraie. Nous savons bien au contraire qu'il la dit non pas pour être vrai mais plutôt afin de mourir :

Tchekhov, vous le savez, était médecin. Il était tuberculeux et il était venu là, dans cette ville d'eaux, pour se soigner, mais en réalité, comme il l'avait confié à des amis avec cette ironie appliquée à lui-même, cette féroce modestie, cette humilité que nous lui connaissons, pour « crever ». « Je pars crever là-bas », leur avait-il dit (Sarraute, *l'Usage de la parole*, p. 12).

Mais, pour réussir à se faire mourir en déclarant : « je meurs », il faut au moins détenir sur son corps

une certaine autorité; il faut être habilité à parler ainsi, nous dira la théorie des actes langagiers. Le corps est toutefois le dernier relais dans la constitution du sens. C'est lui qui doit me prêter son autorité si je veux user correctement de ma performativité linguistique. Mais il peut refuser : « Si un cadavre bouge encore, c'est qu'il n'est pas tout à fait mort », nous dit l'une des plus curieuses lapalissades de la langue française¹⁷. Il faut attendre que le cadavre meure de lui-même, sinon il ne sera pas un cadavre et la langue se serait trompée. Et il faut que les cadavres meurent car ce serait très gênant d'être obligé d'enterrer des cadavres vivants. Le Bavard de des Forêts est un cadavre vivant qui refuse de mourir. Il veut se dire mais il n'est rien. Il n'a *rien* à dire. Il n'a pas de corps.

Mais nous savons que seules se disent les choses qui sont absentes de ce que nous voulons dire. Je ne peux *me* dire sans me scinder, sans exiler du moi parlant toute cette partie de moi qui est autre. Je deviens autre en me disant¹⁸. Le langage souligne constamment l'absence de toute chose qu'il se croit capable de dire. Me dire, comme dire le silence, fait que ce qui est dit se rend de plus en plus lointainement intouchable. Ce processus s'accroît dans l'écriture, surtout dans un texte écrit qui tend à proposer un dire du silence¹⁹. Tout cela fait partie

16 Voir à ce propos Lubomir Doležel, « Truth and Authenticity in Narrative », dans *Poetics Today*, 1, 1980, p. 7-25.

17 Georges Morel, *le Signe et le singe*, Paris, Aubier, 1985, p. 226.

18 « There is another spacing where any speech unfolds itself: the unassailable split (or break) between the enunciation-object and the utterance-subject; according to Lacan, these two subjects are never allowed to coincide » (Dominique Rabaté, « *le Bavard* or the Drama of Speech », dans *Romanic Review*, 77, 1986, p. 80-81). En effet, ce clivage remonte selon Lacan à l'expérience (devant le miroir) où le petit être humain, l'enfant *sans parole*, éprouve pour la première fois sa propre subjectivité comme résident hors de lui : « la psychanalyse peut accompagner le patient jusqu'à la limite extatique du "Tu es cela", où se révèle à lui le chiffre de sa destinée mortelle [...] » (*Écrits*, I, Paris, Seuil, 1966 [Points], p. 97).

19 « For Freud, "the writing of history" is produced from events of which nothing remains: it "takes the place". Historically, writing is excluded from that which it discusses and nevertheless it is a "cannibalistic discourse". It "takes the place" of the history lost to it » (Michel de Certeau, *Heterologies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 28-29).

du « je parle » paradoxal dont parle Foucault dans « la Pensée du dehors ». Le Bavard de des Forêts n'existe que là où il s'écrit. En se disant, il s'absente. Comment dire son absence ? La langue va le tromper. En se découvrant absent, il sera obligé de mourir. Il sera silence : « mes amis disent que je suis le silence même » (p. 8).

Ce Bavard est aussi un menteur, qui se fatigue dans son mensonge ; celui-ci ne prend jamais fin, parce qu'il est écrit et qu'il se répète constamment. « Je mens », dit le Bavard (p. 78). Son mensonge n'arrête jamais de signifier et il nous oblige à tout remettre en question, à tout relire, jusqu'aux moindres détails ; le mensonge se hisse au niveau de la performance du texte global. Mais le fait de mentir si effrontément défait, par les mêmes mots qui à l'origine l'auraient constitué comme être, tout ce qu'il lui est permis d'être. Mentir démolit la seule chose qui fonde son corps. En mentant, et avec ce mensonge qui se répète à l'infini à cause de l'écriture du texte, il refuse la mort d'une manière bien curieuse. Le lecteur, à cause du mensonge et de la performativité du mensonge, est obligé de reprendre l'infini bavardage du texte²⁰. Voilà une confirmation quelque peu tordue de l'observation de J.-L. Seylaz, selon qui « la parole qui dénonce le bavardage [celle du lecteur] est encore du bavardage²¹ ». Mais peut-il réussir ainsi ? Le mensonge se répète, il est vrai, mais il se répète ailleurs que dans le corps du Bavard. La perfor-

mance est transférée ailleurs, dans le corps de la lecture. Elle va même ensevelir le corps textuel.

Cela n'a rien d'étonnant. Nous savons déjà que le langage sert souvent plus à cacher la réalité qu'à la révéler²². C'est peut-être, nous suggère *le Bavard*, non pas un instrument pour dire le hors-langage mais plutôt une machine qui sert à le camoufler. Ce mensonge performatif sert à couvrir, à enterrer l'être du Bavard en entier.

Or il est vrai que le mensonge en général ne sert pas uniquement à couvrir la vérité ; il sert plus profondément à couvrir la mort. De même que la logique de la langue refuse la phrase « je mens », puisque sa performance est trop parfaite, de même cette logique, et celle de toute une société qui se précipite vers le dépouillement du monde, refuse la phrase « je meurs ». Si « je parle » donnait lieu à une performance trop près du corps pour ne pas être obscène, inacceptable, « je meurs » est encore plus exécrable. Je n'ai pas le droit de dire cela.

Cette quarantaine de la phrase se confirme dans les pratiques de l'hôpital, écrit de Cerneau dans *Arts de faire*. C'est là, dans ce lieu de pouvoir (Foucault), que l'on cantonne la phrase performative du mourant, et la mort y est toujours bien couverte par le mensonge :

Les mourants sont des proscrits (*outcasts*) parce qu'ils sont les déviants de l'institution organisée par et pour la conservation de la vie. Un « deuil anticipé », phénomène de rejet institutionnel, les case à l'avance dans la « chambre

20 C'est ainsi que j'ai essayé d'analyser le paradoxe du menteur dans « Le Problème du mensonge en littérature : *le Bavard* de Louis-René des Forêts », dans *Recherches sémiotiques*, 3, 1983, p. 262-276.

21 Jean-Luc Seylaz, *le Bavard*, dans Réal Ouellet (éd.), *les Critiques de notre temps et le Nouveau Roman*, Paris, Garnier, 1972, p. 103.

22 S. Chaudhury, « Silence and Communication. An Essay on the Limits of Language », dans *Indian Literature*, 29, 4, 1986, p. 120.

du mort»; il les enveloppe de silence ou, pire, de mensonges protégeant les vivants contre la voix qui briserait cette clôture pour crier: «Je vais mourir». Ce cri produirait un *embarrassingly graceless dying*. Le mensonge («mais non, ça va aller mieux») est une assurance contre la communication²³.

Donner lieu à la performance de la mort, cela ne peut se faire qu'en langue étrangère — voilà ce que nous a montré Sarraute — ou en langue religieuse, nous dira plus loin de Certeau²⁴. Mourir, c'est toujours ce qui ne doit pas se dire, ce qui ne peut se penser qu'en référant à quelqu'un d'autre. Je ne peux imaginer parler la mort que si c'est un autre qui meurt. S'il est vrai que le sens a toujours comme fondement ultime le corps et s'il est vrai également que tout sens est aussi l'enjeu de relations de pouvoir²⁵, la mort, elle, doit se voir comme le moment où le corps domine tout l'être, où le pouvoir du sens se laisse entièrement traduire dans les termes d'un corps qui veut tout dire et qui ne permet aucune réponse. Il n'y a rien de moins abstrait que la mort. C'est la domination totale du corps et du sens de la chair qui a voulu se faire verbe. C'est donc le sens pur. Dans *le Bavard*, la mort et le sens se liguent étroitement contre le narrateur. Il veut se dire et se signifier, mais le sens, c'est la mort. Et s'il veut par contre l'absence du sens, l'absence même de tout langage, s'il désire en d'autres termes le silence, il se destine là aussi

à la mort. Le bavardage serait le refus insensé du sens sans le refus du langage²⁶. Refuser de parler du sens, cela doit être ce refus de parler de la mort. Sommes-nous toujours dans le domaine déontologique du «il faut le taire» de Wittgenstein?

Dans *le Bavard*, l'avènement de la parole ne doit donc avoir aucun sens. Ce sera la production d'une série obscène de mots offerte par quelqu'un qui écrira pour ne rien dire, qui écrit sur le fait de parler pour ne pas tomber dans le silence, et par conséquent pour ne pas mourir. L'avènement de la parole érige une sorte de performativité où la vérité se décèle dans la performance comme événement²⁷. Il faut toutefois faire singulièrement attention ici. Le rien que le Bavard cherche à dire pour se donner un corps ne va pas lui-même sans conséquences importantes; ce rien n'est pas insignifiant, d'où l'existence paradoxale de cette créature de la parole. Tout, comme rien, exige un jour ou l'autre un certain prix à payer :

mais généralement ce n'est que le lendemain après-midi, quand vous vous réveillez avec une couronne de fer sur la tête et une conscience redevenue claire, que vous vous rendez compte qu'après tout, votre partie nocturne, ce que vous vous refusez maintenant à appeler une partie de plaisir, n'a pas été précisément pour rien (p. 53-54).

Mais un rien est fatigant, à la longue, surtout quand il traîne trop longtemps, même si les mots

23 M. de Certeau, *l'Invention du quotidien*, Paris, U.G.E., 1980 (10/18), p. 317.

24 *Ibid.*, p. 319-320.

25 «[...] on doit se garder d'oublier que les rapports de communication par excellence que sont les échanges linguistiques sont aussi des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de force entre les locuteurs ou leurs groupes respectifs» (Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 14).

26 «Bavarder est la honte du langage. Bavarder, ce n'est pas parler. La parlerie détruit le silence, tout en empêchant la parole» (Maurice Blanchot, «la Parole vaine», dans *l'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 145).

27 À ce propos Ora Avni (p. 897) cite *l'Origine de l'œuvre d'art* de Heidegger pour appuyer son interprétation de la vérité-événement.

tout seuls ne veulent rien dire — ou, au contraire, s'ils veulent plutôt *tout* dire parce qu'il faut accepter ici la logique du paradoxe, celui du menteur²⁸. Leur simple présence, conjointement avec leur accumulation dans le temps et dans l'espace (du papier), finit par nous fatiguer. Un paradoxe est toujours fécond, paraît-il (Sainsbury, p. 109). Les mots du *Bavard* perdent la majeure partie de leur potentiel sémantique si nous insistons pour les regarder au niveau du lexème ou au niveau du syntagme. Mais il s'agit ici, nous l'avons vu, de comprendre les mots qu'écrit le narrateur comme des éléments composant une performance qui a pour étendue le texte pris globalement. Ils signifient même sans signifiés; ils signifient en tant que performativité qui, à la longue, est fatigante. Pour nous et pour lui.

Cela dit, nous pouvons affirmer que le fait pur de ne parler de rien est déjà un événement linguistique important mais exténuant. Il faut partant récuser les quelques lectures du texte de des Forêts qui ont pour effet, sinon pour but, de réduire la logorrhée du narrateur à l'insignifiance. Si nous acceptons la description de C. Murphy selon laquelle «le texte est réduit à la productivité brute des mots qui résistent à la cristallisation du sens²⁹», notre façon de lire le texte comme événement performatif ne nous permet pas d'en conclure que ce

roman «met au jour le langage sans signification et indique que le seul vrai discours est celui du silence³⁰». Si ce roman est performance, le discours du silence (qui est peut-être le seul vrai dans la mesure où il est le seul à ne pas se laisser pénétrer par le paradoxe du menteur qui, lui, pousse à une relecture infinie du texte) est ce qui par définition tue la performance et sa production qui n'existe que pour autant qu'il produit. Pour nous, la dépréciation qui dit que ce n'est *que* du verbiage, du bavardage, ne peut plus tenir. V. Kaufman, par exemple, remarque chez des Forêts, entre autres choses, un discours «tissé de lieux communs», constitué «de discours empruntés, bavardages aussi» ainsi que de «procédures de surexposition³¹». Et si ce critique en arrive, à partir de ces observations, à conclure que le texte de des Forêts doit être parodique, il faut toutefois regretter que sa conception du parodique soit plutôt dévalorisante et serve avant tout à mettre en valeur les contrats implicites du genre romanesque. Il s'agit selon lui d'un «régime textuel parodique, qui voue toute interprétation du contenu à la dérision» (*ibid.*, p. 40). Selon cette interprétation, le texte n'est que verbiage, n'est que bavardage, n'est que parodie. Et qu'indique ce *ne... que?* Qu'une chose est constituée uniquement par telle ou telle autre? Ou ne donne-t-il pas bien plutôt à entendre qu'il

28 «Historically, one thing that has deterred many people from seriously entertaining the thought that a contradiction could be true is the classically valid inference rule: From a contradiction, anything may be derived. If this rule is accepted, then it would be crazy to believe a contradiction, for this would commit one to believing everything» (R. M. Sainsbury, *Paradoxes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 141.). Pour des discussions récentes du paradoxe plus particulier du menteur, nous renvoyons à Jon Barwise et John Etchemendy, *The Liar: an Essay in Truth and Circularity*, Oxford, Oxford University Press, 1987 et à Robert L. Martin (éd.), *Recent Essays on Truth and the Liar Paradox*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

29 Carol J. Murphy, «Des Forêts' Dizzy Narrator: Ironic Transformations in *le Bavard*», dans *Stanford French Review*, 5, 1981, p. 361. (Traduit par nous.)

30 *Ibid.*, p. 354 («exposes the meaninglessness of language and points to silence as the only true discourse»).

31 Vincent Kaufmann, «Contrats sans paroles (sur Louis-René des Forêts)», dans *Texte*, 2, 1983, p. 39, 38.

y a malheureusement une désignation dépréciative qui s'attache à la chose? Ainsi raisonne le réductionnisme du *rien que*, dénoncé par Kosik, par exemple³². Du texte ne reste rien que du verbiage, et le verbiage ne compte pour rien.

Et pourtant, la constatation qu'un discours autre n'est rien que bavardage, rien que verbiage, peut vouloir dire elle-même une multiplicité de choses, pas toutes également agréables à entendre. Nous avons vu que le bavardage pouvait être compris comme la solution imparfaite adoptée par le narrateur devant la problématique profonde qui force à choisir entre, d'une part, le silence qui mène à la mort dans l'arrêt de la performance et, d'autre part, le sens qui, lui aussi, est intimement lié à la mort. Le bavardage serait ici «discours sans responsabilité³³». Mais le terme *bavardage*, une fois concaténé aux particules négatives *ne...que*, est aussi signe d'une vision étriquée du monde qui croit à la signification seulement si elle permet de tirer quelque chose du monde. «Pour le positivisme qui assume les fonctions de juge de la raison "éclairée", toute excursion dans des mondes intelligibles est non seulement prohibée, mais condamnée comme un bavardage vide de sens³⁴». L'étiquette *bavardage*, comme l'utilisation du silence, peut être le signe d'un pouvoir en train de s'exercer. «Celui qui traite l'autre de bavard, se rend suspect d'un bavar-

dage pire, prétentieux et autoritaire» (Blanchot, p. 145-146). Car dire: «ce n'est que du bavardage», c'est aussi afficher un jugement déployé par un pouvoir quelconque pour dénigrer ceux qui tombent dans le cercle d'influence de celui qui prononce ces mots³⁵. Dire à quelqu'un «Tu n'es qu'un bavard», c'est déclarer qu'il ne vaut rien. Mais, dans *le Bavard* de des Forêts, on se rappelle que bavarder comporte un rien fort signifiant. C'est un rien qui prend corps dans l'écriture et c'est un rien qui fatigue.

Ici, le silence prend corps dans les mots du texte. Et ce corps devient de plus en plus lourd (car le corps du Bavard est paradoxal et le paradoxe, fécond): «Toujours est-il que je tenais bon et c'était là l'essentiel: je parlais, je parlais, quelle jouissance! Et je parle encore» (p. 156). Constitué par les mots écrits qu'émet le narrateur, le corps n'est pas physique mais graphique:

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? (P. 152.)

À première vue, on se demande si on n'aurait pas affaire ici à ce que Sontag appelle le «mauvais discours», terme qu'elle utilise pour décrire tout dis-

32 «Reductionism is the method of "nothing but". The wealth of the world is "nothing but" a substance, immutable or dynamized. Therefore reductionism cannot rationally explain *new* phenomena, or qualitative development. It will reduce anything new to conditions and prerequisites; the real is "nothing but" — the old» (Karel Kosik, *Dialectics of the Concrete*, Dordrecht, D. Reidel, 1976, p. 14).

33 Rabaté, p. 82. Mais il n'est pas, comme l'écrit ensuite Rabaté, «sans importance», même s'il est «sans contenu» (sans contenu pleinement réalisé, au niveau du lexème et du syntagme seulement, dirions-nous). Dans *le Bavard*, nous le verrons, se vider de contenu est déjà hautement signifiant.

34 Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *la Dialectique de la raison*, trad. p. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 42.

35 «A la vérité, chacun bavarde, mais chacun condamne le bavardage. L'adulte le dit à l'enfant, tu n'es qu'un bavard; comme le masculin le dit au féminin, le philosophe à l'homme quelconque, le politique au philosophe: bavardage. Ce reproche arrête tout» (Blanchot, p. 145).

cours dissocié du corps qui l'émet³⁶. Chez des Forêts, le corps n'est pas une machine extérieure au langage qui vient ancrer celui-ci du dehors; c'est le langage qui fonctionne comme seul corps possible à celui dont il sort. Mais ce corps qu'est le langage donne forme à son autre, le silence, et on se demande comment l'écriture donnera corps au silence. Comme lors de l'initiation du jeune garçon de la tribu décrite par Clastres, le silence s'inscrit à l'intérieur du corps et sur le corps³⁷. D'où l'importance dans *le Bavard* des voix enfantines qui, comme des anges désincarnés, se font entendre à plusieurs reprises dans le roman. Elles sont interdites car elles représentent la fin du sens, qui doit toujours s'attacher à un corps. Pour donner corps au langage et pour que le langage devienne corps, des Forêts nous fait comprendre à quel point «la parole est objet érotisé³⁸». Le texte du *Bavard* se donne lui-même son propre corps langagier comme corps de son narrateur, et le narrateur se donne son propre corps comme objet de plaisir. Il a un corps vicié qui se masturbe dans le corps de ses mots³⁹. On peut, par exemple, repenser à un passage important où il décrit son euphorie après avoir dansé, corps à corps, avec la belle putain. À

remarquer aussi que le narrateur avait déjà déclaré auparavant qu'il avait du mal à distinguer le désir physique qu'il éprouvait à la voir de l'attitude exceptionnelle dont elle semblait faire preuve quand elle restait silencieuse devant quelqu'un qui lui parlait beaucoup (p. 32-33): «Et d'ailleurs, n'est-ce pas après coup que j'ai trompeusement substitué au désir que j'avais de tenir cette femme dans mes bras, l'enchantement que j'aurais trouvé à découvrir quelqu'un dans cette salle qui différerait des autres [...]?» (P. 33.) Désir du corps et désir de parler à ce corps s'étaient déjà confondus. Quand la musique se fut arrêtée⁴⁰, il s'était installé à une table pour boire un autre verre avec elle. Et, sans qu'il puisse s'expliquer comment, son «désir trouvait pour la première fois, et sans délai, à se satisfaire» (p. 61). Il avait donc commencé à parler à cette femme, qui restait grave et attentive, dit-il, «quoique apparemment peu apte à pénétrer le sens lointain de certains de mes aveux en raison de son incapacité évidente à comprendre tous les termes d'une langue qu'elle connaissait mal⁴¹». «[...] je parlais déjà quand je m'avisais d'en prendre conscience», écrit-il (p. 61): c'est autant de semence qui est rejetée spontanément, prématurément.

36 «Silence undermines "bad speech", by which I mean dissociated speech — speech dissociated from the body (and therefore: from feeling), speech not organically informed by the sensuous presence and concrete particularity of the speaker and by the individual occasion for using language. Unmoored from the body, speech deteriorates» (Susan Sontag, «The Aesthetics of Silence», dans *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, p. 20).

37 Pierre Clastres, *la Société contre l'État*, Paris, Minuit, 1974, p. 154.

38 Jean Roudaut, «le Bavard ou le Secret diffusé», dans *la Nouvelle Revue française*, 336, 1981, p. 68.

39 Dominique Rabaté (p. 79-80) signale que le texte suggère en plusieurs endroits l'onanisme. Aux deux exemples signalés dans son article (ils se trouvent aux pages 62-63 et 160 du roman) nous pourrions en ajouter d'autres: «jouissance brûlante» (p. 60), «je me déchargeais d'un fardeau très lourd» (p. 62), «pressé de me soulager entièrement avant qu'on me fit taire» (p. 66), «une telle érection verbale» (p. 68), etc. Nous voulons pourtant aller plus loin que ne le fait Rabaté, en montrant comment cette activité du corps fait partie intégrante du texte en performance.

40 Il faudrait creuser plus avant l'apparence antinomique entre la musique et le bavardage dans ce passage. La musique ne semble pas avoir de corps, elle non plus, comme plus loin les voix angéliques.

41 P. 71. Le texte souligne à plusieurs reprises le fait qu'elle était de langue espagnole: p. 36, 42, 49, 71.

L'image ne pourrait être plus claire. Parler, ici, c'est prononcer des mots dépourvus de sens au niveau du lexème et du syntagme. Mais, au niveau de la performativité, cela équivaut à la jouissance. Le statut de la parole en tant que performance devient dès lors hautement problématique, l'orgasme étant par nature ce qui ne dure pas, ce qui ne peut durer sans épuiser totalement le corps. La parole en tant que performance ne peut se soutenir indéfiniment non plus. Le Bavard se vide dans le texte, il se soulage, il se vide de tous ses mots. Dans le bar, il va vider ses poches de son argent et il sera lui-même vidé par le rire vulgaire qui le chasse. Mais attention : son corps n'est que les mots qui le constituent. S'il se vide, il ne lui restera plus rien. Il sera vidé, fatigué, et sa fatigue signalera sa fin. La jouissance doit prendre fin, sinon il sera complètement vidé, mais c'est en même temps la fin de cette jouissance qui mettra fin à la performance. Le coït verbal doit s'interrompre mais en même temps il ne supporte guère l'interruption : le Bavard évoque sa « peur de rompre le fil de [s]on discours » (p. 71). Nous avons déjà vu qu'il était « pressé de [s]e soulager entièrement avant qu'on ne [l]e fit taire » (p. 66). Sa vérité dérive de l'événement continu de sa performativité. Sans elle, il n'existe plus, comme nous l'avons déjà exposé.

C'est dans cette mesure que la performativité se voit comme la base du texte. C'est la performance impossible de la crise de parole orgiastique qui détermine à l'avance la mort d'un Bavard qui ne veut pas encore mourir. La performance veut toujours juste un peu plus de temps, mais cela est impossible. Et c'est précisément cette impossibilité

de prolonger la jouissance qui en rend le désir encore plus insoutenable. Ici, les paroles du Bavard deviennent signes de leur propre impossibilité en tant que vérité instable et éphémère. L'impossibilité devient motif d'inspiration (Blanchot, p. 138).

Encore une fois, le Bavard voit dans le silence une solution possible à ce dilemme de la performativité qui doit s'interrompre : refuser le corps destiné à la mort pourrait se faire dans le refus du mot comme corps. Le héros va opter à la fin du roman pour le silence. Mais il est pure parole, il ne peut jamais posséder le silence ; il ne peut jouir du silence qui n'a pas de corps. Il se met donc à le désirer infiniment. Il désire en d'autres termes sa propre mort, ce qui le laissera bouche bée devant cette chose incompréhensible : « Je restai agenouillé, la tête renversée en arrière, à regarder le ciel noir avec des larmes qui coulaient sur mes joues » (p. 111). Fixé à rien, ce corps du Bavard contemple le ciel, non pas parce qu'il sent « l'es-seulement d'un être voué à l'angoisse de la non-parole de Dieu⁴² », mais plutôt parce que ce corps désire pouvoir, une fois sorti des limites du langage qui l'étreignent, flotter indéfiniment. Ce discours sans corps ni langage, ce silence désiré, devient semblable au discours théorique, qui perd toute assurance quand il est obligé de parler de ce qui est non-parole (M. de Certeau, *Heterologies*, p. 189). Ce désir sans objet flotte dans l'air comme s'il cherchait à regarder simultanément tous les angles possibles de son objet, ce qui ne peut se faire. Le silence endossera ici un aspect affirmatif qu'on pourrait rattacher à la notion d'indicible : « à

42 Yves Bonnefoy, « Une écriture de notre temps. Louis-René des Forêts », dans *la Nouvelle Revue française*, 405, 1986, p. 32.

tel instant je me tais provisoirement, soit parce que je n'ai plus rien à dire, soit parce que je me trouve incapable de dire, mais non pas parce que la chose se fermerait hermétiquement à moi. En lui-même, le réel n'est pas ineffable, il est inépuisable» (Morel, p. 270).

La performativité du Bavard s'avère une performance de l'inachèvement. La performance de la parole veut monopoliser entièrement le silence auquel elle s'oppose, mais c'est le silence qui seul peut lui donner un sens. Or le sens est toujours une fin ici. Nous pensons au chant des Sirènes, par exemple, que ne doit pas écouter l'équipage d'Ulysse, car ce serait normalement la mort : c'est «un chant qui n'est plus que la mortelle promesse d'un chant futur» (Foucault, «la Pensée du dehors», p. 537). Le silence, comme le sens alors, est toujours imposé de l'extérieur. Quand on essaie de garder le silence, c'est lui qui nous garde et nous rend prisonniers. Le silence imposé par Ulysse à ses rameurs livre donc l'image du pouvoir de l'oppression :

Celui qui veut survivre ne doit pas prêter l'oreille à la tentation de l'irrévocable, et ne peut survivre que s'il ne parvient pas à l'entendre. La société a toujours veillé pour qu'il en soit ainsi. Alertes et concentrés, ceux qui travaillent doivent regarder droit devant eux et ignorer ce qui se trouve à leur côté. Ils doivent sublimer en efforts supplémentaires l'instinct qui les entraîne vers la diversion. C'est ainsi qu'ils deviennent pratiques (Adorno et Horkheimer, p. 49-50).

Le silence, le refus, l'ineffable, la fin, la mort, le bavardage sont, redisons-le, reliés au pouvoir. Il

en va ainsi de l'inexprimable des humanistes. Cet idéal qui à première vue semble offrir une clef à la personne qui cherche à sortir des limites du langage n'est pas toutefois, en tant que concept, exempt d'une résorption à l'intérieur du système conceptuel d'une langue donnée. Le contenu du concept en question est contraire à son fonctionnement dans la vie idéologisée de la personne. Ce qui se donne comme instrument de libération s'avère secrètement lié à un jeu de pouvoir⁴³. Quant au Bavard, il jouit bien de son pouvoir, celui du refus et celui de tout cacher :

Qu'on ne m'accuse pas de rester sciemment dans le vague quand il s'agit d'exposer la nature de mes aveux, et d'abord il n'est justement pas question de passer ceux-ci en revue; si vous brûlez d'en prendre connaissance, je vous prévienne que vous vous préparez une fameuse déception, car n'en déplaise aux gens irréfléchis prompts à croire qu'un autobiographe est doué d'une mémoire sans défaillance et qu'il est légitime qu'on attende de lui un compte exact de ses faits et gestes, 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, y compris ce que je n'ai jamais su (p. 63).

Si l'on nous parle de l'ineffable, de l'inexprimable (nous nous rappelons les prémisses de la thèse II du début de notre étude), il faut peut-être traduire ces mots par un autre plus commun : l'incompréhensible. Ce hors-langage que désire le Bavard est ce qu'il ne peut comprendre de son regard empêtré dans son bruit. Il essaie de tuer son autre, ce qu'il comprend en tout cas comme son autre (le silence), pour la simple raison qu'il ne le

43 Adorno et Horkheimer montrent en détail la façon dont le concept idéal de la raison devient dans la pratique instrument d'oppression. Voir également Adorno, *Negative Dialectics*, trad. p. E. B. Ashton, New York, Continuum, 1973, p. 20-22 et Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961 (qui illustre le lien entre le pouvoir européen et l'idéal humaniste).

comprend pas⁴⁴. Mais on a aussi le droit de se demander ce que l'incompréhensible pourrait vouloir dire. Est incompréhensible (indicible) tout ce qui ne se laisse pas exploiter. Tel est le silence du Bavard, car il ne peut permettre à la performance de perdurer sans fin. Au contraire, il la destine à l'inutile. Le silence veut toujours apposer une fin.

Le Bavard est l'impossibilité de cette performance d'une fin. Il existe en parlant. Il y a chez lui une perversion profonde du *cogito* cartésien qui dérive de cette phrase : « je parle »⁴⁵. S'il existe, ce Bavard, ce n'est pas parce qu'il pense. En effet le *cogito* ne mène à rien ici : le Bavard dit des choses « sans prêter attention » (p. 64), sans réfléchir. On pourrait dire 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" » (Seylaz, p. 106) ou entre le bavardage et la raison (divine). Au lieu du *cogito*, nous avons affaire à un *for* (de *fari*), à l'un de ces merveilleux verbes déponents du latin, qui veut dire non seulement « je parle », mais aussi « je me parle » ou « je suis parlé ». Le Bavard doit se laisser dire par les mots qui le parlent, par les mots qui le fatiguent. Être un moi est un exercice fatigant. Relisons Foucault dans ce contexte :

ce qui rend si nécessaire de penser cette fiction [la fiction moderne de l'Occident] — alors qu'autrefois il s'agissait de penser la vérité —, c'est que le « je parle » fonctionne au rebours du « je pense ». [...] La parole de la parole nous mène par la littérature, mais peut-être aussi par d'autres chemins, à ce dehors où disparaît le sujet qui parle. Sans doute est-ce pour cette raison que la réflexion occidentale a si longuement hésité à penser l'être du langage : comme si elle avait pressenti le danger que ferait courir à l'évidence du « je suis » l'expérience nue du langage (« La Pensée du dehors », p. 525).

Les mots le fatiguent, un *rien* le fatigue. Le repos deviendra nécessaire. Mais la pause ou le silence (la musique semble liée à chacune des crises du Bavard), c'est ce qui déclenche sa mort. Mourir serait peut-être plus facile. Car, nous le comprenons plus clairement maintenant, même le désir de ne pas mourir peut être fatigant. Refuser de signifier est fatigant et on voit que la signification la plus profonde, celle que refuse le Bavard, est celle de la mort. Pour reprendre un terme de B. Dauenhauer, ce que repousse le Bavard, c'est le *silence terminal*, celui qui indique la fin définitive d'un énoncé donné et qui redistribue, à l'intérieur de cet énoncé qu'il termine, tous les éléments sémantiques en fonction justement de cette fin⁴⁶. Le Bavard refuse en effet la phase terminale d'une maladie, le langage, qui le tue.

44 « Tout ce qui ne se conforme pas aux critères de l'utilité est suspect à la Raison. [...] La Raison est totalitaire » (Adorno et Horkheimer, p. 24).

45 « Gogo says at one point, "We always find something to give us the impression we exist"; the something they find is speaking. For to speak is to exist; I speak therefore I am. For the Beckettian character is alive and remains alive so long as he speaks. The temptation will be to get it over with, to have it finished with, to finish speaking and therefore to finish living » (Tom Bishop, « The Temptation of Silence », dans John Calder [éd.], *As No Other Dare Fail*, Londres, John Calder Publisher, 1986, p. 26).

46 Bernard Dauenhauer, *Silence*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 75. Voir également Philippe Hamon : « La fin du roman, en effet, est le lieu privilégié qui, par rétroaction, donne sa signification, donc sa "valeur", au système du texte [...] » (*Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 205).

Dans ce roman, les choses ne pourraient pas être beaucoup plus claires : parler est une maladie qui tue. Le narrateur en disparaîtra comme les mots qu'il prononce, comme les nombreux verres d'alcool qu'il vide. Il faut donc prendre très au sérieux le diagnostic de Morel quand il étudie en profondeur, tout en critiquant les défauts de cette perspective, la thèse philosophique qui postule que « par lui-même le langage est une maladie et, comme — bon gré mal gré — nous sommes des animaux parlants, nous sommes tous incurablement malades » (p. 7). Chez des Forêts, tout semble correspondre aux moments les plus importants de cette thèse que Morel retrouve chez Aristote, chez Nietzsche, chez Kristeva, dans le discours religieux et même chez d'autres encore. L'idée selon laquelle les mots mentent, par exemple, est un *leitmotiv* qu'il entend se « répercuter à l'infini » (p. 9). Pour revenir au *Bavard*, le narrateur nous y donne une performance foudroyante du mensonge et nous comprenons que son langage doit donc être malade : plus il parle, plus il ment. Le seul moyen de lui faire dire quelque chose de vrai, ce serait de l'arrêter complètement. Il ferait mieux de se taire⁴⁷.

Les exemples où la parole se laisse décrire comme une maladie sont légion dans le texte de des Forêts. À l'entendre, le narrateur est « gravement atteint » (p. 17), c'est un « malade qu'une

souffrance interne contracte sur lui-même » (p. 18); il parle de son « mal » (p. 61), « d'un accès maldif » (p. 63), d'une « malédiction » (p. 74), d'un « plaisir malsain » (p. 82), etc. Chose significative, la « thèse de l'homme-malade-parce-qu'il-parle » (Morel, p. 7) est sans doute reliée à cette autre idée qu'est l'ineffable puisque le langage, encore une fois, est impuissant.

Le langage serait ainsi vu par le Bavard comme une gigantesque machine qui fonctionne mal, qui ne peut que mal fonctionner⁴⁸, à cause de son impuissance devant le geste de tenter une sortie vers l'extérieur. Nous revoyons donc au cœur de la problématique wittgensteinienne : « Le sens du monde doit se trouver en dehors du monde » (p. 170, par. 6.41).

Il s'avère dès lors que, dans *le Bavard*, le silence ne se dévoile jamais mieux que là où il n'en est pas question, dans la logorrhée la plus têtue imaginable. Le silence est l'autre du Bavard mais nous savons qu'il faut toujours creuser sous la surface de ce qui est explicitement énoncé dans ce que disent les gens. « La place de "l'autre discours" n'est pas à côté mais *dans* le discours », écrit J. Authier-Revuz; tout énoncé relève nécessairement d'une « forme de négociation obligée⁴⁹ ».

C'est faute de connaître ce dernier principe que les humains voient souvent le silence comme le symptôme d'un mal qui couve quelque part dans

47 En ceci, le Bavard pourrait devenir un philosophe profond : « Le philosophe parle, mais c'est une faiblesse en lui, et une faiblesse inexplicable : il devrait se taire, coïncider en silence, et rejoindre dans l'Être une philosophie qui y est déjà faite » (Maurice Merleau-Ponty, *le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 166). Encore une fois, il semble juste de dire que parler, c'est toujours faire un acte de pouvoir, d'imposition. La voix du philosophe « appartient à l'objet, mais sans que celui-ci le veuille, elle est la voix de la contradiction qui sans elle, au lieu d'être entendue, aurait triomphé en silence » (Adorno et Horkheimer, p. 226).

48 Voir Ron Scollen, « The Machine Stops: Silence in the Metaphor of Malfunction », dans Deborah Tannen et Muriel Saville-Troike (éd.), *Perspectives on Silence*, Norwood (New Jersey), Ablex Publishing, 1985, p. 21-30.

49 Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : éléments pour une approche de l'autre dans le discours », dans *DRLAV*, 26, 1982, p. 114 et 143.

l'inconnu. Rappelons par exemple une scène de *l'Amour fou* où deux amants silencieux se laissent entraîner dans une haine mutuelle au fil d'une promenade faite ensemble dans les environs d'une maison où, autrefois, un meurtre avait été commis : « j'ai vu s'aiguiser, en pareil cas, les griefs anodins qui tirent prétexte de cet état de choses. Ils s'aiguisent sur la pierre du *silence*, d'un silence subit que rien ne pourrait rompre, qui simule l'absence et la mort⁵⁰ ».

Mais comment un bavard peut-il dire le silence, dire ce qui le détruit lui-même ? Quand on dit le silence, il s'évapore, surtout si on en parle longuement. Et il y a plus grave encore. En disant le silence, si cela est possible — et c'est notre thèse : ce dire (se dire) est inévitable —, le Bavard dit ce qui le détruit ; il dit ce qui le dépouille. Il devra donc se consumer pour se dire et pour dire ce qu'il n'est pas.

Un Bavard s'est donné la mort en refusant de la dire. En cela, sa parole est profondément mystique. Ce sont en effet les procédures mystiques qui produisent une narrativité sans fin (M. de Certeau, *Heterologies*, p. 82). L'éternellement absent ne peut se dire mais il sait par contre pousser certaines personnes à en parler pour rien. C'est en ce sens que le mystique est imprégné de mutisme : « le mot *mystique* doit être compris selon la stricte étymologie [...], *muô* en grec signifiant se taire » (Morel, p. 272).

D'où aussi la fascination que l'enfance exerce sur le Bavard. L'enfant est d'abord un *infans* : celui qui est incapable de *fari* (ce verbe s'oppose ici à *cogitare*). C'est donc celui qui est incapable de parler mais surtout d'*être parlé*. La mort est ineffable, inexprimable, comme le sont l'enfance et l'origine. *Fari* est aussi lié à *fas*, la loi divine, celle qui n'a pas besoin de se faire loi écrite. L'*infans* est donc *néfaste*, origine indicible et illicite comme la mort. Retourner à la non-parole, ce serait aussi une façon de mourir. L'enfance va être liquidée par le bavardage, comme tout le reste, comme le souvenir de la femme du bar : « je craignais même que le souvenir pût m'en rester par-delà la mort » (p. 78).

À la fin, ce Bavard se dit fatigué. Il n'y a rien d'étonnant après une telle performance, qui va de l'enfance jusqu'à la mort : à force de parler il se fatigue, se donne de quoi dire et justifie sa fin. Il veut maintenant nous congédier, se taire, mourir.

Mais nous pouvons refuser son ordre de ne plus l'écouter. Nous devons le relire : l'écriture d'une performance mensongère nous y oblige. La parole signifie au-delà de ses limites. Dans ce qu'on vient de lire (et qui n'est qu'un exercice préparatoire à la relecture), j'ai peut-être écrit un certain nombre de bêtises, mais au moins ai-je essayé de rester dans l'écrit. Le Bavard fait pire que moi, car « parler de la parole est sans doute plus scabreux qu'écrire sur le silence⁵¹ ».

50 André Breton, *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 147.

51 Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, trad. p. Jean Beaufret, Paris, Gallimard, 1976, p. 14.