

Max Loreau

Louis-René des Forêts et le tourment de la parole souveraine

1. *Le Bavard.*

Première fiction de la crise initiale.

« Je me regarde souvent dans la glace. » Ce sont les premiers mots d'une confession fictive imaginée par le *Bavard*. Fictive mais non pour autant arbitraire. Il n'a pas pu s'y dérober. Elle a été dictée par un besoin impérieux et irrépressible (p. 12)¹. C'est sans le moindre doute quelque chose d'essentiel qui s'y forge, bien qu'elle ne soit que bavardage et falsification. Peut-être même cette falsification n'est-elle que le masque de l'essentiel, dont elle a pour effet, en jetant systématiquement sur lui la suspicion, de souligner d'autant le poids et le caractère grave. Mais, s'il en est ainsi, si ce qu'il y a là-dessous est à ce point essentiel, d'où vient la nécessité, pour l'atteindre, de recourir à la fabulation ?

Celui qui parle en se regardant dans la glace est un bavard, et ce qui met en route sa narration est le désir de découvrir comment il a pu en arriver là. Le récit tourne donc autour du phénomène étrange qu'est la naissance d'un discoureur, et comme il est dans la nature de son acteur d'être le silence même (p. 8), cette naissance revêt la figure d'une crise. L'éclosion d'un bavard, l'analyse de la crise d'où elle est résultée — c'est tout d'abord l'objet du livre.

1. Les références renvoient à la réédition du *Bavard* dans la collection *L'imaginaire*, Gallimard, 1978.

Mais le bavard lui-même ? La dernière partie du récit nous apprend qu'il est l'écrivain de ce livre ; du reste, la narration entière est, dès le début, parsemée d'insistantes digressions sur le travail d'écrire. Et ce livre ? Il ne vise à rien d'autre qu'à dire le besoin de parler qui s'est saisi de l'écrivain. L'écrivain de ce livre est donc celui d'un livre sur l'écrivain en général.

Celui qui se regarde là est l'écrivain. L'essentiel qu'il poursuit sous son bavardage est sa propre naissance. Le livre dissimule le récit d'une initiation à l'écriture. Écriture qui n'est pas — l'auteur prend soin d'y insister — celle de tel ou tel écrivain. En seront absentes toutes recherches tendant à un style personnel. Dans le cas présent, l'écriture vise avant tout à être neutre, comme si elle n'était de personne (pp. 9-10) — c'est sur sujet même qui le veut. D'une façon générale, de celui qui parle et s'observe dans le miroir rien d'individuel n'est dit : la glace ne porte aucune image. Et si par endroits il nous semble en apprendre un peu plus sur son être, en fait seuls nous sont révélés les traits de nature à faire ressortir le caractère *extrême* de l'épreuve par laquelle il lui faudra passer — donc à concourir à l'allégorie. Tout ce qui pourrait faire figure de détail ou de notation individuelle est soit tu soit désavoué par la suite ou bien encore mis sur le compte de misérables procédés littéraires. Le récit est donc ce qui reste lorsqu'on en a biffé tout l'accessoire et le particulier. Derrière ceux-ci subsiste l'essence de l'écrivain. C'est sa recherche qui donne lieu au long bavardage (p. 149).

L'écrivain voudrait ressaisir les conditions de sa naissance — la crise d'où il émerge, le drame de son essence. Circonstance aggravante, l'essence qui intrigue le bavard est celle de quelqu'un qui n'a rien à dire. Or en dehors de ce qu'il dit, un écrivain n'est rien ; il n'a pas d'existence — entendez : d'écrivain. Étant l'essence d'un rien et d'un insignifiant, la sienne n'a donc littéralement rien à mettre devant les yeux. En elle il n'y a rien à voir ; comment pourrait-elle, dans ce cas, s'offrir à déchiffrer, à l'instar des essences ordinaires ? Étant toute à chercher, elle ne peut que se dessiner par étapes et traits successifs, qui à leur tour en appellent d'autres. D'un mot, elle ne peut être qu'une *histoire*. L'essence de l'écrivain prend nécessairement la forme d'un récit.

La glace est promesse d'une image. Celui qui la regarde est l'écrivain. C'est lui-même qu'il recherche, sa propre image qu'il ne trouve pas. Mais s'y regardant, il est deux : un observé, un examinateur ; un discoureur qui se raconte et parle dans le vide, un regard qui le fixe. Dès la première ligne du récit, cette double vie — qui répond au partage des rôles entre Narrateur et Lecteur — fait partie intégrante de la nature même du bavard. S'établissant en son essence, l'écrivain est, par force, divisé en deux et désaccordé : parleur d'un côté et, de l'autre, double muet l'examinant d'un œil critique ; Narrateur et Lecteur. De cette dualité, il va falloir que le récit rende compte puisque c'est grâce à elle que l'écrivain peut se scruter, donc être, et qu'elle est de ce fait inséparable de son essence. Autrement dit, en sa genèse, l'essence à façonner se devra d'expliquer — c'est-à-dire de laisser surgir — ce trait dont dépend l'existence de l'écrivain comme tel et auquel elle ne peut que réserver un rôle de premier plan.

Tout ensemble ses premières phrases et sa section finale donnent ainsi à

penser que la confession du bavard, derrière ses désaveux et son acharnement à se tourner en dérision, déroule secrètement les étapes d'une difficile initiation à l'écriture au cours de laquelle vient à se former, sous l'aspect d'un récit, l'essence de l'écrivain. Et en effet tout semble confirmer que les maigres événements rapportés ne sont là que pour conférer son véritable sens au dénouement vers lequel ils acheminent. Tout se passe comme si l'auteur du récit les avait conçus uniquement en vue de faire apparaître l'aboutissement de la crise retracée comme un renversement radical, comme une *conversion*. Le phénomène minutieusement décrit est une sorte d'épreuve décisive au terme de laquelle un être sort d'un lieu pour entrer dans un autre — quitte une forme de l'esprit pour en gagner une autre.

Au cœur du livre, l'épreuve d'une transfiguration, d'une élévation douloureuse. Celui qui la rapporte parle de soi au passé. Dès la première phrase il incarne celui qui prendra la parole dans la troisième partie — à savoir l'écrivain ; il a déjà cessé d'être de ceux qui n'appartiennent pas à l'écrire : il est *autre* déjà. Aussi l'histoire de la crise qu'il retrace est-elle tout aussitôt rendue aléatoire, suspecte. Le ressouvenir n'en est pas un ; il n'est que conjecture sur un passé quitté, impossible à restituer puisqu'il a eu pour fonction d'amener son auteur à devenir *autre*, donc à n'être plus celui qu'il était. Dans ces conditions, que peut être l'essence de l'écrivain en sa genèse, sinon fiction, remémoration mêlée de fantasmes ? Impossible mémoire — lorsqu'il se tourne vers le mouvement qui l'a porté à devenir ce qu'il est, l'écrivain ne peut échapper à la fiction. Et cet état de choses, qui est de nature à jeter la méfiance sur tous ses propos, l'oblige à un constant va-et-vient de la position de narrateur à celle d'observateur sceptique incapable de se laisser jouer par les histoires du narrateur. *Le Bavard* tout entier, de même que les quatre derniers récits de *La Chambre des enfants*, évoluent dans le difficile écart de cet espace de suspicion, qui est par excellence celui de l'écriture. Tout s'y déroule dans l'intervalle douteux entre la fiction du passé et le passé de la fiction, au cœur de cet entre-deux trouble où la parole hésite et erre à l'infini entre fiction d'une vérité et vérité de la fiction. Et c'est en ce milieu gouverné par le ballottement et l'ironie des retournements sans issue que doit se mettre en forme l'essence de l'écrivain.

Première des tâches : retrouver un à un les moments de la crise qui a donné naissance à la manie du bavardage ; la nécessité impérieuse de remonter à l'origine du mal fait partie intégrante de l'essence (pp. 12-13). Mais bien qu'elle soit rapportée en détail, la crise ne prétend pas avoir été vécue telle quelle. Tout au contraire, les rétractations systématiques qui parsèment le récit tendent à nous détourner de croire à sa réalité. Elle ne doit pas être prise au pied de la lettre ; elle n'a rien d'*historique* au sens étroit du terme. L'origine est fabulation. La recherche consiste à retrouver non tant un fait proprement véridique que l'événement mythique qui a pu décider de l'enrôlement de l'écrivain dans son essence.

A la question relative à l'acte critique d'où sa vocation nouvelle s'est tranchée, le bavard répond à l'aide d'une histoire. Débarrassé de ce que

l'auteur lui-même nomme sa « littérature », soit de ces ornements qui sont là à seule fin d'appâter le lecteur, le mouvement du texte devrait révéler où est le secret — ignoré de celui-là même qui le livre — de l'écrivain, d'un être qui parle pour ne rien dire et qui, parlant pour ne rien dire, ne dit que soi, c'est-à-dire en définitive rien, un silence. Ce rien, ce silence, que sont-ils ? D'où et comment viennent-ils ?

Les personnages sont trois : le narrateur, qui s'interroge sur l'origine du besoin qu'il a de parler de soi ; une femme qui ne s'offre que pour se dérober et raviver une crise ; un homme, qui prétend avoir droit sur elle et se refuse à voir son pouvoir bafoué. Rapportés au problème central d'où ils tirent leur sens dans ce livre : l'Écrivain, la Littérature, le Maître ou figure de la règle. Tous trois seront au cœur des textes intitulés *La Chambre des enfants*, *Une Mémoire démentielle*, *Dans un Miroir* : *Le Bavard* préfigure les derniers récits du futur recueil et les questions qui les agitent.

Un jour, succédant à l'ennui, surgit à l'improvisiste dans l'auteur du récit un brusque accès d'exaltation qui déclenche aussitôt un inattendu besoin de parler — d'écrire. Étant par nature *le silence même* (p. 8), il ne sait ce qui lui arrive. Dès lors, tout ce qui lui arrive en rapport avec ce besoin étrange lui est imprévisible. Il devient le jouet des circonstances et de ce qui, à son insu, a pris naissance en lui ; une envie sans fond, sans objet, s'est ouverte. Quelque temps plus tard, entraîné par des amis, il s'aventure dans un lieu de promiscuité où règne un climat de facilité, donc de mégarde et d'abandon — un dancing de prostituées. Se laissant aller à l'inconscience, il y aperçoit une femme attirante et belle dans le regard de qui il croit découvrir d'un coup d'œil le reflet accompli de son propre état d'âme. Il leur a suffi de se regarder les yeux dans les yeux, *sans mot dire*, ils se sont compris, il en est sûr. Entre eux la connivence et la proximité ont été directes, immédiates — ni intermédiaire, ni langage. En cet endroit qui porte à ne pas en tenir en garde, l'illusion communément répandue s'est emparée de lui que la Littérature se donne à l'élu en un coup de foudre et qu'entre elle et l'aspirant écrivain, dès le premier instant, l'entente est immédiate, totale, point n'est besoin des mots. La Littérature est l'âme sœur, l'image idéalisée qu'un profane ou un être non averti (l'écrivain en germe) se forme d'elle.

C'est aller un peu vite en besogne. C'est oublier le langage et ses règles — ici l'ordre qui en dessous permet ce climat de facilité. C'est oublier le Maître. La femme y est protégée par un Maître qui veille au respect des règles du jeu. Les rapports n'y sont aussi simples et apparemment immédiats que parce qu'ils sont garantis par la présence d'un homme qui les fonde et soutient (un souteneur) et secrètement les médiatise (un entremetteur). L'illusion de l'intimité directe repose sur l'effacement illusoire du garant de la loi. Plus exactement, elle repose sur l'acceptation implicite du souteneur comme tel, sur l'acquiescement tacite à la règle du Maître. C'est la loi du Maître, en effet, qui dispense le bavard d'avoir à conquérir la femme. Quand le protagoniste, avec une suffisance novice, croit qu'il lui suffit d'un regard muet pour que soit instantanément scellée la pleine communion dont il rêve avec cette étrangère qu'il rencontre pour la première fois, que fait-il d'autre, pour devenir écrivain, que s'en remettre naïvement

à une posture de simple spectateur, de figurant passif qui, par là même, abandonne entièrement aux autres le soin de lui attribuer son titre d'écrivain ? Dans l'intrigue qui s'est amorcée, il se met lui-même entre parenthèses, comme si tout se jouait sans lui. Il ne prend pas part à l'action dont l'enjeu pourtant n'est autre que lui — son être d'écrivain. Il faudrait qu'il s'engage en elle, s'expose à une épreuve — qu'il devienne acteur de son propre drame. Mais lui ne s'en doute pas ; il se croit tout permis, se met à parler sans retenue, livrant les secrets les moins avouables de sa première personne. Alors qu'il s'imagine déjà écrivain de plein droit et capable de pendre le monde à ses lèvres, soudain la femme éclate de rire, le détrompant au moment même où il s'y attendait le moins et le précipitant plus avant dans la crise.

Elle s'est moquée, le laissant avec une cassure qui n'est en fait que le réveil et l'exacerbation de celle née en ce jour d'ennui où lui est soudain survenu le déconcertant besoin de parler. Tournant le dos à la trompeuse chaleur insouciant de la foule, il se retire dans le monde glacé de la ville déserte et de la non-intimité — dans un monde d'*abs-traction*, où ne subsiste que l'essentiel réduit à ses traits les plus dépouillés. Au premier abord, l'essentiel est solitude extrême et nuit. Mais bientôt du fond de cette solitude émerge comme le soupçon d'une présence derrière lui, il ne sait quoi, ni s'il y en a une. Ce n'est que le pressentiment d'une ombre — il se sent épié, suivi, par quelque chose comme un double encore clandestin. Lui qui s'était abandonné au mirage de l'immédiateté, il commence à se diviser à l'intérieur de soi. L'éclat de rire « déchirant comme un coup de couteau » (p. 80) l'a arraché à cette simplicité première où, confiant, il croyait coïncider immédiatement avec soi-même et ses désirs. La déception a éveillé l'embryon d'un regard distant. Monte en lui la nécessité d'un Autre — d'un adverse ou d'un adversaire. Le besoin de l'épreuve, en même temps que sa crainte, s'est installé en lui. Un déchirement travaille.

Il serait plus exact de dire qu'en celui dont s'est emparé le besoin de parler (d'écrire) un déchirement *se cherche*. L'essence de l'écrivain aspire à un tel point à être, qu'elle conduit le bavard dans un endroit d'où toute retraite lui est coupée (p. 93) — où il soit acculé à faire face au combat décisif, par suite à endurer en son être l'épreuve cruciale. Et plus précisément encore, pour l'épreuve qui l'attend, le protagoniste est amené, par le besoin de son essence, à s'installer au pied d'un sapin gigantesque « visible de tous les points de la ville » (p. 93). En un endroit vers lequel les regards convergent : c'est d'une épreuve centrale qu'il s'agira. Au pied de l'arbre le plus haut — elle aura lieu pour la puissance. Et c'est, en effet, grâce à la figure du Maître que peut venir à se réaliser la partition intérieure mise en branle par le rire de la femme. Ouvert au besoin de l'essence, le bavard *sait* qu'il va devoir affronter un ennemi, mais aussi que doit en sortir sa délivrance. Étant la proie du *besoin* de parler — d'écrire —, il est par là même possédé par le *besoin* de réparer l'erreur qu'il a commise lorsqu'il s'est cru écrivain comme par enchantement, cédant à un facile sentiment de puissance ; il a donc *besoin* d'expiation. L'expiation de la faute commise au dancing est seule en mesure d'effacer la culpabilité née de l'éclat de rire. C'est

donc en victime consentante qu'il s'offre au châtement, lorsque dans la nuit le Maître s'avance — lui-même sacrifiant à l'essence pour imposer l'épreuve (« il était venu ici pour s'offrir comme bourreau », p. 106). Bafoué au dancing où sa loi a été ignorée, le Maître vient le rappeler à la règle et le provoquer au combat. Leurs volontés à tous deux se rencontrent : ce que veut l'un c'est infliger une correction, et l'autre la subir. Et ce faisant ils répondent l'un et l'autre aux injonctions de l'écriture. En s'offrant délibérément au châtement du Maître, le bavard n'a fait qu'obéir au *besoin* d'écrire né en lui. Et le Maître, de son côté, en le châtant, s'est pareillement fait l'instrument de ce besoin d'écrire. La force qui a disposé d'eux n'est autre que l'essence de l'écriture.

Au cours de l'affrontement et de la correction, il s'est toutefois aussi produit un tout autre événement propre à entraîner l'écrivain vers l'essence qui l'appelle. Roué de coups, en butte à la figure hostile du Maître, le bavard vient de faire l'apprentissage du déchirement. Mieux : se laissant punir par le Maître sur l'ordre du besoin d'écrire, il s'est ouvert à l'exigence du déchirement. Il porte au cœur de soi le germe de la division ; il y a place en lui pour la formation d'un regard critique à la fois distant et adverse. Désormais la dualité du Narrateur et du Lecteur, sans quoi il n'est pas d'écrivain, peut naître de l'intérieur de lui-même. La logique de l'expiation est telle qu'avec ce châtement c'est la genèse de l'écrivain qui se prépare. Et non seulement l'épisode annonce cette dualité, mais il règle aussi dès maintenant la nature du rapport entre les figures dissociées. Entre elles le lien ne peut être que le conflit, du moins la divergence. Dans le présent duel, l'un est là pour châtier, et l'autre pour être châtié car ce n'est qu'en étant puni qu'il lui est possible de se soustraire à la règle du Maître : c'est dans le châtement du Maître que le bavard trouve à devenir écrivain. Ainsi, de par l'événement qui décide de leur séparation, les deux figures qui vont se distinguer pour former l'écrivain sont vouées à être opposées, irréconciliables.

L'expiation menée à terme, la nuit prend fin, le jour se lève. Le bavard se redresse. Quand monte à ses oreilles un chant — un chant d'enfance et d'enfantement, suscitant en lui un transport, un mouvement d'éclosion qui l'entraîne dans une ascension d'une puissance *infinie*. Avec l'expérience de ce chant une limite a été atteinte : en lui s'est, d'un élan, épanoui ce que jamais aucune parole ne sera, par essence, en mesure d'égaliser. Le chant d'avènement et d'extase a fait éprouver la limite de l'écriture. Se retirant, il laisse dans l'écrivain l'empreinte de l'ineffable ; et la mémoire de sa limite ne pourra que rester éternellement vivante en lui puisque c'est en s'élevant à elle que l'écrivain naît à lui-même.

Et de fait, aussitôt après, l'écrivain se trouve établi en son essence. La seconde partie du livre se clôt sur l'expérience du chant, et dès la première phrase de la troisième partie l'écrivain parle comme s'il était déjà devenu celui que la crise retracée appelait impérieusement au terme de son développement. Le bavard s'y exprime en tant qu'écrivain abouti. Il est à présent à la fois Narrateur et Lecteur, discoureur et regard critique. Le dédoublement a eu lieu.

Entre l'ascension dans le chant et la division accomplie, aucun élément,

aucun fait nouveau n'est intervenu. C'est donc que, dans un récit aussi pointilleux, la division est l'effet direct de l'expérience du chant. Qu'en tirer pour ce qui concerne l'essence de l'écrivain ? Et d'abord, qu'est ce chant ?

Il amorce la montée d'une voix incandescente et libre (p. 124) qui, s'élevant, anéantit le sujet, le porte à son sommet, et l'y tenant ne cesse de le jeter hors de lui-même, au-delà de lui-même, là où s'émet l'infini dépassement des confins. Ainsi le chant est l'illimité, l'infini, abolissant en sa production toutes limites donc toute forme d'être — le monde. En lui s'épanouit le rien surabondant et culminant qui outrepassé tout le possible — « effrayante plénitude » (p. 122) sans bornes, englobant en soi tout ce qui peut être. Comme tel, il est, par excellence, le rien inaugural capable de fournir un commencement mythique à tout, et donc de transporter, dans l'extase de son expérience, au commencement mythique lui-même. De plus, étant par-delà tout, il conduit à l'*indépassable*, donc apporte à celui qui se livre à son ravissement l'expérience ultime de l'Ultime : celle de la *souveraineté* et de la toute-puissance. De ce commencement tout-puissant peut ensuite sortir l'écrivain souverain — et sort en fait la division puisque celle-ci sans transition est, aussitôt après, acquise. Aussi le chant est-il proprement la limite de l'écriture : d'une part il est l'insignifiant, la pure voix annulant tout mot, et à ce titre il est la limite par-delà et depuis laquelle l'écriture peut prendre naissance ; de l'autre, étant par delà les limites des mots, il constitue pour l'écriture l'inaccessible limite du pouvoir des mots — l'indicible, l'ineffable. En tant que tel — limite de la parole —, le chant-origine est un chant qui (tout comme bientôt l'écrivain) ne dit *rien* et, ne disant rien, est étranger à la limite. Lui-même soustrait à la limite, il n'y a place en lui pour aucune division — donc ni Narrateur ni Lecteur. Pleine, indécomposable, la voix qui chante en une telle illimitation s'entend elle-même indivisiblement : le chant chante. La division de la parole et de l'écoute — du Narrateur et du Lecteur — surgit après la chute du chant, comme une condamnation ; et c'est d'elle que sort l'écrivain. Aussi le chant est-il la condition de ce dernier. Dans son élan, il est l'indivise division naissante, l'émission qui prélude au partage d'où naît l'écriture.

Émergeant de ce chant, que devient l'écrivain ? Il n'est à proprement parler aucune des deux figures qui se font face en lui ; plutôt le mouvement par lequel l'écoute critique (ou l'Auditeur-Lecteur) s'écarte du Narrateur et s'en détache, obligeant celui-ci à maintenir son discours en vie. En cette division qui fait suite à la plénitude une du chant, le Narrateur, aspirant à combler l'écart qui dorénavant le sépare de ce vis-à-vis silencieux qu'est l'Auditeur-Lecteur, poursuit sans relâche son récit, parle sans discontinuer pour rester au contact de l'Autre, orne et invente sa narration de manière à retenir à lui, captiver le Lecteur dont il est désuni et qui pourtant n'est que l'autre figure du Même. L'écrivain est ce jeu du Narrateur et de l'Autre muet qui l'écoute et leur intarissable écart. En fait d'être, que lui reste-t-il ? Rien. Il n'est que le mouvement de la fiction qui les relie et se nourrit de leur tension. Il n'existe donc pas (p. 153). N'étant rien, et n'existant pas ; n'étant que le mouvement de relier entre elles les deux figures qui se sont

séparées en lui, de quoi pourrait-il parler d'autre que de son besoin de parler — de ce vide qui s'étend entre elles et qui est le vestige du chant ; du besoin qu'il a de le conjurer, de faire qu'il soit non pas abîme mais lien, et de le remplir de paroles capables d'attacher le Lecteur à son Narrateur ? Tout ce qu'il a à dire est l'acte de tenir liés l'un à l'autre le Narrateur et le Lecteur. Or ce qui initialement les tenait ensemble encore indivisés avant sa chute, c'est le chant d'origine. Aussi l'écrivain n'a-t-il rien à dire que le chant d'origine, et comme ce chant est le manque de parole et le défaut de mots, il parle pour dire *rien*. C'est ainsi que le jeu auquel ses deux figures se livrent consiste pour elles à s'accorder, dans leur disparité, pour ne dire rien d'autre que rien. L'important, pour son existence, est de parler et, comme il n'a rien à dire, d'inventer plutôt que de se taire. Il invente, et pour l'essentiel il invente le chant — l'origine mythique et perdue. Il bavarde.

Mais pourquoi donc bavarde-t-il au lieu d'écrire ? Pourquoi une telle obstination, jamais démentie par la suite, à faire de son activité essentielle une *parole* ? Deux figures se tiennent à distance, l'écrivain est leur dialogue. De quoi dialoguent-elles ? Du rien qui les sépare et d'où elles ont surgi, de la façon de le combler ; d'un mot, de l'écriture. Ce débat autour de l'écrire n'est pas le fait de l'écrivain. Il est le fait des deux figures inconciliables qui le composent et dont aucune n'est l'écrivain — pas plus, du reste, qu'il n'est leur somme. Comment leur dialogue pourrait-il, dans ce cas, avoir recours à l'écriture, faire appel à l'écrire, puisqu'il n'est pas à proprement parler l'œuvre de l'écrivain ? L'écrivain le laisse avoir lieu en lui, il l'abrite et en est la scène mais il n'est ni le Narrateur ni l'Auditeur ; il serait plus exact de dire qu'il est *par eux*, puisqu'il est l'effet de la partition issue du chant. Par suite, *en tant qu'il a pour objet l'écrire même*, leur tête-à-tête est dialogue *sans écriture*. En son essence il est parole. Or cette parole, étant ce qui rattache le Narrateur et le Lecteur au sein de l'écrivain, occupe et tisse le milieu d'entre-deux laissé vide par le chant. Par elle, en elle, a lieu la relation secrète de l'écrivain avec lui-même. De ce fait, c'est en elle que s'élabore l'essence de l'écrivain, à savoir cela même d'où ce dernier prend son essor : c'est par elle que l'écrivain *est*. Sous l'écriture, court une parole à plusieurs voix qui lui est essentielle et qui est le débat de l'écriture avec elle-même. Il faut donc s'attendre que le récit soit, à l'avenir, porté à revêtir la forme d'un dialogue entre les divers rôles présents en l'écrivain. Ce sera le cas des deux textes intitulés *La Chambre des enfants* et *Dans un Miroir* qui, bien qu'ayant pour thème l'interrogation de nature théorique sur l'essence de l'écrivain, dérouleront des espèces de représentations théâtrales dont les personnages seront constitués par les différentes voix qui se disputent la scène de l'écrivain et décident de son être. Outre le Narrateur et son Double muet, on y trouvera, mais sous des dehors plus abstraits que dans le récit du *Bavard*, le Maître et la Littérature — toutes figures essentielles de l'allégorie à laquelle l'écrivain assiste au-dedans de soi.

A travers la fiction d'une crise s'est ébauché un premier portrait du littérateur. Il est propre à faire naître le vertige du vide. Certes, alors que poignait en lui la division de l'être, l'écrivain qui s'ouvrait à elle a permis au

chant de s'épanouir. Mais il n'est pas moins vrai que simultanément cette même division l'abolit. Montant, le chant a rassemblé la plénitude de l'être avant de provoquer la partition de l'écrivain ; et aboutissant à celle-ci, il entraîne aussitôt l'impossibilité du chant. Le déchirement prend possession de l'homme de lettres à sa naissance : d'une part, le dédoublement de figures qui se partagent son être est ce qui lui permet de garder en soi le souvenir du chant, donc d'écrire ; de l'autre, ce dédoublement interdit désormais le chant dans l'être dédoublé car celui qui en ce dernier prend la parole au nom du chant — savoir le Narrateur — n'est plus qu'une partie séparée de l'unité perdue ; c'est depuis celle-ci qu'il prétend parler, et il se trouve dans l'incapacité de la *dire* puisque sa parole est réduite à faire usage de mots — multiples, limités. La dualité intérieure à l'écrivain est donc le lieu d'une nostalgie ; elle est tout ce qu'il reste du chant qui s'est anéanti en lui donnant naissance et n'a pu lui donner naissance qu'en s'anéantissant. Nostalgie du chant — mais le chant ? Il est absence de mots : la nostalgie captive au fond de l'écrivain est la nostalgie du silence. C'est la tentation qui, du plus intime, guette : le silence de cette nostalgie. « Le silence — ce silence pour lequel il éprouve le mélange de terreur et d'attachement que détermine la seule approche d'une chose à la fois attirant et dangereuse, prestigieuse et redoutée... » (p. 158). C'est sur lui que s'achève *Le Bavard*.

Mais le chant est plus que cela. Dans l'élan même où il est survenu, l'écrivain a fait l'expérience d'une puissance *infinie* et d'une souveraineté aussitôt englouties au sein de son propre avènement. Cette souveraineté, cette puissance sont-elles, elles aussi, à jamais enfuies ? Ne seraient-elles que leurre ? Il se pourrait que l'écriture offre malgré tout la ressource de les reconquérir par-delà le chant d'origine, et que sous une forme ou une autre les forces propres à ce dernier soient à portée de l'écrivain sans qu'il en ait conscience. Il faut que la recherche soit tentée jusqu'au bout : d'elle dépend que l'écrivain *soit*, puisse être, s'il est vrai qu'il n'existe qu'à condition de n'être pas le simple exécutant de la Littérature, donc d'être détenteur d'une forme de puissance lui donnant le pouvoir de s'élever par-dessus les règles.

2. *La Chambre des enfants.*

L'écrivain, le silence et la souveraineté.

Les récits du recueil *La Chambre des enfants* abordent cette question qui, du moment qu'elle ne conditionne rien de moins que l'existence de l'écrivain, ne peut que commander aussi toute la fiction de son essence. S'il existe une voie permettant de réactiver une souveraineté dont la trace est inoubliablement présente au cœur de l'écriture, sa possibilité ou son indice doivent se trouver compris dans la trame du récit qui a retracé les épreuves et la genèse de l'écrivain.

Dans l'écrivain ils sont deux : l'un qui parle — le Narrateur —, l'autre

qui ne dit mot et provoque à parler. C'est la présence d'un silence intérieur distant qui donne la parole au premier ; c'est à elle que l'écrivain doit de pouvoir simultanément parler *et* ne rien dire.

Par ailleurs, on l'a vu, l'écriture tire son origine — son fil, ses rythmes, sa pulsation — de l'entre-deux écartant parole et écoute. Ce milieu, qui libère le chant, est ce qui donne naissance aux deux figures distinctes composant l'écrivain. Comme tel, il est en-deçà des paroles, des mots : l'origine du chant et de l'écrivain est silence, elle aussi.

Le silence actionne, met en branle. Or s'il est un lieu où peut se loger la souveraineté, c'est ce silence, puisqu'elle est intimement unie à la phase d'avènement — du chant, de l'écrivain. Il semble donc que, s'il existe une possibilité de la réactiver, elle doit avoir partie liée avec le silence et que l'affaire devrait tourner autour de ce dernier. Sans doute est-ce là que prend sa source la nouveauté des récits de *La Chambre* : la genèse et l'existence même de l'écrivain s'y trouvent dépendre essentiellement d'un rapport du silence à la règle (à vrai dire signalé déjà, mais comme incidemment et sans que les conséquences en soient explorées, dans *Le Bavard* pp. 126-131). La lutte du mutisme et du règlement comme voie d'accès à la maîtrise — en cela se résume la question centrale des textes qui s'ouvrent. L'écrivain, par essence, est une voix subversive (p. 50¹). Comment une voix qui parle peut-elle se rendre subversive dans son registre propre, avec ses moyens propres ? En tant que parole, l'écrivain apporte aussitôt avec soi la soumission tacite à la loi du discours et son acquiescement à la règle. Et pourtant devenir écrivain implique dans le même temps le refus de la règle. Quelle nouvelle épreuve se cache là-dessous, sur laquelle repose l'accession de l'écrivain à son essence ? Il faut s'attendre que l'enquête entraîne une autre mise en scène de la pratique de l'écrivain — qu'elle soit le départ d'une autre fiction de son essence.

I. LA REMÉMORATION TOTALE DE L'ACTE ORIGINAL ET SON ÉCHEC. (*Une Mémoire démentielle*).

Dans *Le Bavard*, l'expérience du chant apparaît comme l'origine de l'écrivain. Mais d'où vient au futur écrivain la capacité de s'ouvrir au chant ? Où la puise-t-il ? Il faut bien qu'elle trouve à son tour une origine. C'est, entre autres, l'objet d'*Une Mémoire démentielle* (pp. 93-131).

Ici la question de savoir s'il est possible de renouveler le rien original qu'est le chant né du déchirement poignant se change en celle de la genèse du chant. Mais la genèse dont il s'agit cette fois doit être entendue en un autre sens que dans *Le Bavard*. La démarche du *Bavard* était avant tout descriptive (*Bavard*, pp. 51 et 17). Elle rapportait les étapes d'une crise décisive au cours de laquelle un besoin d'écrire constaté s'élevait à son accomplissement. Mais ce besoin d'écrire, lui-même — ne serait-il qu'un

1. Toutes les mentions de pages renvoient dorénavant à la récente réédition de *La Chambre des enfants*, dans la collection *L'imaginaire*, Gallimard, 1983.

événement fortuit ? Et cette nouvelle question est d'autant plus brûlante qu'elle naît en quelque sorte d'une nécessité intérieure à l'essence même de l'écrivain.

Le récit du *Bavard* portait sur l'origine essentielle et non historique de l'écrivain. Comment toutefois en rester là ? Seul, en effet, un écrivain est en mesure de s'interroger sur l'essence de l'écrivain. J'entends par là que pour pouvoir tout simplement s'ouvrir à cette question — l'écouter, lui prêter un sens et se prêter à elle — il faut *déjà* être écrivain ; il faut déjà avoir fait d'une certaine manière — implicite et imprévisible, sans s'en être alors aperçu — une expérience propre à disposer à écrire¹. Et ce *déjà* qui est à l'origine d'un écrivain ignorant encore son destin, d'où a-t-il bien surgi — d'où a-t-il *pu* surgir ? La question portant sur l'essence de l'écrivain ne saurait se passer d'une expérience originaire mythique en même temps qu'*effective*, dans laquelle le pouvoir de devenir un jour écrivain s'est éveillé. Une telle expérience *doit* avoir eu lieu. Où la trouver ? Cette fois c'est d'une genèse effective qu'il s'agit. C'est un événement réel, historique, mais dont les conséquences à l'époque étaient condamnées à demeurer cachées, qui est en cause. Il faut chercher dans le passé — là où toutes choses germent sans avertir, sans qu'on s'en doute : l'enfance.

Une Mémoire démentielle enquête sur la genèse du chant en vue de disposer son auteur à réengendrer la souveraineté perdue, en recréant en lui ce qui l'a jadis déclenchée. Elle constitue la mise en écriture d'une expérience ayant eu pour effet une mise en route vers l'écriture.

L'épreuve originaire modèle où se façonne souterrainement, à l'insu de son acteur même, le prototype de l'écrivain est donc située dans l'enfance. En elle, persécuté par quelques condisciples qui, pour lui infliger une punition, veulent implanter en son esprit une image de lui-même propre à le dégoûter de soi, un collégien décide de rompre tout lien avec eux et de se retrancher une fois pour toutes dans le silence. L'épreuve du silence qu'il s'impose ainsi jusqu'à l'excès, a pour but de le faire échapper à ceux qui le harcèlent et prétendent s'ériger en Maîtres *au cœur même de son propre esprit*. Certes il pourrait se refuser tout simplement à devenir *au-dehors* celui-là dont ils parlent : « Vous ne ferez pas de moi celui dont vous me parlerez... je ne serai jamais pour chacun de vous que celui dont il ne me parlera pas » (p. 99). Mais cela même ne suffit pas, car la volonté d'être systématiquement autre que celui dont les autres parlent ne peut que l'amener inévitablement à être *au-dedans de lui-même* celui dont on lui parle. Autrement dit, la préoccupation constante de se soustraire à eux le contraindrait à faire de leurs paroles le centre de son être puisqu'elles seraient en lui ce dont sans le moindre répit il travaillerait à s'écarter. Et ce serait pour eux réussir à s'insinuer au plus profond de lui. C'est pourquoi il lui faut se retirer dans le silence complet : de manière à devenir pour eux

1. Pour indiquer que la question soulevée ici n'a pas échappé à Louis-René des Forêts, qu'il suffise de renvoyer à cette scène du récit intitulé *La Chambre des enfants* (pp. 76-77) ou, pour devenir Jacques, c'est-à-dire écrivain, Paul est forcé d'être à la fois hors de la chambre et en elle. Il entre dans une chambre où il n'a jamais pénétré, mais en même temps c'est lui qui, de l'intérieur de cette pièce, se donne à lui-même l'ordre d'y entrer.

un simple foyer intrigant et vide, rien de plus qu'un rien qui les fait parler, où leurs mots se perdent et se décomposent — s'en aillent en bavardage. Dans le rapport aux autres, l'épreuve prépare la relation du Parleur et du Silencieux (ou auditeur muet) au sein de l'écrivain ; elle en est l'apprentissage inconscient. L'écrivain se révèle comme l'intériorisation d'un conflit entre un silence et une parole demeurant sans écho. Et il trouve d'autant plus son origine ou sa matrice en cette situation que, dans le récit qui nous la rapporte, l'épreuve conduit à l'expérience suprême d'un chant extatique et illimité exactement analogue à celui qui, dans *Le Bavard*, préludait à la naissance de l'écrivain — et pareillement source d'un fantasme de souveraineté allant jusqu'à élever celui qui en est le théâtre au rang de « démiurge » (p. 114). L'immense silence du chant qui anéantit toutes limites, donc toute règle imposée et toute maîtrise instituée — entre autres celle de la Littérature —, et porte l'écrivain à lui-même, ce silence est l'aboutissement d'un mutisme plus ancien, voulu extrême, démesuré, mais entièrement ignorant de ses suites, donc comme aveugle et fou. Comment rétablir ce silence et ce qui en est résultat ? Comment reprendre possession de l'autonomie seule capable de faire de celui qui écrit un écrivain ?

La solution imaginée par le protagoniste est tout à la fois simple et « démentielle » : elle consiste à vouloir revivre « jusqu'à la folie » (p. 98) et à ressusciter par l'écriture la mémoire de l'épreuve originare mythique de façon si pleine, si totale que cette mémoire proprement monstrueuse, cessant d'être celle d'un passé, se mue sans le moindre partage en pur présent du narrateur et réengendre du même coup son efficacité d'une fois ; bref, elle se propose d'amener la genèse d'autrefois à devenir le temps lui-même. Mais pareille remémoration ne va pas sans fiction. Des pans entiers du passé se sont envolés ; certains épisodes, jugés dissonants, demandent à être redressés, au besoin forgés de toutes pièces, pour s'accorder à la finalité de l'entreprise et conduire l'épreuve à son achèvement — la capitulation des adversaires, le meurtre de celui qu'ils incarnaient : le Maître. Ce qui devait être anamnèse s'est trouvé porté à devenir la reconstitution imaginaire de l'événement qui, de façon imprévisible et non préméditée, a ouvert dans le narrateur la rupture secrète grâce à quoi l'écrivain par la suite a pu venir au jour.

Cette distorsion inattendue a des effets ruineux. Dans ce récit, il se passe qu'un écrivain cherche, à travers la mémoire d'un événement d'autobiographie qui a pu décider de son existence d'écrivain, à s'acheminer définitivement vers sa propre essence. Mais la mémoire ne peut effectivement produire un pareil résultat qu'à condition d'être *intégrale* c'est-à-dire d'être égale au flux même du présent, donc de se changer en ce flux (p. 98). Or, par essence, une telle mémoire est impossible : parler de *mémoire* n'a de sens que si elle *n'est pas* le présent. Autrement dit, la mémoire pleine et intégrale ne peut que s'inventer ; s'y mêle nécessairement un travail de fiction. L'entreprise se trouve déviée. Ce n'est plus à la mémoire même, mais au fantasme méthodiquement construit du fait réel qui, sans qu'il sache, l'a fait entrer dans la condition d'écrivain que le protagoniste demande dorénavant de le ramener et de l'établir dans l'essence de l'écrivain. L'établisse-

ment de l'écrivain dans son essence naît d'une fiction ayant pour objet l'écrivain, l'entrée de ce dernier dans l'écriture. Il s'ensuit des conséquences imprévues. Un être qui, dans une épreuve, s'est un jour secrètement ouvert à l'essence de l'écrire vient de se mettre en tête de s'y installer délibérément, sciemment. Il entend devenir ainsi ce qu'il est : écrivain certes, mais écrivain qui se voit tel qu'il est, et est tel qu'il se voit — écrivain dans la glace. En l'occurrence, écrivain dont la fiction reflète l'être, et dont l'être reflète la fiction. Mais qu'est-ce qu'un tel écrivain en miroir ? Il se voit forcé de passer sa vie à chercher son être dans sa fiction, sa fiction dans son être ; à poursuivre dans son écrit le reflet de son expérience, tandis que ce reflet la transfigure sans cesse. Ainsi se trouve-t-il emporté dans un mouvement interminable : sa mémoire n'aura pas de fin, l'épreuve sera illimitée, et lui-même sera condamné à l'écrire indéfiniment (p. 130). Et c'est précisément au moment même où il entre en sa propre essence qu'il fait cette découverte. Par l'écriture il voulait retrouver la pleine et intégrale mémoire de l'événement originaire qui lui avait donné naissance en lui apportant la souveraineté. Or cette mémoire est infinie ; jamais elle ne viendra à bout de soi et jamais elle ne lui sera présente. L'établissement de l'écrivain dans son essence coïncide avec la faillite de son entreprise initiale. L'accomplissement de son projet est son échec. Tous ses efforts tendaient à s'approprier la souveraineté ; leur aboutissement la lui interdit ; plus exactement, il est tel qu'il la diffère à l'infini. La puissance se retire avec l'avance de l'écriture. L'ancien exploit qui lui a servi de modèle est condamné à n'avoir réussi qu'une fois. Cette réussite était réservée à l'enfant qui, traversant l'épreuve, ne pouvait en préméditer les résultats. Elle est refusée à celui qui, de propos délibéré, tente de la reproduire en vue de s'emparer une fois pour toutes de ses effets. Les rêves de l'écrivain sont voués à la déception. Ils n'étaient qu'illusions, et la responsable en est la Littérature : par la distance qu'elle introduit entre l'épreuve originaire et l'expression visant à la transmettre ; par le fossé qu'elle véhicule entre Narrateur et Lecteur. En cet écart la fiction se glisse immanquablement ; et avec elle les artifices, les variantes et les conjectures, le besoin de communiquer, l'affabulation, les versions instables. La genèse est insaisissable. La Littérature vient éternellement se substituer à la quête de la souveraineté. Et dans cette substitution qui se fait sans qu'il l'ait voulu, implicitement, l'écrivain d'emblée se soumet, plutôt *se trouve soumis* à la Littérature. Écrivant, il l'a acceptée ; l'ayant acceptée, il lui obéit. L'échec était inscrit dans l'entreprise elle-même.

L'espoir de neutraliser le pouvoir des Maîtres, d'échapper à la servitude est provisoirement réduit à néant. Il faut chercher une autre voie.

A la source de l'échec il y a l'intrusion de la Littérature. Cette intrusion elle-même a été rendue nécessaire par le fait que le chemin pris, étant tourné vers le passé mythique, faisait appel à la mémoire et que, du coup, l'investigation du silence s'y trouvait condamnée à se muer en *fiction* du silence. L'autre voie commande donc de se détourner du passé pour n'avoir plus à mettre à l'œuvre la mémoire, le travail de la remémoration : « ... connaître par cœur la genèse de sa première et unique expérience, ce

n'était en rien la revivre. Mieux eût valu tout en oublier, il eût peut-être mérité de la réussir une seconde fois » (p. 94). L'écrivain oublieux, sans passé, qu'est-ce sinon l'écrivain *comme tel* — l'essence de l'écrivain ? Dans cette essence, peut-être y a-t-il une donnée qui, par ses attaches naturelles avec le silence, se prête à rendre vie à une forme de souveraineté. Le regard se déplace vers le Double muet.

II. L'ESSENCE DE L'ÉCRIVAIN MÉTHODIQUEMENT MISE À L'ÉPREUVE- L'IMPASSE FINALE (*La Chambre des enfants, Dans un Miroir*).

Au cœur des dialogues déroulant le récit *La Chambre des enfants*, il est pareillement question d'une épreuve au cours de laquelle des êtres qui découvrent sans discontinuer s'efforcent de faire parler quelqu'un qui s'obstine à se taire. Et cette fois également l'enjeu voilé des discussions, qui ne se dessine qu'à la longue, est la recherche d'une parole qui soit de nature à faire de celui qui l'émet un écrivain à proprement parler — d'une parole souveraine ou génératrice de puissance. De plus, les enfants qui s'acharment à arracher à son silence le personnage muet font à mesure la théorie de l'épreuve à laquelle ils ne cessent de le soumettre ; il apparaît ainsi que l'action gravite autour du rapport reliant, d'un côté, l'écrivain et, de l'autre, le Règlement, les Maîtres et la Littérature. C'est, à travers ce mimodrame, le destin de l'écrivain qui se joue.

En revanche, à présent la scène est purement intérieure. Les divers figurants qui se partagent l'intrigue sont devenus autant de rôles incarnant les différentes voix qui se font entendre dans l'écrivain (p. 89). Et ce qui achève de changer la pièce en un dialogue dont l'écrivain est à la fois le théâtre et l'objet, est une rapide indication scénique. A première vue, ce sont quatre ou cinq personnages distincts — ayant chacun son nom — qui évoluent au sein d'un être et, se disputant sa pensée, amènent son essence à se façonner. Pourtant ils se scindent en deux groupes : Georges d'une part, et les autres en bloc, de l'autre. De Georges il nous est dit que « de tous les enfants enfermés dans la chambre », c'est lui dont la présence paraît à l'écrivain, qui est le témoin de leur jeu, « la moins contestable ». Quant aux autres, ils imitent entre eux leurs propres voix et tendent à se dissoudre en une même figure « indéterminée » (p. 68). Or Georges est le personnage silencieux, autour duquel le reste des figurants parle et intarissablement bavarde (« Mais à la fin n'êtes-vous pas las de parler pour ne rien dire ? » p. 88). Ainsi les personnages ne sont, *au fond*, que deux : le Discoureur (ou Narrateur) aux contours indéterminés en qui les multiples bavards, qui ne font rien d'autre que « s'emprunter mutuellement leur voix », se fondent ; en face, le Double muet (ou Lecteur) qui est l'énigme autour de quoi gravite le phraseur-aux-noms-bigarrés. C'est donc au cœur du dialogue entre les deux figures composant l'écrivain que le récit transporte.

Conformément à la ligne tracée depuis *Le Bavard*, la clé de l'écriture se trouve entre les mains du témoin silencieux. De lui dépend la possibilité d'une parole souveraine. Et c'est à présent dans la structure même —

l'essence — de l'écrivain, non dans son passé ou sa genèse, que se porte la recherche.

Deux êtres opposés s'affrontent : le Discoureur et le Muet, lequel est là pour soutenir une épreuve (p. 67). Il n'y a qu'eux en scène pour s'expliquer et tenter une bonne fois d'élucider ce que peuvent être les rapports de l'écrivain avec le Règlement et la Littérature. Aussi n'y a-t-il place que pour deux langages différents : celui du Discoureur, celui d'une présence silencieuse. Leurs points de vue sont, il va de soi, antagonistes. Le bavard, par essence, bavarde. Il voit tout par son bavardage. C'est donc par lui qu'il aborde la voie cherchée. Pour lui la seule manière d'arriver à ses fins est d'utiliser la parole pour forcer l'autre à la parole — d'autant que l'écrivain est voué à écrire, non à se taire : son lieu est le langage. Qu'espère-t-il de la sorte ? Pousser le silencieux à la parole ; ce faisant, le contraindre à devenir pareil à lui : un Discoureur. En somme, il veut, contraignant l'autre à la parole, mettre un terme à leur différence profonde, réunir leurs natures inconciliables en les faisant parler de même. Bref, il veut les amener à parler *d'une seule voix*. Ainsi pourrait-il donner vie à une forme de parole analogue à l'unité pleine et souveraine du chant. Et la puissance serait rendue à l'écrivain.

Mais, par ailleurs, comment prendre cette voie tant soit peu au sérieux ? Il suffit, en effet, d'examiner la façon dont ceux qui l'adoptent sont portés par elle à envisager la question du rapport à la règle pour découvrir qu'elle est forcément sans issue. A leurs yeux, l'écrivain commence inévitablement par souscrire à la règle, qu'il le veuille ou non ; et il ne peut se révolter qu'à condition de s'être préalablement soumis. Quand il s'insurge contre le Maître, il est condamné à le faire avec les moyens mêmes du Maître. Pour l'abattre, il commence par se plier à lui et, l'abattant, il le confirme et se fait son complice. En même temps, néanmoins, il ne saurait se limiter à observer le Règlement. Car l'observer purement et simplement équivaldrait à le nier en tant que loi imposant sans cesse l'évidence de sa contrainte, donc à l'anéantir. Or sans la présence de sa règle, il n'est pas d'écrivain. En somme, il faut s'y plier en la contestant, la contester en s'y pliant — d'un mot, se faire punir. C'est dans la punition sanctionnant ses manquements que l'écrivain trouverait sa plus haute forme de puissance (pp. 72-73). Comment, dans ce cas, l'écrivain n'aurait-il pas le sentiment d'être acculé à l'impuissance puisque les discussions des bavards conduisent toutes inexorablement à la conclusion qu'il est impossible d'échapper à la règle ? Et que par là même elles réduisent le Double silencieux à la condition de complice, certes involontaire mais constant, du Règlement ? Se peut-il qu'il n'y ait pour lui d'autre rôle que celui d'auxiliaire de la règle — des Maîtres, de la Littérature ?

Aux yeux du parleur qui d'emblée acquiesce aux règles du langage, le silence n'est que la figure du Maître, la manifestation tacite du Règlement. Mais le silence lui-même, le silence en personne, peut-il se ranger à ces vues ? Admettre la souveraineté du Règlement ? Car faire parler au silencieux le langage de son opposé ne semble guère avoir qu'un sens. Certes, ils parleraient alors d'une seule voix, mais quelle voix ? De bavard, vivant

d'imiter des voix de bavards — une telle voix, même apparentée au chant, serait la ruine de l'écrivain. Mais, dans ce cas, d'où l'idée d'écrivain aurait-elle pu venir à naître ? Prendre les choses par le côté du Discoureur conduit inmanquablement à l'impasse. Reste donc à les prendre par le Double muet — par Georges ; à renverser les liens de la parole et du silence.

Ce qu'on attend c'est une parole — une parole de souveraineté d'où l'écrivain puisse exister, et que le Discoureur est incapable d'enfanter. Des figures en conflit, le silence est la seule qui soit en mesure de soustraire à la docilité et à l'acceptation des règles. C'est donc de lui qu'il faut tenter d'arracher la parole souveraine.

Toutes les précédentes tentatives visaient à attirer le silencieux dans le camp des parleurs — à l'assimiler au bavard. Dès lors la seule issue consiste à amener les bavards dans le camp du silence (pp. 85-86) : qu'au lieu d'infliger au silence l'épreuve du bavardage, ils se soumettent eux-mêmes à l'épreuve du silence. Que seraient les effets d'un tel retournement ? Les figures opposées composant l'écrivain auraient toutes deux ensemble pour unique règle le silence. Ce dernier se trouverait ainsi envahir l'intérieur d'un être dont le propre est de s'adonner à la parole, non de se taire. Pour l'écrivain, le silence, en effet, n'est pas et ne saurait être la règle. Si ce qu'il poursuit est le rien, il lui appartient cependant de l'exprimer *par la parole* ; s'il est bien vrai qu'il parle pour ne rien dire, pour ne rien dire il faut toutefois qu'il parle. La parole lui est essentielle. Or le mutisme des bavards aurait pour effet désastreux de le réduire tout entier au silence ; il n'y aurait plus rien en lui pour tenir la parole en vie. L'écrivain serait condamné à s'employer *contre* sa propre essence, donc à la *contraindre* au néant. Mais où irait alors sa force sinon dans la destruction de sa force ? Il serait menacé dans son existence même ; la prolongation du silence serait son anéantissement — son suicide. Au bord de la disparition, sous peine de perdre son essence, il lui serait indispensable de *prendre* la parole, de la prendre à tout prix et de l'arracher au silence. Il lui faudrait parler *de toute nécessité*. De la sorte c'est le silence même qui serait forcé de parler et sa parole, ainsi jaillie, serait le fruit de la nécessité. Et du fait qu'il rendrait le verbe à l'écrivain, le silence le rendrait du même coup aux parleurs, de sorte que sa parole, puisqu'elle ne répondrait qu'à la nécessité ou bien encore à la seule urgence de l'essence, aurait de surcroît pour effet de les sauver du bavardage (« Georges parlera, Georges nous sauvera tous ! » p. 89). Que serait une si haute parole surgie sous la pression d'une nécessité absolue, c'est-à-dire surgie *de son propre mouvement* non de celui de la Littérature ? Déchirante, impérieuse ; tout le contraire du bavardage. Non préméditée, spontanée, étrangère au respect des règles : « Sa première parole... elle naîtra spontanément de son mutisme comme un appel jeté à notre mutisme, aussi déchirant qu'une prière, aussi impérieux qu'un cri du cœur ! » (pp. 86-87). Bref, une parole souveraine — et l'écrivain, tirant sa parole du silence, se donnerait naissance à lui-même, enfin maître de sa puissance. Le pouvoir suprême du silence est là : il enferme l'unique espoir de provoquer le jaillissement d'une parole qui ne soit pas bavardage, d'une parole d'écrivain.

Le silence révèle au parleur qu'il phrase. Le lui révélant, il le pousse lui aussi au mutisme. Ainsi se créent des conditions propres à faire que le silence soit l'origine de la parole et que les mots, émanant de son vide, au lieu de dire *quelque chose* disent *rien* — bref que le temps de la « récréation » prenne fin (p. 88). Mais si, dans l'épreuve, l'écrivain, s'en tenant au mutisme, risquait de s'engloutir, de se perdre à jamais ?

C'est sur la fiction de cette voie et le doute de cette interrogation que s'achève le récit.

Mais l'affaire ne s'arrête pas là. Car si la voie est indiquée, le récit de *La Chambre* n'en fait pas l'expérience. Et comme elle n'y est pas mise à l'épreuve, on n'en aperçoit pas d'ici les conséquences ni les éventuels développements nécessaires. C'est ce dont se charge *Dans un Miroir*, et cette épreuve modifie du tout au tout les données, portant du même coup au-delà l'essence de l'écrivain.

L'issue hypothétique suggérée par *La Chambre*, le récit de *Dans un Miroir* l'examine en deux temps. Dans une première partie, la perspective demeure fidèle à celle qu'on vient de voir. La seconde, par contre, élève le débat à un point de vue plus enveloppant et d'une complexité plus haute. Et passant d'une partie à l'autre, les personnages se renouvellent — tout au moins ils changent de *figures*, comme s'ils avaient évolué au cours de ce passage.

D'un bout à l'autre de la première partie (pp. 135-172), les personnages sont au nombre de quatre. Trois d'entre eux jouent un rôle actif : Léonard le parleur, Louise ou la Littérature, et le frère de Louise ou le silencieux. Dans la recherche menée par Léonard pour trouver le chemin d'une entente qui mette un terme à la disparité le séparant du frère, Louise est leur intermédiaire. C'est sous l'égide de la Littérature et sous sa surveillance constante (même si, s'exerçant à distance, elle ne se décèle pas) que se déroulent tous les rapports entre le parleur et le silencieux. Aux trois figures qui sont aux prises s'en ajoute une quatrième, énigmatique, qui demeure en retrait, semble absente et ne participe nullement à l'action (pp. 138-139) : l'écrivain, en qui ont lieu leurs manèges et qui n'y est pour rien (comme c'était le cas dans *La Chambre* où, de l'écrivain qui était témoin du jeu des enfants, il était dit : « Il croit tout savoir et ne rien pouvoir » p. 66).

Si la démarche projetée pour dépasser la division du Discoureur et du Double muet et frayer un chemin vers une parole souveraine est bien ici la même (guérir le silencieux « en renchérissant sur sa propre folie » (p. 143) ; par le mutisme du parleur forcer le silence à parler et ainsi provoquer leur réconciliation dans une parole urgente), son expérience révèle toutefois que cette voie, qui semblait devoir faire échapper à la Littérature, n'était qu'un faux espoir ; qu'elle était en réalité secrètement inspirée par la Littérature elle-même. Dans le présent récit, le plan tel que le formulait l'épilogue de *La Chambre*, est le fait de Louise. C'est elle qui l'énonce, le suggère (pp. 147-149), et son adoption par le Discoureur la laisse « les yeux mi-clos, dans une attitude de souriante expectative, savourant visiblement sa victoire » (p. 149). L'épreuve du silence qui avait promis d'être décisive est

en fait la victoire de la Littérature. Cette victoire, d'où peut-elle lui venir ?

L'expérience du silence a lieu. Plutôt, elle a eu lieu. Car nous sommes au sein d'un récit et comment, dans une narration, pourrait-elle avoir lieu — entendez : au présent ? L'épreuve du silence est silence. Elle consiste en un combat de silences que le Discoureur *rapporte* aussitôt doublement à Louise : en tant que Narrateur, d'emblée il la rattache et aussi la raconte à la Littérature. Comme elle ne peut être que *relativement* à la Littérature, elle consiste en tout et pour tout dans la *relation* d'une épreuve. Mais comment une telle relation serait-elle en mesure de rapporter le silence même ? Il n'est en son pouvoir que de le *dire*, donc d'être ce que le silence *n'est pas*. Dès lors l'expérience du silence ne peut être qu'une forgerie : la fiction de cette expérience à l'intérieur d'une narration à mesure que celle-ci se déroule. Et c'est ce qui advient ici. Le Discoureur fait le récit de l'entrevue avec le frère (avec le silencieux) parce qu'il est lui-même curieux de ce qu'il a à dire (p. 160). Au moment de prendre la parole, il ne sait pas encore ce qu'a été l'épreuve ; il attend de sa relation qu'elle le lui apprenne : elle est fiction. De sorte que dès l'abord l'épreuve se transforme en Littérature ; elle n'existe pas *comme épreuve*, mais comme narration d'une épreuve. Et en effet, dans le récit qu'il en fait à Louise, il s'avère que le Discoureur, en affrontant le silencieux, a le premier laissé échapper une parole entérinant leur division : « Et moi crois-tu que je puisse rien pour toi ? » (p. 165). Sans se rendre compte ni même sans comprendre la portée de son geste, il a d'une simple phrase rétabli leur scission, empêché que leurs rapports changent et, ramenant le statu quo, assuré la victoire de la Littérature. L'épreuve n'a donc été et n'est de part en part que bavardage (p. 170) — Littérature. Aussi Louise n'a-t-elle aucune peine à confondre le Discoureur, à détruire l'illusion où il est de parvenir bientôt à cette parole souveraine qui d'un seul élan émanerait du silencieux et de lui-même enfin réconciliés : « Une fable, rien qu'une fable ! » (p. 170). L'écrivain est soumis à la Littérature. Sa souveraineté est impossible. Cette fois le verdict semble irrémédiable, et la pièce devoir se conclure. C'est négliger un *facteur* au sens fort du terme.

Certes les questions et discussions passées, quels que soient les renversements, concordent dans leur issue. Mais ne devait-il pas en être ainsi ? Un point leur est commun : toutes ont eu pour intermédiaire — pour milieu — la Littérature ; toutes se sont déroulées à l'instigation de celle-ci, sous sa tutelle. Or l'écrivain, qu'est-il pour la Littérature ? Il est un lieu, une scène où deux figures s'opposent. De ces figures, de ce qu'elles sont, il ne décide en rien ; il assiste à leurs entrevues sans y être pour rien. Et comme l'une d'elles n'est que silence et qu'elle vient de se voir exclue de toute *voix* au chapitre, pour la Littérature l'écrivain se réduit en définitive au seul bavard. Le Narrateur est tout ce qu'elle connaît de lui — une sorte de marionnette (p. 180 « ... ce Léonard ? Est-il besoin de vous le nommer quand vous ne connaissez que lui ? »). Au fond, en tant qu'elles ont lieu sous l'égide de la Littérature, les discussions se passent comme si l'écrivain simplement n'existait pas. Il les entend, les enregistre : il se borne à en être le spectateur absent, à regarder se dérouler en lui l'allégorie de l'écrivain. Or s'il est vrai qu'il ne décide pas des figures qui le composent, il faut

aussi, pour que la Littérature soit, que l'écrivain écrive : la Littérature ne peut se passer de son existence. Autrement dit, pour qu'elle puisse dominer les débats qui ont lieu en lui, il faut toutefois déjà que l'écrivain soit *distinct* d'elle — qu'il ne se confonde pas en elle. Et ce fait modeste suffit à créer une situation nouvelle, qu'aucun des points de vue précédents n'a pris en considération.

La Littérature a besoin de cet *autre* qu'est l'écrivain, tout autant qu'il a besoin d'elle. Que se dissimule-t-il de neuf en cet état de choses ? Il se produit que l'écrivain, en découvrant la nécessité de son existence, se trouve projeté sur la scène comme le vis-à-vis — le miroir — dont la Littérature a besoin en face d'elle afin d'être et se voir. Dans le même temps qu'il dépend d'elle, il est l'*autre* opposé dont elle ne peut se dispenser ; son existence est aussi forte que celle de la Littérature, son établissement aussi nécessaire. Alors que jusque-là il s'était tenu effacé, l'écrivain sort de sa réserve et, entrant en scène, il se place en face de la Littérature : de ce fait il devient acteur dans sa propre fiction et intervient en elle au même titre que sa partie adverse. Absent de l'acte, il n'était qu'un tiers anonyme ; à présent, venant *en personne*, il est un Je : il parle à la première personne (p. 172). Du coup, la Littérature elle aussi se trouve transfigurée, puisqu'elle ne pourra plus mener les choses comme elle l'entend et que l'écrivain ne se réduit plus à l'image qu'elle en a conçu. Elle a devant elle un rival qui maintenant l'interpelle, avec qui il faut qu'elle compose. La mise en scène sera désormais assurée par leur affrontement, leur duel. Ils vont se mesurer.

L'écrivain faisant irruption dans sa propre fiction — c'est le coup de théâtre. Celui en qui avait lieu le drame de l'essence, devient partie prenante. La deuxième section du récit commence. Les acteurs ne sont plus que deux : la Littérature qui n'est plus Louise, l'écrivain tard venu qui par la force des choses vient d'être amené à se réenvelopper dans le récit de son essence. Ainsi cette essence devient une histoire qui se figure en deux moments : une première phase trompeuse mais nécessaire au cours de laquelle la Littérature commence par conduire les débats et imposer souverainement ses vues sur l'écrivain en raison de ce fait premier que l'écrivain, pour se chercher, doit déjà s'être assujéti à la Littérature et donc lui appartient déjà ; une seconde phase où l'écrivain, se découvrant dupé par la Littérature et s'arrachant à son point de vue, se dresse en face, lui oppose sa contrepartie et amorce un retour réflexif et critique sur les vues unilatérales de la phase fallacieuse. Réappréciée à la lumière de ce second moment, l'essence de l'écrivain n'est plus seulement le jeu de deux figures adverses qui lui sont intérieures et dont les relations sont sous la loi de la Littérature. Elle comprend aussi, par surcroît, les nécessaires distinction et distance de l'écrivain d'avec cette même Littérature — nécessaires tant pour cette dernière que pour lui-même. De ce fait la Littérature cesse d'être toute-puissante médiatrice pour devenir l'une des faces d'un rapport en miroir. Écrivain et Littérature se reflètent désormais l'un l'autre, mutuellement irréductibles. Sans l'écrivain qui la renvoie et est donc autre qu'elle, la Littérature n'existerait pas. Et de même l'écrivain tire toute son existence de

son antagonisme et de son écart avec celle dans laquelle il se réfléchit.

Dans cette nouvelle configuration retorse de l'essence faite de deux boucles successives dont la première engendre l'autre plus large qui l'enveloppe, que devient la question de la souveraineté ? L'écrivain se charge d'éclairer la Littérature sur elle-même en se tenant à distance d'elle et lui renvoyant son image. Le reflet qu'elle découvre en lui et qui prétend la restituer fidèlement (p. 178), elle ne s'y reconnaît nullement, et elle ne peut s'y reconnaître puisqu'il lui est renvoyé par le biais d'un *autre* dont elle a besoin. A ses yeux, l'image la déforme pour cette simple raison qu'elle se trouve contenue dans un *autre* dont elle est nécessairement séparée par l'espace d'un écart. Au fond, ce qu'elle découvre dans son propre reflet c'est avant toute chose cet écart, qui tout à coup surgit en elle, se dresse entre elle et sa réplique — par suite entre elle et soi — et est le signe d'une autre présence en elle-même : l'écrivain. Pour elle, l'écrivain ne peut être que l'indice d'un vide qui la gêne au-dedans de soi et l'empêche d'être elle-même. Comme tel, il lui donne à entendre qu'elle *n'est pas* le maître du jeu. Et c'est ce qui permet à l'écrivain de croire et de soutenir que c'est lui-même, et non pas elle, qui en dessous manigance tout et que le véritable meneur n'est autre que lui. Parce qu'il est son miroir, il ouvre à l'intérieur de la Littérature l'intervalle d'une distance critique ; l'obligeant à se doubler et à sortir d'elle-même, il la force du même coup à se juger elle-même (p. 182). Et lorsqu'elle lui affirme qu'elle ne se reconnaît nullement dans l'image qu'il lui tend, elle lui accorde secrètement qu'il est fiction (p. 185), que le mouvement de cette dernière repose en lui. C'est lui-même qu'il façonne ainsi, et sa propre constitution est aussi celle de la Littérature puisqu'elle a lieu en cette dernière et pour la doter de son être.

Du reste, que signifie que l'écrivain est nécessaire à la Littérature, sinon que quelque chose qui en elle *n'est pas* elle, doit d'abord la briser en deux pour qu'elle puisse ensuite se connaître, et que cet autre lui échappe parce qu'il lui a *d'avance* échappé ? Il y a là en son propre cœur une autre présence qui doit lui demeurer insaisissable et ne se manifeste en elle que sous la forme d'une discordance. L'écrivain est sa zone aveugle — cette part d'elle-même dont elle ne peut connaître l'existence qu'en lui et grâce à lui (p. 183). L'écrivain triomphe. La souveraineté est sienne.

Mais y a-t-il matière à triompher ? Quand deux êtres se réfléchissent et que tout tient dans un jeu de reflets, comment l'un d'eux serait-il en droit de prétendre au monopole de la vérité ? Sa souveraineté ne se découvre qu'à l'intérieur de la Littérature et donc se perd en se trouvant, puisqu'elle doit d'avance avoir accepté la Littérature comme lieu où se chercher ; de ce fait, elle n'existe que de s'être d'abord enclavée dans l'écart qu'est celle-ci, partant de s'y être soumise. C'est au prix de cette soumission que la puissance de l'écrivain est en mesure de s'affirmer. Et dès lors la situation se retourne en faveur de la Littérature (pp. 185, 189).

Si d'une part l'écrivain est le reflet de la Littérature et si, de l'autre, l'image qu'il offre permet à cette dernière de se connaître, cette même image lui sert à lui aussi à se connaître : elle vaut pour l'écrivain tout autant que pour son adverse. Or qu'a-t-elle révélé de la Littérature ? Que cette der-

nière est divisée en deux et comporte en elle un écart. Dès lors, comme l'écrivain *est* par elle et ne peut se découvrir qu'en elle, il est lui-même discordance au-dedans de soi. La cassure et l'écart internes qu'il vient d'attribuer à la Littérature ne sont que les siens propres : il est lui-même un être déchiré (pp. 186-187). Si l'écrivain est bien à l'origine de la rupture en deux de la Littérature (laquelle est, de ce fait, à la fois action et regard critique, pratique et théorie), en revanche tout à coup elle se révèle à l'origine de la rupture et de la partition propres à l'écrivain (Narrateur et Lecteur ; bavard et silencieux). L'éclat de rire inattendu qui, dans *Le Bavard*, entraînait la division de l'écrivain se reproduit ainsi à la fin de l'histoire, avec les mêmes effets.

L'écrivain, au-dedans de soi, a lui aussi besoin d'un *autre*, et la gêne qu'il plaçait au cœur de la Littérature est également en lui. Après que l'écrivain a appris à son opposée ce qu'il en était d'elle, c'est à elle à présent à lui apprendre ce qu'il est : ils s'éclairent l'un l'autre en retour. Sous la lumière ainsi jetée, il apparaît que la puissance de l'écrivain si fraîchement conquise était illusoire : elle n'a été acquise que parce qu'il porte en lui un débat intérieur, une angoisse, qu'il prête à l'autre mais qui viennent de son propre fond et dissimulent le tourment d'un indicible insaisi. L'affirmation glorieuse de sa souveraineté est en réalité l'aveu d'une non-souveraineté — d'un déchirement intime, d'un différend irrésolu. Elle est l'expression d'un désir de n'être pas divisé en soi-même, de renouer avec l'enfance, de retrouver une plénitude dont elle ne cesse de proclamer la perte (p. 188).

En fin de compte, la seule façon possible de résoudre ce déchirement, c'est de le relater en un récit — c'est donc l'écrit. En lui l'écrivain est contraint à la fiction, et dans cette fiction s'accomplit un mouvement double : par elle l'écrivain est amené à faire entrer dans son déchirement intérieur la Littérature et ses procédés, en même temps qu'il se trouve porté, inversement, à insérer son déchirement dans la Littérature, donc à le lui communiquer. Comme tel, le récit de ce déchirement est le principe de leur union : il fait en sorte que le déchirement n'appartienne en propre à aucun des deux, de même qu'il crée l'impossibilité de décider qui des deux est souverain. L'écrit les rend inséparables.

La puissance va de l'un à l'autre sans issue possible. La souveraineté (c'est-à-dire le chant, ou l'indicible, ou encore la vérité pleine) n'est à personne. Ni l'écrivain ni la Littérature ne peuvent prétendre la détenir. C'est au contraire elle qui les tient. Tous deux ensemble sont la preuve d'une souveraineté qui les dépasse et les réunit dans leur affrontement. Et c'est par elle que l'écriture existe : sans elle leur lutte, donc le récit n'aurait pas lieu. Elle est leur lieu, leur jeu — lequel ne bat que parce que chacun d'eux persiste dans l'espoir fallacieux de finir par s'emparer d'elle. Chacun veut prendre l'avantage sur l'autre ; l'illusion (« se duper soi-même », p. 189) est le fil de leur vie commune. Et c'est par là que la souveraineté les tient et rend l'écrit possible : elle est l'essence suprême dans laquelle prennent place et se nouent l'essence de la Littérature et celle de l'écrivain ; elle vit de les duper ensemble. Ainsi tout n'est que leurre, tricherie, illusion d'une souveraineté prenable. L'écriture est un jeu de dupes. C'est la souveraineté qui le veut. L'écriture continue.