

## **Des Forêts/Blanchot**

**Par Amélie Averlan**

### **Introduction**

Louis-René des Forêts, Maurice Blanchot, deux auteurs, deux amis, mais surtout deux œuvres que j'ai essayé de mettre en rapport. Ce rapport s'inscrit premièrement historiquement au cœur d'un siècle marqué par deux guerres qui frappèrent de leur sceau traumatisant toute une génération, celle du vingtième siècle. Ce rapport est donc celui, et nous comprendrons aisément pourquoi, d'un écho humain et social littérairement incarné : dans quelle mesure ? Quelles en sont les manifestations dans cet art premier qui est celui de la mise en mot travaillée, ordonnée, bousculée, elle-même interrogée et mise sur la sellette ? Comment la littérature et la société y sont mises en question ? N'est-ce pas paradoxal, voire contradictoire de mettre en regard deux œuvres qui semblent à certains égards « coupées<sup>1</sup> » du réel, parfois « a-temporelles » et stylistiquement « in-classables » dans une perspective historique et sociale ?

J'essaierai de montrer et de prouver que ces coupures sont notables, historiquement et socialement éclairantes. Je parlerai d'abord d'un genre premier périmé<sup>2</sup> qu'est le roman, selon cette perspective de mise en rapport desforestienne et blanchotienne. Je parlerai ensuite des « récits poétiques » que sont *Le Bavard* et *Le Dernier homme*, en focalisant mon attention sur le terme de personnage devenu inadéquat, inadéquation déjà mise en lumière à travers l'étude

---

<sup>1</sup> Le verbe « couper », pris dans son acception première, signifie évidemment diviser ; et significativement est employé pour une action matérielle comme celle de « couper du pain ». Cette acception matérielle nous fait glisser vers une seconde, (attachée à l'action de « couper du vin »), plus spirituelle, de mélange ; ou encore, une troisième acception à interroger, associée à l'action matérielle de « couper l'eau », et, plus spirituelle, d'interrompre, de rompre une continuité.

Le récit : c'est ?

des *Mendiants* et de *Thomas l'obscur*. J'en viendrai alors à nous interroger sur cette question d'espace ou des espaces littéraires et scéniques, en étudiant plus particulièrement le recueil de nouvelles de des Forêts *La Chambre des enfants*, *L'Arrêt de mort* et *L'Idylle* de M. Blanchot.

Ces différentes focales d'étude ayant dans ce chapitre une perspective historique et sociale, me permettra d'introduire un dernier chapitre tout entier tourné vers l'analyse d'une littérature à dimension<sup>3</sup> philosophique, aussi perceptible chez des auteurs comme Sarraute et Beckett.

---

<sup>2</sup> Il conviendra d'attirer l'attention sur cette in-validité du roman, son caractère désuet ou dépassé, qui convoquent l'historique, le social (le goût ?) ; quelles valeurs (notion induite par l'adjectif « périmé ») sont validées ou invalidées par le récit ?

<sup>3</sup> De cette dimension, (terme convoquant la notion d'espace), nous essaierons de voir 1. quelles relations existent entre la forme d'expression littéraire et la science de la sagesse, 2. l'importance, l'ampleur, de cette science intrinsèquement à la littérature, et 3. l'aspect significatif de l'une par rapport à l'autre.

## Dernier Premier roman ?

### *Thomas l'obscur ; Les Mendiants*

Premiers romans respectifs de Maurice Blanchot et des Forêts, *Thomas l'obscur* (écrit de 1932 à 1940) et *Les Mendiants* (paru pour la première fois en 1943) nous font l'effet d'un ratage salutaire. Il faudrait d'abord définir ce que l'on peut entendre par 'ratage'. *Les Mendiants*, un mauvais roman d'aventure qui n'avance pas, qui piétine, s'arrête, se disloque, pour ne laisser au lecteur qu'une impression de discontinuité classée en polyphonie, celle des différentes voix des adolescents, tour à tour nommés ou désignés : Est-ce la fin du roman ? la naissance du récit ? Ces deux ouvrages sont-ils les premiers et derniers romans de des Forêts et M. Blanchot avant les récits ?

### Couper et In-valider

Prenons en compte la forme des *Mendiants*, sa mise en forme ; celle-ci nous sert de base, de fondement même aux arguments qui vont suivre. A chaque personnage son espace dans *Les Mendiants* ; chacune des prises de paroles étant séparée par un saut de page et l'inscription du prénom (parfois de la dénomination ou du surnom) du personnage. Les différentes prises de paroles et les divers personnages sont classés dans l'ordre ci-dessous présenté. A l'intérieur de chaque partie, la plus grande prise de parole (quantifiée au nombre de pages) est marquée en caractère gras :

<i>PREMIERE PARTIE</i>	<i>DEUXIEME PARTIE</i>	<i>TROISIEME PARTIE</i>
GUILLAUME (20 pages) RICHARD (8 pages) GREGOIRE(4 pages) SANI(12 pages) L'ETRANGER(5 pages) HELENE(6 pages) GUILLAUME(8 pages) L'ETRANGER(2 pages) HELENE(4 pages) ANNA L'aubergiste(6 pages) L'ETRANGER(2 pages) MARC(3 pages) HELENE(14 pages) L'ETRANGER(2 pages) MARC(4 pages) GUILLAUME(17 pages)	FRED(23 pages) L'ETRANGER(9 pages) HELENE(25 pages) LE CATALAN(9 pages) L'ETRANGER(6 pages) GREGOIRE(9 pages) GUILLAUME(27 pages) RICHARD(7 pages) GUILLAUME(6 pages) FRED(14 pages) HELENE(7 pages)	FRED(8 pages) FRED(18 pages) SANI(16 pages) ANNABELLE(6 pages) GUILLAUME(5 pages) LE CATALAN(4 pages) RICHARD(5 pages) GUILLAUME(18 pages)
<b>Guillaume ~ 45 pages</b>	<b>Hélène ~32 pages</b> <b>Guillaume ~33 pages</b> <b>Fred ~37 pages</b>	<b>Guillaume ~23 pages</b> <b>Fred ~26 pages</b>

D'où les coupures (telles que nous les avons définies : divisions, mélanges, interruptions, ruptures de continuité) ; d'où les dépassements (tels que nous les avons définis précédemment : désuétude, valeurs, validations et in-validations de celles-ci). La multiplicité des espaces, les coupures, les dépassements nous amenant à des divisions, des mélanges, des valeurs validés et à la fois invalidées d'un personnage à l'autre, d'un espace à l'autre ; d'où les coupures et les in-validations (c'est-à-dire la validation de valeurs et leurs invalidations), au sein du même ouvrage : Roman picaresque, odyssee intérieure, métamorphoses d'un personnage à un autre, s'expriment à travers un style d'une épaisseur significativement chargée d'adjectifs, de métaphores rudimentaires, lyrisme parfois aventureux et souvent dépassé plongeant le lecteur dans un autre âge, un autre temps que celui du vingtième siècle ; véritablement en marge. Choisissons, parmi d'autres, quelques exemples significatifs nous permettant d'étayer ces remarques. Nous nous attarderons ici au style d'écriture plus particulier en ce qui concerne les interventions de Guillaume, et non à l'histoire en elle-même, ou au contexte. C'est l'effet produit par certaines tournures phrastiques ainsi que la construction de certains groupes nominaux qui fera l'objet de cette explication permettant d'étayer l'hypothèse d'images que nous qualifions de « rudimentaires » et d'un lyrisme « aventureux » voire « dépassé ». Ces images sont souvent en excès par rapport à la situation : « ses yeux étaient dilatés et ses joues rouges et luisantes brillaient comme des soleils <sup>4</sup> ». La comparaison des joues déjà qualifiées de « rouges » et « brillantes », avec des « soleils », force la comparaison dans le sens où celle-ci paraît grossière et puérite.

Il craqua une allumette sur son talon et porta la flamme frissonnante à la hauteur de la bouche du type qui gonfla ses joues et fit un léger signe de tête pour remercier, et l'allumette sauta comme une minuscule et mourante étoile dans l'ombre<sup>5</sup>.

Encore une fois, la flamme « frissonnante » semble peser sur l'image de l'allumette telle une surenchère à la faible puissance de cette flamme essentiellement faible et légère. L'allumette est ensuite comparée à une étoile. On imagine que le personnage jette l'allumette qui va mourir en s'éteignant : « l'allumette sauta comme une minuscule et mourante étoile dans l'ombre » : le verbe sauter semble ici en décalage par rapport à l'image de l'étoile mourante. La surenchère, comme dans l'exemple précédent, semble peser sur l'image : « l'étoile dans l'ombre » : une étoile n'apparaît-elle pas essentiellement dans l'ombre ? A

---

<sup>4</sup> *Les Mendiants*, Gallimard, 1986, p. 139.

Le récit : c'est ?

cette étoile « minuscule et mourante » est comparée l'allumette. L'allumette revêt-elle d'autres formes que celle d'un « minuscule » feu ?

Puis il lança vers moi un coup d'œil perplexe en tapotant la croupe parcourue de rapides frissons comme un champ de blé par le vent ; il voulait ajouter quelque chose, mais il se tut<sup>6</sup>.

Nous aurons remarqué la comparaison des frissons parcourant la croupe du cheval, comme « un champ de blé par le vent ». Cette image ne nous paraît-elle pas puéride ? N'est-elle pas à la limite d'un style parodiant les plus mauvais poètes ?

Dans quelle mesure ces constructions choisies par des Forêts sont significatives ? Rappelons que Guillaume est un enfant. Comment pourrions-nous le qualifier ? Quel portrait des Forêts nous donne-t-il de cet enfant à travers les différentes prises de paroles qui lui incombent ?

Guillaume est cet aventurier aventureux qui, (comme chacuns des personnages) donne une certaine tonalité aux *Mendiants*, celui des premiers romans, in-validés. Quels sont-ils ? Lors de la scène de chasse, les enfants sont explicitement associés à « une meute de chiens ivres d'excitation<sup>7</sup> ». Cette comparaison faite par Guillaume met en valeur l'instinct et l'animalité intrinsèque à l'humain, présentés ici comme naturels, c'est-à-dire dans un rapport de combat où les enfants(chasseurs et métaphoriquement en meute) ont le désir aveugle de capturer leur proie qui se dérobe. Plus loin, c'est à travers une longue description que des Forêts convoque les romans épiques :

« Son cheval, les rênes flottant le long de son corps jusque par terre, effleurait l'eau des naseaux. Mais derrière moi, Lilia buvait aussi à grandes lampées, éclaboussant avec ardeur ses oreilles et son front d'où ruisselaient des gouttes ocre. Sani brusquement tourna un visage grimaçant et anxieux, puis se mit debout sans quitter du regard le bouquet d'arbres derrière lequel j'étais accroupi et je le vis, à travers les broussailles, s'approcher du cheval penché sur le ruisseau qui clapotait en scintillant dans l'ombre des ornes, et il demeura figé, le masque tendu, dans une attitude de profonde attention.<sup>8</sup> »

Le réseau lexical associé à l'univers chevaleresque crée une atmosphère propre à nous mener vers le chemin de cet univers. L'aspect de mise en scène spatio-temporelle est créé par la succession de connecteurs logiques. Cette mise en scène, celle de l'espace et du 'jeu', est construite selon les focalisations successives. A l'allongement des phrases et du rythme correspondent le balayage d'un sujet à l'autre et l'élargissement du plan. La focalisation sur l'un, puis sur l'autre cheval, est associée à l'apposition d'une expansion nominale dans la

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>6</sup> *Les Mendiants*, op. cit., p. 146.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

Le récit : c'est ?

première et la seconde phrase. Le balayage du regard se fait entre deux protagonistes ; mais lesquels ?

Une analogie suggestive est mise en place par ce balayage entre les deux montures et les deux protagonistes. Cette association est d'autant plus explicite dans la dernière phrase, qui est aussi la plus longue, et à laquelle correspond le plan le plus large de la scène.

Tous les sens sont ici mis en éveil et l'instinct des animaux ajouté au cadre champêtre nous mènent aux forces primaires et animales des actants : cadre sinon originel, du moins vierge et sauvage, il ne manquerait plus qu'une nymphe pour faire totalement basculer le lecteur dans une Odyssée, où la couleur « ocre » des gouttes d'eau (nous ramenant à la couleur naturelle argileuse), où « l'ombre des ornes » (dont les fleurs sont blanches et odorantes), où le regard ouvert derrière les broussailles, sont propres à créer ce sentiments de pureté originelle et sensuelle, aussi suggéré par le mouvement et l'expression des personnages, l'éveil de l'ouïe (les clapotis du ruisseau), de la vue (le scintillement des couleurs), du touché (le flottement des rênes le long du corps du cheval), suggestionnés par les circonstancielles en complément, et les expansions nominales tels que les adjectifs (le visage grimaçant et anxieux de Sani) ou les subordinées relatives.

Tout au contraire, lorsque dans les premières pages du roman, le grand-père, Ansel, nous est décrit par l'intermédiaire de Guillaume, qui est son petit-fils, le monde environnant vient se glisser entre eux, par bribes dans la description, les adjectifs pesant sur les substantifs pour donner des images presque vides et sans substance connotative, nous donnant l'amorce in-validée d'une Odyssée intérieure :

« Un bateau lança son cri, un unique mais long appel, et grand-père, qui se plaignait souvent du vacarme des quais, serra le poing et fit retomber son avant-bras sur son genou ; puis ce fut un silence hermétique. Mais quand j'apportai le plateau, les rires bruyants des matelots s'élevaient de la jetée, et grand-père, la tête penchée de côté, les écoutait avec un regard haineux ; son profil maigre, sombre et acéré se découpait sur un ciel vide et transparent. Un vent très pur fit tourner les rideaux. <sup>9</sup> »

Florence Delay, indique Jean Roudaut, a remarqué « l'association dans le livre d'un roman de chevalerie et d'un roman picaresque, avec, d'une part, Sani de Reveison et les enfants qui gravitent autour de lui, reconnaissant sa royauté ou la contestant ; de l'autre les contrebandiers dominés par le vieil Ansel. <sup>10</sup> ». Ce roman est placé sous le signe du mélange culturel comme le sous-entend ce premier argument, et les ruptures de ton, d'une 'Odyssée' à l'autre. Si l'odyssée de Guillaume se place sur le plan de l'aventure et des romans qui font référence à ce domaine, les espaces réservés à Hélène donnent lieu à des développements liés

---

<sup>9</sup> *Les Mendiants*, op. cit., p. 15.

Le récit : c'est ?

à des sentiments amoureux, à sa vie sentimentale liée à Grégoire. Dans une mise en scène des plus poignantes, des Forêts nous fait partager l'odyssée intérieure d'Hélène, face à Grégoire. Cette scène se passe dans un café, au milieu des clients. Hélène est perdue dans ses pensées, accompagnée par Grégoire qui feint une indifférence troublant Hélène, qui se demande si Grégoire passera ou non la soirée avec elle, et qui l'amènent à des réflexions tragiques, propres à éveiller des sentiments de pitié et de compassion chez le lecteur.

« Il ne faisait plus attention à moi, ses yeux étaient fixes et vides, il semblait s'embêter. Je lui demandai l'heure et quand je posai ma main sur son bras, il frissonna comme si un serpent l'eût mordu ; ses pommettes rougirent et il me regarda avec une sorte de dégoût et d'affairement ; je retirai aussitôt ma main, j'avais une affreuse envie de pleurer, il abusait cruellement de son pouvoir. Cependant, ses yeux devinrent soudain très tendres et il caressa d'une main légère ma paume, il serra mes doigts qui craquèrent comme des biscuits ; je sentais tout mon corps trembler ; je serrai les jambes et mon regard se fixa dans le sien où je croyais toujours me perdre. Maladroitement, mais je suis maladroite entre les bras d'un homme, devant lui plus encore : il fait une critique intérieure de mes moindres gestes, de mes moindres paroles, je me penchai vers lui, je lui demandai s'il m'aimait ; rien n'était plus propre à l'horripiler que cette sorte de question : « Laisse ça aux bonniches ». <sup>11</sup> »

Le souffle devient signe. Ce passage n'est constitué que de trois phrases, qui vont en s'allongeant, juxtaposant les propositions, comme sont juxtaposés les personnages, se frôlant sans arriver à accorder leurs sentiments. La dérivation des thèmes constants, (le « je » renvoyant à Hélène et le « il » référant à Grégoire), crée ce balancement d'un personnage à l'autre. Les actions de l'une (demander l'heure, poser sa main sur le bras du jeune homme, la retirer, serrer les jambes et le fixer dans les yeux) sont suivies par les réactions de l'autre (frissonner, rougir, regarder Hélène, caresser sa paume et serrer ses doigts). Les phrases sont longues, suivant l'ennui que semble déceler Hélène chez Grégoire. Elles sont entrecoupées de points virgule suggérant l'anxiété de la jeune femme, ses tentatives de se rapprocher de son amant, son espérance déçue, et le frissonnement de leurs deux corps. La liaison sentimentale de ces deux personnages est directement associée à la troupe de théâtre qu'ils côtoient. Hélène y joue le rôle de Desdémone, et Grégoire celui d'Othello. Ce rapprochement fait sens, car d'un passage à l'autre, nous suivons ces deux personnages, et l'odyssée intime d'Hélène. Othello est près à entrer sur scène, Desdémone est entendue sur le lit. C'est alors qu'Othello entre en scène. Les sentiments des deux personnages viennent alors à se mêler, à se confondre. Hélène juge que Grégoire joue mal son rôle ce soir-là, et Hélène même est envahie par ses propres sentiments, qui ne sont plus ceux de Desdémone face à Othello, mais d'Hélène, face à Grégoire :

---

<sup>10</sup> « L'ardeur narrative », in TF, p.61., citation de Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts*, « Les Contemporains », Seuil, 1995, p.55.

<sup>11</sup> *Les Mendiants*, op. cit., pp. 64-65.

Il tourna vers moi un visage tendu et brutal, et maintenant il fallait m'étreindre et j'étais étalée, chaude, vivante, heureuse, mais eux me voyaient contractée, tremblante sous mes draps : je sentirais son odeur et il me serrerait dans ses bras, mais eux voyaient le beau visage pâle d'une vertueuse matrone qui, dans un quart d'heure, va se faire égorger par un idiot, et ils s'enfoncent voluptueusement dans leurs fauteuils en tordant des doigts nerveux.<sup>12</sup>

Il faudrait peut-être faire un point dans ce passage sur les différentes instances en jeu. Ces différentes instances, quelles sont-elles ? « Il » (Grégoire-Othello), « je » (Hélène-Desdémone) et « eux » (les spectateurs). « Il », « je » et « eux » se fondent pour mettre ici en lumière l'émotion forte qui émane de cette scène (à la fois celle qui est jouée par les acteurs, et celle qui se joue 'en coulisse', c'est-à-dire entre le couple à la vie, comme à la scène). Comment la force des émotions en présence est-elle traduite ? L'accumulation des adjectifs remplit ce passage au contenu explicitement sensationnel (au sens de 'débordant de sensations') : Hélène est « étalée, chaude, vivante, heureuse » face à Grégoire à l'expression tendue et brutale. La vue, l'ouïe et le touché sont tour à tour convoqués par les verbes voir, sentir et serrer se rapportant aux deux acteurs. Mais il ne faut pas oublier la troisième instance qui est celle des spectateurs. L'émotion de ces derniers ajoute un caractère dramatique à la scène qui se déroule. Comment cela ? Il semble qu'un allongement du rythme accompagne la durée de l'émotion ressentie pour la faire se poursuivre dans le temps impartie à la scène. Les spectateurs « s'enfoncent voluptueusement dans leurs fauteuils en tordant des doigts nerveux »... remarquons ici l'allongement de la volupté ressentie en [ā], dont le son est perduré par la réaction immédiate des doigts nerveux, personnalisés. Cette personnalisation est mise en suspens par le participe présent de « tordant », les spectateurs se crispant sur leurs fauteuils. Envahissement, mélanges, les sensations priment ici pour mettre au second plan le « rôle » joué par les personnages. Ce ne sont plus des acteurs, des rôles incarnés, mais bien des sensations confondues qui semblent mises en lumière par des Forêts.

C'est ce qu'annoncent directement la « Chanson westphalienne » placée à l'ouverture des *Mendiants*, la troupe représentant *Othello*, et les références plus implicites à Baudelaire. Quel rapport entre le passage cité précédemment et ces références ? Le mélange, l'éclectisme, la confusion. Cet éclectisme culturel est celui de l'auteur qui met en perspective son goût du mélange, un goût prononcé du renouvellement des formes et des genres littéraires qui se retrouve dans son œuvre entière. En dialogue constant avec l'univers musical que met principalement en lumière le terme « Ostinato », l'œuvre de des Forêts est déjà sous cette

---

<sup>12</sup> *Les Mendiants*, op. cit., p. 89.

influence à l'écriture du premier ouvrage, qui s'ouvre sur l'exergue de la « Chanson Westphalienne » :

« ... Et le plus ardent mendiait un cœur cruel  
Et celui-ci un pouvoir que la nature même lui refusait  
Et cet autre recherchait ce qu'un homme ne doit point trouver  
Et celui-là des amours illicites, une mauvaise fortune  
Et celui-ci le bénéfice et celui-là la folie même  
Et celui-ci une pauvre douceur et celui-là la vaine violence  
Et celui-ci tout à la fois le fruit, la fleur  
Le feu de cette damnée terre oh ! oh ! pauvres petits mendiants  
Roulez sur eux, Cendres, oh ! oh ! roulez sur eux, Cendres ! <sup>13</sup>»

Une chanson, mais point de refrain ; plutôt une répétition d'une lancinance anaphorique. Cette lancinance anaphorique crée une fausse impression de précision. Les déictiques qui littéralement montrent et désignent un actant sont indéterminés et indéfinis. C'est « le plus ardent », mais sur quelle base repose ce superlatif absolu ? Celle-ci que l'on peut désigner autrement par « norme », est absente. « Celui-ci », « celui-là », créent une fausse démonstration, car ces expédients informes informent, mais ne construisent aucune image précise. D'où l'indétermination, d'où ce sentiment de fausse précision et de focale gnomique. Cette focale est celle de l'impossible.

Les premiers vers du passage choisi, mettent l'accent sur une satisfaction impossible. La mendicité induisant l'idée d'une menue acquisition et d'une satisfaction restreinte, est relayée ensuite par un pouvoir refusé, puis par la recherche d'un objet introuvable. Les expansions nominales, explicative puis déterminative, mènent vers une visée obstruée. Ces premières expansions menant vers l'impossible, sont suivies de propos à connotation péjorative. Ce sont des appositions, « illicite »/ « mauvaise », des coordinations associant explicitement « bénéfice » et « folie », ainsi que des adjectifs liés aux substantifs « pauvre douceur »/ « vaine violence », qui font se suivre l'impossible et une connotation moralisante de mal explicite.

L'idée de faute liée à un paradis originel perdu est bien présente dans cet exergue, comme dans les textes de des Forêts : cette perte s'exprime ici à travers cette « damnée terre » où vivent des mendiants en quête de l'impossible. La gradation des propos allant jusqu'à l'englobant, l'absolu d'un « tout à la fois », de ce dernier mendiant mène, en fin de passage, jusqu'à la destruction dont dénote significativement le changement du feu en cendres. L'accumulation par coordinations mises en valeur en début de vers, est à la fin cassée par l'enjambement créé entre « la fleur »/ « Le feu ». Le rythme analogique lancinant est alors

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 9.

coupé par un substantif lié au vers précédent. L'interjection « oh !oh ! », redoublée, appuyée par les allitérations en [i]/[p] et [r]/[s], forcent néanmoins la continuité d'un rythme binaire qui sous-tend la chanson : « Et celui-là des amours illicites,/une mauvaise fortune », « Et celui-ci le bénéfice /et/ celui-là la folie même ».

La personnification des « Cendres » en C majuscule, rappelle le lexique dominant de la destruction, du désir malsain associé à la morale chrétienne. De plus, tel un écho à la mauvaise fortune, l'impératif « Roulez »/ « roulez sur eux », retrace une vision manichéenne d'une roue de fortune positive ou négative ici actionnée.

Premier roman, renouvelé dans une deuxième version, *Thomas l'obscur* est aussi nourri d'influences, d'imperfections. Même s'il faut noter, comme pour *Les Mendiants*, « la singularité de ce premier roman<sup>14</sup>», il n'en demeure pas moins que certains défauts de style absents des récits qui suivront subsistent. Christophe Bident note que les métaphores et oxymores, les répétitions superflues d'adjectifs ou d'adverbes abondent dans le premier *Thomas*, pour constituer une version aux exagérations baroques supprimées dans la nouvelle version. Les 'ratages' de cette dernière se situent dans un manque à dire, dans ce défaut du dire qui passe à la fois par l'emploi d'expansions nominales répétitives, et par un défaut syntaxique qui casse le style, qui se retrouve par exemple lorsque Thomas rentre chez lui, prend un livre et devient le lecteur observé par les mots :

« Le lecteur considérait joyeusement cette petite étincelle de vie qu'il ne doutait pas d'avoir éveillée. Il se voyait avec plaisir dans cet œil qui le voyait. Son plaisir même devint très grand. Il devint si grand, si impitoyable qu'il le subit avec une sorte d'effroi et que, s'étant dressé, moment insupportable, sans recevoir de son interlocuteur un signe complice, il aperçut toute l'étrangeté qu'il y avait à être observé par un mot comme par un être vivant, et non seulement par un mot, mais par tous les mots qui se trouvaient dans ce mot, par tous ceux qui l'accompagnaient et qui à leur tour contenaient en eux-mêmes d'autres mots, comme une suite d'anges s'ouvrant à l'infini jusqu'à l'œil de l'absolu.<sup>15</sup>»

Ces défauts sont donc ceux d'un « trop dit », qui brise l'effet de suggestion silencieuse caractéristique des textes de Blanchot, qui côtoie un arrêt du dire passant syntaxiquement par l'intrusion de phrases très courtes qui cassent la prose poétique déjà si singulière. Cette prose est nourrie d'influences diverses, mais contrairement aux textes de des Forêts, ces influences datent le texte et situent Blanchot par rapport à ses contemporains. On y a relevé les influences de Giraudoux, Kafka, Proust, Malraux ou Bernanos, qu'elles apparaissent dans le style, à travers certains leitmotifs, la construction du roman, des scènes, le caractère des personnages ou leur qualification.

---

<sup>14</sup> Christophe Bident, *Maurice Blanchot Partenaire invisible*, Editions Champ Vallon, Seyssel, 1998, p. 139.

<sup>15</sup> *Thomas l'obscur*, Gallimard, 1950, p. 34-35.

### Des personnages manqués

Ce qui manque à ces personnages de roman, et qui nous amène à les qualifier de 'ratés', c'est ce manque d'humanité qui, de Thomas aux Mendiants, s'exprime à travers le titre même de ces romans. Si des Forêts disait significativement commencer à écrire à partir d'un mot qui allait constituer le titre de son ouvrage, ce titre prend dès lors une importance non négligeable, puisqu'il va constituer un tremplin à l'imagination de l'auteur, et ouvrir des possibles suggestifs et nécessaires à l'élaboration de l'interprétation de l'œuvre pour le lecteur. Ainsi, aux mendiants manque la place accordée à l'être dans la société, et une reconnaissance légitime d'insertion. Ce manque s'exprime à travers les différents actes des personnages, actes dirigés contre la société comme ceux des contrebandiers ou des enfants commandés par Sani. La scène de chasse est symbolique, la société y est mise à l'écart au profit de celle créée par les enfants. Ces micro-sociétés<sup>16</sup> se trouvent au nombre de quatre, et constituent autant d'univers en marge d'une société homogène : ces différents groupes sociaux sont ceux des adolescents, des contrebandiers, des comédiens et des passants à la Cloche de Bois. Le monde des enfants et des comédiens sont d'autant plus symboliques qu'il s'exprime à travers eux tout un monde souterrain brut, passionnel, où des sentiments forts pouvant être qualifiés de sentiments du sublime – au sens kantien – sont mis en valeur. A la recherche du cerf mais aussi par association, de Sani, Guillaume réveille tout un univers chevaleresque et picaresque non seulement à lui même mais aussi au lecteur. Certaines scènes prennent ainsi un sens plus épais, suggestif, et sont sublimées, lorsque par exemple Guillaume, sur sa monture, se prend pour Don Quichotte :

« Sûr de déboucher sur Sani avant la nuit, je mollis les rênes : Lila trotta très lentement ; deux jets de vapeur sortaient de ses naseaux qui frôlaient presque le sol montant. Puis elle fit halte, j'entendis la sirène du port hurler au loin et ce fut le seul cri qui trouble le silence. Mon ombre par-dessus celle plus tassée de Lila, était longue et étroite et je pensais à Don Quichotte et sa monture. Je tirai sur les rênes et elle dressa la tête, elle s'ébroua et nous partîmes, montant de nouveau. Les arbres étaient plus clairsemés, et bientôt une clairière s'entendit devant moi : nous étions au sommet de la colline. <sup>17</sup>»

Ce qui manque à ces personnages c'est donc cette autosublimation en dépit de ce qui a pu exister ou être, parce qu'ils n'existent que par rapport à ce qu'ils représentent. A travers cette scène de chasse, tous les personnages pourraient être qualifiés de faux personnages en tant qu'ils jouent tous un rôle ; on pourrait pour cela faire un parallèle significatif avec la troupe des comédiens qui représentent *Othello* de Shakespeare comme Guillaume représente Don Quichotte de Cervantès. De plus, leurs actes sont tous à des degrés divers, répréhensibles. Ils ne sont construits en tant que personnages romanesques qu'en dépit des

---

<sup>16</sup> Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts*, op. cit., p. 63.

Le récit : c'est ?

autres personnages du roman, recherchant toujours ce qui leur manque, et n'existant qu'à travers cette complétude manquée. La scène de chasse met en scène des actes *portés contre* : contre le cerf, contre Sani, le chef de fil, et contre les autres enfants. A quelques lignes du passage cité précédemment, Guillaume fait état de cette force intérieure se construisant en dépit et contre les autres, alors que la micro-société à laquelle il appartient n'existe que par rapport à ce groupe qu'ils forment ensemble :

« Je savais que ce n'était pas des chasseurs et je savais que Sani et moi seuls étions des chasseurs, et lui savait qu'un seul garçon pouvait deviner ses intentions, le surprendre et le forcer ; c'est moi seul qu'il espérait et craignait, et c'est moi seul en effet qui aurais raison de lui, c'est pourquoi il convenait de s'écarter et de chasser seul, absolument seul. 18»

Personnages manqués aussi, dans la mesure où chacun se répond et recherche cette complétude manquée. A bien des égards on pourrait trouver chez des Forêts des reprises du discours d'Aristophane<sup>19</sup> comme mythe de l'impossible. La mendicité c'est bien sûr la conscience du manque, le désir, « un cœur, le pouvoir, les amours, la fortune, le bénéfice et la folie même, la douceur, la violence, le fruit, la fleur, le feu<sup>20</sup> », autant d'éléments mis en perspective en exergue du roman dans la chanson Westphalienne. L'impossible, c'est l'amour fusionnel qui ne peut s'accomplir que dans la mort tel que le représente allégoriquement *Othello*, et les amours manquées de Fred et Grégoire. C'est bien le vide qui domine chez eux, et ce manque à chercher qui, comme le souligne Jean Roudaut, est « ce qu'un homme ne doit point trouver ». Ce manque est encore ce qui amène Fred, à des réflexions métaphysiques sur la vie comme manque, qu'il soit passé, présent ou à venir, reflétant son incapacité à vivre la vie en soi, souvent tenté de plonger dans des fantasmagories, comme celles de Grégoire à propos d'Annabelle ou d'Hélène.

« Il y a des hommes qui n'ont pas encore de passé, mais qui ont un avenir ; il y a ceux qui ont un passé et encore devant eux un avenir ; ces derniers ne devraient pas brandir leur passé comme un fanion glorieux, ils devraient songer à se créer un avenir aussi digne ( ou plus digne) de leur passé. Il y ceux qui ont un passé et qui n'ont plus d'avenir, et ceux-là peuvent dire quelque chose, et ceux qui n'ont pas de passé, plus d'avenir, sans doute peut-on leur faire quelque reproche, mais j'appartenais à la première catégorie, et je ne pouvais prendre appui sur un passé encore trop léger.<sup>21</sup> »

---

<sup>17</sup> *Les Mendians*, op. cit., p. 69.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>19</sup> C'est la définition même de l'amour fusionnel, qui nous ferait revenir à l'unité de « notre première nature », comme dit Aristophane, qui nous libérerait de la solitude (puisque les amants, comme « soudés ensemble », ne se quitteraient plus), et qui serait, dans cette vie comme dans l'autre, « le plus grand bonheur que l'on puisse atteindre ». Amour total, amour absolu, puisqu'on n'y aime que soi enfin rétabli dans sa complétude, dans son unité, dans sa perfection. Ce point de vue est fondé sur le discours d'Aristophane tiré du *Banquet* de Platon. Cf. *Le Banquet*, Mille et une nuits, La petite collection n°227, 1999.

<sup>20</sup> Jean Roudaut, *Louis-René des Forêts*, op. cit., p. 56.

<sup>21</sup> *Les Mendians*, op. cit., p. 170.

Propos métaphysique s'il en ait. Passé et avenir sont ici mis en question, interrogés par Fred. Des Forêts donne à ses propos une valeur sentencieuse de vérité. Quelle est-elle ? Le passé engage un devoir de l'homme, et l'avenir convoque un pouvoir. Ce sont ici les quatre maîtres-mots autour desquels s'organisent ces deux phrases : passé/devoir ; avenir/pouvoir. Le rythme binaire renforcé par le balancement entre affirmatives et négatives étaye cette hypothèse. Des Forêts ouvre cette pensée sur une présentative : « Il y a des hommes qui n'ont pas encore de passé, mais qui ont un avenir ». L'explication est donnée par les relatives qui déterminent les hommes remis en question, et aboutit à une pensée, non pas moralisatrice, mais plutôt spirituellement ascétique, dans la mesure où elle tend à tracer un chemin vers le vrai : « Il y a des hommes qui n'ont pas encore de passé, mais qui ont un avenir  $\Rightarrow$  Ils [ceux qui ont un passé] devraient songer à se créer un avenir aussi digne (ou plus digne) de leur passé  $\Rightarrow$  Ceux qui n'ont pas de passé, plus d'avenir, sans doute peut-on leur faire quelque reproche  $\Rightarrow$  mais j'appartenais à la première catégorie [ceux qui ont un avenir], et je ne pouvais prendre appui sur un passé encore trop léger. ». La vie comme ce qui *ad-vient*, c'est-à-dire *de et avec*, un trépasement créateur<sup>22</sup> au sens d'Heidegger.

C'est le nuit de Thomas, son obscurité même que ce manque d'humanité, qui fait de Thomas un homme absent, qui absorbe et se dilue, que ce soit dans l'eau, dans les mots, ou auprès d'Irène et Anne. *Thomas l'obscur*, le titre du roman annonce un manque, la lumière, et qualifie le héros par apposition, d'obscur, qui peut être envisagé comme cet état sordide et monstrueux, comme ces forces embryonnaires – inconscientes ? – parlant à l'intérieur de nous. « Thomas s'assit et regarda la mer », cette première phrase crée un espace ouvert. Le livre s'ouvre donc sur un espace ouvert et infini, liquide, fluide, abyssal et qui s'étend à perte de vue, à la fois celui de l'œuvre entière de Blanchot comme le souligne Christophe Bident<sup>23</sup>, mais aussi du livre *Thomas l'obscur*, et du personnage, obscur : c'est-à-dire manqué, en tant que ce qui reste à faire et à venir pour Blanchot et le lecteur. Thomas<sup>24</sup> est un homme absent, devenant un corps, une matière, envahi, envahissant, un homme mort chargé du poids culturel que ce prénom porte en lui. Thomas, personnage manqué, c'est-à-dire aussi faux personnage en tant qu'il est non pas défini clairement mais plutôt monstrueux et irréel. Thomas est donc dans un premier temps présenté comme personnage de roman, éponyme et principal, mais ne

---

<sup>22</sup> Cf. *Essais et conférences*, op. cit., p. 81 ; ainsi que les explications données dans la première partie de cette étude : « Le dernier homme ou la question du poète ».

<sup>23</sup> *Maurice Blanchot Partenaire invisible*, op. cit., p. 143.

<sup>24</sup> C. Bident note très justement que Thomas ou Didyme (jumeau) apparaît dans le Nouveau Testament chez Jean. Il privilégie le touché à la vue, et reconnaît la nature divine du Christ. Même mort, son corps continue à

Le récit : c'est ?

prend véritablement de sens que si on le définit allégoriquement comme ce que sera l'œuvre de Blanchot, comme cet état embryonnaire et monstrueux de l'*Œuvre*. Thomas l'obscur, loin d'être considéré ici dans une perspective autobiographique, comme le sous-entend C. Bident – puisque rien, poétiquement, ne justifie ce point de vue – est ce réservoir plein et épais qui contient déjà la prose poétique du *Dernier homme*, son calme continu, ses pensées suffocantes, cet infini prolongé et doux de son silence, la mort à l'œuvre de *L'arrêt de mort*, et – dans le sens où Thomas révélerait Anne à elle-même, sa chute lui rendant sa liberté – *moralement*, une révélation-libération qui sera celle de *L'Idylle*.

---

accomplir des actes miraculeux. Dans *l'Évangile de Thomas*, il sera nommé Didyme Jude, « frère jumeau » du Seigneur.

<http://www.e-litterature.net>

### **Le récit : *Le Dernier homme* ; *Le Bavard***

Il semble qu'après le roman s'opère un glissement propice à l'émergence d'un nouveau genre, ou d'une nouvelle forme d'expression littéraire. Le vingtième siècle est tout entier tourné vers cette problématique de l'expression, qu'elle soit personnelle ou, pour employer un terme bien inadéquat, universelle. Du roman surréaliste au Nouveau Roman est lancée cette question du dire, de se dire, et d'in-former. On sent très bien qu'un changement s'est accompli, premièrement à cause de la Grande Guerre qui a marqué souterrainement ses contemporains (ce dont les Surréalistes se font l'écho), ensuite par la seconde qui vient rouvrir les blessures d'hier et en créer de nouvelles, tel un plus à l'horreur et à l'atrocité humaine. Conjointement à cela, ce sont les mœurs, les mentalités, la morale, qui changent. La consommation se diversifie et toutes les classes sociales en sont bientôt les bénéficiaires. La télévision, le cinéma, la publicité sont une marque des changements en profondeur de la société. Ce sont tous ces changements qu'il faut prendre en compte parce qu'ils influent sur les courants littéraires ou artistiques, jusqu'à cette diversité des formes littéraires, ce retour à la poétique et ce renoncement aux grands romans et fresques sociales qu'étaient celles de Balzac ou de Proust. Un courant s'annonce avec la naissance du « récit poétique », celui de la douceur et de la légèreté, qu'elles s'expriment à travers les rêveries et l'adoration féminine chez les Surréalistes, jusqu'aux débauches de *L'Histoire de l'œil*, et ce silence de plénitude chez Blanchot et des Forêts.

*Le Bavard* et *Le Dernier homme* sont les deux premiers grands récits des deux auteurs qui ont su, dès le titre, annoncer la propre mise en scène de ce qu'ils pensaient être l'écrivain, et en même temps exposer ce qui, pour chacun d'eux, constituait l'essence même de la littérature.

#### **Spirituellement, un caractère**

Le récit poétique prend toute sa consistance dans ce flux continu, dans ce tout uniforme qui constitue à la fois la prose de ces deux auteurs, et donne consistance au personnage central. Dans son étude sur *Le Récit poétique*, J.-Y. Tadié remarque que des personnages comme le « petit ami » de Léautaud sont des « existences qui ont perdu leur essence », et que chez Valéry, M. Teste est au contraire « une essence sans existence » ; il ajoute que chez

Gide, ce qui est « ôté à la richesse psychologique est donné à l'ironie<sup>25</sup> ». Cette épaisseur psychologique est aussi absente du Dernier homme, qui est avant tout un corps et des sensations, des intuitions. Cette matière psychologique nouvelle dont parle Sarraute a quelque chose de commun avec cette matière qui constitue l'essence du Dernier homme. La définition que donne Sarraute de ce nouvel homme est singulière dans la mesure où elle révèle tout l'intérêt porté aux sensations. Cette définition s'éloigne de celle du Dernier homme là où chez Sarraute les personnages n'ont pas d'épaisseur corporelle, là ils sont encore guidés par des émotions intellectuelles. Ce point de divergence nous permet de nous rapprocher de la définition du Dernier homme qui est plus physique que psychique. Les personnages de Sarraute seraient des existences qui ont perdus leur essence dans la mesure où leur passé constitue la matière psychique définie par l'auteur. Chez Blanchot, les personnages sont des essences sans véritable existence, ils n'ont d'existence que par cette épaisseur essentielle qui les constitue. Le Dernier homme est essentiellement constitué de flux, de mouvements personnels exprimés par les pronoms. Le Bavard est plus complexe, ne s'insérant dans aucune des deux catégories. Le Bavard est une essence constituée de mots et d'un passé qui le ressuscite, mais aussi une existence – il est bien celui qui parle, qui *nous* parle<sup>26</sup> -, mais il réfute et contredit son existence. Le Bavard serait donc une essence qui construit son existence en la réfutant<sup>27</sup>, qui s'annonce et s'annule tel Moliéri dans *Les Grands moments d'un chanteur*, personnage qui est moins un caractère, un portrait, qu'une allégorie porteuse de l'essence de l'œuvre littéraire de des Forêts. « Je dirai d'abord, écrit Blanchot à propos du *Bavard*, qu'il est pour nous, pour les gens d'une ère sans naïveté, l'équivalent d'une histoire

---

<sup>25</sup> *Le récit poétique*, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 14.

<sup>26</sup> Jean Roudaut souligne très justement que toute l'époque qui ouvre la marche au vingtième siècle, illustre le mythe de Narcisse, « la littérature devient son propre sujet et ne cesse de contempler son reflet dans l'eau du langage », et pour cause. Il faudrait avoir à l'esprit que des Forêts reprend presque littéralement des propos de Kleist dans *L'Elaboration de la pensée par le discours*. Si la pensée du bavard s'élabore par le discours, « il y a pour celui qui parle, écrit Kleist, une étrange source d'enthousiasme dans le visage humain qui est en face de lui ; un regard indiquant qu'il a déjà compris une pensée à moitié exprimée nous permet souvent d'en trouver l'expression complète. Je vois que maint grand orateur, en ouvrant la bouche, ne sait pas encore ce qu'il dira. Mais la conviction qu'il trouvera l'abondance d'idées nécessaires, dans les circonstances et dans l'excitation qu'elles provoquent en lui, lui donne la hardiesse de commencer au petit bonheur. » Ce qu'illustre le Bavard de des Forêts c'est que le seul miroir face à lui sont les mots, le Bavard se reflétant dans l'eau de son propre langage. La citation de J. Roudaut est tiré du *Récit poétique*, op. cit., p. 16. La citation de Kleist est extraite d'une étude portant sur des Forêts, *Le procès de la voix*, « La rage du bavard » : <http://www.diplomatie.fr/culture/France/biblio/folio/desforets>.

<sup>27</sup> Le Bavard de des Forêts s'annonce et se cherche par le refus, proche de la pensée de Blanchot en cela que pour ce dernier, « le refus n'a d'autre essence que sa propriété spirituelle (« l'esprit rebelle cherche obstinément, au milieu de ses défaites et de ces morts, quelque chose qui lui soit propre et qui l'exprime », quelque chose comme sa pureté terroriste), et dans l'impossibilité de le définir autrement, il clôt le débat par pure stratégie intellectuelle, élisant dans ce propre de l'esprit une forme aiguë de personnalisme (le refus [...] manifeste [l'esprit rebelle] comme une existence personnelle dont l'accomplissement est l'objet dernier et la sauvegarde du refus même) [...]», *Maurice Blanchot Partenaire invisible*, op. cit., p. 64.

de fantôme. Quelque chose de spectral l'habite ; un mouvement s'y joue, d'où naissent toutes les apparitions.<sup>28</sup>». Cette réflexion de Blanchot nous éclaire plus sur sa propre poétique que sur celle de des Forêts ; Le Bavard est bien l'équivalent d'une histoire de fantôme, mais cette définition ne prend de sens que si l'on envisage ce point de vue avec, en regard, l'histoire du Dernier homme, qui semble clairement dialoguer avec son avatar qu'est le Bavard :

« Je me regarde souvent dans la glace. Mon plus grand désir a toujours été de me découvrir quelque chose de pathétique dans le regard. Je crois que je n'ai jamais cessé de préférer aux femmes qui, soit par aveuglement amoureux, soit pour me retenir près d'elles, inventaient que j'étais un vraiment bel homme ou que j'avais des traits énergiques, celles qui me disaient presque tout bas, avec une sorte de retenue craintive, que je n'étais pas tout à fait comme les autres. En effet, je me suis longtemps persuadé que ce qu'il devait y avoir en moi de plus attirant, c'était la singularité.<sup>29</sup>»

« Dès qu'il me fut donné d'user de ce mot, j'exprimai ce que j'avais dû toujours penser de lui : qu'il était le dernier homme. A la vérité, presque rien ne le distinguait des autres. Il était effacé, mais non pas modeste, impérieux quand il ne parlait pas ; il fallait alors lui prêter des pensées qu'il rejetait doucement ; cela se lisait dans ses yeux qui nous interrogeaient avec surprise, avec détresse : pourquoi ne pensez-vous que cela ? pourquoi ne pouvez-vous pas m'aider ? Ses yeux étaient clairs, d'une clarté d'argent, et faisaient songer à des yeux d'enfant. Il y avait, du reste, sur son visage quelque chose d'enfantin, expression qui nous invitait à des égards, mais aussi à un vague sentiment de protection.<sup>30</sup>»

Si le Bavard cherche à parler sans arriver à trouver ses mots, le Dernier homme parle de l'autre en le regardant. « Silence, silence qui fait tant de bruit, agitation perpétuelle du calme, est-ce là ce que nous appelons le terrible, le cœur éternel ?<sup>31</sup>», c'est l'éternelle présence de l'autre, c'est-à-dire sa re-connaissance. La naïveté réellement présente chez des Forêts au moment où il écrit *Le Bavard*<sup>32</sup> est pertinente dans la mesure où elle met en scène, en la récusant, l'ère nouvelle dont parle Blanchot. Le Bavard met volontairement en scène une réalité puérile, le bavardage, qui consiste à parler pour ne rien dire, parler simplement pour jouir de cette faculté qui lui est donnée : « je parlais, je parlais, quelle jouissance ! Et je parle encore.<sup>33</sup>». Cet épicurisme, ce plaisir pris au fait de choses simples et dérisoires menant jusqu'à l'ivresse, nous ramène à M. G., « Le Peintre de la vie moderne » :

Baudelaire nous dit de prendre M. G. « pour un homme-enfant, pour un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, c'est-à-dire un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est émoussé. [...] *Amabam amare*, disait saint Augustin. « J'aime passionnément la passion », dirait volontiers M. G.<sup>34</sup>»

Ce convalescent, cet homme-enfant, c'est le Dernier homme mais c'est aussi le Bavard, Blanchot et des Forêts nous traçant le portrait spirituel du peintre de la vie moderne, envahi

<sup>28</sup> « La parole vaine », in *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p. 137.

<sup>29</sup> *Le Bavard*, op. cit., p. 7.

<sup>30</sup> *Le Dernier homme*, op. cit., p. 7.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>32</sup> Le « bavard » étymologiquement est « celui qui bave », nous ramenant à une forme de puérilité langagière, celui des premiers bavardages des nourrissons.

<sup>33</sup> *Le Bavard*, op. cit., p. 151.

<sup>34</sup> *Critique d'art*, Gallimard, 1992, p. 351.

par des pensées sublimes, en même temps accompagné de mouvements forts, ordonnant la somme de matériaux involontairement amassés<sup>35</sup>, qu'ils se fassent jour sous forme de pronom dans *Le Dernier homme*, ou par l'intermédiaire d'un style suffocant, haletant, dans certaines pages du *Bavard*.

### **Métaphysique du regard**

C'est le regard porté sur les choses qui, du *Bavard* au *Dernier homme*, manifeste une spiritualité singulière révélant toute la singularité du récit poétique. Si le regard a une grande importance c'est parce qu'il révèle le caractère mis en scène. Par ce regard, toute une métaphysique spirituelle se met en place. Le regard et la multiplication des espaces sont en étroite relation dans *Le Bavard*. Il est à la fois le vecteur d'émotions, de sensations, de rêveries, et d'éveil du souvenir. Ainsi, à la première séquence, « sur la crête de la falaise<sup>36</sup> », le *Bavard* se plaît à rêver en regardant le ciel bleu, la rêverie se changeant bientôt en contemplation animale, rêverie sans image mais faite de sensations que les comparaisons mettent en lumière. Les sensations du héros et le paysage se correspondent<sup>37</sup>. Le ciel presque vide ne donne lieu qu'à des émotions vagues et légères. Puis, lorsque le ciel change, que l'air devient moins chaud et le bruit de la mer moins proche, une « exaltation étrange<sup>38</sup> » envahit le *Bavard*, les éléments l'invitant à prononcer un discours, la paix environnante disparue correspondant à la paix intérieure disparue. Les lieux sont anonymes, évanescents, et ne prennent de consistance que par rapport au regard du héros qui à la fois les observe et les crée. Les trois autres lieux que nous désignerons comme des espaces, sont le bar maritime, la ville qui nous est présentée tel un no man's land, et le jardin public. Chaque espace constitue une étape dans l'élaboration du caractère du personnage, indépendamment du discours que le narrateur-héros élabore. A chacune des entrées dans un de ces espaces, c'est bien par l'intermédiaire du regard du héros qu'une image constituée de sensations, d'émotions et de souvenirs du héros nous est donnée. Le personnage ne prend alors d'épaisseur que par

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>36</sup> *Le Bavard*, op. cit., p. 14.

<sup>37</sup> Lors de ses différents interviews et notamment celui fait par Jean-Pierre Salgas, on a souvent demandé à des Forêts quelles lectures l'avaient marqué. Il souligne que, ayant été mis jeune en pension, les vraies lectures étaient clandestines, car les livres devaient porter le tampon de la censure. Son « plus grand choc », pour reprendre les propres termes de l'auteur, furent les lectures de Shakespeare et des *Fleurs du mal*. Au mot même de « correspondances » il nous est alors difficile de ne pas évoquer le poème du recueil de Baudelaire, et le premier quatrain : « La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles ;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers. », *Les Fleurs du mal*, Gallimard, 1961, p. 22.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 15.

rapport à l'épaisseur même qu'il confère à ces espaces. Ce qui fait la singularité du récit poétique c'est cette construction efficace et ordonnée qui apparente ces récits à des poèmes, dont la forme généralement courte, permet une élaboration savante, que la longueur des récits rend plus difficile. Chez des Forêts et en particulier pour son Bavard, il faut toujours avoir en regard les écrits de Baudelaire et cet esprit de mise en scène qui est celle de Shakespeare. Jean Roudaut souligne que pour le personnage de Giraudoux, « proche de l'origine, héros des jardins d'Eden [...], percevoir, c'est percevoir pour la première fois[...] rencontrer une femme, c'est d'abord imaginer qu'on n'en a jamais vu. Il faudrait alors remplacer la première phrase des contes par celle-ci : « C'était la première fois. »<sup>39</sup>». Chez des Forêts, comme chez Blanchot, et comme le souligne Jean Roudaut à propos des personnages de Giraudoux, le récit poétique se caractérise par ces mises en scène du sentiment de *nouveau*, et *d'ivresse puérile*. Gardons, en regard de cette étude du récit poétique, certaines phrases de Baudelaire à propos d'M. G. :

« L'enfant voit tout en *nouveauté* ; il est toujours *ivre*. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur. [...] Mais le génie n'est que *l'enfance retrouvée à volonté*[...]. C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fixe et animallement extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté embellie par la toilette.<sup>40</sup>»

Le Bavard a ce regard neuf jeté sur les choses, que ces *choses* soient le bar maritime, la jeune femme rencontrée, le jardin public, ou l'homme qui l'y suit. Ainsi, cette impression de nouveau à chacune de ces rencontres, et ce renouvellement spirituel qui, suivant l'évolution même du récit, forme un tout construit et autonome parallèlement au discours même du narrateur-Bavard qui réfute l'essence du récit, laissant le lecteur dans un trouble existentiel. Ce regard est néanmoins le vecteur de sensations, d'ivresses passagères et à chaque fois marquées du sceau de la singularité que croit percevoir le héros :

« Mais lorsque mon regard, sur ces entrefaites, rencontra celui d'une femme très belle qui dansait au bras d'un individu d'une taille ridiculement courte, au nez busqué et aux cheveux rouges qui montaient en deux vagues inégales de chaque côté d'une raie impeccable coupée en son milieu par la visière d'une casquette collée presque sur la nuque, j'eus aussitôt le sentiment réconfortant qu'il y avait encore quelqu'un dans cette salle qui, sous un masque impassible, se nourrissait secrètement du plaisir des autres avec une avidité non moins fiévreuse et non moins ordonnée que la mienne.<sup>41</sup>»

Plus loin, c'est encore avec la même avidité fiévreuse et ironique que le Bavard traverse la ville déserte, entre dans le jardin public, et découvre l'homme qui le suit, son ombre envahissant tout le champ neigeux,

---

<sup>39</sup> *Le Récit poétique*, op. cit., p. 23.

<sup>40</sup> « Le Peintre de la vie moderne » in *Critique d'art*, op. cit., p. 350.

<sup>41</sup> *Le Bavard*, op. cit., p. 30.

Le récit : c'est ?

« de telle sorte que celle de sa tête à présent tournée de profil par-dessus son épaule et cocassement déformée par les accidents du terrain, atteignait le pont, lui donnait un aspect gigantesque et menaçant qu'il était loin d'avoir en réalité, car il était de petite taille et apparemment peu robuste. <sup>42</sup> »

Si l'art de Larbaud consiste à reconstituer un être non par ses actions, mais par ses rêves<sup>43</sup>, l'art de des Forêts consiste ici à reconstituer le héros par son regard qui s'arrête à chaque fois sur un détail qui attire son attention, éveille tantôt des souvenirs, des sensations, qui permettent de former l'imaginaire du héros et, conjointement à cela, la parole du narrateur-Bavard qui se construit par rapport ces focalisations.

### **Du regard au désir, un destin... comme un chemin**

Qu'est-ce que l'homme ?<sup>44</sup> C'est la question que nous pose le récit poétique, le Bavard, et le Dernier Homme. Sans nier les très complets travaux de Christophe Bident concernant Blanchot, il nous sera ici salutaire de ne pas prendre en compte, -ou si cela est, le moins possible-, la vie de l'auteur et de l'homme Blanchot. Une lecture ne se fait point ex-nihilo, mais souvent ex-lector. Nous ne lisons pas à partir de rien, mais bien à partir de soi et de ses propres émotions que suscite la lecture. De là, les recherches commencent, et le plaisir, et le désir de comprendre plus avant et plus précisément le texte, et non l'auteur.

Amélie Averlan

09/2002

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>43</sup> *Le Récit poétique*, op. cit., p. 24.

<sup>44</sup> Cette question constitue le titre d'une partie de l'étude d'Alain Renaut sur Kant ; voir la présentation de la *Critique de la faculté de juger*, Aubier, 1995, p. 65.