



La parole épuisée chez Beckett et Bernhard

Sarah Clément

► To cite this version:

Sarah Clément. La parole épuisée chez Beckett et Bernhard. Figurationen. Gender – Literatur – Kultur, 2015, p. 84-97. hal-01627447

HAL Id: hal-01627447

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01627447>

Submitted on 13 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La parole épuisée chez Beckett et Bernhard

Sarah Clément

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les formes romanesques traditionnelles sont soumises à de profondes remises en cause. Le chronotope¹, la notion de personnage et le contrat narratologique sont malmenés, voire exténués. Entré dans l'„Ère du soupçon“², le personnage vacille et se morcelle: souvent mélancolique, délité, désindividué, il n'est quelquefois plus qu'un souffle, à peine une voix. Cette crise de la subjectivité s'accompagne d'un renouvellement de l'écriture: musicalité des rythmes, ponctuation réinventée, langue saturée par les répétitions et les citations, et propension à la métatextualité servent à exprimer le délitement progressif du sujet. La prose, toujours inventive dans son ascétisme même, attire l'attention sur la perte des pouvoirs de la fiction et instaure un rapport ambivalent entre le personnage et le monde, entre l'auteur et son écriture, et enfin entre le lecteur et la fiction. Ce réajustement des rapports s'accompagne de stratégies de défamiliarisation qui troublent le lecteur: qu'advient-il de la fiction si, réflexive et close sur elle-même, elle choisit désormais de placer au centre de l'écriture le mensonge sur lequel elle repose?

Si la fiction dévoile ses artifices, elle travaille aussi à épurer sa forme, jusqu'au dépouillement parfois. À la suite de l'essai fondateur de Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, paru en 1953, on a souvent appré-

1 Selon la définition qu'en donne Bakhtine (1978), 237: „Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par ‚temps-espace‘: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. [...] Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps“.

2 Voir Sarraute (1956).

hendé ce „degré zéro“ qu’il conceptualise comme un fétiche négatif³ qui ne se contenterait pas de disjoindre responsabilité et engagement en littérature, mais qui prônerait également „une écriture blanche“, amodale, innocente, ou encore une „nouvelle écriture neutre“, comme cette „parole transparente“⁴ qu’inaugurerait *L’Étranger*. Selon Barthes, les écrivains comme Blanchot ou Camus accomplissent ce „style de l’absence qui est presque une absence idéale du style“; l’écriture est „un mode négatif“, devenue „un état neutre et inerte de la forme“⁵ dont il peut paraître difficile de percevoir la vitalité.

Qu’advient-il du récit une fois traversée la période de crise d’après-guerre durant laquelle la littérature a dû se poser la question de sa propre disparition? Le récit serait-il désormais devenu aphasique et apathique, sans saveur ni consistance narrative? Tout un courant de la critique a qualifié ces écritures de „littérature de l’épuisement“, voulant voir dans le travail de la langue ainsi entamé un signe d’exténuation, d’immense fatigue qui saisisait les récits de la seconde moitié du XX^e siècle.⁶ Le terme a d’abord été employé par l’écrivain John Barth dans un article de la revue *The Atlantic*, paru en 1967 et intitulé *The Literature of Exhaustion*.⁷ L’expression est ensuite devenue un lieu commun souvent utilisé pour décrire la littérature de l’après-guerre.

S’intéressant notamment aux romans à la première personne qui épuisent les catégories du sujet, de l’espace et du temps, Dominique Rabaté dans son ouvrage intitulé *Vers une littérature de l’épuisement* résume parfaitement ce qui se joue dans les torsions littéraires auxquelles s’adonnent certains écrivains.⁸ Selon le critique, „la finalité de l’écriture n’est peut-être pas le projet de ressusciter le réel dans un mouvement de création et de recreation mais plutôt de s’en débarrasser, de l’épuiser“.⁹ La polysémie de son titre lui permet d’englober ce moment de crise de la littérature caractérisée aussi bien par la mort de l’auteur, l’exténuation du réel, que par la fin des histoires ou l’assèchement de l’imaginaire.

Parmi les nombreux invariants de cette littérature de l’épuisement, rappelons-en deux principaux: d’abord, la tendance à la disparition du sujet, qui s’efface en s’inscrivant dans la scène de son écriture: „l’épuisement n’est pas un donné, il est une quête, un chemin. [...] Il est l’énergie paradoxale du récit qui tend vers sa propre fin, mais qui doit constamment reprendre le travail d’annulation de sa propre voix“.¹⁰ Puis, la propension à la métatextualité ou à la mise en abyme qui épuisent d’une certaine manière la littérature en exhibant sous les yeux du lecteur les procédés de fabrication romanesques. En parlant de

3 Voir Marty (2002), 19.

4 Barthes (1953), 217.

5 Barthes (1953), 217-218.

6 Nous pensons ici aux ouvrages de référence sur les deux auteurs étudiés qui ont des titres „négatifs“, comme *L’Épuisé* de Deleuze, *Vers une littérature de l’épuisement* de Dominique Rabaté ou *L’Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett* de Bruno Clément.

7 Cf. Barth (1984).

8 Cf. Rabaté, Dominique (1991), 181 et 184.

9 Rabaté, Dominique (1991), 133.

10 Rabaté, Dominique (1991), 11.

lui-même, en s'auto-commentant, en s'interrogeant de plus en plus sur ses structures et ses systèmes de fabrication, le récit engage le lecteur dans une aventure qui excède celle que proposait l'intrigue accomplie du roman réaliste; il l'oblige à participer activement au processus de création de l'œuvre, dans une relation plus exposée, placée sous le signe de l'insécurité et de l'inconfort et capable aussi de provoquer une certaine fatigue. Si le lecteur devient, au même titre que l'auteur, co-écrivain du texte, il se compromet davantage, acquérant une liberté, mais aussi une responsabilité, nouvelles.¹¹ Les „métafictionnistes“ ont en commun de poser un regard critique sur leur pratique d'écriture et d'inviter dans un même geste le lecteur à en faire autant. La question posée par la métatextualité est donc double: elle interroge à la fois la démarche scripturaire et l'acte de lecture. Engageant une lecture active et dynamique, elle lie ainsi l'auteur et son lecteur par l'instauration d'une connivence intellectuelle portant sur la nature de l'objet littéraire conçu par l'écrivain mais aussi, par voie de conséquence, sur sa réception. Plus largement, la „métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture“.¹² Or ce geste de désacralisation de la fiction ne va pas forcément de pair avec un esprit de sérieux.¹³ L'intertextualité comme la métatextualité peuvent être pensées comme des pratiques avides de démythification du geste littéraire qui s'inscrivent dans un double mouvement: d'une part, reniement du caractère sacré et pur d'une forme que l'on déconstruit, détruit, démembre, d'autre part, reconstruction ludique d'une forme hybride et originale qui s'est affranchie des catégories conventionnelles de la fiction. Par un effet de mise en abyme, la métatextualité questionne l'acte de narrer en signalant l'écart qui se creuse entre le monde intérieur du narrateur et sa retranscription par la narration.

Nous choisissons de mettre à l'épreuve cette notion d'épuisement à l'aune de deux récits majeurs de la seconde moitié du XX^e siècle: *Molloy* de Samuel Beckett et *Béton* de Thomas Bernhard. Si *Molloy* et *Béton* ont en commun d'utiliser la métatextualité pour remettre en cause la transparence du rapport entre le narrateur et le contenu de sa narration, la réflexivité intervient à un degré différent et selon des modalités singulières dans chacun des deux textes. Dans *Béton*, la métatextualité proprement dite est peu présente, c'est plutôt la mise en abyme du processus de l'écriture qui constitue le cœur de la diégèse: tout au long du récit est mise en scène l'angoisse de l'écrivain devant sa feuille blanche, unique élément

11 Cf. Hutcheon (1977), 92.

12 Lepaludier (2002), 10.

13 Voir sur ce point Sohier (2002), 41.

de dramatisation auquel s'ajoute tardivement l'histoire tragique de Hårdtl. En revanche, le choix du titre – comme par exemple *La Plâtrière*, *Corrections* ou *Béton* – relève chez Bernhard d'une pratique métatextuelle car il souligne souvent un parti pris stylistique: thématiques à première vue, les titres se révèlent rhématiques après la lecture, désignant un élément diégétique du récit, capable aussi de décrire métaphoriquement sa poétique. Le récit beckettien quant à lui ordonne plutôt une parodie de métafiction: la scène énonciative devient le centre du projet scripturaire et l'emporte régulièrement sur le contenu diégétique alors même que le narrateur non fiable fait preuve de désinvolture, semble improviser son discours et n'a de cesse de souligner son incompetence par un relevé précis et systématique des multiples imperfections de son récit. Dans ces fictions qui se regardent, nous examinerons dans un premier temps comment la fatigue des corps contribue à dissoudre le moi, puis nous montrerons que la logorrhée compensatoire des personnages devient un symptôme de l'épuisement de la parole et du sens.

Fatigue des corps et dissolution du moi

*Et quand nous disons le corps, nous nommons aussi bien le corps de la langue et de l'écriture que ce qui en fait une chose du corps.*¹⁴

14 Derrida (1996), 50.

Rappelons qu'à l'instar de Proust, Beckett et Bernhard souffraient d'une maladie respiratoire. Bernhard était atteint d'une tuberculose pulmonaire puis, à la fin de sa vie, de *Morbus Bæck*, une maladie du système immunitaire affectant le cœur et les poumons, qui provoque fatigue et abattement et à laquelle il a failli succomber. Diagnostiqué en 1967, le mal est incurable et le contraint à de nombreux séjours à l'hôpital qu'il raconte dans son autobiographie. L'ensemble de son œuvre est marqué par cette confrontation dès l'adolescence avec la mort, les malades en fin de vie et leurs corps souffrants, expérience qui peut expliquer en partie la noirceur de l'univers bernhardien. Comme l'auteur de la *Recherche du temps perdu*, Bernhard a dû vivre et écrire porté par un sentiment d'urgence et d'insécurité.

Beckett quant à lui est un insomniaque chronique en proie, dès 1926, à des malaises nocturnes caractérisés par une accélération du rythme des battements cardiaques, des suees et un sentiment de panique. Plus tard, il souffrira d'un emphysème pulmonaire dont il mourra en 1989. Ce 'biographème' commun (pour reprendre un terme de Barthes, tuber-

culeux lui-même), la maladie du souffle, a souvent été commenté par la critique, lorsqu'elle cherchait à analyser et à interpréter le phrasé haletant qui constitue l'une des caractéristiques les plus saillantes de la poétique des deux auteurs. Si les questions de souffle et de rythme jouent un rôle majeur sur le plan stylistique, autant que sur le plan thématique, ce n'est pas sans lien avec cette peur éprouvée dans sa chair de manquer un jour définitivement de souffle. Comme l'analyse très justement Pascal Dethurens, „*quiconque écrit – savant, critique, romancier – perd son corps*“, c'est-à-dire que „le corps de l'écrivain passe à l'autre, au texte“, „le corps de l'Autre (l'Œuvre) le prive de son corps à lui“. ¹⁵ Nous touchons là au principe même de la transposition opérée par l'écriture, du corps de l'écrivain à celui de son texte: dans *Molloy* et *Béton*, ces deux soliloques à la première personne, „à mesure que le texte dev[ient] un corps [...], le corps devient, inversement, un texte à écrire et à déchiffrer. Texte-corps-signifiant“. ¹⁶

Chez Beckett et Bernhard, les personnages qui racontent la progression de leurs maladies deviennent de véritables autopathographes. Molloy est victime, la nuit, de crises d'asthme qui menacent de l'étouffer; Moran éprouve son halètement jusque dans sa chair: „Il haletait. Il n'avait qu'à surgir en moi pour que je m'emplisse de halètements“. ¹⁷ Dans *Béton*, Rudolf est atteint comme Bernhard de *Morbus Back*; il nourrit une dépendance au Prednisolon, un corticostéroïde puissant qui lui permet de supporter les effets dévastateurs d'une maladie chronique particulièrement éprouvante. Le traitement altère son intégrité physique, tantôt gonflant son corps, tantôt l'amaigrissant, selon les quantités administrées. La souffrance au long cours s'accompagne du sentiment de n'avoir plus qu'un ou deux ans à vivre, et face à l'imminence de la mort, son existence se ramène à une pure tentative de survie. Épuisé par ses insomnies, en proie à des crises de frissons ou des poussées de sueur, éprouvé par le froid qui provoque des quintes de toux et un risque de suffocation, Rudolf se décrit comme un mourant dont la maladie progresse irrésistiblement. Pour lui comme pour Molloy, le corps fatigué engendre une paralysie de l'action et un sentiment de perte de soi.

La condition physique précaire du *Geistesmensch* est une constante dans l'univers bernhardien: douleur du corps et souffrance psychique sont intimement mêlées. ¹⁸ Ainsi, ses personnages de scribes ou de savants régulièrement malades incarnent tour à tour des voyants géniaux ou des patients fatigués et souffreteux. L'imaginaire moderne a souvent produit des héros champions de l'intellect mais à la santé défaillante: de Frédéric Moreau aux savants de Thomas Mann en passant par Stephen

15 Dethurens (2002), 49 et 51.

16 Dethurens (2002), 50.

17 Beckett (1951), 188.

18 Voir sur ce point Franco (2006).

Dedalus ou Swann, les héros sont velléitaires pour certains, fatigués ou malades pour d'autres, comme s'ils avaient „à payer *dans leur corps* leur hypertrophie mentale“. ¹⁹ Les personnages de Bernhard s'inscrivent dans cette tradition du héros cérébral, dont le corps atrophié, abîmé, délaissé, devient comme un „autel sacrificiel“ ²⁰, qui représente autant le prix à payer pour l'élévation de l'esprit, que le signe même de reconnaissance du génie. La combustion de l'esprit équivaut à une telle dépense énergétique qu'au bout du compte „la pensée à l'état pur ne peut s'accomplir que dans la folie“ ²¹ ou la maladie.

Dans *Béton*, Rudolf se présente comme un homme en sursis, atteint d'une maladie mortelle à la progression irrésistible et dont il décrit par le menu, quasi cliniquement, tous les symptômes. Il retranscrit ainsi au fil des pages les différentes étapes de ses souffrances et exhibe un corps se chargeant de signes pour finir par devenir un corps-texte. La mise en scène des difficultés qu'il éprouve à préparer son voyage pour Palma figure métaphoriquement sa quasi-impossibilité à liquider les vestiges de son passé, preuve qu'il ne s'agit pas d'une simple pérégrination mais d'une véritable tentative d'expatriation pour se soustraire à l'atavisme familial. ²²

La scène où Rudolf rêve de voyager loin de Peiskam mais ne parvient qu'à s'asseoir dans le fauteuil en fer du vestibule de la propriété dont il a hérité, sans plus pouvoir se lever, littéralement rivé à son siège, condamné à une immobilité forcée, constitue à cet égard un exemple frappant de valse-hésitation obsessionnelle où „le passage de la station verticale à l'horizontale figur[e] l'élan brisé“. ²³ S'attachant ici à décrire un épisode de crise d'angoisse brutale et dévastatrice, l'écriture ressasse pour mimer les élans de la douleur; elle imite la sensation d'étouffement ressentie par le personnage en retranscrivant ses obsessions. Alors que l'esprit de Rudolf s'évade et rêve de voyages et de promenades („je me voyais déjà parcourir les rues étroites de Palma. *Parcourir!* me suis-je écrié dans le fauteuil en fer“; ²⁴ „[...] ich sah mich auf dem eisernen Sessel sitzend, auf einmal schon durch die engen palmanesischen Gassen laufen. Durchlaufen! rief ich auf dem eisernen Sessel aus [...]“ ²⁵), son corps est figé, raidi, à la limite de la pétrification, comme empêtré dans une lourdeur qui fait obstacle aux promesses d'évasion („en fait je ne suis même pas capable de faire à pied le tour de ma maison, bien moins encore de marcher dans Palma“; ²⁶ „wo ich im Grunde nicht einmal instand bin, um mein Haus herumzugehen, geschweige denn, durch Palma zu laufen“ ²⁷). Avant de prendre la décision de partir à Palma, le musico-

19 Dethurens (2002), 43-44.

20 Dethurens (2002), 44.

21 Dethurens (2002), 46.

22 Cf. Francoual (2006), 157.

23 Francoual (2006), 157.

24 Bernhard (1985), 68.

25 Bernhard (1982), 89.

26 Bernhard (1985), 68.

27 Bernhard (1982), 89.

logue répète l'expression „auf dem eisernen Sessel“ („dans le fauteuil en fer“) tel un motif obsédant, dont les allitérations sifflantes résonnent une vingtaine de fois en l'espace de quelques pages.²⁸

Rudolf égrène aussi les endroits qu'il rêve de redécouvrir, opposés en tous points à la demeure familiale mortifère:

*le Meliá avec ses centaines et ses milliers de yachts devant la fenêtre, le côté grande ville de Palma, le Timeo avec ses bougainvillées en fleur devant la fenêtre, l'incroyable brise de mer au Meliá, l'antique salle de bains au Timeo.*²⁹

*das Meliá mit seinen Hunderten und Tausenden von Jachten vor dem Fenster, das Großstädtische an Palma, das Timeo mit seinem Bougainvilleen, die am Fenster blühen, der unglaubliche Meereswind am Meliá, das uralte Badezimmer in Timeo.*³⁰

Cette alternance quasi musicale entre des lieux radicalement opposés montre l'irréductible écart entre le rêve et la réalité, le réel étant représenté par le rabâchage d'un motif exprimant l'immobilisme et l'enfermement psychique du personnage et le rêve par la longue série de toponymes étrangers. La mention du fauteuil fait d'un matériau lourd, pesant et difficile à déplacer (comme le béton du titre) devient un *leitmotiv*, une antienne qui redouble l'effet de clausturation. L'écriture mimétique reproduit par l'aspect compact de la page l'emprisonnement du personnage: ni blancs, ni ruptures typographiques artificielles, ni découpage en chapitres ne viennent interrompre la circularité du flux de la pensée. Prose ‚bétonnée‘, ‚plâtrée‘ qui cimente entre elles les phrases sans leur laisser le jeu, l'espace de relâchement nécessaire au lecteur qui voudrait reprendre son souffle. C'est seulement lorsque la sensation d'étouffement atteint son point culminant que Rudolf réussit à rompre la circularité de ses pensées ruminantes et à se lever du fauteuil en fer pour se rendre chez Niederkreut.

La difficulté à se mouvoir a pour corollaire une incapacité d'agir, la volonté semble paralysée, sans que l'on sache avec précision si les obstacles sont extérieurs ou intérieurs à la conscience du personnage. Même le désir d'en finir, d'accélérer la mort, semble contrarié, la décision enrayée par l'absence de détermination. Le hasard, la malchance ou les incidents qui bloquent l'action ne sont peut-être que le reflet ou la conséquence d'un verrouillage physique tout autant que psychique, d'un mouvement d'obstruction du corps et/ou de la conscience. Douleur du corps et souffrance psychique sont en tout cas intimement mêlées chez le *Geistes-mensch* bernhardien, peut-être plus encore que dans l'univers beckettien.

28 Cf. Bernhard (1985), 65-70; Bernhard (1982), 85-92.

29 Bernhard (1985), 69.

30 Bernhard (1982), 90.

Chez Beckett, comme chez Bernhard, la plupart des personnages sont épuisés ou invalides, mais l'accent ne porte pas tant sur l'éventuelle souffrance psychologique qui en découle que sur leur inaptitude sociale. Comme Rudolf, Molloy peine à se mouvoir. Amputé, il se déplace à l'aide de béquilles. Déjà lors de son séjour chez Lousse, il paraît enfermé et ne bouge quasiment plus, ou très lentement, dans un espace-temps étrange, suspendu, comme irréel. N'en demeure pas moins chez la plupart des personnages beckettien, ces figures éreintées ou malades, une relative liberté, même contrainte, des faits et gestes, liberté faisant défaut aux ratés bernhardiens. Même statiques, les personnages beckettien sont en proie à une impulsion, à des gestes infimes, qui peuvent être d'intensité variable mais les forcent à terme à se mettre en mouvement.

Finalement, si le corps empêché ne semble rien pouvoir contre l'affaissement et la dissolution progressifs du sujet qu'il ne fait que perpétuer, la parole ne constituerait-elle pas un ultime moyen pour conjurer l'épuisement physique et psychique? Il semblerait qu'au contraire les logorrhées beckettienne et bernhardienne deviennent elles aussi le symptôme d'une parole qui s'épuise.

L'épuisement de la parole

Plusieurs critiques ont vu en Thomas Bernhard le continuateur de Beckett; Jean-Michel Rabaté par exemple³¹ compare leur propension au ressassement³², mais les oppose justement à partir de la notion d'épuisement, caractéristique selon Deleuze de l'écriture de Beckett.³³ D'après lui, Bernhard s'adonne à „un jeu dialectique de refus, de reprises et de dépassement de ce même terme d'épuisement“ et apparaît „comme un écrivain ‚fatigué‘ – et souvent fatigant – mais absolument et paradoxalement ‚inépuisable‘“. ³⁴ Les textes de Beckett et de Bernhard explorent en effet sans relâche un principe de tension paradoxal qui repose sur la mise en scène d'une parole logorrhéique pour mieux révéler l'épuisement de la parole. La logorrhée est un symptôme de l'excès du *dire*, elle est caractérisée par la répétition, le ressassement, les parenthèses digressives et le fait de remâcher sans relâche les mêmes thèmes. Mais la logorrhée est aussi un symptôme de l'épuisement de la parole et du langage: excessive, elle peut provoquer une impression de prolixité vide, de profusion négative, qui finit par épuiser le matériau littéraire et dans un même geste l'attention du lecteur.

31 Cf. Rabaté, Jean-Michel (2002), 249.

32 Voir sur ce point Rabaté, Jean-Michel (2003).

33 Cf. Deleuze (1992).

34 Rabaté, Jean-Michel (2002), 249.

Dans *Molloy* et *Béton*, la parole, souvent répétitive et autotélique, assume le risque de cette prolixité vide. L'itération constitue aussi bien un mode d'être-au-monde pour les personnages, souvent homéostatique, peu soumis aux changements, qu'une figure de style de prédilection. Minutieux, tatillons, voire vétilliers, la ratiocination semble être l'activité favorite de Molloy et Rudolf. Souvent tracassières, les figures beckettiennes ergotent, chicanent, argumentent, se disputent sur des sujets aussi insignifiants que le remplissage de l'écuelle d'un chien (*Watt*)³⁵ ou le suçage de pierres (*Molloy*), dans des morceaux de bravoure répétitifs, où le raisonnement cède généralement la place à des arguments pseudo-logiques éprouvés jusqu'à épuisement. *Molloy* contient ainsi plusieurs scènes singulatives qui reposent sur le principe de la répétition, du ressassement des personnages, comme par exemple lors de la discussion entre Moran et son fils à qui il demande d'acheter une bicyclette à Hole:

Bon, dis-je, tu vas te rendre tout de suite à Hole, tu en as pour – je calculai – pour trois heures tout au plus. Il me regarda avec étonnement. Là, dis-je, tu achèteras une bicyclette à ta taille, d'occasion autant que possible. Tu peux aller jusqu'à cinq livres. Je lui donnai cinq livres, en coupures de dix shillings. Il faut un porte-bagages très solide, dis-je, s'il n'est pas très solide tu le feras remplacer, par un très solide. J'essayais d'être clair. Je lui demandai s'il était content. Il n'avait pas l'air très content. Je répétai ces instructions et lui demandai à nouveau s'il était content. Il avait l'air plutôt stupéfait. Effet peut-être de la grande joie qu'il ressentait. Peut-être n'en croyait-il pas ses oreilles. As-tu compris au moins? dis-je. Que ça fait du bien de temps en temps, un peu de vraie conversation. Dis-moi ce que tu dois faire, dis-je. C'était le seul moyen de savoir s'il avait compris. Je dois aller à Hole, dit-il, à quinze milles d'ici. Quinze milles? dis-je. Oui, dit-il. Bon, dis-je, continue. Acheter une bicyclette, dit-il. J'attendais. Plus rien. Une bicyclette! m'écriai-je. Mais il y a des millions de bicyclettes à Hole! Quel genre de bicyclette? Il réfléchit. D'occasion, hasarda-t-il. Et si tu n'en trouves pas d'occasion? dis-je. Tu m'as dit d'occasion, dit-il. Je me tus assez longuement. Si tu n'en trouves pas d'occasion, dis-je enfin, qu'est-ce que tu feras? Tu ne m'as pas dit, dit-il. Que c'est reposant, un peu de colloque de temps en temps.³⁶

Dans un dialogue de sourds qui tourne en rond, le père et le fils ressassent les mêmes questions (la distance qui les sépare de Hole, le prix et l'état de la bicyclette) sans jamais parvenir à s'entendre. Moran est obligé de répéter inlassablement chacune de ses indications, mais se heurte à l'incompréhension de son fils qui s'adonne aux joies du psittacisme. La

35 Cf. Beckett (1953), 89-90.

36 Beckett (1951), 234-235. (L'ensemble de la conversation s'étend sur six pages, que nous ne pouvons évidemment reproduire en intégralité.)

conversation autotélique est marquée par une certaine raideur, compensée par le comique de répétition: la scène ressemble à un gag de film burlesque dans lequel deux personnages ne parviennent pas à s'entendre sur un sujet pourtant peu litigieux. Si la conversation est menée tambour battant (du „tic au tac“ s'amuse Moran), sans pause, au rythme enlevé, le sens en revanche s'enlise: plus le dialogue est répétitif, plus le sentiment de dispersion l'emporte („je ne faisais qu'ajouter à la confusion de nos idées“³⁷, se rend compte Moran, „[c]e n'était pas le moment d'amener un autre motif“³⁸). La progression de l'intrigue s'en trouve ralentie, le passage dévoilant avec force le règne de l'incommunicabilité entre un père et sa progéniture. En outre, les énoncés métatextuels renforcent la dimension comique de ces quelques pages. Alors que Moran ne nous semble épargner aucun détail de cette conversation qui piétine et qui s'épuise, il juge bon de préciser: „Ce duo, je ne le donne pas in extenso, j'en indique seulement les traits essentiels“;³⁹ ou alors il s'amuse à commenter ironiquement: „[q]ue ça fait du bien de temps en temps, un peu de vraie conversation“, „[q]ue c'est reposant, un peu de colloque de temps en temps“.⁴⁰ À l'image de cet exemple – mais on pourrait en citer beaucoup d'autres (le célèbre passage des pierres à sucer est à cet égard aussi une illustration parodique du dodécaphonisme schönbergien⁴¹) –, l'utilisation de la répétition chez Beckett est souvent burlesque et ironique, et dévoile chez ses personnages un appétit pour le ressassement, le radotage de mots valant pour eux-mêmes, détachés de tout impératif de sens ou de logique. Le *je* bavarde ainsi souvent jusqu'à épuisement, jusqu'à l'écœurement, mû par une volonté pathologique de se déverser, de se purger par la parole et l'écriture: il s'agit de „vide[r] son angoisse dans l'écriture“ mais également „d'écrire le vide de ses forces“⁴², pour le dire avec Didier Anzieu. La parole épuisée est en réalité toujours en tension, entre faiblesse et toute-puissance, „à la fois silencieu[se] et intarissable“, „énonciation évidée et profuse“.⁴³

Chez Bernhard, les épisodes de déversement oratoire sont des manifestations physiques de la décomposition du personnage mélancolique, des éléments de „ce corps de la langue et de l'écriture“ évoqué par Derida; ils reflètent un besoin d'expulsion qui passe par une description clinique de la souffrance charnelle. L'épuisement du langage est bien la conséquence d'une difficulté à faire coïncider le *vouloir* et le *faire*, d'une scission entre la volonté et l'action: de cette incapacité à se saisir de la vie résulte une logorrhée obsessionnelle qui ne vise plus aucun destinataire et n'arrive pas à atteindre son but. La surenchère des personnages

37 Beckett (1951), 237.

38 Beckett (1951), 238.

39 Beckett (1951), 237.

40 Beckett (1951), 235.

41 Cf. Rabaté, Jean-Michel, (2003), 87-88.

42 Anzieu (1992), 252.

43 Grossman (2008), 85-86.

bernhardiens tente de pallier le sentiment d'impersonnalité, de dissimuler la fêlure originelle, mais ce procédé exhibe finalement les failles ou l'inhibition plutôt qu'il ne les masque.

C'est que l'abondance, la *copia*, est toujours menacée par son renversement en *loquacitas*, en prolixité vide. D'où cette inflation de la langue des personnages bernhardiens, langue de la névrose obsessionnelle, boursoufflée mais creuse, emphatique mais qui prolifère quasi identique à elle-même et finit par produire une parole mécanique, confirmant dans un même geste l'incertitude identitaire de ces orateurs boulimiques, obsessionnels, se gavant de mots, les faisant tourner et retourner, les mâchant, les digérant pour mieux les expulser, les recracher dans un torrent verbal qui semble circulaire et infini. À force d'être ressassés, les mots prononcés perdent leur sens et deviennent les éléments musicaux d'un chant dont la partition reprend *ad libitum* les mêmes thèmes, jouant parfois seulement quelques variations originales. Tirailé entre deux forces contraires, entre, d'une part, la peur du vide, de n'avoir rien à dire, et l'excès verbal, de l'autre, le discours finit par être court-circuité par cette tension même: pèsent d'un côté la conscience de la vacuité aspirante des mots, qui „ne font que contaminer et ignorer, brouiller et aggraver, embarrasser et falsifier et mutiler et assombrir et enténébrer“, conscience qui pousse au silence; et de l'autre la lalomanie, la boulimie langagière, qui ne peut s'empêcher de „triturer“ „ces mots par milliers et centaines de milliers, usés jusqu'à la corde“⁴⁴, sans plus se soucier de leur sens.

Il ne faut pas croire cependant que l'ardeur narrative, le déversement oratoire soient des propriétés intrinsèques et inaliénables du sujet: comme la vie guettée par le désespoir, les accès langagiers se produisent sur un fil ténu qui serait ce corps de la langue, toujours en danger, menacé par le silence ou l'inhibition. Voyez Rudolf qui, comme Malone, est muré dans sa solitude, ne sort plus de chez lui, n'entretient aucune fréquentation, ne dit plus mot à ses voisins et, ultime faillite, craint parfois même de ne plus savoir parler:

*De sorte que je ne parle presque plus jamais avec qui que ce soit et, par moments, j'ai l'impression que je ne peux plus parler du tout, que j'ai désappris à parler, incrédule je m'essaye à parler afin de vérifier si je peux encore émettre un son.*⁴⁵

*So kommt es, daß ich kaum mehr mit einem Menschen spreche und ab und zu habe ich das Gefühl, ich kann überhaupt nicht mehr sprechen, ich habe das Sprechen verlernt, ungläubig mache ich eine Sprechübung, um festzustellen, ob noch ein Laut aus mir herauskommt.*⁴⁶

44 Bernhard (2010), 145.

45 Bernhard (1985), 23.

46 Bernhard (1982), 27.

Comme dans *Malone meurt*, le ressassement du personnage devient la manifestation de la pulsion de mort:

*Et un tel homme, déjà à demi mort, prend l'avion pour Palma, me suis-je répété plusieurs fois, tout haut, comme c'est devenu mon habitude indéracinable, comme ces vieilles personnes qui sont seules à longueur d'année et n'attendent plus que de pouvoir mourir enfin.*⁴⁷

*Und ein solcher ja schon halbtoter Mensch fliegt nach Palma, sagte ich mir mehrere Male vor, wieder halblaut, wie es meine nicht mehr auszu-merzende Gewohnheit geworden ist, wie die alten Leute, die jahrelang allein sind und nur noch darauf warten, daß sie endlich sterben können.*⁴⁸

La répétition solitaire et à voix haute fait figure de stigmatisme de la vieillesse et d'expression d'un désir de mourir, expression non exempte d'une forme de théâtralisation, comme en témoigne la réaction des voisins face à ses soliloques:

*Les voisins, me suis-je dit, me considèrent depuis des années comme un fou, ce rôle, car c'en est un dans tout ce théâtre plus ou moins insupportable, est excellemment taillé à ma mesure.*⁴⁹

*Die Nachbarn, dachte ich, halten mich seit vielen Jahren für einen Verrückten, diese Rolle, denn eine solche ist es in dem ganzen mehr oder weniger unerträglichen Theater, ist mir erstklassig auf den Leib geschneidert.*⁵⁰

L'homme malade qui rabâche s'exclut de la société pour s'enfermer dans un rôle théâtral, il suit ce chemin „qui mène tout droit hors du monde“⁵¹ („der direkt aus der Welt hinausführt“⁵²) en endossant le costume du fou, qui „laisse voir [s]on jeu à qui veut“⁵³ („Ich lasse mir von jedem, der es will, in die Karten schauen“⁵⁴).

Par la volition discursive, le personnage révèle ses failles, ses manques, ses carences et „se morcelle, se disperse et s'égaille“. ⁵⁵ Tout a lieu comme si son espace intérieur trop limité, fini ou rudimentaire devait expérimenter une ouverture à l'extériorité qui passerait par des pulsions langagières évidentes, tantôt orales, tantôt scripturaires. Face à la dilution de la conscience de soi, cette „sorte de suppuration malade, de logorrhée intarissable“ opère comme une stratégie défensive susceptible de plus ou moins de succès, rappelle Florence Godeau.⁵⁶ Le personnage-narrateur évolue en répétiteur mécanique cherchant, par le biais d'un discours circulaire et autotélique, à transcender le poids de ses souffrances. Les ressasser lui permet de tenir à distance la douleur, de l'exténuer, mais c'est aussi, selon Martine Sforzin, une façon de „réactiver et retrouver la manière d'appréhender une vérité qui s'avère être ténèbres et défaut de sens“. ⁵⁷ En s'efforçant de retranscrire la dimension obsessionnelle

47 Bernhard (1985), 106.

48 Bernhard (1982), 141-142.

49 Bernhard (1985), 107.

50 Bernhard (1982), 143.

51 Bernhard (1985), 107.

52 Bernhard (1982), 143.

53 Bernhard (1985), 113.

54 Bernhard (1982), 151.

55 Foucault (1966), 547.

56 Godeau (2001), 126.

57 Sforzin (2002), 10.

de la pensée, le discoureur parvient à appréhender les manifestations de son mal-être, pour le rendre plus supportable. Il faut alors en passer par cette entreprise de ruine, de ‚fatigue‘ du sens (à force d’être ressassés les mots perdent leur signification) pour dépasser ponctuellement la faille identitaire et parvenir à une fragile recomposition. Par le ressassement, les littératures de l’épuisement témoignent bien d’une ardeur à dire qui cherche à pallier l’incertitude ontologique du personnage, assumant dès lors le risque de la prolixité vide.

Bibliographie

- Anzieu, Didier (1992): *Beckett et le psychanalyste*. Paris: Menthath/Archimbaud.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978): *Esthétique et Théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard.
- Barth, John (1984): „The Literature of Exhaustion“. In: *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. New York: Putnam, 64-76.
- Barthes, Roland (1953): *Le Degré zéro de l’écriture*. In: *Œuvres complètes*. Éd. Éric Marty. Vol. 1. Paris: Seuil, 2002, 169-226.
- Beckett, Samuel (1951): *Molloy*. Paris: Minuit.
- Beckett, Samuel (1953): *Watt*. Paris: Olympia Press. Rééd.: Paris: Minuit, 1968.
- Bernhard, Thomas (1982): *Beton*. Francfort: Suhrkamp. Rééd.: Francfort: Suhrkamp Taschenbuch, 1988.
- Bernhard, Thomas (1985): *Béton*. Trad. Gilberte Lambrichs. Paris: Gallimard.
- Bernhard, Thomas (2010): *Mes prix littéraires*. Trad. Daniel Mirsky. Paris: Gallimard. Original en allemand: *Meine Preise*. Francfort: Suhrkamp, 2009.
- Clément, Bruno (1994): *L’Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Seuil.
- Deleuze, Gilles (1992): „L’Épuisé“. In: Samuel Beckett: *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Minuit, 55-106.
- Derrida, Jacques (1996): *Le Monolinguisme de l’autre*. Paris: Galilée.
- Dethurens, Pascal (2002): „Le héros cérébral et son corps: Balzac, Valéry, Barthes“. In: P. D. (dir.): *Une Amitié européenne. Nouveaux horizons de la littérature générale et comparée. Mélanges offerts à Olivier-H. Bonnerot*. Paris: Champion; Genève: Slatkine, 43-51.
- Foucault, Michel (1966): „La pensée du dehors“. In: *Dits et écrits*. Éd. Daniel Defert et François Ewald. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1994, 546-567.
- Francoual, Hélène (2006): *Le Spectre de Physis. L’Écriture du corps chez Thomas Bernhard (1931–1984)*. Thèse sous la direction de Jean-Marie Winkler. Rouen: Université de Rouen.
- Godeau, Florence (2001): *Récits en souffrance*. Paris: Kimé.
- Grossman, Évelyne (2008): *L’Angoisse de penser*. Paris: Minuit.
- Hutcheon, Linda (1977): „Modes et formes du narcissisme littéraire“. In: *Poétique* 29, 90-106.
- Lepaludier, Laurent (2002): „Introduction“. In: L. L. (dir.): *Métatextualité et méta-fiction, théories et analyses*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 9-13.

- Marty, Éric (2002): „Présentation“. In: Roland Barthes: *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Seuil, 15-25.
- Rabaté, Dominique (1991): *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: José Corti.
- Rabaté, Jean-Michel (2002): „Thomas Bernhard, l'inépuisable“. In: Pierre Chabert/Barbara Hutt (dir.): *Thomas Bernhard*. Paris: Minerve, 249-253.
- Rabaté, Jean-Michel (2003): „Ils re... sur Blanchot, Beckett, Bernhard“. In: Éric Benoit et al. (dir.): *Écritures du ressassement*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux (= Modernités 15), 75-93.
- Sarraute, Nathalie (1956): *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard (= folio essais 76), 1987.
- Sforzin, Martine (2002): *L'Art de l'irritation chez Thomas Bernhard. Ars moriendi, modus vivendi*. Arras: Artois Presses Université.
- Sohier, Jacques (2002): „Les fonctions de la métatextualité“. In: Lepaludier (2002), 39-43.