

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	v
INTRODUCTION	6
CHAPITRE 1. THÉORIE DU MONOLOGUE INTÉRIEUR	18
1. Définition du monologue.....	18
1.1. Une forme plurigénérique.....	18
1.2. Un discours solitaire	21
1.3. La singularité du monologue intérieur.....	23
2. Les effets de la mise en scène d'une conscience par l'écriture	26
2.1. L'introspection et la remise en question du roman traditionnel	26
2.2. La pensée narrativisée et ses limites.....	29
3. Un sous-genre du monologue intérieur.....	33
3.1. Le cas particulier du monologue aphasique.....	33
3.2. Reprise et transformation du monologue intérieur	39
CHAPITRE 2. LE MONOLOGUE APHASIQUE : LA LANGUE DE L'IDIOT.....	45
1. La figure de l'idiot	45
1.1. Écarts de pensée.....	45
1.2. Écarts de parole.....	49
2. Le lieu ambigu du discours.....	51
2.1. <i>L'innommable</i> et <i>Le syndrome de Gramsci</i> : discours écrit ou prononcé ?.....	51
2.2. <i>L'excès-L'usine</i> et « Le renégat » : l'absence de précisions contextuelles.....	54
3. Le fonctionnement de la langue idiote	57
3.1. Un discours sans association logique.....	57
3.2. Parler pour ne rien dire : entre foisonnement et répétitions	61
3.3. La langue aphasique : une poétique de la rupture.....	66
4. Le monologue aphasique : une fausse solitude ?.....	68
4.1. La présence ou l'absence de l'Autre dans <i>Le syndrome de Gramsci</i> et <i>L'excès-L'usine</i>	69

4.2. Les personnages invraisemblables dans <i>L'innommable</i> et « Le renégat »	71
CHAPITRE 3. LE MONOLOGUE APHASIQUE : LA POLITIQUE DE L'IDIOTIE .	74
1. L'exercice du pouvoir par la contrainte physique	75
1.1. L'animalisation du corps dans <i>L'innommable</i> et « Le renégat »	76
1.2. La réification du corps dans <i>L'excès-L'usine</i> et <i>Le syndrome de Gramsci</i>	80
2. L'exercice du pouvoir sur le langage	85
2.1. Exprimer l'inexprimable dans <i>L'innommable</i> et <i>L'excès-L'usine</i>	85
2.2. La c/sensure dans « Le renégat » et <i>Le syndrome de Gramsci</i>	89
3. L'idiot : victime ou résistant ?	95
3.1. L'endurance de la parole.....	95
3.2. L'irréalité du réel : résister à l'indifférence	99
CONCLUSION.....	105
BIBLIOGRAPHIE.....	114

LISTE DES ABRÉVIATIONS

IN : BECKETT Samuel, *L'innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, 262 p.

REC : CAMUS Albert, « Le renégat ou un esprit confus », dans *L'exil et le royaume* [1957], Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 39-60.

EU : KAPLAN Leslie, *L'excès-L'usine*, Paris, P.O.L, 1984, 108 p.

SG : NOËL Bernard, *Le syndrome de Gramsci*, Paris, P.O.L, 1993, 109 p.

INTRODUCTION

En 1991, Dominique Rabaté signe un essai intitulé *Vers une littérature de l'épuisement*¹, dans lequel il décrit l'apparition, au milieu du XX^e siècle, d'une nouvelle forme narrative dans la littérature française. « [C]ontre et à côté du roman, écrit-il, s'impose au vingtième siècle une forme que l'on doit bien nommer "récit"² », qui rassemble des textes généralement courts, qu'on ne peut toutefois confondre avec la nouvelle ou la *short story*, et qui prend à revers la narration linéaire et les personnages bien campés du roman. Du récit, Rabaté s'attache alors à décrire les caractéristiques et à distinguer les œuvres phares dont sont *Le Bavard* de Louis-René des Forêts, *L'innommable* de Samuel Beckett et *La chute* d'Albert Camus.

Faisant de Maurice Blanchot et de Georges Bataille les initiateurs de ce nouveau type de récit, Rabaté s'intéresse particulièrement à ceux de leurs textes qui mettent en scène un monologue à la première personne, dans lequel un sujet en miettes ou sans identité est réduit à une simple voix, qui se veut fortement problématique. En effet, « [t]ous les termes de la communication littéraire sont entraînés dans ce déplacement vertigineux : le narrateur n'occupe plus une position définitive, le narré est constamment soupçonnable, et le lecteur lui-même ne sait plus comment régler la distance qu'il doit

¹ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

² Dominique Rabaté, « Entretien avec Dominique Rabaté », *Revue Prétex*te [En ligne], consulté le 12 octobre 2015, URL : http://pretex.te.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPrétex.te/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-rabate.htm.

avoir avec ce qui lui est raconté¹ ». Les auteurs montrent les coulisses de l'écriture en mettant de l'avant l'énonciation plutôt que l'énoncé, la production plutôt que le produit :

Ce type de récit se voit privé, par l'objet même de ce qu'il a à dire, des moyens ordinaires du roman, opacifiant l'acte narratif dont il procède et qui semble passer au premier plan de l'écriture. Terrains d'expérimentations, ces récits interrogent explicitement le fonctionnement de leur voix narrative, le statut des personnages et la nature de la participation qu'ils attendent de leur lecteur².

Dominique Rabaté propose le terme « d'épuisement » pour décrire entre autres le processus par lequel une voix ambiguë envahit l'espace narratif, en devient l'élément central. Cette logique de l'épuisement est d'ailleurs à l'origine d'un important paradoxe asymptotique sur lequel Rabaté insiste : la voix, si près de l'épuisement, ne s'épuise pourtant jamais complètement³. La narration s'étiole et résiste, déconstruit ses propres moyens en même temps qu'elle avance. « Genre paradoxal⁴ », « espace labyrinthique et abstrait⁵ », « forme incertaine⁶ », voilà donc l'aspect trouble que prend le récit.

Les textes qu'observe Rabaté se présentent le plus souvent comme une « fausse confession à la première personne⁷ », une sorte de monologue empêché et paradoxal. C'est précisément cette forme qui sera l'objet de notre étude. Nous avons en effet voulu observer quatre récits qui tiennent, à cinquante ans d'intervalle, un pari fort semblable :

¹ Dominique Rabaté, « Le récit au XX^e siècle », dans Michel Prigent (dir.), *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX^e-XX^e*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 127.

² Dominique Rabaté, « Entretien avec Dominique Rabaté », dans *Revue Prétex*te [En ligne], art. cité.

³ « J'ai choisi de résumer par le terme d'*épuisement* un tel moment, et de parler de "littérature de l'épuisement" comme horizon virtuel de ce mouvement critique, mouvement vers lequel ses textes ne cessent d'aller sans jamais l'atteindre. » ; l'auteur souligne (Dominique Rabaté, « L'hypothèse du récit », dans Dominique Moncond'huy et Henri Scepi (dir.), *Les genres de travers. Littérature et transgénérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 245).

⁴ Dominique Rabaté utilise à plusieurs reprises le terme « paradoxal » pour décrire le récit : « définition paradoxale du récit » (p. 245) ; « genre incertain, paradoxal » (p. 252) ; « le statut paradoxal » (p. 253) ; « la litanie paradoxale » (p. 254) (Dominique Rabaté, « L'hypothèse du récit », ouvr. cité).

⁵ Dominique Rabaté, « Le récit au XX^e siècle », ouvr. cité, p. 124.

⁶ Dominique Rabaté, « L'hypothèse du récit », ouvr. cité, p. 243.

⁷ Dominique Rabaté, « Entretien avec Dominique Rabaté », dans *Revue Prétex*te [En ligne], art. cité.

celui de céder la parole à des locuteurs confus dont le langage est miné. Ils ont tous en commun de reprendre les caractéristiques du récit selon Rabaté, c'est-à-dire qu'ils se constituent comme « un lieu de l'impossible, l'espace d'un excès qui dicte toutes les transgressions¹ ». *L'innommable*² (1953) de Samuel Beckett, « Le renégat ou un esprit confus³ » (1957) d'Albert Camus, *L'excès-L'usine*⁴ (1982) de Leslie Kaplan et *Le syndrome de Gramsci*⁵ (1993) de Bernard Noël mettent en scène des monologues paradoxaux, à la fois aphasiques et logorrhéiques, des paroles qui foisonnent tout en tendant vers le vide. Derrière ces discours solitaires se profile toujours la figure inachevée d'un marginal qui ne sait ni parler ni penser.

Nous reprenons donc à Rabaté deux auteurs de son corpus, Beckett et Camus. *L'innommable* de Samuel Beckett est l'une des premières œuvres à s'inscrire dans cette logique de l'épuisement, puisqu'elle fait proliférer une voix bègue et oublieuse, qui ne cesse de répéter les mêmes propos. Au même titre que *L'innommable*, *La chute* d'Albert Camus est considéré comme un modèle de récit pour Rabaté. Nous avons cependant choisi d'observer un autre monologue de l'auteur, moins commenté, mais tout aussi intéressant : « Le renégat ou un esprit confus », qui constitue le deuxième texte du recueil *L'exil et le royaume*. Dans ce court texte est présenté le discours troublé d'un missionnaire catholique français, emprisonné et torturé dans une ville déserte par des

¹ Dominique Rabaté, « Le récit au XX^e siècle », ouvr. cité, p. 123.

² Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IN*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

³ Albert Camus, « Le renégat ou un esprit confus », dans *L'exil et le royaume* [1957], Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 39-60. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *REC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁴ Leslie Kaplan, *L'excès-L'usine*, Paris, P.O.L., 1984. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EU*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵ Bernard Noël, *Le syndrome de Gramsci*, Paris, P.O.L., 1993. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SG*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

indigènes qui lui ont coupé la langue. Cette mutilation conduit Camus à inventer une voix blessée, fortement déstabilisante pour le lecteur.

Si *L'innommable* et « Le renégat » participent à l'émergence des « fictions de voix¹ » dans les années 1940 à 1970, *L'excès-L'usine* et *Le syndrome de Gramsci*, nous semble-t-il, perpétuent leur logique de l'épuisement. Ces deux textes font naître une voix envahissante semblable à celle des récits. Leslie Kaplan, qui cite Maurice Blanchot² parmi ses influences, met en scène le discours mécanique d'une ouvrière en usine, comme si l'humain, travaillant dans un milieu invivable, était réduit à l'état de machine. Le « je » cède la place au « on » afin de regrouper les voix d'une collectivité résonnant de la même stridence ou encore pour révéler l'identité floue d'une seule personne, perdue dans cette collectivité. Cette ambiguïté identitaire est d'ailleurs l'une des caractéristiques principales du récit, dans lequel la voix est souvent « impersonnelle [...] anonyme et indifférenciée³ ». *Le syndrome de Gramsci* de Bernard Noël consiste, quant à lui, en un monologue d'un personnage unique qui s'efforce de comprendre et d'expliquer qu'un simple trou de mémoire, celui du nom de Gramsci, théoricien italien marxiste, ait déclenché un trouble terrifiant dans son organisme, à l'image « d'une plaie dévorante, une plaie dans laquelle tout le langage peu à peu se précipite » (*SG*, p. 36). C'est ultimement à l'amnésie puis au mutisme auxquels le narrateur prédit d'être confronté. Rabaté écrit des textes de Beckett qu'ils « mènent le langage vers son exténuation⁴ » ; on pourrait en dire tout autant du *Syndrome de Gramsci*, spectacle d'une voix qui s'effondre. En somme, le bégaiement chez Beckett, la mutilation de la langue

¹ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, ouvr. cité, p. 17.

² Voir Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, Paris, P.O.L., 2003, p. 216.

³ Dominique Rabaté, « Le récit au XX^e siècle », ouvr. cité, p. 128.

⁴ Dominique Rabaté, « Le récit au XX^e siècle », ouvr. cité, p. 129.

chez Camus, l'aliénation langagière chez Kaplan ou la langue trouée chez Noël suscitent l'invention d'une parole étrange et neuve parce qu'inaudible et c'est cette poétique de la langue mutilée, ses motifs et ses enjeux littéraires que nous proposons d'examiner au sein de ces quatre œuvres. Si chacun des courts textes du corpus peut être classé parmi les récits, nous proposons de les regrouper sous le nom plus spécifique de « monologue aphasique » pour décrire l'importante tension qui les travaille entre la volonté de dire et l'impossibilité de le faire.

Cette recherche permettra donc de tracer une continuité entre deux périodes très commentées de l'histoire littéraire française, les débuts du formalisme et le « contemporain », qui ont pourtant été peu rapprochées par la critique et parfois même opposées. Si les œuvres à l'étude couvrent un demi-siècle de littérature, elles ont toutes en commun de montrer une voix abîmée dont l'avènement constitue le projet même de l'œuvre. Pour Rabaté, d'ailleurs, le récit est « une forme incertaine à la recherche d'elle-même et qui chemine donc de guingois, sans suivre le fil linéaire d'une histoire littéraire qui raconterait son développement, et par conséquent aussi sa possible décadence¹ ». Il s'agira moins d'analyser les textes dans une perspective chronologique que de montrer l'apparition d'une forme insaisissable, qui ne peut être chevillée à une période fixe de l'histoire littéraire française.

Ce que l'on constate par ailleurs chez les quatre auteurs, c'est la permanence d'un soupçon porté concomitamment sur la langue et sur le monde. L'instabilité énonciative du récit devient, comme le souligne Rabaté, une « forme nécessaire, obligée, pour dire l'expérience d'un monde déshumanisé² ». Nous croyons de même que les monologues

¹ Dominique Rabaté, « L'hypothèse du récit », ouvr. cité, p. 243.

² Dominique Rabaté, « Le récit au XX^e siècle », ouvr. cité, p. 128.

aphasiques étudiés apparaissent comme des caisses de résonance de la violence de l'histoire du XX^e siècle. Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, Samuel Beckett « n'écrira plus intelligemment¹ », comme le remarque Jean-Yves Jouannais. C'est dans cette nouvelle logique que doit être lu *L'innommable* et, plus largement, l'ensemble de l'œuvre d'après-guerre de Beckett, selon Terry Eagleton :

Ce que nous voyons dans son œuvre n'est pas une condition humaine intemporelle, c'est l'Europe du XX^e siècle déchirée par les guerres. Il s'agit, comme l'a reconnu Adorno, d'un art après Auschwitz, qui continue de croire en son minimalisme austère et en son implacable désolation par le biais du silence, de la terreur et du non-être. [...] À la manière de Socrate, Beckett préférerait l'ignorance au savoir, sans doute parce qu'elle produisait moins de cadavres².

Samuel Beckett est d'ailleurs l'une des figures littéraires les plus controversées de son époque pour avoir développé une esthétique déroutante où « il n'y a plus de référent, plus de tentative pour mimer le réel [...], plus de lien direct de transposition ou de description du monde³ ». S'ajoute à cette perte de repères, une écriture qui tend vers la neutralité stylistique⁴. Beckett a été rattaché aux mouvements d'avant-gardes du théâtre de l'absurde ou encore du Nouveau roman qui ont en commun de déstabiliser une littérature traditionnellement référentielle⁵. Le premier propose en effet une plongée dans le contingent, l'incompréhensible et l'incommunicable à l'image de la vision profondément pessimiste de l'existence qui règne en cette période d'après-guerre. C'est encore l'absurdité de la condition humaine que questionnent alors les écrits d'Albert

¹ Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux Arts Éditions, 2003, p. 52.

² Terry Eagleton, « Beckett politique ? », trad. Luc Benoît, *Actuel Marx*, Paris, Presses universitaires de France, n° 45, 2009, p. 84.

³ Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, p. 24.

⁴ Maurice Nadeau, « De la parole au silence », dans Dominique Norez (dir.), *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971, p. 182.

⁵ Voir Llewellyn Brown, *Beckett, les fictions brèves. Voir et dire*, Paris, Lettres modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes ; 46 », 2008, p. 19.

Camus, né en Algérie, à l'aube de la Première Guerre mondiale. De son premier essai *L'envers et l'endroit* (1937), jusqu'à son recueil *L'exil et le royaume* (1957), en passant par ses célèbres romans *La peste* (1947) ou *L'étranger* (1942), c'est continuellement l'incohérence du monde qui est mise en scène. Il n'en demeure pas moins que son écriture se constitue aussi en arme : en effet, « l'un des grands axes des écrits camusiens est la critique du pouvoir. Outre une simple remise en cause de la qualité de tel ou tel pouvoir, Camus va rapidement montrer que le pouvoir contient le germe de la destruction totale [...]. Si le pouvoir est absolu, il est absolument absurde¹ ». Ce pouvoir destructeur n'est pas sans rappeler celui qui est mis en scène dans « Le renégat ». Tout porte à croire qu'en créant une ville conformiste régie par un dirigeant sans pitié, Camus trace un portrait critique du totalitarisme dans son court texte. Le désir de justice et de liberté jalonne d'ailleurs ses écrits depuis ses articles de jeunesse dans *Alger républicain* qui accusent le colonialisme jusqu'à ses éditoriaux dans *Combat*, pendant l'occupation puis la Libération². Albert Camus incarne ainsi l'homme engagé qui prend position³ et qui multiplie les luttes puisqu'il « se dédiait autant aux devoirs de l'homme qu'aux devoirs de l'artiste⁴ ».

Leslie Kaplan, écrivaine d'origine new-yorkaise qui habite à Paris, a aussi constamment engagé son art. C'est d'ailleurs à la suite de son expérience marquante en usine dans les années 68 qu'elle signera son premier livre, *L'excès-L'usine*, œuvre

¹ Thibault Scohier, « Aux sources de l'antitotalitarisme de gauche : Albert Camus, le pouvoir, le nihilisme et la révolte », dans *Diffraction.info* [En ligne], 5 mars 2014, consulté le 18 août 2015, URL : <http://diffractions.info/2014-03-05-aux-sources-de-lantitotalitarisme-de-gauche-albert-camus-le-pouvoir-le-nihilisme-et-la-revolte/>.

² Jean-François Mattéi (dir.), *Albert Camus. Du refus au consentement*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 25.

³ Albert Camus combattra contre la politique coloniale française en Algérie, pour l'Espagne républicaine et contre l'occupant nazi et le stalinisme (Jean-François Mattéi (dir.), *Albert Camus. Du refus au consentement*, ouvr. cité, p. 103).

⁴ Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 107.

inclassable qui vise à « montrer ce qu'était l'usine, de l'intérieur [...], un travail aliéné qui n'est plus un travail¹ ». Si les années 1980 sont marquées, selon la critique, par le retour à des formes littéraires plus traditionnelles, Leslie Kaplan se situe à contre-courant en écrivant un récit qui concilie recherche formelle et critique du réel. L'auteure accorde une grande importance à la manière de dire, comme elle l'écrit dans *Les outils* : « [l]a littérature est toujours porteuse d'une éthique. [...] L'éthique d'un auteur est à l'œuvre dans sa façon de construire son récit, son poème avec ses mots, elle se lit dans les formes, elle est le mouvement de la pensée, le *style*² ». Ce souci formel et ses conséquences éthiques sont aussi au cœur du travail de Bernard Noël. L'auteur a débuté sa carrière littéraire en suscitant la controverse avec son roman *Le château de Cène*, condamné en 1973 pour « outrage aux mœurs³ ». Dès lors, il s'est questionné sur l'impossibilité de dire :

L'écrivain comprend au cours de son procès [...] que les juges sont puissants non parce qu'ils l'empêchent de s'exprimer, mais parce qu'ils lui interdisent de rechercher et de proposer du sens. Il se découvre alors [...] vampirisé par un sens qui lui est imposé par le sens commun, c'est-à-dire la raisonnable religion du sens⁴.

L'auteur invente le mot « sensure » pour décrire cette injustice, qui sera d'ailleurs l'un des enjeux principaux du *Syndrome de Gramsci*. Les titres de ses livres *L'outrage aux mots* (1975), *Bruits de langues* (1977) ou encore *La langue d'Anna* (1998) révèlent un des thèmes transversaux de son œuvre : la langue. Cette obsession le conduit à « inventer ce que certains nommeraient une poétique [...] une façon de parler, donc, on a

¹ Leslie Kaplan, « Entretien avec Leslie Kaplan », propos recueillis par Raymond Paulet, Theatre-contemporain. net [En ligne], consulté le 21 septembre 2013, URL : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LExcès-lusine/ensavoirplus/idcontent/11440>.

² Leslie Kaplan, *Les outils*, ouvr. cité, p. 267 ; l'auteure souligne.

³ Anne Malaprade, *L'épreuve des c/sensures, les c/sensures à l'épreuve*, Paris, Seli Arslan, 2003, p. 194.

⁴ Anne Malaprade, *L'épreuve des c/sensures, les c/sensures à l'épreuve*, ouvr. cité, p. 194.

bien affaire à une façon de *penser*, et de *voir* le monde¹ ». En ce sens, le travail d'écriture de Noël est plus qu'une poétique singulière, elle révèle un portrait critique de son époque. Les auteurs de notre corpus témoignent donc tous de phénomènes destructeurs et tentent des les décrire dans une langue brisée.

Notre souci sera ainsi de mener une analyse minutieuse des procédés formels mis en œuvre par les quatre monologues aphasiques de notre corpus, tout en tenant compte de la dimension contextuelle. Ces deux aspects ne sont pas souvent associés dans la critique des quatre œuvres, qui privilégie souvent l'un au détriment de l'autre. Dans le cas de *L'innommable*, ce sont surtout les procédés formels du monologue qui ont été étudiés : on ne compte plus les commentaires sur la déconstruction des structures narratives et langagières du monologue, notamment sur le rapport paradoxal entre parole et silence et sur la dépersonnalisation du narrateur². Les œuvres de Camus et Noël, quant à elles, sont replacées dans un cadre contextuel précis, mais leur esthétique déroutante n'est pas systématiquement examinée. Dans une étude comparative d'Élise Noetinger³, par exemple, le mutisme forcé du renégat de Camus est associé, comme c'est souvent le cas dans la critique, au malaise politique face à l'indépendance de l'Algérie et à une réflexion sur l'idéologie communiste des années 1950. Rares sont ceux, par contre, qui

¹ Serge Martin (dir.), *Avec Bernard Noël, toute rencontre est l'énigme*, Paris, Rumeurs des âges, 2004, p. 83 ; l'auteur souligne.

² Voir, entre autres, Suzanne Allaire, « Beckett. De la parole vaine à la parole neuve », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, 2007, vol. 17 ; Annette de La Motte, *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française du vingtième siècle*, Münster, LIT Verlag Münster, 2004 ; Caroline Mannweiler, *L'éthique beckettienne et sa réalisation dans la forme*, Amsterdam, Rodopi, 2012 ; Julien Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du nouveau roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2011 ; Françoise Simon, *Étude du processus d'apparition et de révélation des voix du roman de Beckett L'innommable*, Mémoire de maîtrise en art dramatique, Université du Québec à Montréal, 1999.

³ Élise Noetinger, *L'imaginaire de la blessure. Étude comparée du « Renégat ou un esprit confus » d'Albert Camus, de Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, de Light in August de William Faulkner, et de The Snows of Kilimanjaro d'Ernest Hemingway*, Amsterdam, Rodopi B.V., 2000.

se sont penchés sur l'élaboration langagière de la nouvelle¹. Les études consacrées au *Syndrome de Gramsci* s'intéressent essentiellement à la charge symbolique de la langue malade ou encore à la pensée politique du narrateur². De tous les commentaires recensés, seuls ceux sur *L'excès-L'usine* semblent se soucier également de l'écriture particulière de l'œuvre et du contexte auquel elle renvoie. Son écriture est souvent commentée et resituée dans son époque : certains associent la langue machinale à une critique marxiste du monde industriel, d'autres interprètent cette parole dépossédée comme une accusation féministe ou une mise en scène de l'individualisme contemporain³.

Les commentaires sur *L'innommable*, dernière œuvre de la trilogie beckettienne⁴, sont particulièrement nombreux, mais les critiques ne s'entendent pas sur l'étiquette qui pourrait lui être attribuée. Il est aussi étonnant que la dernière œuvre de fiction de Camus, *L'exil et le royaume*, et plus particulièrement « Le renégat », n'aient pas suscité davantage d'intérêt alors que le reste de son œuvre a été largement étudié. « Le renégat ou un esprit confus » déstabilise sans doute la critique : le style y est elliptique, l'énonciation brouillée et le sens de la nouvelle peu évident. Les œuvres inclassables de Kaplan et Noël semblent tout autant déranger la critique puisqu'elles offrent des contre-exemples frappants au discours sur le retour des formes traditionnelles dans le

¹ Voir Peter Cryle, « Le rôle de l'ambiguïté », dans *Bilan critique : L'exil et le royaume d'Albert Camus*, Paris, Lettres modernes, « Situation ; 28 », 1973, p. 20-30 ; Nathalie Rouglazet, « De jeu de portes en jeu de miroirs. La langue bifide à l'œuvre dans "Le renégat ou un esprit confus" », dans *La langue blessée d'Écho, ou, qu'est-ce que la littérature d'expression française ?*, Thèse de doctorat, Boston College, 2004, p. 77-120.

² Anne Malaprade, *L'épreuve des c/sensures, les c/sensures à l'épreuve*, Paris, Seli Arslan, 2003 ; Alain Marc, *Bernard Noël, le monde à vif*, Paris, Le Temps des cerises, 2010 ; Fabio Scotto, *Bernard Noël. Le corps du verbe*, Lyon, École Normale Supérieure Lettres Sciences-Humaines, 2008.

³ Voir Sonya Florey, « Le milieu industriel : de l'ouvrier à l'homme-machine », dans *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Québec, Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 135-139 ; Isabelle Pitteloud, « Parler depuis l'usine ou parler de l'usine. Statut social et statut de la parole chez François Bon », *Contemporanea*, vol. 4, n° 6, 2006, p. 11-25 ; Sébastien Rongier, *Littérature d'aujourd'hui. cinq essais critiques* [librairie en ligne], Publi.net, « Critique & Essais », 2008.

⁴ La trilogie romanesque de Beckett est composée de : *Molloy*, Paris, Minuit, 1951 ; *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951 ; *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953.

contemporain. Notre étude se propose donc de classer des œuvres apparemment inclassables ou singulières sous une même étiquette, celle du monologue aphasique. Son enjeu sera ainsi de distinguer en premier lieu cette forme littéraire qui sera envisagée comme un sous-genre du récit, au sens de Rabaté, et du monologue intérieur. Ce dernier affirme d'ailleurs que le récit rejoint le monologue intérieur, avec lequel il partage plusieurs aspects formels¹.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, intitulé « Théorie du monologue intérieur », nous observerons d'abord les particularités du monologue. La narratologie et plus particulièrement la théorie du monologue intérieur nous permettront de mieux cerner les paradoxes normatifs que sous-tend notre corpus. Dorrit Cohn, spécialiste de fictions narratives, propose dans son célèbre ouvrage *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*² une définition du discours solitaire et de ses enjeux narratifs. En nous appuyant sur les nombreuses analyses du monologue intérieur, nous pourrions les relier aux innovations formelles des œuvres à l'étude et avancer l'hypothèse que le monologue aphasique est un sous-genre du monologue intérieur.

Le deuxième chapitre, qui a pour titre « Le monologue aphasique : la langue de l'idiot », étudie les manifestations narratives du désordre mental des narrateurs. Notre corpus met en scène des consciences troublées : les personnages sont confus et leurs propos sont souvent insensés. Nous observerons dans leurs écarts, leurs façons de penser et de parler, certains traits que nous qualifierons d'« idiots » à la suite de certaines

¹ Voir entre autres Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, ouvr. cité, p. 24.

² Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978, 1981 pour la traduction française], trad. Alain Tony, Paris, Seuil, « Poétique », 2002.

recherches sur la figure de l'idiote¹ dans la littérature. Les troubles de l'expression, en plus de produire une poétique singulière, sont sans doute une façon de révéler l'instabilité mentale du narrateur. Il conviendra ainsi de procéder à une analyse stylistique détaillée du discours marginal en insistant sur la problématique langagière et ses conséquences textuelles.

Dans le dernier chapitre, qui s'intitule « Le monologue aphasique : la politique de l'idiotie », il s'agira de replacer les œuvres dans leur contexte et de montrer que l'idiotie et l'aphasie des narrateurs permettent de porter un regard neuf sur des événements du XX^e siècle. Les informations biographiques sur les auteurs, les commentaires de ses derniers sur leur œuvre ou encore sur leurs engagements politiques et sociaux permettront de faire apparaître les singularités aussi bien que les ressemblances des textes du corpus. Ces mises en perspective seront particulièrement pertinentes pour montrer qu'un but commun semble réunir les quatre textes : si l'esthétique singulière renvoie évidemment à un dérèglement intérieur du personnage, elle tente de révéler un dérèglement du monde extérieur. Faire proliférer dans la langue un désordre constitutif est une manière d'exposer la déraison du monde. Il reste ainsi à conjuguer ces différentes dimensions de l'analyse et à rapprocher ces quatre textes de l'histoire littéraire française.

¹ Notamment Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, ouvr. cité ; Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minit, 1977 ; Marie Berne, *Éloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar*, Amsterdam, Rodopi, 2009 ; Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Maria Scarpa (dir. et coll.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, France, Éditions Universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2012.

CHAPITRE 1. THÉORIE DU MONOLOGUE INTÉRIEUR

Je veux essayer de m'exprimer, sous quelque forme d'existence ou d'art, aussi librement et aussi complètement que possible, en usant pour ma défense des seules armes que je m'autorise à employer : le silence, l'exil, la ruse.

- James Joyce, *Dédalus*

1. Définition du monologue

1.1. Une forme plurigénérique

« Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même¹ », écrit Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*. Si cette courte définition paraît irréfutable, elle demeure toutefois l'un des rares consensus théoriques au sujet de la forme monologuée : tout le reste est l'objet de discussions. Le pari semble alors ambitieux de se pencher sur le monologue, qualifié tantôt de « concep[t] flottan[t]² », tantôt « d'objet d'autant plus insaisissable qu'il renouvelle à l'envi ses propres critères distinctifs³ ». L'une des difficultés réside dans l'impossibilité de situer le monologue dans un carcan générique unique. On le retrouve, au contraire, sous diverses formes littéraires : il ponctue les présentations scéniques, s'immisce aisément dans le cadre romanesque, se différencie difficilement du journal intime ou encore de la poésie lyrique en prose.

Si cette forme éclatée appartient autant à la tradition orale qu'écrite, son point d'ancrage demeure toutefois théâtral comme l'affirme Michel Raimond : « Avant que le monologue ne devînt intérieur, il était monologue tout court : c'était au théâtre, un

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* [1980], Paris, Dunod, « Lettres sup », 1997, p. 216.

² Caroline Garand, « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 130.

³ Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ? Une question ouverte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2012, p. 10.

discours prononcé par un personnage, seul sur la scène¹ ». Nous n'avons qu'à penser aux célèbres confessions solitaires qui ponctuent les pièces de Shakespeare, Racine ou, plus tard, Hugo, véritables initiateurs de l'introspection au théâtre. Nombreux sont les écrivains qui ont, à leur suite, situé cette parole solitaire dans le roman en mettant en scène un discours libéré du cadre narratif strict, afin qu'un « je » se déploie dans toute sa subjectivité. Un pas seulement semble ainsi séparer le monologue théâtral du monologue romanesque : le premier est dit, le second est lu. Mais, lorsque le monologue romanesque semble prononcé, l'on se trouve nécessairement devant une impasse générique, qui a d'ailleurs été évoquée par Dorrit Cohn. La spécialiste de la fiction narrative accumule les exemples de monologues qui revêtent un statut contradictoire, pouvant aussi bien être reversés au compte du récit que du théâtre. C'est le cas de *Notes d'un souterrain* de Dostoïevski, dans lequel le protagoniste alterne d'ailleurs activité scripturale et orale, adresse à lui-même et à un auditoire. La même opposition structure l'œuvre beckettienne : « Molloy, Moran, Malone, bien qu'ils fassent souvent allusion à leur papier et à leur crayon, donnent plus l'impression d'être en train de monologuer que d'écrire² ». Dans ces cas exceptionnels, seule l'inscription générique sur la première page de couverture permet d'éclairer le lecteur quant à la véritable nature du texte.

Les liens étroits – parfois indissociables – entre monologue théâtral et romanesque sont loin d'être exclusifs. Le discours solitaire partage entre autres ses caractéristiques essentielles avec le journal intime, toujours selon Dorrit Cohn, où l'« on est censé n'écrire que pour soi, de même que dans le monologue on ne parle qu'à soi-

¹ Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 261.

² Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 203.

même¹ ». C'est une même visée littéraire qui unit écrits intimes et monologue : celle de mettre en scène un discours authentique qui ne repose pas a priori sur un souci de conviction. Le lecteur semble assister – sans en posséder le droit – à une confession purement individuelle et sans censure permettant de pénétrer les portes de l'intime. L'intériorité à laquelle ces textes donnent accès n'est pas sans rappeler celle que met en scène la poésie lyrique, lieu privilégié de l'épanchement individuel. Le discours du « poète lyrique [...] censé se parler à lui-même² » a d'ailleurs été étroitement rapproché du monologue par Dorrit Cohn pour leur même « valeur expressive du discours³ ».

Le monologue, qui « multiplie les tentatives d'échappée, [...] dénonçant toutes les stratégies qui visent à le circonscrire⁴ », revêt décidément un statut problématique pour les critiques. Or, il constitue une forme de prédilection pour les écrivains désirant exploiter simultanément de nombreuses possibilités formelles. C'est de cette forme éclatée que s'est servi Virginia Woolf pour créer *Vagues*, une œuvre singulière qu'elle se représentait comme « du théâtre d'un genre inédit [...] de la prose et en même temps de la poésie ; un roman et aussi une pièce⁵ ». Seul le monologue, véritable forme-caméléon, semble pouvoir supporter un tel projet littéraire. La singularité du discours solitaire ne repose pas uniquement sur son incertitude générique, mais aussi sur le fait qu'il bouleverse, comme nous allons le voir, les conventions communicationnelles, et de façon tout aussi radicale.

¹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 236.

² Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969, p. 303.

³ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 297.

⁴ Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame?*, ouvr. cité, p. 10.

⁵ Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, citée par Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 298.

1.2. Un discours solitaire

Le personnage seul sur scène, le poète exclu et sombrant dans un élan lyrique, le narrateur meublant le silence par la parole ; tels sont typiquement les énonciateurs des monologues, ces discours à sens unique. Si le dialogue est nourri d'échanges et d'interactions entre personnages, le monologue conduit nécessairement à une parole sans réponse, à une communication rompue, déficiente. Néanmoins, parler semble être l'ultime tentative pour combler un manque d'autrui : « Si l'autre n'est plus là [...] cela provoque comme une sorte de trou, de brèche, dans cet espace originellement commun et "un". C'est de cette dépression dans l'espace affectif commun que le soliloque émerge et témoigne¹ ». La parole se fait nécessaire pour le sujet solitaire, puisqu'elle arrive non seulement à rompre le silence, mais aussi à simuler l'échange. Nombreux sont ceux en effet qui revendiquent le caractère dialogique de la forme monologuée en l'interprétant comme « un combat qui s'instaure [...] entre soi et l'autre en soi – ce à quoi répond la notion bakhtinienne de polyphonie² ». Cette conversation entre soi et l'autre en soi se retrouve notamment dans les textes de Nathalie Sarraute, Fiodor Dostoïevski ou encore Virginia Woolf. Ces écrivains de l'intime mettent en scène une voix qui dialogue avec elle-même, comme si le monologue était assisté d'un autre qui a pour but de relancer la conversation. En multipliant les voix se répondant entre elles, la parole monologique devient aussi vivante qu'une conversation tout en rendant compte de l'altérité intrinsèque et de la complexité du sujet parlant.

Reste que le monologue ne peut se confondre avec le dialogue. Il demeure par nature un discours adressé uniquement à soi-même, n'ayant dans bien des cas aucune

¹ Jean-Jacques Delfour, « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 125.

² Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, ouvr. cité, p. 8.

chance d'être entendu. C'est d'ailleurs l'une des distinctions qu'a soulevées Marie-Hélène Boblet dans *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, pour opposer la voix solitaire à la voix de la communication. Comme elle l'affirme, le dialogue se construit dans un espace commun, dans un rapport constant à l'autre, « réclam[ant] un son univoque qui se prête à l'explication et à la conviction¹ ». À l'inverse, cette contrainte n'est pas imposée au monologueur, étant donné que la parole à sens unique résonne plutôt dans un « lieu d'intimité, un hors lieu au sens où la présence des autres y est oubliée² ». En l'absence d'autrui, le monologueur serait davantage porté à exprimer ses pensées les plus sincères. Le monologue théâtral apparaît d'ailleurs à Victor Hugo comme une façon d'accéder à la conscience pure³. Mais cette assertion mérite d'être modulée. Pour que le monologue théâtral soit cette révélation de l'intériorité du personnage, il faudrait qu'il se départisse des normes linguistiques et discursives auxquelles il se soumet pourtant. C'est d'ailleurs de cette façon que Michel Raimond différencie le monologue théâtral du monologue intérieur romanesque : « la plupart de ces monologues [...] obéiss[ent] encore à un processus rationnel auquel le monologue intérieur entendait échapper. Ils constituaient, en tout état de cause, un effort progressif pour exprimer le cours spontané de la pensée⁴ ». Le monologue intérieur serait le seul des monologues à véritablement s'incruster dans la conscience d'un personnage. C'est dire le bouleversement des codes langagiers comme des conventions littéraires que peut susciter cette forme complexe.

¹ Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950 : poétique de l'hybridité*, Paris, Champion, 2003, p. 338.

² Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950*, ouvr. cité, p. 338.

³ Voir Jean-Louis Chrétien, « Hugo et le "poème de la conscience humaine" », dans *Conscience et roman. La conscience au grand jour*, t. I, Paris, Minuit, 2009, p. 373-466.

⁴ Michel Raimond, *La crise du roman*, ouvr. cité, p. 262.

1.3. La singularité du monologue intérieur

En révélant les états d'âme d'un personnage au moyen du langage courant, le monologue du théâtre n'est pas à même de sonder et représenter les profondeurs de l'esprit. Le monologue intérieur, lui, y parvient en reproduisant un discours « sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime [...] antérieurement à toute organisation logique [...] par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout venant"¹ ». C'est à ce célèbre projet d'Édouard Dujardin, formulé dans *Le monologue intérieur* en 1931, que se sont raliés certains auteurs – auxquels nous reviendrons – désirant exprimer l'inexprimable, donner à entendre le flux ininterrompu de la pensée intérieure. Lorsque le sujet parlant devient uniquement sujet pensant, la structure traditionnelle du monologue subit d'importantes modifications stylistiques, puisque « l'intériorité n'est pas seulement un contenu, mais une forme² », une forme singulière, complexe, voire indéchiffrable. C'est d'ailleurs ce qu'avance Robert Humphrey pour distinguer le monologue, discours délibéré et logique, du monologue intérieur qui se traduit, à l'inverse, par un style elliptique et anaphorique, avoisinant la poésie symboliste ou le rythme musical³ et enchaînant des phrases agrammaticales, souvent interrompues par des points de suspension. S'ajoute à cette révolution formelle, un lexique radicalement revisité et truffé d'anomalies, où l'on peut compter « des idiolectes, des phénomènes

¹ Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931, cité par Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, n° 132, 2001, p. 74.

² Belinda Canonne, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 21.

³ « Deux muses auraient présidé à la naissance du monologue intérieur [selon Édouard Dujardin] : la poésie et la musique [...]. Le monologue intérieur serait un retour aux formes primitives du langage ou poésie et musique se rejoignent pour devenir expression de l'inconscient » (Frida Weismann, « Édouard Dujardin, le monologue intérieur et Racine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, Mai-Juin 1974, p. 489).

d'opacifications lexicales, [...] des répétitions obsessionnelles, des jeux de mots ou des mots-valises¹ ». Par ailleurs, le monologue intérieur, encombré de faux pas linguistiques, tente de saisir l'instantanéité des pensées comme le mentionne Belinda Cannone : « Les événements rapportés le sont dans le temps même où ils sont vécus. [...] Le soliloque, en revanche, est un discours véritablement écrit et assumé comme tel, après sa conception, et souvent il rapporte des événements après qu'ils soient survenus² ». C'est de cette façon que les écrivains de l'intimité arrivent à simuler le mouvement de l'esprit, engorgé de souvenirs simultanés et d'images mouvantes.

Si le monologue traditionnel est aux confins de différents genres, le monologue intérieur revêt un caractère plus distinctif, de par sa forme atypique et sa structure peu conventionnelle. Dans *Le théâtre de la pensée*³, Joseph Danan insiste sur la visée littéraire antinomique du monologue théâtral et du monologue intérieur. Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit affirment aussi que « [l]e monologue cautionne un théâtre de la parole, tandis que le monologue intérieur promet son amoindrissement, voire son annulation⁴ ». En ce sens, l'adaptation scénique d'un discours intérieur obligerait à de nombreuses modifications, « imposerait à la représentation une large procédure de soustractions⁵ ». L'opposition est aussi franche entre monologue intérieur et écrits intimes, entre autres parce que le traitement temporel de l'un est à l'opposé de celui de l'autre. Dans le journal intime, « [il] y a toujours, logiquement, un délai entre tel événement et sa relation écrite⁶ », alors que la parole intérieure verbalise des réflexions instantanées, des impressions immédiates. De surcroît, la confession couchée par écrit

¹ Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure », art. cité, p. 85.

² Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, ouvr. cité, p. 58.

³ Joseph Danan, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médiannes, 1995.

⁴ Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, ouvr. cité, p. 11.

⁵ Françoise Dubor et Françoise Heulot-Petit (dir.), *Le monologue contre le drame ?*, ouvr. cité, p. 10.

⁶ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 237.

dans un journal est davantage portée à résister à l'anarchie formelle à laquelle se soumet le discours intérieur.

Si le monologue intérieur appartient clairement au genre romanesque, cette forme complexe a toutefois un double usage, comme le remarque Dorrit Cohn :

L'expression « monologue intérieur » n'a cessé de désigner deux phénomènes tout à fait différents, sans qu'on se soit soucié de relever l'ambiguïté : d'une part, une technique narrative permettant d'exprimer les états de conscience d'un personnage par citation directe de ses pensées dans le contexte d'un récit et, d'autre part, un *genre* narratif constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même¹.

Qu'il soit baptisé « monologue autonome² » par Dorrit Cohn ou encore « discours immédiat³ » par Gérard Genette, le genre se singularise essentiellement par son absence de toute médiation narrative. C'est d'ailleurs ce que remarque James Joyce dans *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin : « Le lecteur se trouve installé dès les premières lignes dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait le personnage et ce qui lui arrive⁴ ». Joyce, pionnier de ce type de monologue intérieur, laisse ainsi présager l'expérience de lecture peu familière et exigeante que propose la mise en scène d'une conscience par l'écriture,

¹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 30 ; l'auteure souligne.

² Le monologue autonome, selon Dorrit Cohn, « dépourvu de toute médiation, apparemment spontané, constitue une forme de discours autonome, à la première personne, qu'il vaudrait mieux considérer comme une variante – ou mieux, un cas-limite – du récit à la première personne. » (Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 31)

³ « [...] ce que l'on a assez malencontreusement baptisé "monologue intérieur" et qu'il vaudrait mieux nommer discours immédiat : puisque l'essentiel, comme il n'a pas échappé à Joyce, n'est pas qu'il soit intérieur mais qu'il soit d'emblée [...] émancipé de tout patronage narratif. » (Gérard Genette, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 193)

⁴ Description des *Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin par James Joyce, citée par Gérard Genette dans « Discours du récit », *Figures III*, ouvr. cité, p. 193.

n'attirant pas toujours la sympathie des lecteurs. En effet, rares sont les textes qui peuvent produire cet effet troublant, tel qu'il est décrit par Nathalie Sarraute :

Il [le lecteur] est plongé et maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours. S'il parvient à se diriger, c'est grâce aux jalons que l'auteur a posés pour s'y reconnaître. Nulle réminiscence de son monde familier, nul souci conventionnel de cohésion ou de vraisemblance, ne détourne son attention ni ne freine son effort¹.

Cette lecture labyrinthique se situe sans contredit aux antipodes d'une littérature balisée et référentielle. Il suffit dès lors de retracer l'émergence et l'évolution de cette forme moderne pour en saisir tous les enjeux littéraires.

2. Les effets de la mise en scène d'une conscience par l'écriture

2.1. L'introspection et la remise en question du roman traditionnel

Selon Michel Raimond, l'empire croissant de la subjectivité dans le roman se construit au cours du XIX^e siècle et, d'abord, chez Stendhal et Flaubert, capables de « décrire le dehors des choses tout en pénétrant dans l'intérieur des âmes² ». Ces écrivains font toutefois figure d'exceptions dans une époque polarisée autour de deux genres romanesques, comme le remarque le critique : le roman d'action, peu soucieux de la construction des personnages, et le roman d'analyse psychologique, où la description des tourments humains prime sur l'intrigue. L'exploration du visible, prônée par les écrivains réalistes et, plus tard, par les naturalistes, s'oppose plus qu'elle ne s'allie à une littérature tournée vers la conscience et la rêverie, comme celle des symbolistes. La fin du siècle sera alors marquée par un « écartèlement du roman entre intériorité et

¹ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 74.

² Michel Raimond, *La crise du roman*, ouvr. cité, p. 45.

extériorité ; entre les excès opposés des corps sans âmes et des âmes sans corps¹ ». Si le courant naturaliste s'essouffle peu à peu, l'engouement pour l'introspection ne fera que s'accroître.

L'influence notamment d'Henri Bergson² et de William James³ semble avoir accompagné, voire renforcé, le besoin de mettre en récit la conscience humaine : les écrivains européens et américains du tournant du XX^e siècle concentrèrent alors leurs efforts sur l'intériorité plutôt que sur la construction de l'intrigue. C'est ainsi « qu'un nouveau héros émane plus complexe⁴ » à l'aube du XX^e siècle. Sur la scène française plus particulièrement, c'est à Marcel Proust que l'on attribue le mérite d'avoir placé l'individu au-devant de la scène, d'avoir créé un protagoniste nuancé et bien construit. Si la *Recherche* s'écarte du monologue intérieur plus qu'elle s'en approche⁵, l'œuvre proustienne constitue une exploration du psychisme dans le roman, comme l'affirme Marie-Hélène Boblet :

[...] autour de la Première Guerre mondiale s'impose la prose de l'intériorité, de la conscience dont *La Recherche du temps perdu* pourrait être le parangon, à côté des œuvres de Henry James, Virginia Woolf, William Faulkner. Le récit est alors interrompu par le

¹ Michel Raimond, *La crise du roman*, ouvr. cité, p. 45.

² Le philosophe français Henri Bergson a popularisé au tournant du siècle une interrogation sur la conscience humaine. Il a publié, entre autres, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, Presses universitaires de France, 1965.

³ Le terme « courant de conscience » a été utilisé pour la première fois par le psychologue américain William James dans son ouvrage *The Principles of Psychology* publié en 1890. Comme le remarque Dorrit Cohn, les termes « courant de conscience » et « monologue intérieur » apparaissent comme des synonymes pour la plupart des théoriciens. Voir Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 97-98.

⁴ Michel Raimond, *La crise du roman*, ouvr. cité, p. 414.

⁵ Dorrit Cohn, Gérard Genette et Michel Raimond sont du même avis : « [...] la *Recherche*, quelle que soit la façon dont on la considère, se trouve aussi éloignée que possible, dans l'ordre du récit à la première personne, du monologue intérieur autonome. » (Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 213)

monologue intérieur : d'Édouard Dujardin jusqu'à Valéry Larbaud, l'expression de la psyché se déploie¹.

Rares sont les écrivains qui ont tenté, le plus fidèlement possible, de mettre en scène une conscience : seul James Joyce semble avoir poussé le procédé jusqu'à son extrême limite dans *Ulysse*, paru en 1922. C'est d'ailleurs à lui que revient l'image de maître de la conscience, laissant dans l'ombre Édouard Dujardin qui est le véritable « initiateur de la forme² » en 1887 et sans qui *Ulysse* n'aurait peut-être jamais vu le jour. Joyce ne dément pas en effet l'influence de son prédécesseur, même si ce dernier a « usé, avec maladresse, parfois, d'un procédé peut-être trop neuf en son temps³ ». Une quarantaine d'années après *Les lauriers*, alors que la prose de l'intériorité s'était largement imposée dans le milieu littéraire, Dujardin théorise cette technique dans *Le monologue intérieur*, petit ouvrage qui deviendra l'une des plus importantes références pour les chercheurs et écrivains. Si Dujardin et Joyce ont suscité l'engouement pour un procédé littéraire complexe et nouveau, Valéry Larbaud a su le prolonger en préfaçant la réédition des *Lauriers* en 1925, puis en traduisant *Ulysse* et en initiant ainsi les Français au modèle canonique du monologue intérieur. « Trop amateur de nouveauté pour ne pas essayer lui-même les techniques d'avant-garde⁴ », Larbaud a usé lui-même du monologue intérieur, entre autres dans *Heureux amants* publié en 1921 et *Mon plus secret conseil* paru en 1923, œuvres brèves, mesurées et plus accessibles que le monologue joycien.

Avec cette trinité d'avant-garde, la description de l'âme plutôt que la logique actancielle devient le moteur du récit : du coup, plusieurs traits saillants du récit traditionnel tendent à s'effacer. D'abord, les descriptions des actions du personnage ne

¹ Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950*, ouvr. cité, p. 16.

² Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure », art. cité, p. 73.

³ Michel Raimond, *La crise du roman*, ouvr. cité, p. 282.

⁴ Michel Raimond, *La crise du roman*, ouvr. cité, p. 282.

sont plus mentionnées, sans quoi le monologue perdrait de sa crédibilité : « Quand le monologueur se met à être plus actif, il devient aussi moins convaincant ; contraint de décrire ses gestes en même temps qu'il les accomplit, il se met à ressembler à un professeur de gymnastique qui commente ses mouvements en même temps qu'il en fait la démonstration¹ ». Le discours doit être à la fois sans progression et sans ordre : afin de simuler le flux ininterrompu des paroles intérieures, les premières phrases du monologue n'introduisent rien et les dernières semblent se poursuivre éternellement. S'ajoute à cette perturbation des repères narratifs, un sujet impersonnel qui n'interagit qu'avec lui-même dans un hors lieu atemporel. Le monologue intérieur, qui souvent ne raconte rien, constitue ainsi l'une des formes les plus déstructurées du roman moderne.

Le respect de tous ces critères apparaît toutefois trop ambitieux pour la plupart des écrivains de l'intimité. Il existe ainsi souvent un écart marqué entre la théorie et le résultat final. Il faut dire que ce discours censé être « sans auditeur et non prononcé² » constitue une forme en quelque sorte impossible. Et si « Édouard Dujardin donne du monologue intérieur une définition qui estompe ses contradictions³ », les théoriciens qui lui succéderont ne cesseront de les rappeler et de les analyser.

2.2. La pensée narrativisée et ses limites

Le monologue intérieur revêt un caractère contradictoire auquel les écrivains n'ont pas manqué de se buter : « Trop compréhensible, le monologue intérieur est

¹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 251.

² Ces deux termes sont tirés de la première définition du monologue intérieur formulée par Édouard Dujardin dans *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, ouvr. cité, p. 44.

³ Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure », art. cité, p. 75.

banalisé ; illisible, le monologue intérieur rend opaque le travail de l'écrivain¹ ». Deux tensions opposées coexistent ainsi dans un même texte : il s'agit à la fois d'imiter l'incohérence pour refléter le désordre des pensées tout en conservant une certaine lisibilité afin de maintenir l'intérêt du lecteur. Si une reproduction exacte de la pensée est impossible, dans quelle mesure la cohérence a-t-elle sa place dans un monologue intérieur ? Nombreux sont ceux pour qui seul Joyce aurait trouvé le parfait équilibre entre l'illisible et le lisible. Il n'y aurait, à ses côtés, que de pâles imitateurs du chaos mental, trop inquiets d'être incompris. Force est d'ailleurs de constater que ce type monologique se plie davantage à la logique que ne l'entendent certains théoriciens. Il peut même, dans certains cas, s'apparenter à un monologue traditionnel, truffé de digressions, de répétitions ou d'obsessions.

Dorrit Cohn analyse d'ailleurs une multitude de discours se voulant intérieurs et qui créent un « effet rhétorique très élaboré² ». Tel est le cas entre autres de la nouvelle « La Douce » de Dostoïevski ou encore du monologue d'Addie dans *Tandis que j'agonise* de William Faulkner « qui particip[ent] à la fois du récit autobiographique et du monologue intérieur³ », c'est-à-dire que le locuteur se raconte intérieurement à lui-même sa propre vie. La rigueur chronologique à laquelle se soumettent ces textes n'a pas sa place dans un discours intérieur réel, où les balises sont rares. Ces textes, comme de nombreux autres, perdent alors en vraisemblance ce qu'ils gagnent en lisibilité. Ainsi, le terme « monologue intérieur » est susceptible de convenir autant à des textes sibyllins qu'à des discours reposant sur une certaine logique ; tout dépend de la façon dont les écrivains exploitent le procédé. Ce souci d'être compris chez la plupart des romanciers

¹ Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure », art. cité, p. 80.

² Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 208.

³ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 207.

marque un large écart entre un véritable discours intérieur et sa reproduction littéraire. L'impossibilité de créer une mimésis parfaite de la pensée est d'ailleurs renforcée par les jeux de décalage qui existent entre langage et conscience.

En effet, « [l]e débat pour savoir si la pensée est langagière est un débat toujours renaissant¹ », constate Jean-Louis Chrétien dans *Conscience et roman*. Il suffit de survoler les études sur le monologue intérieur du tournant du xx^e siècle pour saisir l'ampleur de ce débat auquel tous les théoriciens de l'intime semblent prendre parti : les uns adhèrent à la pensée de Victor Egger qui affirme en 1881 « [qu'] à tout instant l'âme parle intérieurement² », les autres se rangent du côté d'Henri Bergson qui rétorque en 1889 que « [l]a pensée pure est indépendante de toute formulation discursive³ ». Rares sont ceux qui verront le monologue intérieur comme une reproduction exacte des pensées. Pour la plupart, la parole silencieuse que tentent de créer les romanciers s'éloigne plus qu'elle ne s'approche du véritable discours intérieur, puisque l'écriture ne peut rendre compte de la vivacité de l'esprit : « On peut bien imaginer, affirme par exemple Michel Raimond, que de multiples sensations, perceptions ou images coexistent dans l'esprit au même instant, mais les mots ne sauraient, eux, prendre place que les uns après les autres, même s'ils s'associent de la façon la plus incohérente⁴ ». C'est la raison pour laquelle Nathalie Sarraute⁵ et Maurice Blanchot considèrent que le monologue intérieur est « une imitation fort grossière [qui] n'imité que les traits d'apparence du flux

¹ Jean-Louis Chrétien, *Conscience et roman. La conscience au grand jour*, t. I, Paris, Minuit, 2009, p. 396.

² Victor Egger, *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Librairie Germer Baillière, 1881, p. 1.

³ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, ouvr. cité, p. 98.

⁴ Michel Raimond, *La crise du roman*, ouvr. cité, p. 277.

⁵ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, ouvr. cité, p. 58. Bien que Sarraute critique le monologue intérieur, on le retrouve dans plusieurs de ses œuvres. Voir Jacques Dubois, « Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman », dans John H. Matthews, *Un Nouveau Roman ? Recherches et tradition (La critique étrangère)*, Paris, Lettres modernes, « La Revue des Lettres modernes », 1964, p. 17-29.

ininterrompu et incessant de la parole non parlante¹ ». Le monologue intérieur, qui semblait à son apparition une forme prometteuse pouvant accéder aux confins de l'intime, apparaît alors à l'inverse comme un projet littéraire voué inévitablement à l'échec.

À défaut de pouvoir recréer fidèlement la pensée en mots, les écrivains de l'intime feront *comme si* la conscience était langagière, tout en s'efforçant de creuser l'écart entre langages proféré et silencieux. Si la parole de la conscience n'existe pas, elle naîtra sous de multiples formes dans la littérature, comme le note Dorrit Cohn : « l'expression du discours de pensée est extrêmement variée [...] le genre reçoit chaque fois une coloration particulière, qui dépend plus de l'élaboration d'une sorte d'idiolecte intime cohérent, que de procédés stylistiques tels que des "phrases directes réduites au minimum syntaxial" comme dit Dujardin dans sa définition fameuse² ». La théoricienne insiste sur la liberté formelle que peut se permettre le romancier : donner un aspect extérieur à un discours jamais entendu permet en effet de nombreuses inventions.

Il apparaît évident que le monologue intérieur ne peut offrir qu'une illusion peu convaincante de la conscience, tantôt parce qu'une traduction fidèle du désordre des pensées reviendrait à produire des textes illisibles, tantôt parce que les mots ne suffisent pas à restituer l'expression d'une conscience. La reproduction littéraire d'une intériorité nécessite inévitablement plusieurs ajustements qui sont propres à chaque écrivain. Nous l'avons vu, le discours solitaire, selon les critiques, se présente de multiples manières : il peut être exprimé à haute voix ou silencieux, être adressé uniquement à soi-même ou à un récepteur fictif, être mis en scène dans un contexte réaliste ou impossible. À

¹ Maurice Blanchot, *Le livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986, p. 302.

² Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 276.

l'épreuve des textes, le monologue intérieur s'éloigne ainsi souvent de la description canonique qu'en proposent les théoriciens. L'objet de notre recherche sera d'étudier une variante atypique du monologue intérieur dont nous avons repéré l'apparition dans la seconde moitié du XX^e siècle.

3. Un sous-genre du monologue intérieur

3.1. Le cas particulier du monologue aphasique

Si le monologue intérieur a connu son épanouissement dans les années 1920 en France, il est rapidement devenu une forme critiquée. D'ailleurs, selon Frédéric Martin-Achard, la philosophie du XX^e siècle a eu tendance à dénoncer le « mythe de l'intériorité » en affirmant que « la volonté de transmettre à autrui une expérience intime [...] serait nécessairement vouée à l'échec, toute expérience privée étant par définition considérée comme incommunicable¹ ». Dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'on voit réapparaître des monologues extériorisés, proférés, et appelés par la critique « des récits de voix² ». Alors que la notion d'intériorité dans la littérature semble problématique, certains auteurs décident pourtant de réinvestir la forme du monologue intérieur, mais dans le but, semble-t-il, de bousculer et d'interroger les postulats qui la sous-tendent. Frédéric Martin-Achard a d'ailleurs observé de notables transformations entre le monologue intérieur traditionnel et le monologue intérieur contemporain :

Il semblerait qu'on assiste, depuis le début des années 1980, à une refondation du monologue romanesque, qui s'appuierait sur une croyance renouvelée dans la notion,

¹ Frédéric Martin-Achard, « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain (François Bon, Laurent Mauvignier, Jacques Serena) », dans *Les cahiers du Ceracc*, « Proses narratives en France au tournant du XXI^e siècle » [En ligne], n° 5, avril 2012, consulté le 15 octobre 2014, URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/achard.html>.

² Voir à ce sujet : Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, ouvr. cité.

longtemps décriée, d'intériorité. Si l'on peut sans doute parler de résurgence, la forme du monologue intérieur, tout comme l'opposition métaphorique entre intérieur et extérieur qui la sous-tend, subissent une série d'altérations et d'hybridations. Ces transformations concernent aussi bien les liens entre pensée et langage, la question de l'identité et du rapport à soi que les types d'individus qui monologuent¹.

Pour le montrer, Martin-Achard a réuni les monologues de François Bon, Laurent Mauvignier et Jacques Serena. Si sa recherche se concentre exclusivement sur un corpus contemporain, nous croyons qu'une forme renouvelée du monologue intérieur apparaît plus tôt, dans les années 1950, et se perpétue jusqu'à la fin du siècle. Nous baptisons « monologue aphasique » ce sous-genre du monologue intérieur dont nous suivrons l'évolution dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Nous proposons d'appeler cette forme « monologue aphasique », car il s'agit d'un discours solitaire qui thématise la faillite de la langue. Du point de vue linguistique, « l'aphasie apparaît avant tout comme une maladie de l'expression et de la communication ; bien entendu la forme du message reste son symptôme essentiel² ». Cette pathologie langagière, qui peut se manifester de multiples manières, est mise en scène dans chacun des monologues que nous avons réunis. L'expression déficiente du narrateur beckettien dans *L'innommable* ressemble à une forme d'aphasie spécifique « dans laquelle le discours est souvent abondant, mais comport[e] des locutions vides de sens et des déviations verbales parfois abondantes au point d'entraîner une incohérence discursive³ ». C'est ce même trouble langagier que l'on retrouve dans « Le renégat »,

¹ Frédéric Martin-Achard, « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain », art. cité.

² David Cohen et Michel Gauthier, « Aspects linguistiques de l'aphasie », *L'Homme*, vol. 5, n° 2, 1965, p. 9.

³ Andrée Vansteelandt, *Dictionnaire de logopédie. Les troubles acquis du langage, des gnosies et des praxies*, Belgique, Peeters Publishers, « Série pédagogique de Linguistique de Louvain », vol. 5, 2003, p. 41.

dans lequel se fait entendre la voix incessante et sévèrement désorganisée d'un missionnaire, torturé par des étrangers qui lui ont coupé la langue. Le trouble du langage que met en scène Leslie Kaplan dans *L'excès-L'usine* est différent : le discours y est mécanique. L'écrivaine reproduit d'autres symptômes courants de l'aphasie, l'agrammatisme et l'appauvrissement du vocabulaire par de nombreuses répétitions et l'« omission de mots fonctionnels¹ », par une « réduction de la longueur des phrases et [une] simplification de la structure syntaxique² ». *Le syndrome de Gramsci* de Bernard Noël, au contraire, consiste en un discours spontané dont le débit est fluide et sans déviation verbale apparente. Il met en scène un hypocondriaque qui interprète un trou de mémoire lors d'une conversation courante comme une maladie de la langue, qui lui fera perdre la parole. Ce trouble dont le narrateur pense être victime n'est pas sans rappeler les symptômes de « l'aphasique amnésique qui éprouve des difficultés à trouver certains mots, un peu comme lorsque l'individu a le mot sur le bout de la langue. Il arrive parfois à donner un synonyme ou à décrire ce qu'il cherche à nommer³ ». Bernard Noël semble traduire l'impuissance de l'aphasique, conscient de la perte d'un lexique qui était autrefois bien maîtrisé. Le terme « aphasie », qui englobe une variété de troubles de l'expression, semble ainsi le plus juste pour décrire ces diverses représentations du langage miné dans les monologues à l'étude. Si les aphasiques de Camus, Beckett, Kaplan et Noël s'expriment différemment, un point commun réunit leurs quatre troubles langagiers : l'incontinence verbale. Chacun des textes met paradoxalement en scène le bavardage incessant d'un aphasique.

Selon les spécialistes du langage, les déficits essentiels de l'aphasie apparaissent

¹ Andrée Vansteelandt, *Dictionnaire de logopédie*, ouvr. cité, p. 121.

² Andrée Vansteelandt, *Dictionnaire de logopédie*, ouvr. cité, p. 31.

³ Andrée Vansteelandt, *Dictionnaire de logopédie*, ouvr. cité, p. 33.

surtout au niveau formel, « alors que le contenu sémantique est relativement préservé¹ ». Dans les textes de notre corpus, cet équilibre trouve cependant à se modifier. Ce n'est alors plus seulement la forme, mais aussi le contenu des pensées qui se fait problématique. Derrière le narrateur du monologue aphasique se profile la figure de l'idiot qui ne sait fondamentalement ni parler, ni penser. Pour Marie Berne, il faut surtout entendre « le terme selon les deux signifiés – *particulier* et *dépourvu de raison* – qu'admet Clément Rosset² : l'idiot présente une arriération mentale qui fait de lui un cas unique³ ». En cela, l'idiot est incapable de s'adapter socialement puisqu'il est perçu, aux yeux des autres, comme étant un être « étranger, en marge, dérangé et dérangeant⁴ » ; il s'écarte de la norme. Ces caractéristiques de l'idiot pourraient aussi bien être attribuées au fou. Idiotie et folie sont en effet des pathologies similaires, qui sont parfois même confondues⁵. Or l'idiot « détiendrait la plupart des traits du fou, à l'exception de celui de dangereux⁶ ». C'est la distinction que propose Marie Berne dans *Éloge de l'idiotie*, considérant que l'idiot – impuissant et inutile⁷ – serait incapable d'être une menace. Les narrateurs du corpus semblent frappés d'idiotie d'abord parce qu'ils s'écartent de la norme, parce que leur langage et leurs pensées sont « particuliers », selon le terme de Clément Rosset. Sans être des « fous dangereux », le narrateur beckettien est mythomane et amnésique, le muet camusien est exclu et paranoïaque, la narratrice déshumanisée de Kaplan se répète de façon mécanique et l'orateur hypocondriaque de

¹ Andrée Vansteelandt, *Dictionnaire de logopédie*, ouvr. cité, p. 25.

² Voir Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, ouvr. cité.

³ Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 19.

⁴ Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 20.

⁵ Voir Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 18-19.

⁶ Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 19.

⁷ L'idiot type est un individu qui ne sait rien, ne peut rien, ne veut rien, et chaque idiot se rapproche plus ou moins de ce summum d'incapacité » (Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 22).

Noël s'exprime dans une langue trouée. De surcroît, toujours selon la définition de Clément Rosset, ces narrateurs marginaux sont tous, à divers degrés, privés d'intelligence : leurs propos sont contradictoires, au point que le contexte communicationnel est à peine saisissable. Les narrateurs apparaissent tantôt seuls, tantôt accompagnés, ils affirment tantôt se parler à eux-mêmes, tantôt s'adressent à autrui ou paraissent soucieux d'être compris. En cela, il reste difficile – voire impossible – de déterminer si leur discours est prononcé, écrit ou intérieur. Comme nous l'avons vu, cette ambiguïté a été relevée par Dominique Rabaté, qui remarque que certains textes « échappe[nt] à tout statut narratologique clair. L'effet fantastique tient précisément à cette incertitude quant à l'origine de l'énonciation¹ ». Les monologues perdent de leur crédibilité, de leur vraisemblance. Dans *L'innommable* et *Le syndrome de Gramsci*, par exemple, les narrateurs affirment à certains moments qu'ils sont en train de parler et, à d'autres moments, en train d'écrire ou de penser. Dans *L'excès-L'usine* et « Le renégat », le contexte dans lequel les narrateurs monologuent n'est jamais précisé, de sorte que les auteurs laissent place à une multitude d'interprétations. Les narrateurs, ignorants et ignorés, exhibent ainsi les principaux traits de l'idiot.

Le monologue aphasique est alors caractéristique de la littérature moderne qui aura non seulement mis en scène des figures de l'idiot, mais aussi cherché à en retranscrire le langage :

Dans les romans de Flaubert et Dostoïevski, les écrivains placent en effet le personnage idiot comme héros et lui donnent la parole, souvent dominante dans le récit. Cependant, le langage qu'emploient les romanciers demeure relativement normal, voire raisonnable. C'est le contenu, le sens, qui est idiot. Il semble que ce soit précisément sur ce point que se joue la

¹ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 80.

différence entre l'idiotie du XIX^e et celle du XX^e siècle. Le passage de l'un à l'autre donne jour à cette idée capitale : ce qui restait sur le plan thématique passe au plan formel¹.

Si l'aphasie n'est pas la seule façon d'animer une bouche idiote, elle demeure toutefois une forme efficace pour rendre compte de l'impuissance habituelle de l'idiot à dire et à penser. Par effet de contamination, l'incapacité du sujet à réfléchir envahirait son expression : « Le regard idiot sur le monde qui l'entoure et qu'il ne comprend pas de la même façon que les autres, passe par une langue qui est comme lui, inutile et unique, pleine de bruit et ne signifiant rien. Un idiot littéraire ne saurait exister sans le langage qu'il crée et qui le crée² ». Si l'on associe des propos fluides et concis à l'intelligence ou l'ingéniosité, on attribuera une voix hésitante et multipliant les erreurs à un simple d'esprit. Une voix défaillante esquisse la personnalité du monologueur, comme l'affirme Dorrit Cohn : « [d]ans un récit à la première personne, tous les éléments formels contribuent à définir le narrateur et se prêtent ainsi à une interprétation qui dépasse le niveau formel³ ». La parole lacunaire que met en scène le monologue aphasique révèle l'inintelligibilité du monde pour son énonciateur. Inversement, l'incompréhension de l'idiot contamine nécessairement la manière dont il s'exprime. Aphasie et idiotie sont donc, dans notre corpus, les deux facettes d'un même problème. Elles sont d'ailleurs des enjeux importants de la littérature du XX^e siècle, comme le souligne Dominique Rabaté :

La possibilité de défaillance, que les mots échappent ou ne puissent pas dire, obsède l'écrivain moderne. Refusant le code rhétorique, il lui faut dire ce qui résiste aux codes, au langage. Le récit moderne vise encore à ordonner une expérience, mais celle-ci échappe à la communication d'un contenu, d'un savoir ou d'une sagesse pratique [...] il sait qu'il ne peut

¹ Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 27.

² Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 22.

³ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 241.

que "balbutier"¹.

Le monologue aphasique est une forme paradoxale principalement parce que les défaillances langagières des narrateurs n'empêchent pas leur bavardage incessant. Il est tout aussi étonnant de céder la parole à l'idiot, qui n'est généralement ni écouté, ni estimé : « Lorsqu'il veut s'exprimer, l'idiot, en proie à l'incompréhension des autres, est tenté de se taire² ». Pourtant, dans les monologues à l'étude, l'attention est exclusivement tournée vers cette figure confuse et profondément contradictoire. Chacun des narrateurs est démuné des principales facultés qui assurent un discours éloquent et ordonné. En cela, le monologue de l'idiot aphasique semble problématique et ne se situe ni du côté du discours solitaire « conventionnel », puisqu'il y règne une trop grande ambiguïté, ni du côté du monologue intérieur à proprement parler, puisqu'il ne mime pas clairement une conscience. Si ces monologues semblent inclassables, c'est qu'ils reprennent des formes traditionnelles du discours – comme les écrits intimes et le monologue théâtral –, mais en les soumettant à des enjeux qui sont propres au monologue intérieur, comme nous le verrons.

3.2. Reprise et transformation du monologue intérieur

Les auteurs du monologue intérieur tentent principalement de créer un langage libéré des normes extérieures et de reproduire le désordre des pensées. De la même façon, le monologue aphasique met en scène une parole aphasique et anarchique, dans sa forme et son contenu, qui s'éloigne de la langue normative. En cela, le critère de lisibilité, essentiel à la conversation ordinaire, est aussi peu prégnant dans le monologue

¹ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, ouvr. cité, p. 213.

² Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 21.

aphasique que dans le monologue intérieur. On pourrait même dire que les auteurs du monologue aphasique accusent encore les contradictions du monologue intérieur mises en lumière par la critique. Leurs textes prouvent que l'expression ne peut être une reproduction fidèle de la pensée et montrent que le monologue en littérature ne sera jamais un discours purement solitaire.

Dans le monologue aphasique, comme dans le monologue intérieur, l'expression, qui n'est entendue que par elle-même, se fait moins policée. La précision et la fluidité habituelles du discours sont altérées par un excès de points de suspension, la suppression de mots essentiels et une évidente discontinuité logique. La pathologie langagière de chacun des narrateurs contamine leur discours. La langue bègue chez Beckett, la langue blessée chez Camus, la langue machinale chez Kaplan et la langue trouée chez Noël suscitent l'invention d'une parole inouïe qui s'écarte – tout comme le monologue intérieur – du langage normatif.

La critique, nous l'avons vu, ne cesse d'affirmer qu'il est impossible de verbaliser le flux d'une conscience. Si les écrivains du monologue intérieur se sont efforcés de camoufler cette lacune et de faire comme si le langage intérieur pouvait être extériorisé en mots, ceux du monologue aphasique, au contraire, laissent affirmer ouvertement à leurs narrateurs leur difficulté à formuler leur pensée : ceux-ci oscillent entre une volonté de s'exprimer et une impossibilité de dire fidèlement ce qu'ils pensent, rappelant constamment la pathologie langagière qui les afflige. En mettant en scène une parole impuissante, le discours aphasique questionne les limites de la transmission d'une pensée par le langage, questionnement qui était au cœur du débat sur le monologue intérieur.

Par ailleurs, les monologues à l'étude sont à la fois aphasiques et logorrhéiques ; ils semblent s'écouler de manière continue et n'ont souvent ni début, ni fin, ni évolution. Ils reprennent donc l'un des principaux postulats du monologue intérieur : « L'intériorité est l'idée que, dans les profondeurs du moi, la vie intérieure s'écoule de façon continue¹ ». Le sentiment de continuité est créé entre autres par des effets de syntaxe, des phrases qui ne semblent jamais devoir se conclure et le recours fréquent à des virgules au lieu de points finaux. Dans le monologue intérieur, le discours incessant de la pensée se construit généralement de façon spontanée, sans même que le penseur en soit conscient. La singularité du monologue aphasique consiste à mettre en scène des narrateurs obligés de parler pour ne rien dire, comme s'ils devaient mettre en marche la logorrhée de leur conscience et ne jamais l'arrêter, ni l'interrompre. En cela, ils accentuent un trait propre au récit tel que l'a défini Dominique Rabaté :

Que [la voix] dialogue avec elle-même, avec d'autres voix qui sont comme ses propres échos ou encore avec le lecteur, elle semble ne pouvoir jamais s'arrêter, proférant éternellement comme dans *L'innommable* ou interrompue par l'apparition in extremis du narrateur [...]. Ce nouveau genre narratif [le récit] aurait ainsi basculé dans l'extrême de la dialectique achevé-inachevé pour reprendre les mots de Bakhtine. Ne pouvant recevoir sa fin de rien d'extérieur, livré à l'exténuation radical du langage, il rejoint le monologue intérieur qui ne saurait en toute logique connaître sa propre mort. Paroles éternelles et sans corps puisqu'elle ne se constitue pas comme objet : la voilà prise au piège d'une nouvelle logique, celle de l'épuisement².

Les monologues à l'étude possèdent les caractéristiques observées par Rabaté : les narrateurs sont effacés, mais leur langage déficient prend toute la place et ne cesse de rappeler l'anéantissement d'un discours qui tente de se poursuivre éternellement.

¹ Frédéric Martin-Achard, « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain », art. cité.

² Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, ouvr. cité, p. 24.

Par ailleurs, pour mimer le discours anarchique de la pensée, les écrivains du monologue intérieur s'écartent des conventions communicationnelles en créant un discours dépourvu d'articulations et de liens logiques. Dorrit Cohn définit d'ailleurs le monologue intérieur joycien comme une « constante oscillation entre les souvenirs et les projets, le réel et le possible ou le souhaitable, [...] oscillation qui est l'un des traits les plus caractéristiques de la liberté d'association du discours monologique ¹ ». L'assemblage chaotique d'éléments distincts se trouve encore renforcé dans le monologue aphasique puisque l'idiot, démuné de logique, ne saurait être capable d'ordonner ses pensées. Ses propos abondent d'énoncés oxymoriques et de formulations creuses. Selon Jean-Yves Jouannais, l'idiot ne tient pas compte des normes sociales et ses idées, lorsqu'elles sont verbalisées, ne sont pas filtrées pour répondre aux conventions. Ainsi, « la pratique esthétisante ou anarchisante de l'idiotie s'impose comme un "retour conscient et réfléchi aux données de l'intuition", pour reprendre les termes de Bergson² ». Autrement dit, le discours proféré de l'idiot se rapprocherait étroitement de celui d'une conscience puisque, dans les deux cas, la parole y est intuitive, spontanée, sans règles.

Une même contradiction apparaît de manière significative chez les quatre narrateurs idiots que nous avons rapprochés : ils sont soucieux d'être compris ou s'adressent à un public tout en se disant seuls. En oscillant entre la solitude et un intérêt marqué pour autrui, les personnages aphasiques mettent en lumière l'un des enjeux anciens du monologue intérieur. Pour écrire un monologue intérieur, l'auteur doit jouer sur deux plans : il doit faire *comme si* le discours ne s'adressait qu'à soi-même, tout en

¹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 257.

² Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, ouvr. cité, p. 21.

étant destiné à un lectorat puisque ces textes sont nécessairement écrits dans l'intention d'être lus. Plutôt que de dissimuler au mieux cette contradiction comme tente de le faire les écrivains de l'intimité, les auteurs du monologue aphasique proposent à l'inverse de l'exposer explicitement.

Si l'intériorité était dans le monologue intérieur un lieu purement individuel, elle devient, dans le monologue aphasique, un espace collectif. En effet, le narrateur idiot et aphasique ne cesse de dire qu'il est seul, mais prouve toutefois le contraire en s'adressant à autrui ou à des doubles de lui-même qui sont comme des intériorisations de l'autre, ou encore en faisant apparaître des personnages qui semblent assister à son discours. En cela, le discours solitaire s'extériorise et s'écarte d'un postulat qui apparaissait dans le monologue intérieur : « Le noyau de l'individualité se situe dans les états de conscience internes ; on n'est vraiment moi qu'au plus profond de sa vie intérieure. Au plus intime se trouve ce que nous avons de plus personnel, de plus singulier, de plus individuel¹ ». Dans le monologue aphasique, l'individualité des narrateurs n'existe pas pleinement, car d'autres personnages envahissent le discours, censé être solitaire. Les narrateurs deviennent ainsi étrangers à leur propre intimité.

Le monologue aphasique semble bien être un sous-genre du monologue intérieur puisqu'il reprend ses principales caractéristiques. Distinguer le monologue intérieur du monologue aphasique est toutefois essentiel : le premier transcrit « la pensée d'un personnage à la première personne et au présent immédiat² », le second présente un narrateur idiot et aphasique qui multiplie les contradictions, au point de rendre son discours insaisissable. S'il était pertinent de montrer le monologue aphasique comme

¹ Frédéric Martin-Achard, « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain », art. cité.

² Frédéric Martin-Achard, « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain », art. cité.

une forme héritière du monologue intérieur, cette recherche n'a pas pour but de repérer et d'analyser les reprises et les permutations du monologue intérieur dans le corpus à l'étude. Il s'agira plutôt, dans le second chapitre, de définir et de montrer les particularités d'une nouvelle forme, celle du monologue aphasique, qui semble apparaître dans la seconde moitié du XX^e siècle. Il faut toutefois mentionner que *Le bruit et la fureur* de William Faulkner, publié en 1929, s'amorce sur le discours solitaire d'un idiot qui répond à tous les critères du monologue aphasique tel que nous le définissons. Ce discours est décrit par Frédérique Spill comme étant « totalement dépourvu d'articulations, c'est-à-dire de liaisons, à l'opposé d'un discours normatif dont la compréhension est notamment garantie par les liens logiques qui en assurent la cohérence¹ ». S'ajoute à cette incohérence, une expression incessante et aphasique. En cela, William Faulkner nous semble être l'un des introducteurs du monologue aphasique.

¹ Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, ouvr. cité, p. 50.

CHAPITRE 2. LE MONOLOGUE APHASIQUE : LA LANGUE DE L'IDIOT

HAMM. - On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?
CLOV. - Signifier ? Nous, signifier ! (Rire bref.) Ah, elle est bonne !

- Samuel Beckett, « *Fin de partie* »

L'innommable de Samuel Beckett, « Le renégat ou un esprit confus » d'Albert Camus, *L'excès-L'usine* de Leslie Kaplan et *Le syndrome de Gramsci* de Bernard Noël mettent en scène des monologues problématiques et insaisissables : le contexte communicationnel n'est jamais clairement défini, les moyens formels utilisés sont déroutants et le monologue n'apparaît pas clairement comme un discours sans destinataire. Il semble que le désordre mental des narrateurs contamine l'ensemble de leur discours puisqu'à la fois la *source du message*, le *message* lui-même et sa *destination* se placent sous le signe de l'ambiguïté. Ce sont d'ailleurs ces trois phases de la communication qui seront analysées successivement, afin de dégager les principales composantes du monologue aphasique et d'en saisir la nature paradoxale. Il conviendra tout d'abord de montrer que derrière le monologue aphasique se dessine toujours une figure de l'idiot, figure qui constitue le véritable moteur des textes à l'étude.

1. La figure de l'idiot

1.1. Écarts de pensée

Le monologue semble le mode d'expression de l'idiot, trop insignifiant pour être écouté ou trop singulier pour se faire comprendre. Lorsqu'il désire s'exprimer, l'idiot se contente de se parler à lui-même puisqu'il « tient des propos qui lui ressemblent [...] – à

savoir décalés, étranges, aliénés, naïfs et souvent gênants¹ » aux yeux des autres. En cela, l'idiotie ne peut être décrite par une seule caractéristique, mais son acception s'élargit plutôt à une série d'adjectifs. Les traits idiots des narrateurs de notre corpus se manifestent donc différemment d'un texte à l'autre, mais présentent tous au moins l'une des caractéristiques mentionnées plus haut par Marie Berne dans *Éloge de l'idiotie*. Ces traits apparaissent dès les incipit, tous commençant « in medias cogitationes ». Dès qu'il ouvre la bouche, le narrateur beckettien dévoile un esprit confus. L'incipit prend ainsi à revers les attentes du lecteur en déclinant toute fonction de représentation :

Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. Se peut-il qu'un jour, premier pas va, j'y sois simplement resté, où, au lieu de sortir, selon une vieille habitude, passer jour et nuit aussi loin que possible de chez moi, ce n'était pas loin. Cela a pu commencer ainsi. Je ne me poserai plus de questions (*IN*, p. 7).

Les trois éléments essentiels d'une amorce romanesque traditionnelle, à savoir les présentations du lieu, du temps et des personnages, sont laissés pour compte dès les premières phrases et les questions posées ne semblent celles d'aucun locuteur. Un « je » impersonnel apparaîtra subtilement par la suite, mais il sera toujours placé devant des verbes à l'infinitif afin d'amplifier la neutralité temporelle qui apparaît d'ailleurs dans tout le récit. Ce sont des paroles apparemment vides de sens et des questions sans réponse qui introduisent le monologue de *L'innommable*. Le doute radical du narrateur, qui perdurera jusqu'à la ligne finale, se traduit par des formulations décalées, contradictoires comme lorsqu'il dit : « Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant ». Il s'agit ici d'un jeu de déconstruction du langage : le narrateur affirme qu'il

¹ Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 21.

veut avancer mais agit de façon contraire en décortiquant son affirmation et en revenant sur ses derniers propos. Julien Piat, qui s'est intéressé à l'expérimentation syntaxique dans la trilogie beckettienne, remarque d'ailleurs que les « phrases [sont] étranges, saturées de retours sur ce qui est dit, avançant vers le point final sans cesse retardé¹ ». Il y a donc un décalage entre ce qui est dit et ce qui est fait, comme si le narrateur était frappé de stupidité.

Tout comme *L'innommable*, *L'excès-L'usine* présente un personnage et un cadre spatio-temporel indéfinis². En début de récit, la narratrice donne une signification toute particulière à son lieu de travail : « L'usine, la grande usine univers, celle qui respire pour vous » (*EU*, p. 11). L'« usine univers », comme elle la nomme, ne se définit plus comme un lieu fixe, mais se personnifie et envahit tous les espaces. S'ajoute à ce lieu étrange, une narration au « on » qui apparaît dès la première page et qui semble émaner d'une ouvrière aliénée, considérée davantage comme un pion dans la chaîne de production que comme une personne à part entière. Dans l'usine, affirme l'écrivaine, « il y a ce "on" et il y a l'impossibilité d'un "je" qui soit un "je", ça j'en suis sûre³ ». Kaplan ajoute que l'usine est un lieu à la fois aliénant et asilaire, rendant les travailleurs « un peu enfants, un peu débiles⁴ ». Pour le montrer, l'écrivaine tente de reproduire, à plusieurs reprises, l'expression naïve d'un être apprenant à parler. Les premières phrases de l'enfant sont généralement construites de deux mots seulement. Kaplan recopie cette structure binaire ou réduit les phrases jusqu'à leur plus simple expression dans les

¹ Julien Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon)*, ouvr. cité, p. 9 ; je souligne.

² « Structuré en fragments, dépouillé de toute histoire et sans personnages, le texte [*L'excès-L'usine*] paraît s'inspirer de la poésie "grammairienne" ou "textualiste" des années 1970. » (Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 144)

³ Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 222.

⁴ Leslie Kaplan, *Les outils*, ouvr. cité, p. 196.

premières pages du texte : « Le mur, le soleil/ On boit un café à la machine à café/ La cours, la traverser/ Être assise sur une caisse/ Tension, oubli » (*EU*, p. 12). De fait, selon les auteurs de *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, « [r]ester en enfance » serait l'un des traits typiques de l'idiot ; « l'expression caractérise, on le sait, un certain nombre d'innocents, de simplets, incapables manifestement de franchir les seuils et les étapes qui les amèneraient à la vie adulte¹ ». Ainsi, dès les premières pages de *L'excès-L'usine* plane la figure de l'idiot, hébété et naïf.

Ce sont de mêmes personnages étranges et décalés que livrent les premières pages de Camus et Noël. Dès qu'il prononce ses premiers mots, le narrateur camusien apparaît comme un être égaré et diminué : « Quelle bouillie, quelle bouillie ! Il faut mettre de l'ordre dans ma tête. Depuis qu'ils m'ont coupé la langue, une autre langue, je ne sais pas, marche sans arrêt dans mon crâne » (*REC*, p. 39). Le narrateur annonce dès le départ qu'il a perdu son droit de parole et qu'il est soumis à une entité étrangement invisible et hégémonique. Un trouble tout aussi contraignant et singulier que celui du renégat mine le narrateur du *Syndrome de Gramsci* : un trou de mémoire aurait déclenché en lui un « cancer de la langue » (*SG*, p. 23) progressif et incurable. Il ne suffit que de quelques pages pour que le lecteur discerne l'hypocondrie du protagoniste qui se dit victime d'une maladie impossible à guérir. En somme, les introductions de chacun des monologues aphasiques présentent un narrateur partageant des traits de l'idiot, cet être « souvent solitaire, dont l'étrangeté amuse parfois, inquiète souvent et

¹ Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Maria Scarpa (dir. et coll.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, ouvr. cité, p. 12.

toujours dérange¹ ». De surcroît, si l'idiotie des narrateurs apparaît précocement dans l'œuvre, c'est sans doute parce que l'idiot est un être facilement repérable, comme le décrit Marie Berne : « Personnage principal ou secondaire, de sexe masculin ou féminin, l'idiot – ou l'idiote – fait l'objet d'un premier diagnostic : la première observation détermine sa malformation physique ou mentale entraînant un décalage social dont il souffre² ». Les narrateurs de Beckett, Camus, Noël et Kaplan présentent ainsi des narrateurs notablement étranges, ayant tendance à radoter seuls, à tenir des propos surprenants et à être exclus des autres.

1.2. Écarts de parole

Dès l'ouverture de leur monologue, les personnages semblent donc avoir de la difficulté à interpréter adéquatement le monde qui les entoure, et cette difficulté entraîne des répercussions immédiates sur leur expression. En cela, les monologues se disent incapables d'accomplir adéquatement l'unique tâche qu'ils ont à exécuter ; c'est-à-dire parler. D'entrée de jeu, chacun des discours installe le même paradoxe qui perdurera jusqu'à la dernière ligne : celui de faire monologuer incessamment un aphasique. Le bègue de *L'innommable*, qui « ne peu[t] pas parler, ne peu[t] pas penser » (*IN*, p. 28-29), est tout de même condamné à bavarder sans répit : « Et toutes ces questions que je me pose. Ce n'est pas dans un esprit de curiosité. Je ne peux pas me taire » (*IN*, p. 13). Dès le début du récit camusien, le renégat affirme qu'il s'est fait couper la langue et a de la difficulté à s'exprimer : « si j'ouvre la bouche, c'est comme un bruit de cailloux remués » (*REC*, p. 39). Il s'agit ici d'une évidente « opposition paradoxale [...] entre la logorrhée

¹ Jean-Marie Privat, « Mourir (ne pas) idiot ? », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Maria Scarpa (dir. et coll.), *Idiots*, ouvr. cité, p. 254.

² Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 21.

et le mutisme du héros¹ » qu'a pu constater entre autres Peter Cryle. De la même manière, le narrateur du *Syndrome de Gramsci* fait part d'un drame intime en début de récit : « Un véritable effondrement s'est produit dans ma bouche [...]. Vous êtes en train d'articuler un propos et voici que l'articulation même vous fait défaut à l'instant où vous l'énoncez » (*SG*, p. 10-11). Ces empêchements ne retiennent toutefois pas le narrateur aphasique de parler sans repos. La narratrice de *L'excès-L'usine*, à l'inverse des autres locuteurs, n'énonce pas explicitement sa difficulté à parler. Or elle transparaît très tôt dans la forme même de l'œuvre, dans laquelle les phrases sont souvent incomplètes, comme si les mots manquaient pour décrire le monde ouvrier : « On va, on vient/ Couloirs, oubli » (*EU*, p. 13), dit l'ouvrière au début de son discours. Ce langage appauvri – symptôme courant chez l'aphasique – se remarque à de nombreuses reprises dans *L'excès-L'usine*.

Les premières pages de ces textes dévoilent ainsi des traits de l'idiot qui « ne sait fondamentalement ni penser, ni parler² », et imposent non pas un mais deux paradoxes : celui de faire parler continuellement un aphasique d'une part et, d'autre part, celui de mettre en lumière l'idiot et ses propos, alors qu'ils restent généralement dans l'ombre. L'introduction du monologue aphasique laisse ainsi deviner que le discours qui suivra n'aura rien de traditionnel et accumulera plutôt les contradictions et les non-sens. La première de ces contradictions tient dans le fait que les narrateurs semblent incapables d'expliquer s'ils sont en train de dire, d'écrire ou de penser leur discours. En cela, la source du monologue aphasique demeure insaisissable.

¹ Peter Cryle, *Bilan critique : L'exil et le royaume d'Albert Camus*, ouvr. cité, p. 100.

² Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, ouvr. cité, p. 48.

2. Le lieu ambigu du discours

2.1. *L'innommable* et *Le syndrome de Gramsci* : discours écrit ou prononcé ?

Dans les textes de Beckett et de Noël, il est difficile d'affirmer de quelle nature est l'expression. Nombreux sont ceux, comme Dorrit Cohn¹ et Julien Piat², pour qui l'origine du texte de *L'innommable* reste indéterminée. Il ne pourrait en être autrement selon Dorrit Cohn puisque le narrateur beckettien se décrit tantôt comme « une grande boule parlante » (*IN*, p. 37), tantôt comme quelqu'un qui écrit : « C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C'est moi qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est loin » (*IN*, p. 28). L'on pourrait croire que le texte rédigé est lu à haute voix par le narrateur, d'autant plus que le bégaiement et les défauts du langage qui apparaissent dans son discours adviennent généralement avec la prononciation. L'on pourrait tout aussi bien conclure que le personnage récite intérieurement son discours. D'ailleurs, la voix beckettienne résonne dans un non-lieu à l'image d'une conscience. Mais, il serait tout aussi justifié de lire *L'innommable* comme une simple confession écrite puisque le narrateur insiste sur son geste scriptural.

Cette ambiguïté apparaît de la même façon dans *Le syndrome de Gramsci*. Si le narrateur semble écrire une lettre ou coucher par écrit ses confessions (« si je [...] l'écris, c'est que l'écriture – il me semble – peut tâter des régions douloureuses parce que son mouvement emporte aussitôt ce qu'il révèle » (*SG*, p. 16)), il affirme a contrario à quelques reprises qu'il parle (« je parlerai » (*SG*, p. 7), « j'essaie [...] de parler » (*SG*,

¹ Voir Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 203.

² « La difficulté exhibée des réglages scénographiques dans la Trilogie beckettienne, par exemple, manifeste ce flottement entre la réalité écrite du texte et l'énonciation qui s'y dit : le texte y est tantôt présenté comme écrit, tantôt comme "oral" [...]. Écrit ou oral ? Écrit *et* oral ? Les romans de Beckett paraissent insister sur l'inscription éminemment ambiguë de la voix au sein de l'écrit pour mieux en assumer les contradictions » (Julien Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, ouvr. cité, p. 199 ; l'auteur souligne).

p. 68), « ma volonté de parler » (*SG*, p. 92)). Les locuteurs beckettien et noëlien affirment non seulement, à maintes reprises, qu'ils sont tantôt en train d'écrire, tantôt en train de parler, mais ils semblent toujours convaincus de ce qu'ils avancent, accumulant les contradictions sans même chercher à les résoudre, à la manière d'esprits simples ou un peu dérangés.

De surcroît, le style même des œuvres oscille entre deux tendances : certains extraits semblent clairement de facture écrite alors que d'autres paraissent mimer une voix qui parle. Les marques d'hésitation apparaissent dans le discours beckettien lorsque le locuteur veut décrire l'objet de son discours : « Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je ne sais plus, ça ne fait rien » (*IN*, p. 8). Les répétitions inutiles et les défauts de langage donnent l'impression que le narrateur s'exprime à l'oral, de manière spontanée. C'est cette même impression qui transparaît à certains moments dans l'œuvre de Noël : « Je sens une confusion qui m'envahit... C'est qu'à souligner mes déplacements, je perds de vue que l'immobilité seule fut la cause de... Bref, j'ai senti un engouffrement... » (*SG*, p. 67). L'hésitation, marquée par les points de suspension et les phrases inachevées, est habituellement supprimée à l'écrit. Le bafouillage qui apparaît de manière évidente dans ces monologues laisse toutefois place, parfois, à une éloquence et un style plus raffinés : « Qu'ont-elles donc de si étrange, ces lumières auxquelles je ne demande de rien signifier, presque de déplacé ? Est-ce leur irrégularité, leur instabilité, leur brillant tantôt fort, tantôt faible, mais ne dépassant jamais la puissance d'une ou deux bougies ? » (*IN*, p. 13), interroge le narrateur de *L'innommable*. Dans cet extrait, les termes sont choisis et la syntaxe complexe. La

parole beckettienne varie considérablement en empruntant différents registres, comme l'écrit Marie Berne : « Bien que prédomine le langage courant – et souvent oral – du français dit standard, les lexiques scatologique, familier et soutenu s'y mêlent sans ordre [...]. Le ton familier et vulgaire se retrouve juxtaposé sans vergogne au champ lexical scientifique souvent anatomique. Les termes érudits viennent ainsi côtoyer les plus viles expressions¹ ». De cette manière, l'expression du locuteur, constamment en changement, paraît insaisissable.

Dans *Le syndrome de Gramsci*, les confessions du narrateur semblent parfois couchées dans un carnet :

Jour après jour, ma reconstitution de l'essentiel ne servait qu'à rendre plus envahissante la tache blanche sous laquelle avait disparu le nom. En vérité, je me sentais grêlé de partout à l'intérieur, frappé d'une lèpre invisible, qui avait du nécroser des zones entières de la partie la plus précieuse de l'individu : celle où l'alliage de l'énergie corporelle et de l'élan du langage donne naissance à la pensée (*SG*, p. 14).

La parole hésitante du narrateur noëllien laisse place, ici, à un discours fluide dans lequel les mots sont variés, riches et le style est imagé. En somme, l'ambiguïté de la source du discours apparaît non seulement dans les propos contradictoires de ces deux personnages, mais aussi dans le style même de leur discours, comme si les auteurs avaient voulu reproduire à la fois une parole proférée et un texte écrit afin d'entretenir la contradiction.

S'il reste impossible de saisir la source de ces deux discours, il est tout aussi difficile de comprendre le but de la logorrhée des locuteurs. En effet, les narrateurs de *L'innommable* et du *Syndrome de Gramsci* semblent *contraints* de parler même s'ils ne

¹ Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*. ouvr. cité, p. 187.

le désirent pas. L'on retrouve de nombreux énoncés qui révèlent cette obligation chez le personnage beckettien : « [J]e suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais, jamais » (*IN*, p. 8-9), « Je ne peux pas me taire [...] il faut que le discours se fasse » (*IN*, p. 13.), « il faut dire des mots tant qu'il y en a » (*IN*, p. 261). Le narrateur ne tente jamais de refuser, de comprendre ou d'expliquer la raison pour laquelle il doit parler incessamment. Il semble plutôt se résigner, tout comme le narrateur noëllien qui affirme : « Rassurez-vous, je parlerai. Autant reconnaître que je ne peux plus faire autrement » (*SG*, p. 7) ou encore « je profite obstinément de l'obligation de parler » (*SG*, p. 100). Cette contrainte reste inexpliquée au même titre que le contexte dans lequel ces discours aphasiques apparaissent. Chez Camus et Kaplan de même, sans osciller explicitement entre activités scripturale et oratoire, les locuteurs laissent planer un doute tout aussi fort quant à la source de leur monologue.

2.2. *L'excès-L'usine* et « Le renégat » : l'absence de précisions contextuelles

Le renégat camusien et la narratrice de *L'excès-L'usine* ne précisent jamais explicitement s'ils sont en train de parler, d'écrire ou de penser ; c'est la raison pour laquelle leur discours peut être reçu de multiples manières. D'emblée, le monologue camusien semble être intérieur puisqu'il met en scène un renégat muet et mutilé, incapable de s'exprimer sans langue. Or, la dernière phrase de la nouvelle laisse croire que cette logorrhée intérieure était plutôt un discours extériorisé : le monologue s'interrompt définitivement lorsqu'« une poignée de sel emplit la bouche de l'esclave bavard » (*REC*, p. 60). Ces derniers mots – les seuls à provenir d'un narrateur inconnu – laissent entendre que le penseur muet n'était finalement qu'un grand « bavard » qui se

racontait à voix haute une histoire confuse et en partie inventée¹. Les ambiguïtés entre discours proféré et intérieur s'accroissent aussi pendant le discours, comme le souligne Peter Cryle : « Pendant toute la nouvelle, c'est comme si les "cailloux" qui emplissent sa bouche rendaient impossible toute communication avec ses semblables. Et pourtant, le renégat semble avoir compensé ce défaut. Il nous dit qu'il est "volubile"² ». Ainsi, les paroles du renégat semblent parfois prononcées, parfois intérieures. Dans l'extrait qui suit, le lecteur a l'impression de suivre le fil ininterrompu et anarchique d'une pensée :

Attendre encore, où est la ville, ces bruits au loin, et les soldats peut-être vainqueurs, non il ne faut pas, même si les soldats sont vainqueurs, ils ne sont pas assez méchants, ils ne sauront pas régner, ils diront encore qu'il faut devenir meilleur, et toujours encore des millions d'hommes entre le mal et le bien, déchirés, interdits, ô fétiche pourquoi m'as-tu abandonné ? Tout est fini, j'ai soif, mon corps brûle, la nuit plus obscure emplit mes yeux
(REC, p. 59).

Camus construit un discours plein de qualificatifs, de phrases inachevées, de virgules au lieu de points finaux et d'images complexes sans association apparente³. Si toutes ces caractéristiques rappellent le monologue intérieur, certains extraits présentent pourtant des marques d'oralité : « Quelle bouillie, quelle fureur, *râ râ*, ivre de chaleur et de colère » (REC, p. 52). Peter Cryle remarque que le « *râ râ* » produit un « rythme rauque » et « un effet de halètement ; les mots sortent deux fois de suite de la bouche du renégat sans qu'il puisse les retenir. Ainsi, l'auteur donne à cette logorrhée une forme

¹ Renate Peters affirme, à ce propos, que la narration peut ressembler à « celle d'une hallucination masochiste proférée à haute voix » (Renate Peters, « L'art, la révolte et l'histoire: "Le renégat ou un esprit confus" et *L'Homme révolté* », *The French Review*, vol. 54. n° 4, mars 1981, p. 520).

² Peter Cryle, *Bilan critique : L'exil et le royaume d'Albert Camus*, ouvr. cité, p. 82 ; l'auteur souligne.

³ À ce propos, le style des nouvelles du recueil *L'exil et le royaume* a été souvent commenté et comparé aux autres œuvres de Camus : il semble y avoir une « grande différence entre la clarté de la pensée, toujours très raisonnable [...] rencontrée dans *L'étranger* ou *La peste*, et l'obscur sensation de mystère et le trouble diffus, rendu par un mode d'écriture plus complexe, moins policé, peu fréquent chez Camus, qui donnent à ces nouvelles une profondeur et une beauté incomparable » (Jean Conilh, « Albert Camus : l'exil sans royaume (suite) », *Esprit*, n° 261, mai 1958, p. 691).

saisissante et incantatoire, tout en faisant sentir son caractère involontaire¹ ». Le bégaiement survient pendant un discours exprimé à haute voix. Ce sont donc étrangement des va-et-vient entre monologue intérieur et monologue proféré qui semblent constituer le discours camusien. D'ailleurs, la critique n'arrive pas à s'entendre sur le genre de la nouvelle : Peter Cryle affirme qu'il s'agit bien d'un « monologue intérieur² », contrairement à Manfred Pelz qui souligne que « l'élément narratif est trop important dans "Le Renégat" pour que ce soit un véritable monologue intérieur³ ». Cette opposition marque bien l'ambiguïté de la source du discours camusien.

En ne précisant jamais le contexte communicationnel dans lequel la voix de *L'excès-L'usine* est mise en scène, Leslie Kaplan crée un discours qui semble à la fois extériorisé, pensé et écrit. La narratrice, décrivant minutieusement son lieu de travail et les tâches usinières qu'elle exécute, laisse croire parfois qu'elle est en train de parler et l'affirme même explicitement : « On parle, c'est normal » (*EU*, p. 19). À d'autres moments, pourtant, l'ouvrière ne semble s'exprimer qu'en elle-même, omettant des mots essentiels dans la structure de ses phrases et s'exprimant dans un langage presque télégraphique : « Quand on a soif, machine à café » (*EU*, p. 97). Les énoncés écourtés sont souvent utilisés par les écrivains de l'intime pour mimer le discours de la conscience : « le langage intérieur, tel que Joyce le conçoit, se dispense de faire des phrases complètes, omet des éléments que l'on trouve couramment dans le langage de la communication et qui lui sont même indispensables⁴ ». Mais Dorrit Cohn remarque par ailleurs que ces phrases inachevées dont use Joyce et qui abondent dans l'œuvre de

¹ Peter Cryle, *Bilan critique : L'exil et le royaume d'Albert Camus*, ouvr. cité, p. 98.

² Voir Peter Cryle, *Bilan critique : L'exil et le royaume d'Albert Camus*, ouvr. cité, p. 89.

³ Manfred Pelz, « Albert Camus : *Le renégat* », cité par Peter Cryle, *Bilan critique : L'exil et le royaume d'Albert Camus*, ouvr. cité, p. 89.

⁴ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 116.

Kaplan « f[ont] souvent penser [...] aux sténographies pratiquées dans les journaux intimes pour gagner du temps¹ ». En ce sens, le monologue de *L'excès-L'usine* pourrait aussi être lu comme le journal de l'ouvrière qui y livrerait rapidement sa routine. Le texte semble ainsi si singulier qu'il échappe à toute classification générique, comme le souligne Maurice Blanchot : « Des mots simples, des phrases courtes, pas de discours, et au contraire la discontinuité d'une langue qui s'interrompt parce qu'elle touche à l'extrémité. C'est peut-être de la poésie, c'est peut-être plus que de la poésie² ». Il y a bien quelque chose d'insaisissable dans ce texte, qui emprunte des caractéristiques à la fois à la poésie, au monologue intérieur ou proféré et au journal intime.

Si la voix aphasique est mise en scène dans un contexte brouillé, le propos qui en émerge est, comme nous le verrons, tout aussi déroutant. Il conviendra dès lors de se pencher sur une analyse des détails du *message* que tentent d'exprimer ces narrateurs, afin de montrer que leur confusion et leurs lacunes contaminent l'ensemble de leur expression.

3. Le fonctionnement de la langue idiote

3.1. Un discours sans association logique

L'un des traits saillants des monologues à l'étude est la contradiction. Le narrateur beckettien, par exemple, ne cesse d'affirmer quelque chose pour ensuite immédiatement soutenir son contraire : « Rien ne me dérange jamais. Néanmoins je suis inquiet » (*IN*, p. 12), « Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair » (*IN*, p. 13), « Je ne me

¹ Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 116.

² Maurice Blanchot, « L'excès-L'usine ou l'infini morcelé », *Libération*, 24 février 1987, p. 35 [En ligne], consulté le 9 septembre 2015, URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-078-5>.

poseraï plus de question. Ne s'agit-il plutôt de l'endroit où l'on finit de se dissiper ? » (*IN*, p. 11). Le locuteur utilise aussi l'oxymore pour qualifier une personne d'une « vivacité mortelle » (*IN*, p. 10) qui « marche, immobile » (*IN*, p. 10). L'ouvrière de Leslie Kaplan se contredit de la même façon : dans une page, l'on peut lire « L'image est toujours là » (*EU*, p. 16) et à la page suivante, l'on retrouve « Il n'y a aucune image, jamais » (*EU*, p. 17). L'écrivaine parseme d'ailleurs son texte d'oppositions : « On vit, on meurt, à chaque instant » (*EU*, p. 39), « Ici et maintenant, là et ailleurs » (*EU*, p. 41) ou encore « Mou et gras. Glisse et dur » (*EU*, p. 17). Les formulations contradictoires sont aussi courantes dans le discours du renégat, comme lorsqu'il qualifie les habitants d'une ville d'« esquimaux noirs grelottant tout d'un coup dans leurs igloos cubiques » (*REC*, p. 45). La figure oxymorique paraît donc signifiante dans les textes de Beckett, Camus et Kaplan : « l'idiot est [lui-même] un oxymore, si l'oxymore est bien cette figure qu'on ne peut habiter, ni éviter, un paradoxe qu'on ne peut vraiment tenir mais qui, à peine posé, se trouve déjà traversé, résolu¹ ». Le langage des protagonistes apparaît inutile, ne signifiant rien puisqu'en plaçant côte à côte une affirmation et son contraire, l'énoncé s'annule et le sens est perdu.

Si le narrateur noëllien ne tient pas de propos à proprement parler contradictoires, il laisse comme les trois autres libre court à des interprétations sans causalité évidente, voire illogiques. Sur plus de cent pages, le personnage tente d'expliquer qu'un unique et temporaire trou de mémoire serait susceptible de causer sa mort. Ce trou de mémoire est qualifié de « blessure mortelle » (*SG*, p.16), d'« instant fatal » (*SG*, p. 75), de « la première manifestation d'un cancer de la langue » (*SG*, p. 23) puisqu'il engendre une

¹ Jean-Pierre Vidal, « Bouvard et Pécuchet sur "un plateau stupide" de Normandie », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Maria Scarpa (dir. et coll.), *Idiots*, ouvr. cité, p. 140.

« destruction imperceptible sur l'ensemble de [s]on langage » (*SG*, p. 13). Un accident bénin et commun est donc décrit dans une surenchère délirante comme un mal d'une gravité tragique. Le locuteur camusien a aussi tendance à créer des liens entre des éléments complètement disparates, comme lorsqu'il dit : « le vin acide a fini par lui [le père du renégat] trouer l'estomac, alors il ne reste qu'à tuer le missionnaire » (*REC*, p. 40). La phrase établit ici un faux lien de conséquence entre l'acidité du vin qui a blessé le père du renégat et son propre désir de tuer son successeur. Le narrateur de *L'innommable* arrive à des conclusions aussi absurdes lorsqu'il tente d'élucider, par des moyens douteux, certains questionnements. Par exemple, le personnage tente de répondre à la question suivante : « cet écran où mon regard se bute, tout en persistant à y voir de l'air, ne serait-ce pas plutôt l'enceinte, d'une densité de plombagine ? » (*IN*, p. 26). Pour tirer cette question au clair, il affirme avec conviction qu'il a « besoin d'un bâton ainsi que des moyens de [s]'en servir, celui-là étant peu de chose en l'absence de ceux-ci, et inversement. [Il] aurai[t] besoin aussi [...] de participes futurs et conditionnels » (*IN*, p. 26-27). Si la question posée paraît tout droit sortie de la bouche d'un scientifique, avec l'emploi du terme recherché « plombagine », la réponse est insensée et les solutions proposées sont nécessairement vaines. Ce décalage entre érudition et idiotie peut susciter le rire. Clément Rosset remarque d'ailleurs que l'attention du narrateur portée sur des questions aussi étranges et la démonstration inutile qu'il s'efforce de faire produisent un effet comique qu'il appelle « la précision à vide » et qui « consiste à mesurer alors qu'on a constaté, ou décidé, qu'il n'y avait de toute façon rien à mesurer, à joindre une extrême précision de détail à la reconnaissance d'un ensemble flou, à faire montre du plus grand scrupule à propos de ce dont on s'est

persuadé qu'il n'y avait plus aucun scrupule à avoir¹ ». Les locuteurs de Beckett, Noël et Camus partagent donc tous une conception anormale de la réalité, puisqu'ils n'arrivent pas à créer de liens pertinents ou cohérents entre les événements. Si ces trois narrateurs tentent en vain de raisonner convenablement, l'ouvrière dans *L'excès-L'usine*, au contraire, semble plutôt privée de la possibilité d'approfondir sa pensée. Elle donne souvent des précisions apparemment inutiles qui révèlent son manque de jugement : « La chambre est une chambre » (*EU*, p. 39.), « Le car s'arrête devant certains immeubles, il ne s'arrête pas devant d'autres » (*EU*, p. 40). Ces affirmations tautologiques, naïves laissent imaginer une narratrice alors frappée d'idiotie.

En somme, les narrateurs accumulent les mots et les phrases, tout en donnant paradoxalement une impression de vide. En effet, ils unissent des événements qui sont opposés et qui ne permettent de tirer aucune conclusion. D'ailleurs, une parole qui tourne au vide serait

l'énonciation « idiote » par excellence ; elle se rapproche aussi de ce que la psychiatrie nomme « verbigération », cet autre trouble du langage caractérisé par une abondance de paroles vides de sens, un flot de mots sans suite et de morceaux de mots ou de phrases mal enchaînées et n'ayant donc plus de sens en raison d'un défaut syntagmatique majeur².

L'idiotie passe donc par une langue apparemment abondante mais inutile et, du même coup, le langage semble privé de sa fonction première : celle de signifier quelque chose.

¹ Clément Rosset, « La force comique » cité par Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 186.

² Jean-Pierre Vidal, « Bouvard et Pécuchet sur "un plateau stupide" de Normandie », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Maria Scarpa (dir. et coll.), *Idiots*, ouvr. cité, p. 150-151.

3.2. Parler pour ne rien dire : entre foisonnement et répétitions

Chacun des narrateurs à l'étude semble parfois passer rapidement d'une idée à une autre, alors qu'à d'autres moments, ils répètent constamment les mêmes propos. Les discours oscillent entre ces deux tendances opposées, entre l'abondance et la répétition. En cela, « [l']idiot, toujours double, variation et répétition à la fois, toujours bicéphale¹ » produit un discours qui lui ressemble. Dans le *Syndrome de Gramsci*, le narrateur semble parfois recracher toutes les idées qui lui viennent à l'esprit :

Que me cache-t-on ? Je ne sais pas quel spécialiste consulter : existe-t-il des spécialistes en mort prochaine ? Quelques philosophes bien sûr, mais ceux-là vous enveloppent la chose dans un système où Ariane elle-même ne saurait plus dans quel sens va son fil [...]. Avant de juger, il faut connaître – écrit Gramsci, cahier 17 – et pour connaître il faut savoir tout ce qu'il est possible de savoir. [...] Cette absurdité ou une autre, qu'importe ? À défaut de juger, il faut bien sentir et interpréter vaille que vaille la sensation. Je suis un peu trop émotif. Cela fait dire à ma mère : le pauvre enfant, comment supportera-t-il la vie ? (*SG*, p. 108-109)

Le locuteur entremêle à ses propres commentaires ceux du théoricien marxiste Gramsci et de sa mère tout en rappelant l'image métaphorique du fil d'Ariane. Julien Piat soutient d'ailleurs que « la multiplication des inserts et des ajouts dans une phrase interrompt, voire empêche, la construction progressive de l'information² ». Le personnage noëllien s'éparpille sur plus d'un sujet sans jamais créer de moment transitoire ou indiquer une hiérarchisation dans ses propos, mais semble au moins conscient de sa confusion : « je titube d'une pensée à une autre », admet-il (*SG*, p. 102). Le narrateur beckettien remarque lui aussi son manque d'organisation en qualifiant son discours d'« [a]llées et

¹ Jean-Pierre Vidal, « Bouvard et Pécuchet sur "un plateau stupide" de Normandie », dans Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Maria Scarpa (dir. et coll.), *Idiots*, ouvr. cité, p. 159.

² Julien Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, ouvr. cité, p. 188.

venues incessantes » (*IN*, p. 10) où règne une « atmosphère de bazar » (*IN*, p. 10). Le narrateur abandonne constamment son fil narratif principal, comme lorsqu'il raconte une histoire et se dit : « Il serait sans doute temps que je donne un compagnon à mon personnage. Mais je parlerai d'abord d'un incident qui [...] s'est produit » (*IN*, p. 18-19). Cet « incident » divers, raconté sur au moins dix pages, fait oublier ce fameux compagnon, qui ne sera finalement jamais convoqué. Dans *L'innommable*, une multitude d'éléments sont ainsi évoqués, mais aussitôt oubliés.

Si les locuteurs beckettien et noëllien semblent conscients du caractère chaotique de leur logorrhée, il en est autrement pour ceux de Kaplan et Camus qui élaborent des discours désordonnés, sans le souligner. Certaines phrases de l'œuvre camusienne contiennent trop d'idées et semblent ne jamais devoir se conclure :

Les jours ainsi succédaient aux jours, je les distinguais à peine les uns des autres, comme s'ils se liquéfiaient dans la chaleur torride de la réverbération sournoise des murs de sel, le temps n'était plus qu'un clapotement informe où venaient éclater seulement, à intervalles réguliers, des cris de douleur ou de possession, long jour sans âge où le fétiche régnait comme ce soleil féroce sur ma maison de rochers, et maintenant comme alors, je pleure de malheur et de désir, un espoir méchant me brûle, je lèche le canon de mon fusil et son âme à l'intérieur, son âme, seuls les fusils ont des âmes, oh ! Oui, le jour où l'on m'a coupé la langue, j'ai appris à adorer l'âme immortelle de la haine ! (*REC*, p. 51-52)

Le protagoniste évoque dans ce même énoncé la température, son martyre interminable, la domination qu'il subit et ses espoirs. Il crée des images complexes et singulières : les jours se matérialisent, le temps prend à la fois la forme d'un clapotement et de cris humains et les fusils sont personnifiés. Au surplus, le narrateur dit lécher le canon de son fusil alors qu'il affirme à la ligne suivante qu'on lui « a coupé la langue ». Le lecteur a donc l'impression d'assister à la course folle d'une parole désorganisée et contradictoire.

Dans *L'excès-L'usine*, certaines parties sont encombrées d'une série de noms ou d'adjectifs divers :

On s'assied, on regarde. Plats fumants, compotes. Oranges et pain, et la salade huilée. Les coudes sur la table, on regarde/ Gros verres ronds, incassables, et les couverts gris, légers. On emporte souvent des petites cuillères dans la poche, pour la maison/ On est là, dans le cadre clair de la cantine (*EU*, p. 32).

Si l'ouvrière de Leslie Kaplan a plutôt tendance à créer des phrases dépouillées de qualificatifs ou de compléments, elle décrit parfois ce qui l'entoure par de longues énumérations d'objets divers. La plupart des noms dans cet extrait sont accompagnés d'un ou de plusieurs adjectifs : « Gros verres ronds, incassables ». Ainsi, dans chacun de ces passages, les narrateurs énumèrent des événements divers en gonflant leurs phrases de qualificatifs ou de comparaisons complexes ou passent d'une idée à une autre dans le désordre le plus complet. À d'autres moments, pourtant, ces mêmes narrateurs semblent laisser stagner leur discours en répétant inlassablement les mêmes mots, les mêmes idées. Cette redondance ne se manifeste toutefois pas de la même manière dans tous les textes à l'étude. Les personnages de Beckett et Noël ratiocinent et se perdent dans des considérations cycliques. Leurs réflexions redondantes ressemblent à des déconstructions pseudo-philosophiques. Par exemple, le locuteur du *Syndrome de Gramsci* ressasse à onze reprises deux mêmes termes dans un court extrait :

"Je pense" peut-il engendrer la certitude que "je suis" dès lors que je doute de l'intégrité de ce "je suis" ? Autrement dit, "je pense" peut-il en lui-même prouver que le "je suis" dont il fait crier la présence est un "je suis" encore intact ? Mon "je pense" peut demeurer tel qu'en lui-même et n'affirmer qu'un "je suis" handicapé, n'est-ce pas ? Vous pensez bien que le "je suis" d'un malade et le "je suis" d'un homme en pleine santé diffèrent du tout au tout tandis que leur "je pense" peut fort bien être identique (*SG*, p. 27).

Cette variation sur la phrase « Je pense donc je suis » de Descartes n'apporte aucune interprétation concluante et semble plutôt parodier le langage philosophique. En beaucoup de mots, le locuteur arrive à dire très peu de choses, tout comme le narrateur beckettien, lors de ses moments de radotage : « Ces choses que je dis, que je vais dire, si je peux, ne sont plus, ou pas encore, ou ne furent jamais, ou ne seront jamais, ou si elles furent, ou si elles sont, ou si elles seront, ne furent pas ici, ne sont pas ici, ne seront pas ici, mais ailleurs » (*IN*, p. 28). Les mêmes mots, les mêmes verbes sont répétés à plusieurs reprises dans cet extrait, sans rien signifier. Dominique Rabaté parle d'ailleurs de « ratiocinations beckettiennes¹ » lorsqu'il définit la parole qui profère dans *L'innommable*.

Chez Kaplan et Camus, ce sont plutôt l'hébétude et l'obsession qui produisent des redites. Le renégat, par exemple, est obsédé par l'« ordre » qu'il appelle de ses vœux à maintes reprises, dans de mêmes phrases : « Il faut mettre de l'ordre dans ma tête. De l'ordre, un ordre, dit la langue, et elle parle d'autre chose en même temps, oui j'ai toujours désiré l'ordre » (*REC*, p. 39). Cette obsession de l'ordre revient à intervalle régulier et crée, à chaque fois, une pause dans le discours. De la même manière, lorsque le renégat évoque son exil en terre inconnue, un projet auquel il tient fermement, le narrateur répète les mêmes expressions, comme le souligne Nathalie Rouglazet :

Ce qui demeure remarquable dans [l]e sixième paragraphe, c'est la façon dont le récit de l'exil (du Massif Central à Taghâsa, en passant par Grenoble puis Alger, d'où le protagoniste s'enfuit avec l'argent du séminaire afin de réaliser son phantasme transsaharien) se trouve particulièrement riche en réduplications ("frais, frais"; "comme. . . comme"; "naïf. . . naïf"; "va. . . va" ; "fort. . . fort"; "abri. . . abri") et en dérivations

¹ Voir Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, ouvr. cité, p. 24.

("hurlant... brûlant"; "frappé... frapper... frappé"; "apprendront... appris")¹.

C'est toutefois dans *L'excès-L'usine* que les redites sont les plus abondantes. En se frottant à un monde pauvre, dans lequel il n'y a rien de neuf à dire, l'ouvrière ne trouve pas les mots pour décrire ce qui l'entoure :

On fait des câbles près de la fenêtre. Les câbles ont beaucoup de couleurs, on les enroule en circuits. Il y a de la lumière, l'espace est mou. On va on vient. Couloirs, oubli./ On fait des câbles près de la fenêtre. Tension extrême. Le ciel et les câbles, cette merde. On est saisie, tirée par les câbles, le ciel. Il n'y a rien d'autre (*EU*, p. 13).

L'anaphore et l'utilisation excessive du terme « câbles », qui revient à cinq reprises dans ce court extrait, permettent d'amplifier l'effet de redondance mécanique. Des phrases creuses et équivalentes sont aussi placées l'une à la suite de l'autre : « Le ciel et les câbles, cette merde. On est saisie, tirée par les câbles, le ciel ». Ces répétitions inutiles alliées à l'épuration textuelle arrivent à montrer que l'usine est un lieu pauvre, aliénant, répétitif. Par effet de contamination, la parole de l'ouvrière le devient aussi.

Les narrateurs aphasiques ont parfois trop et parfois rien à dire, de telle sorte que le propos se condense et s'étire alternativement. Cette manière de parler – qui est tout à fait contradictoire – ne fait que rappeler le paradoxe sur lequel repose tout monologue aphasique : l'expression des narrateurs paraît à la fois logorrhéique – discours abondant et confus – et aphasique – trouble menant à un discours généralement appauvri et répétitif. De surcroît, cette poétique irrégulière rend sans doute compte du caractère déséquilibré et sans nuance de l'idiot : il divulgue trop d'informations ou n'en divulgue pas assez. Dans tous les cas, le message perd de son efficacité et semble dénué d'intérêt. Si le monologue aphasique peut se définir comme le discours d'un idiot qui parle à vide,

¹ Nathalie Rouglazet, « De jeu de porte(s) en jeu de miroir(s). La langue bifide à l'œuvre dans "Le renégat ou un esprit confus" », ouvr. cité, p. 15.

il peut tout autant être vu – nous y reviendrons – comme le discours d'un aphasique qui a beaucoup à dire, mais ne sait pas parler.

3.3. La langue aphasique : une poétique de la rupture

Dans un discours éloquent, les propos sont ordonnés et les paroles sont fluides ; ils semblent couler harmonieusement. À l'inverse, le discours aphasique est chaotique, elliptique et saccadé. Les narrateurs idiots semblent avoir du mal à enchaîner spontanément les mots et leur discours est constamment interrompu par des signes de ponctuation divers et des marques d'hésitation. D'un seul regard, le lecteur sait que le discours du *Syndrome de Gramsci* ne s'écoule pas avec facilité. Les nombreux tirets, les guillemets et les virgules qui encombrant le texte sont les symptômes d'un discours qui s'interrompt tout le temps et menace de cesser :

Supposez que je l'aie introduit moi-même, ce ver, non pas sciemment, mais par des exercices dangereux qui fragilisaient cette partie déjà fragile que j'aime à désigner – faute, bien sûr, de pouvoir la saisir – comme "l'attache de la langue" [...]. C'est que je n'ose pas m'arrêter ici – oui, ici même – et faire silence et regarder ce dont je redoute plus que la vision, alors que je ne cesse – oui depuis le début et bien avant – d'en ressentir la préoccupante présence (SG, p. 19).

Le narrateur enchaîne des phrases segmentées, ponctuées de vides et donne ainsi l'impression que le silence qu'il perçoit comme une menace, comme une « préoccupante présence » envahit en effet son discours. Si les guillemets et tirets sont plus rares dans l'œuvre de Beckett et Camus, les deux narrateurs s'expriment avec difficultés et leurs phrases, par conséquent, sont encombrées de virgules, comme on le remarque d'abord dans *L'innommable* : « Usurpe-t-il encore mon nom, celui qu'ils m'ont collé, dans leur siècle, patient, de saison en saison ? Non, non, ici je suis en sûreté ? » (IN, p. 22). La

virgule placée entre « celui qu'ils m'ont collé » et « dans leur siècle » aurait pu être supprimée et semble être uniquement présente pour créer un effet de rupture. Ce sont aussi des phrases saccadées qui apparaissent dans « Le renégat ou un esprit confus » : « Soleil sauvage ! il se lève, le désert change, il n'a plus la couleur du cyclamen des montagnes, ô ma montagne, et la neige, la douce neige molle, non c'est un jaune un peu gris, l'heure ingrate avant le grand éblouissement. Rien, rien encore jusqu'à l'horizon, devant moi » (*REC*, p. 41) ou encore « Nul oiseau, nul brin d'herbe, la pierre, un désir aride, le silence, leurs cris. » (*REC*, p. 52) L'utilisation de la parataxe dans ces deux extraits donne l'impression que le narrateur bute sur chaque mot. D'ailleurs, Julien Piat remarque que l'utilisation excessive de la virgule « met en avant des problèmes de continuité textuelle (cohésion) ; mais ce manque de liant entre les énoncés touche aussi le rapport entre les contenus (cohérence), ce qui, en fin de compte, entraîne des difficultés de lecture¹ ».

C'est toutefois dans *L'excès-L'usine* que le jeu de rupture est le plus marqué ; les énoncés sont brefs, voire écourtés. En cela, les phrases sont remplies de virgules, souvent averbales et l'auteure immisce de nombreux espaces blancs entre de courts énoncés : « Un mur au soleil. Tension extrême. Mur, mur, le petit grain, brique sur brique, ou le béton ou souvent blanc, blanc malade ou la fissure, un peu de terre, le gris » (*EU*, p. 12). Ainsi, le silence de l'ouvrière, marqué par des espaces blancs, prend plus d'importance dans l'œuvre que le discours lui-même. Si cette mise en scène du silence dans la parole est particulièrement présente chez Kaplan, elle l'est aussi, de manière significative, dans les autres œuvres à l'étude. Chacun des monologues aphasiques est envahi de signes de ponctuation qui peuvent tous être lus, par extension,

¹ Julien Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, ouvr. cité, p. 259.

comme des pauses plus ou moins marquées dans le discours du narrateur. En ce sens, cette utilisation massive de signes divers dans les phrases produit non seulement un effet de rupture, ce qui rend la lecture plus difficile, mais rappelle au lecteur qu'il s'agit d'une parole au bord du silence. L'opposition entre silence et parole amplifie certainement la tension sur laquelle repose le monologue aphasique, oscillant entre le trop-plein et le vide. D'ailleurs, nous pouvons constater que chacun des auteurs produit, comme le remarque Julien Piat à propos de *L'innommable*, « un travail de la phrase à ses limites inférieure et supérieure avec, au cœur d'une telle pratique, des processus de démembrement et d'émiettement, d'amplification et de (sur)saturation¹ ». Les phrases du monologue aphasique s'étirent ou s'étiolent pour donner à la fois une impression de rupture et de continuité, de silence et d'abondance.

Jusqu'à maintenant, nous avons montré combien la *source* du discours aphasique ainsi que le *message* que tentent d'exprimer les narrateurs sont problématiques. Il s'agira, dans cette dernière section, de montrer que la *destination* de ces discours paraît tout aussi incertaine.

4. Le monologue aphasique : une fausse solitude ?

Le monologue est un discours solitaire qu'une personne s'adresse uniquement à elle-même. Si cette définition paraît évidente, elle est toutefois remise en question dans le monologue aphasique. Les narrateurs du corpus se disent parfois seuls, parfois accompagnés et semblent même, à certains moments, adresser leur discours à un destinataire précis. En cela, leur parole paraît insaisissable dans son entièreté : l'on ne

¹ Julien Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, ouvr. cité, p. 255.

sait d'où elle vient, ni vers qui elle va. Dominique Rabaté remarque que le narrateur du récit tente souvent de simuler un échange avec autrui, sans pour autant convaincre le lecteur :

Tout ce qui est décrit est ainsi marqué d'irréalité, frappé par le soupçon de la fraude [...]. L'espace de communication leur fait défaut et ils y remédient par des simulacres de lieux d'échange dont on sent trop le caractère truqué [...]. Les règles de l'échange avec le destinataire sont aussi fantomatiques que le narrateur lui-même ; elle n'ont pas de base, le contrat est mobile¹.

Tout porte à croire, nous le verrons, que les destinataires du monologue aphasique sont inventés de toutes pièces par des narrateurs confus.

4.1. La présence ou l'absence de l'Autre dans *Le syndrome de Gramsci* et *L'excès-L'usine*

Le syndrome de Gramsci n'a rien d'un monologue traditionnel : le discours, lorsqu'il prend la forme d'une lettre, c'est-à-dire la plupart du temps, semble destiné à une femme à l'identité floue. Les passages tels que « Pardonnez-moi de n'être pas plus précis à l'instant » (*SG*, p. 32) ou encore « je ne m'adresserais pas à vous si vous n'étiez pas le dernier recours » (*SG*, p. 17) n'auraient évidemment pas lieu d'être dans un discours solitaire. Étrangement, si cette femme prend une place importante dans le texte, elle n'a pour fonction que de rester passive et muette : « Soyez mon silence et renvoyez-moi ce que ma parole ne me révèle pas » (*SG*, p. 82), ordonne le protagoniste. En cela, le narrateur n'attend pas et ne désire pas de réelle réponse de la part de sa destinataire. Et pourtant, il lui pose de nombreuses questions : « Seriez-vous insensible au point de

¹ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, ouvr. cité, p. 33.

m'interroger sur cette destruction [du langage] ? Et de me prouver par cela même que je vous parle en vain ? Faites-vous encore une différence entre la manière dont je vous parle et l'action intime de mon mal ? » (SG, p. 40). Il serait justifié, dans ce cas, de croire que le narrateur noëllien a inventé un destinataire imaginaire pour donner un sens à sa lettre, comme l'affirme Claude Ollier :

Le texte se présente donc comme la poursuite d'un dialogue, peut-être un dialogue fictif, jamais l'interlocutrice n'y est nommée, n'y participe, n'y même n'intervient par une quelconque remarque, par le plus bref questionnement : une voix unique enchaîne questionnements et réponses, objections et réfutations. Mais qui est à l'écoute de cet entretien boiteux, téléphonique peut-être, et du silence frustré d'une correspondante à qui l'abonné aurait intimé de ne jamais seulement tenter de répondre ?¹

L'interlocutrice dans *Le syndrome de Gramsci* demeure trop floue et passive pour qu'on puisse croire qu'elle est réelle. Une même impression ressort de *L'excès-L'usine* : la question « Comprenez-vous ? » revient à trois reprises dans le texte, laissant croire que le discours est adressé à quelqu'un. Pourtant, jamais la narratrice ne semble véritablement s'intéresser à la compréhension de son destinataire inconnu :

L'usine. Il n'y a pas de sens, elle tourne. Et monte et descend et à droite et à gauche et en tôle et en brique et en pierre et l'usine. Et sons et bruits. Pas de cris. L'usine. Morceaux et pièces. Clous et clous. Tôle, vous comprenez ? Mou et gras. Glisse et dur. On ne sait pas, on ne peut pas savoir (EU, p. 17).

L'ouvrière insère, au milieu de son discours, une question mais poursuit ensuite, par la même logorrhée complexe, sans attendre de réelle réponse. La narratrice insiste d'ailleurs sur son ignorance et affirme, de toute manière, ne pas pouvoir éclairer son destinataire puisqu'« [o]n ne sait pas, on ne peut pas savoir ». Les narrateurs de Leslie

¹ Claude Ollier, « Le nom et son contexte », dans Fabio Scotto (dir. et coll.), *Bernard Noël. Le corps du verbe*, ouvr. cité, p. 165-166.

Kaplan et de Bernard Noël laissent croire que leur discours est destiné à quelqu'un d'autre qu'à soi, tout en donnant l'impression qu'il est à sens unique.

4.2. Les personnages invraisemblables dans *L'innommable* et « Le renégat »

Contrairement aux locuteurs de Kaplan et Noël, ceux de *L'innommable* et du « Renégat » ne s'adressent pas explicitement à autrui et se disent seuls. « [I]l n'y a plus que moi ici. [...] N'ont jamais été que moi et ce vide opaque » (*IN*, p. 33), affirme le personnage beckettien ; « Que le désert est silencieux ! La nuit déjà et je suis seul » (*REC*, p. 59), dit de la même façon le renégat camusien. Cependant, les deux narrateurs se contredisent. D'abord, le personnage beckettien sème le doute lorsqu'il affirme au début de son monologue : « Je ne serai pas seul, les premiers temps. Je le suis bien sûr. Seul. C'est vite dit. Il faut dire vite. Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ? Je vais avoir de la compagnie. Pour commencer. Quelques pantins. Je les supprimerai par la suite » (*IN*, p. 9). Les cinq premières phrases de l'énoncé se contredisent toutes et brouillent évidemment le contexte dans lequel le narrateur s'exprime. Le monologueur suscite aussi l'apparition de « quelques pantins » facilement manipulables et supprimables, qui semblent donc tout aussi inventés que la destinataire du récit de Noël :

Malone est là. De sa vivacité mortelle il ne reste que peu de traces. [...] Il passe, immobile.
[...] Je crois bien que c'est lui. Ce chapeau sans bords me paraît concluant. Des deux mains il soutient sa mâchoire. Il passe sans m'adresser la parole. Peut-être qu'il ne me voit pas. Un de ces jours, je l'interpellerai, je dirai, je ne sais pas, je trouverai, le moment venu. [...] Je le vois de la tête jusqu'à la taille, pour moi. (*IN*, p. 10)

Malone semble inhumain. Tout comme la femme dans *Le syndrome de Gramsci*, sa présence s'inscrit dans le monologue – du moins dans l'imagination du narrateur – mais

il demeure passif et muet. Il s'agit bien ici d'un contexte communicationnel complètement inusité lié au dérangement du narrateur qui semble croire aux personnages qu'il a inventés.

Le protagoniste camusien affirme, dès le début de la nouvelle, qu'un double, sans véritable identité, a envahi ses pensées : « Depuis qu'ils m'ont coupé la langue, une autre langue, je ne sais pas, marche sans arrêt dans mon crâne, quelque chose parle, ou quelqu'un, qui se tait soudain et puis tout recommence ô j'entends trop de choses que je ne dis pourtant pas » (*REC*, p. 39). Cette autre langue est étrangement définie comme étant une chose (« quelque chose ») ou un humain (« quelqu'un »). Tout comme les personnages inventés des narrateurs de Beckett, cette entité indescriptible demeure invraisemblable et semble tout droit sortie d'une tête idiote. Cette invention du locuteur complexifie fortement la nouvelle. La mutilation de la langue permet la greffe d'une autre langue et l'apparition d'un double. Par conséquent, comme l'exprime Nathalie Rouglazet : « il se dessine des oppositions binaires (ils/moi ; la langue/une autre langue ; parle/se tait ; bouillie/ordre ; entendre/ne pas dire) qui soulignent l'écart entre le sujet d'énonciation (celui qui parle) et son discours¹ ». En ce sens, le protagoniste, tout comme le lecteur, est incapable d'identifier la voix qui parle. Le narrateur semble osciller entre une voix impersonnelle et sa propre voix et se demande constamment « d'où vient cette voix [...] ? Est-ce une autre langue en moi qui parle ? » (*REC*, p. 59) Le protagoniste camusien ne semble plus détenir d'individualité puisque son discours est toujours accompagné de l'Autre – du moins dans son imagination. La destination du message est ainsi brouillée puisque le narrateur semble vivre un dédoublement

¹ Nathalie Rouglazet, « De jeu de porte(s) en jeu de miroir(s). La langue bifide à l'œuvre dans "Le renégat ou un esprit confus" », ouvr. cité, p. 77.

schizophrénique qui nous empêche de savoir qui profère le discours et à qui il s'adresse.

Tout compte fait, la *destination* des monologues aphasiques demeure perpétuellement ambiguë. Les protagonistes chez Camus, Beckett, Noël et Kaplan paraissent croire parfois qu'ils s'adressent à autrui, ou qu'ils sont accompagnés pendant leur discours. Cette croyance ne semble toutefois être qu'une émanation d'esprits troublés : les descriptions des destinataires ou des personnages sont trop étranges ou vagues pour paraître crédibles. C'est la raison pour laquelle les textes à l'étude demeurent des monologues ; leurs discours ne sont pas réellement adressés, ni reçus par quelqu'un. À première vue, le monologue aphasique *semble* démunir des deux caractéristiques qui définissent le monologue traditionnel : soit un discours exprimé seul et adressé à soi-même. En s'arrêtant sur chacune des œuvres à l'étude, l'on peut toutefois affirmer le contraire.

Décidément, les manifestations du désordre mental des narrateurs apparaissent dans l'ensemble de leur discours : la *source* du message reste insaisissable, le *message* lui-même est à la fois répétitif, touffu et elliptique, et sa *destination* est équivoque. De surcroît, le monologue aphasique ne cesse d'osciller entre des tendances contradictoires : il paraît à la fois intérieur et extérieur, aphasique et logorrhéique, silencieux et bruyant, solitaire et adressé, personnel et collectif. Ces nombreux paradoxes réussissent à mettre en scène une langue idiote, perçue comme étant inutile et insignifiante. Nous nous attacherons à montrer, dans le prochain chapitre, que le monologue aphasique semble en fait porter un regard neuf sur certains événements violents du XX^e siècle. Au final, les figures de l'idiot, par leur langage vide et leur étrangeté, arrivent peut-être à décrire de la manière la plus juste qui soit le monde qui les entoure.

CHAPITRE 3. LE MONOLOGUE APHASIQUE : LA POLITIQUE DE L'IDIOTIE

L'idiotie n'est pas la bêtise, ni la stupidité, pas plus l'imbécillité. Elle est leur contraire. Il s'agit d'apercevoir comment avec l'avènement de la modernité, l'idiotie en art s'est avérée une stratégie d'opposition déclarée à ces figures de la misère intellectuelle.

- Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie en art, l'anti-Biathanatos*

L'idiot revêt une double figure en littérature. Il est, pour les uns, « l'antithèse de la puissance¹ », « un être dépourvu de savoir, de pouvoir et de vouloir² », « un homme sans visage, sans qualités, sans statut et même parfois sans langage³ ». L'addition de ses traits négatifs, recueillis dans les textes théoriques, renvoie à l'anti-héros par excellence ; un être qui n'est rien, et qui n'a rien à dire. C'est d'ailleurs sous cet angle que nous l'avons étudié jusqu'à présent. Pourtant, pour d'autres, l'idiot est aussi un nécessaire « briseur d'interdit⁴ » qui détourne les normes sociales et qui agit « comme un médium [...] par lequel on accède à une vérité, à sa vérité⁵ ». Nous proposons de nous arrêter pour finir sur cet important paradoxe qui sous-tend la figure de l'idiot : est-il une victime du monde qui l'entoure ou, à l'inverse, celui qui s'y oppose ? En ce sens, le monologue aphasique pourrait-il être à la fois empêché et résistant, à la fois vide et signifiant ? Ce sont les questions qui seront considérées dans ce dernier chapitre, et qui compléteront notre description de la forme du monologue aphasique.

Les auteurs de notre corpus ont tous en commun de mettre en lumière les conséquences d'un pouvoir du XX^e siècle contre lequel ils s'érigent. Chez Camus et Beckett, la langue idiote semble enregistrer les chaos d'un premier XX^e siècle placé sous

¹ Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Maria Scarpa (dir. et coll.), *Idiots*, ouvr. cité, p. 148.

² Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, ouvr. cité, p. 220.

³ Valérie Deshoulières, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 162.

⁴ Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, ouvr. cité, p. 253.

⁵ Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Maria Scarpa (dir. et coll.), *Idiots*, ouvr. cité, p. 172.

le signe des totalitarismes et des guerres mondiales. Pour Kaplan, la voix dépersonnalisée trace un portrait critique du travail en usine, lieu dans lequel l'écrivaine a travaillé pendant les années 68. Quant à Noël, il traduit, par la mise en scène d'une parole malade, l'appauvrissement de la langue et de la pensée dans les sociétés modernes. Si le pouvoir abusif et les violences invoquées d'un texte à l'autre sont chaque fois différents, leurs effets sur le *corps* et la *langue* des narrateurs sont quant à eux pareillement déshumanisants, faisant du personnage un être victimaire.

1. L'exercice du pouvoir par la contrainte physique

Michel Foucault s'est particulièrement intéressé aux liens entre la violence et le corps, et a distingué des formes spécifiques de pouvoir de l'époque classique à l'époque moderne, notamment dans son œuvre *Surveiller et punir*¹. En tout temps, le pouvoir s'exerce sur le corps selon le philosophe : il peut agresser, affaiblir, dénaturer, contraindre. Dans l'époque moderne, l'humain devient selon lui un objet rentable, « comme [une] machine, qu'il s'agit de contrôler et de dresser, domaine de l'anatomo-politique du corps humain² ». Le pouvoir n'engendre pas nécessairement de la violence, et n'entrave pas toutes les libertés de l'individu. Il peut s'exercer sur des sujets qui paraissent libres, parce « qu'ils ont devant eux un champ de possibilités où plusieurs conduites, plusieurs réactions et divers modes de comportements peuvent prendre

¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

² Chebili Saïd, « Corps et politique : Foucault et Agamben », *L'information psychiatrique* [En ligne], vol. 85, 2009, consulté le 10 novembre 2015, URL : www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-1-page-63.htm.

phrase reproduirait le va-et-vient de l'animal, tournant en rond dans un espace réduit¹ ». L'image est renforcée par la description de la bave au bord de la bouche (ou de la « gueule » ; *IN*, p. 82) inerte du personnage : « rester tranquillement dans mon coin, à baver et à vivre, la bouche fermée, la langue inerte » (*IN*, p. 40) ; « je pourrai baver dans mon coin, la tête démenagée, la langue morte » (*IN*, p. 178). À défaut de posséder un langage adéquat, la bave devient une manière de s'exprimer pour le narrateur, comme pour la bête : « je jetais de la bave en signe de mécontentement » (*IN*, p. 71).

La physionomie du narrateur demeure toutefois insaisissable puisqu'il change d'aspect constamment, prenant successivement les traits d'un animal, puis d'un monstre, avec un « crâne, couvert de pustules et de mouches bleues » (*IN*, p. 83), jusqu'à être parfois réduit à une simple bouche. Le corps, la plupart du temps paralysé et invalide, tantôt répugnant, tantôt animal, n'a en tout cas jamais l'aspect de l'homme. La perte de l'apparence humaine s'allie inévitablement à une perte d'identité. Les histoires semblent racontées par « une voix, puis par une autre, peut-être les mêmes² ». Ce flou physiologique et identitaire alimente l'ignorance du personnage. La représentation animale du corps chez Beckett mettrait en lumière, selon Annette de La Motte, la déshumanisation de l'homme d'après Auschwitz :

Incapable de se défaire du contexte historique réel, mais désireux de se distancier d'une littérature "engagée" qui thématise explicitement la guerre, Samuel Beckett opte alors pour une écriture nouvelle qui ne nomme pas la catastrophe, mais qui fait voir ses conséquences dévastatrices. Ce qui préoccupe Samuel Beckett, ce sont donc les *effets* de la guerre : l'homme après le massacre, le monde après son anéantissement. Ce qui importe, pour lui,

¹ Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 161.

² Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 185.

c'est la présentation de cet homme, être isolé, apeuré, victimisé¹.

Tout porte ainsi à croire que le monologue de *L'innommable* met en scène un être déchu subissant de la manière la plus juste et radicale les effets de déshumanisation engendrés par l'histoire récente.

Le narrateur camusien subit de semblables métamorphoses lorsqu'il franchit les portes de la ville de Taghâza : son corps se fait alors inachevé, animal, terrifiant. Les blessures du personnage sont causées d'abord par le climat de la ville et un environnement hostile : les murs sont « taillés à coups de pics » (*REC*, p. 44), « grossièrement rabotés » (*REC*, p. 44), le sol est « brûlant » (*REC*, p. 45) et « creusé » (*REC*, p. 44). L'espace est une arène de torture constante pour le corps, comme le souligne Roger Barny : « L'espace ainsi matérialisé génère rapidement des conditions toujours plus intenses d'agressions pour le corps qui n'a pas de solutions de repli² ». Dans un endroit inadapté pour le corps humain, le renégat se fragmente, s'enlaidit et se décompose. Avec « les yeux rongés » (*REC*, p. 46), la peau à la fois « pâle de fatigue » (*REC*, p. 47) et « brûlé[e] par les rayons du soleil » (*REC*, p. 48), le corps se transforme en lambeaux de chair. Mais la transformation ne s'arrête pas là. Si le renégat est agressé par son nouveau milieu, les habitants de la ville conformiste de Taghâza participeront aussi à la métamorphose de l'homme en monstre, en le mutilant : « La victime est choisie pour sa faiblesse, mais surtout pour son étrangeté. Le missionnaire vient d'un monde tout autre, avec des velléités de conquérant et se heurte à la violence qui donne sa

¹ Annette de La Motte, *Au-delà du mot*, ouvr. cité, p. 189 ; je souligne.

² Roger Barny, « Création et fonctionnement de l'atmosphère dans "Le renégat" de Camus », dans *Mélanges offerts à Jean Peytard*, Besançon, Presses de l'Université de Franche-Comté, « Annales littéraires de l'Université de Besançon ; 502 », 1993, vol. I, p. 143.

cohérence à la société de Taghâza¹ ». Ainsi, le dirigeant de la ville – nommé le fétiche – ordonne à ses habitants de martyriser le renégat. « [B]attu terriblement » (*REC*, p. 53), il est défiguré, perd sa langue et se trouve finalement « couvert de sang durci » (*REC*, p. 53). Il est ensuite enfermé dans un endroit obscur, comme une bête emprisonnée dans sa cage :

Nulle lampe, mais en marchant à tâtons le long des parois, une petite porte, grossièrement taillée, dont je reconnaissais, du bout des doigts, le loquet. Plusieurs jours, longtemps après, je ne pouvais compter les journées ni les heures, mais on m'avait jeté ma poignée de grains une dizaine de fois et j'avais creusé un trou pour mes ordures que je recouvrais en vain, l'odeur de tanière flottait toujours, longtemps après (*REC*, p. 47-48).

Le sort réservé au renégat est le même que celui du personnage beckettien : « accroupi dans un coin » (*REC*, p. 48), il doit agir comme l'animal en mangeant des grains, creuser dans la terre comme le ferait un chien et s'imprégner de l'« odeur de tanière ». Son langage se réduit lui aussi à un râle qui se rapproche d'un grognement animal : « des dents cariées, râ râ » (*REC*, p. 40), « j'ai cru, râ râ » (*REC*, p. 41).

À bout de résistance, « le renégat apprend aux dépens de sa chair et de son intégrité psychique que la violence infligée par un être dominateur est d'autant plus cuisante qu'elle ne se maîtrise pas² ». Le narrateur finit par se soumettre aux hommes et à leur fétiche : « je haïssais les miens, le fétiche était là et, du fond du trou où je me trouvais, j'ai fait mieux que le prier, j'ai cru en lui et j'ai nié tout ce que j'avais cru jusque-là. Pour la première fois, à force d'offenses, le corps entier criant d'une seule douleur, je m'abandonnai à lui et approuvai son ordre malfaisant » (*REC*, p. 54). Dans la

¹ Fernande Bartfeld, « Deux exilés de Camus : Clamence et le renégat », dans Brian T. Fitch (dir.), *Camus nouvelliste - L'Exil et le Royaume*, Paris, Lettres modernes Minard, « Série Albert Camus ; 6 », 1974, p. 89-112.

² Élise Noetinger, *L'imaginaire de la blessure*, ouvr. cité, p. 106.

ville de Taghâza, le fétiche représente une force supérieure, adorée aveuglément par tous les habitants. Au départ, le renégat croyait pouvoir écraser cette puissance dévastatrice et imposer ses convictions, mais, après toutes les contraintes physiques et psychiques, il admet son impuissance par rapport au fétiche. Le renégat, passant de l'homme « presque beau » (*REC*, p. 41) à l'animal, incarne la corruption du corps et de l'âme par une force qui le dépasse.

Cette animalité des narrateurs de Beckett et Camus est aussi un des traits caractéristiques de la figure de l'idiot, qui tout à la fois dérange et répugne, rugit ou bave, mais ne parle pas. Des cris bestiaux contaminent parfois leur discours et renforcent leur étrangeté. Mais l'aliénation physique et langagière apparaît comme un effet de la guerre et de la violence de l'histoire : les narrateurs beckettien et camusien ne naissent pas idiots ou animaux ; ils le *deviennent* sous la contrainte d'un pouvoir déshumanisant. Si les corps des narrateurs de Kaplan et Noël semblent moins violentés, leur humanité est tout autant menacée. Ils prennent l'apparence de contenants vides manipulés par un pouvoir qui les excède.

1.2. La réification du corps dans *L'excès-L'usine* et *Le syndrome de Gramsci*

« L'usine contamine, rend tout absurde, vide la vie¹ », affirme Kaplan lors d'une entrevue avec Marguerite Duras. Contrairement à ses prédécesseurs Camus et Beckett, l'écrivaine désigne explicitement dans ses commentaires sur son œuvre ce qu'elle dénonce : l'aliénation du travail usinier. Elle engage notamment une réflexion sur le corps réduit, en usine, à un objet de production et de rentabilité. Le corps machine, mis en scène et dénoncé par Kaplan, est d'ailleurs une image récurrente de la littérature

¹ Leslie Kaplan, *Les outils*, ouvr. cité, p. 196.

industrielle :

Le concept d'homme-machine n'a cessé de susciter des commentaires sur la juxtaposition de deux entités dont les natures semblent inconciliables : l'une vivante, organique, pensante ; l'autre mécanique et dénuée de conscience. Dans les textes engagés contemporains, il s'agit d'un homme-machine métaphorique : l'individu accueille le mécanique – à son corps défendant – jusqu'à ce qu'on le croie formé d'un conglomérat de fer et de chair. La symbiose est contre nature, car la machine créée par l'intelligence humaine n'est plus présentée comme subordonnée à l'homme¹.

L'ouvrière dans *L'excès-L'usine* ressemble parfois à une forme hybride de peau et d'acier : en usine, « [o]n touche ses pieds, fer fin » (*EU*, p. 96) et les femmes ne sont pas fatiguées, elles sont « usées » (*EU*, p. 107), comme les objets. À l'inverse, les choses possèdent des caractéristiques humaines : « On regarde la vie facile des objets » (*EU*, p. 89) ; « les chiffons sont faibles » (*EU*, p. 36). Les êtres ne semblent même plus avoir la faculté de respirer, c'est l'usine qui le fait : « Il n'y a pas d'autres airs que ce qu'elle [l'usine] pompe, rejette » (*EU*, p. 11). Si le texte livre très peu de notations sur l'apparence physique ou les sensations de la protagoniste, c'est sans doute pour amplifier cette idée que le corps – sous son aspect humain – n'a pas réellement d'importance. Sonya Florey remarque d'ailleurs que « dans *L'excès-L'usine*, rares sont les passages qui décrivent la souffrance du corps ; à peine lit-on une allusion "aux doigts écorchés par le grain des biscottes" ² ». Le corps n'a de valeur qu'au moment où il est en action, c'est-à-dire rentable. L'ouvrière énumère inlassablement ses tâches, comme si elle était en *éternel* mouvement : à l'usine, « on fait sans arrêt » (*EU*, p. 11). « En ôtant le complément d'un verbe généralement transitif, l'auteure insiste sur l'idée d'un

¹ Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, ouvr. cité, p. 135-139.

² Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, ouvr. cité, p. 136.

mouvement vidé de toute substance ; par extension, la réflexion l'est également et elle tourne en rond. En fin de compte, on ne pense plus guère à l'intérieur de l'usine¹ », précise Sonya Florey. Le terme « sans arrêt » montre aussi la performance physique inhumaine que doit accomplir l'ouvrière pour rivaliser avec la machine.

Le corps, en voie de réification, perd son apparence humaine. Plutôt que de parler de corps féminins, l'ouvrière parle de « ces formes pleines de corps » (*EU*, p 48). Cette description d'un physique sans contours et sans forme est caractéristique de l'idiot : « la notion de silhouette se voit sacrifiée [...]. Les corps idiots se réduisent à des amas de matières, à des masses² », remarque Frédérique Spill qui étudie l'œuvre de Faulkner. La notion d'informe, ajoute-t-elle, « déclasse les individus et participe au brouillage des identités comme celle de forme permet de classer les individus jugés normaux³ ». Dans *L'excès-L'usine*, l'effacement du corps entraîne celui de l'identité. Kaplan adopte ainsi une narration au « on » plutôt qu'au « je », où se fond la singularité : « On est seule, on est dans ses gestes. On marche, on se sent marcher. On est à l'intérieur. On sent chaque mouvement, on se déplie, on marche » (*EU*, p. 14). Dans l'usine, on donne à l'ouvrier l'unique fonction que possède la machine, celle d'effectuer une tâche. La parole, quant à elle, n'est pas prise en compte et n'a pas lieu d'être. Quand elle se manifeste, elle est nécessairement anonyme : « La parole n'est *valide* qu'en tant qu'elle émane d'une source collective indifférenciée. Les procédés polyphoniques servent aussi bien à restaurer un tissu social qu'à empêcher l'émergence d'une voix singulière qui serait la marque d'une parole autoritaire ou d'une instance énonciative stable⁴ ». Oublier le « je »

¹ Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, ouvr. cité, p. 137.

² Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, ouvr. cité, p. 40-41.

³ Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, ouvr. cité, p. 42.

⁴ Isabelle Pitteloud, « Parler depuis l'usine ou parler de l'usine », art. cité, p. 18.

au profit du « on » est une façon de montrer que l'ouvrier n'est qu'un pion muet servant à alimenter une chaîne de production. D'ailleurs, pour Sonya Florey, la représentation du corps infatigable et sans forme dans *L'excès-L'usine* rappelle à bien des égards l'ouvrier aliéné au sens de Marx qui dira dans ses *Manuscrits de 1844* que « le travail aliéné rend étranger à l'homme son propre corps, comme la nature en dehors de lui, comme son essence spirituelle, son essence humaine¹ ». En mettant en scène la réification, voire l'effacement du corps de l'ouvrière, Kaplan montre les conséquences d'un pouvoir attaché aux seuls gains pécuniaires.

Bernard Noël ne met pas en scène un corps machine, mais un corps malade frappé d'une maladie de la langue, extraordinaire et incurable. D'emblée, le corps cancéreux du narrateur est anormal, idiot au sens étymologique : « la normalité se lit comme la répétition du même, la maladie est donc le domaine de la singularité, de la différence. C'est aussi ce que signifie le grec *idiotés* : simple, particulier, c'est-à-dire unique² ». Le corps du narrateur est soumis au même traitement que celui de l'ouvrière de Kaplan ; il est dénaturé et ne deviendra qu'une enveloppe vide : « Essayez de voir, devant vous, mon corps tout pareil à ce qu'il vous paraît depuis toujours et pourtant vide – vidé de lui-même » (*SG*, p. 23). La découverte tardive de cette étrange maladie fera du narrateur un être sans véritable pensée et sans mémoire. Par effet de contamination, sa parole sera gravement altérée jusqu'à ne plus lui appartenir. Autrement dit, les mots sortiront de sa bouche, sans pour autant émaner de sa pensée : « Imaginez qu'au moment où je crois – où vous croyez – faire à l'autre le don très précieux d'une parole intime, vous lui transmettiez seulement un message venu d'ailleurs » (*SG*, p. 45-46). Selon le narrateur,

¹ Karl Marx cité par Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, ouvr. cité, p. 139.

² Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, ouvr. cité, p. 32.

le cancer, en phase terminale, anéantira sa parole personnelle au profit d'un langage inconnu.

Si le narrateur se considère comme un « illettré à l'égard de [s]on propre corps » (SG, p. 17), il a au moins la certitude que les transformations qu'il subit sont causées par le milieu dans lequel il vit : « le pouvoir sait qu'il est beaucoup plus rentable de dénaturer la nature que de la contraindre » (SG, p. 45) ; « Savoir que l'on est malade et demeurer dans l'incapacité d'utiliser ce savoir pour observer le mal ou pour le soigner, n'est-ce pas une situation identique à celle que crée le pouvoir aujourd'hui ? Vous ne sauriez souffrir d'une privation que rien ne vous signale » (SG, p. 29-30). Les propos du narrateur rappellent à bien des égards les effets de la censure contemporaine, fortement dénoncée par Noël. C'est tout à fait ce que suppose Fabio Scotto :

Bernard Noël témoigne de son époque, de la violence colonialiste et réactionnaire aux manipulations les plus subtiles et invisibles de la censure contemporaine, que menace de « privation de sens » notre prétendue liberté de parole occidentale typique des démocraties « libérales ». [...] D'où la valeur intimement politique d'une œuvre [*Le Syndrome de Gramsci*] qui sait que le pire se fait cruellement dans le cerveau de ses « victimes » et « à leur insu » par le leurre des images et leur dangereuse manipulation médiatique¹.

Si le narrateur est conscient du pouvoir qui s'exerce sur lui, il sait tout autant qu'il n'a pas la force de le combattre. Fabio Scotto ajoute que le monde selon Noël est « un monde de plus en plus *inhumain* et globalisé par une pensée hégémonique/hégémonisante et par sa logique quantitative univoque et aliénante² ». Le corps cancéreux et vidé graduellement de sa pensée intime dans *Le syndrome de Gramsci* semble ainsi incarner la mort de la liberté d'expression dans les sociétés

¹ Fabio Scotto (dir.), *Bernard Noël. Le corps du verbe*, ouvr. cité, p. 10.

² Fabio Scotto (dir.), *Bernard Noël. Le corps du verbe*, ouvr. cité, p. 10 ; je souligne.

modernes. Le corps, qu'il régresse pour devenir animal, machine ou enveloppe vide, apparaît contraint par l'exercice d'un invincible pouvoir qui déshumanise l'être humain. Chacun des auteurs semble ainsi s'inquiéter d'une perte d'humanité qui marque le corps, mais aussi cette faculté essentielle à l'homme qu'est le langage. Les corps déshumanisés que les auteurs mettent en scène engendrent une parole altérée, mais aussi dérangeante. Beckett et Kaplan campent des lieux vides et silencieux où il est difficile de s'exprimer et de connaître. Camus et Noël font tous deux vivre à leurs personnages une perte du langage : ils doivent malgré eux se résigner au mutisme pour ne pas déranger l'ordre établi ou la pensée commune. En ce sens, le monologue aphasique crée toujours une tension entre la volonté et l'impossibilité de dire – tension qui possède, comme nous le verrons, une forte dimension politique.

2. L'exercice du pouvoir sur le langage

2.1. Exprimer l'inexprimable dans *L'innommable* et *L'excès-L'usine*

Si les œuvres de Beckett et Kaplan sont séparées de presque un demi-siècle, les lieux dans lesquels évoluent leurs personnages se ressemblent de manière frappante. Les deux auteurs mettent en scène une voix qui tente de communiquer, de penser, là où il est impossible de le faire. *L'innommable* s'ouvre sur un univers vide et sans repères. Le personnage « [n]'allant nulle part, ne venant de nulle part » (*IN*, p. 13), ignore les dimensions extérieures de sa vie : « N'y a-t-il vraiment rien de changé depuis que je suis ici ? Franchement, la main sur le cœur, attendez, à ma connaissance, rien. Mais l'endroit, je l'ai déjà signalé, est peut-être vaste, comme il peut n'avoir que douze pieds de

diamètre » (*IN*, p. 15). Ce non-lieu irréel a souvent été comparé à l'enfer¹ ou encore associé à la période d'après-guerre, dans laquelle tout est ambigu et indéterminé : « les personnages beckettien qui végètent [...] sans attaches, dans un no man's land inconnaissable, incarneraient [...] l'homme victime d'Auschwitz² ».

Un même lieu déserté et immuable apparaît chez Kaplan. L'écrivaine voulait faire voir l'usine telle qu'elle l'avait perçue, c'est-à-dire « un lieu complètement, disons déconnecté, enfin, un lieu complètement suspendu³ », « un lieu sans repère aucun, un lieu infini⁴ ». Pour ce faire, les mêmes décors, les mêmes gestes à l'intérieur de ces décors sont décrits inlassablement et à intervalles réguliers. Les descriptions de l'usine sont toujours trop floues pour que se forme une image claire dans l'esprit du lecteur. L'ouvrière circule « entre des parois informes » (*EU*, p. 16), « l'espace est rond, cylindrique » (*EU*, p. 21) et « tout est inhumain, pas de repères, l'usine » (*EU*, p. 42). Ici encore, c'est l'image de l'enfer qui hante le texte. La division en neuf « cercles » de l'œuvre, « rappelle *La Divine Comédie* de Dante et suggère que l'enfer, c'est l'usine⁵ ».

En ce sens, les monologues de Beckett et Kaplan prennent place dans des lieux où la parole est impuissante. Dans *L'innommable*, Samuel Beckett explore les limites du langage en tentant de faire écho à une période sombre, sans jamais la nommer directement. Pour ce faire, « il finit par développer [...] des stratégies du silence qui se présentent, cependant, chez lui, comme des stratégies du *mal dire*, stratégies qui, en suspendant une parole qui défaille, instaurent un nouveau langage capable d'aller au-

¹ « *L'innommable* a souvent été considéré comme décrivant un au-delà ou peut-être un enfer » (Sjef Houppermans, *Présence de Samuel Beckett*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 292).

² Annette de La Motte, *Au-delà du mot*, ouvr. cité, p. 186.

³ Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 212.

⁴ Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 212.

⁵ Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, ouvr. cité., p. 136.

delà du dicible et de toucher à l'indicible¹ », explique Annette de La Motte. Dans le monologue beckettien, nous l'avons vu, la syntaxe est dérégulée, le sens est suspendu et le narrateur parle constamment pour ne rien dire. Avec cette esthétique déroutante, Beckett parvient à « la meilleure écriture d'après-guerre possible, la seule qui, étant consécutive à Auschwitz, garde vivante les horreurs de l'événement tout en s'abstenant de les nommer ou de les décrire² ». Ce silence redouble celui d'une période marquée par le silence et la perte de repères puisqu'« il ne reste même plus assez de sens pour pouvoir nommer ce qui nous afflige³ », affirme Terry Eagleton. Il incarne la difficulté de mettre en mots, d'expliquer des événements tragiques.

Pour Kaplan, il est aussi difficile d'expliquer le travail usinier que de commenter les horreurs de la guerre, puisqu'il n'y a « aucun mot [pour] dire l'usine. Il faut des mots suspendus et discordants, ouverts. L'usine, on ne peut pas en finir avec elle par les mots, et les mots qui l'écrivent doivent tenir compte de cela, leur limite » (*EU*, quatrième de couverture). L'écrivaine dira d'ailleurs à Marguerite Duras que « quand on est dans ce lieu, quand on y est justement, je crois que c'est très très difficile d'en dire quelque chose, parce que c'est un lieu vide⁴ ». Kaplan s'était lancé le défi de ne pas décrire l'usine, mais de la faire ressentir. Pour y arriver, elle se sert d'un discours fragmenté, épuré, loin de ressembler à la logorrhée beckettienne. Le silence se présente en effet d'une tout autre façon par de nombreux espaces dans la mise en page et des phrases courtes, inachevées. L'écrivaine voulait réellement s'écarter de la profusion de mots pour montrer la difficulté à dire : « Je ne voulais plus du tout de discours. Ça me

¹ Annette de La Motte, *Au-delà du mot*, ouvr. cité, p. 188.

² Annette de La Motte, *Au-delà du mot*, ouvr. cité, p. 188.

³ Terry Eagleton, « Beckett politique ? », art. cité, p. 84.

⁴ Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 216.

paraissait obscurcir complètement la chose, l'anéantir, et qu'on était malade de ça, c'est certain, et de la surproduction des choses écrites au sens les moins écrites justement... C'est pour ça que je parlais d'enlever, d'enlever toujours, d'écrire très peu de choses, mais que ce soit ça¹ ». En usine, il n'y a « jamais un cri » (*EU*, p. 49) et le silence semble toujours l'emporter sur la parole.

Les narrateurs de Beckett comme de Kaplan se frottent à des mondes pauvres où il n'y a rien à dire parce qu'il n'y a plus rien à penser. Dans ces lieux vides, les narrateurs n'ont d'autre choix que d'être ignorants, sans savoir, frappés d'idiotie. Le personnage beckettien vit une régression intellectuelle fortement marquée dans le discours. Il tente de penser dans une obscurité complète qui efface le monde et ses signes. Ainsi, sa parole ou sa pensée, à force d'évoluer dans un endroit sans repères, deviennent de plus en plus anarchiques et désordonnées. Son discours « sui[t] une sorte de gradation ascendante qui passe des premières pages (7-29) encore aérées des dix-huit paragraphes à un long souffle sans plus de retour graphique à la ligne et duquel s'absentent les points finaux pour finir en une longue et interminable phrase (207-213)² ». Le narrateur est contaminé par son milieu et s'abêtit. *L'innommable* est d'ailleurs perçu comme le revers d'*À la recherche du temps perdu* : « l'œuvre de Beckett est aussi un Bildungsroman, mais à rebours, où l'on voit non pas l'éducation d'un personnage, mais sa déséducation, non sa progression, mais sa régression, non sa formation, mais sa dégradation, sa réduction aux termes minimaux³ ». Tout au long de son discours, le narrateur ne cesse d'ailleurs de rappeler son ignorance.

¹ Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 215 ; l'auteur souligne.

² Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 204.

³ Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 201.

De la même façon, Leslie Kaplan tenait à adopter « un point de vue de la débilité¹ » pour décrire l'usine puisqu'« on [y] désapprend tout² », comme elle l'explique à Marguerite Duras. L'ouvrière, contrairement au narrateur beckettien, ne se dégrade pas progressivement au fil du texte : elle ignore tout et ne cesse de le rappeler du début à la fin de son discours : « En usine, on ne sait pas, on ne peut pas savoir » (*EU*, p. 38). Elle formule ainsi explicitement son ignorance, mais aussi son incapacité à ne plus l'être. Il ne pourrait en être autrement puisque lorsqu'on travaille en usine, on doit nécessairement « [c]esser de penser [...] de peur que l'inanité de la tâche ne se révèle et ne conduise à abandonner le travail – source d'oppression, mais aussi de revenu indispensable³ », comme l'affirme Sonya Florey. L'usine apparaît comme un lieu dans lequel les êtres travaillent comme des automates, sans pouvoir réfléchir, ni s'exprimer.

Il nous semble que le néant de *L'innommable* dénonce à bien des égards un moment sombre du XX^e siècle où il était difficile de penser, de s'exprimer, de vivre. *L'excès-L'usine* met quant à lui en lumière les rouages du système productiviste qui détruit l'individu au profit de la production. Chacun des monologues aphasiques montre ainsi les effets dévastateurs d'un pouvoir délétère. Les difficultés à s'exprimer et l'incapacité de comprendre ne sont que des symptômes vécus et dénoncés par les auteurs devant un monde en perte de sens. Nous verrons que les personnages de Camus et Noël subissent eux aussi une perte redoutable qui engage, cette fois, une réflexion sur la liberté d'expression.

¹ Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 223.

² Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 221.

³ Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, ouvr. cité, p. 135.

2.2. La s/censure dans « Le renégat » et *Le syndrome de Gramsci*

Les personnages de Camus et Noël vivent tous deux un moment traumatique qui déclenche leur logorrhée : le premier se fait symboliquement mutiler la langue ; le second perd la mémoire des mots et anticipe son mutisme prochain. La mise en scène de la perte subite ou graduelle de la parole conduit Camus et Noël à inventer une langue blessée qui incarne les effets néfastes de la censure. L'événement traumatique de la mutilation de la langue du renégat, très souvent négligé par la critique, constitue pourtant un motif essentiel du court texte. En partant pour la ville de Thagâza, le renégat croyait dominer ses habitants grâce à la grande parole du père tout-puissant. Mais ce fantasme s'évanouit au moment où ces derniers lui coupent violemment la langue. Pour décrire l'agression, Camus suggère des images horribles : « Ils m'ont plaqué contre le mur, une main d'acier a serré mes mâchoires, une autre a ouvert ma bouche et a tiré ma langue jusqu'à ce qu'elle saigne [...], quand j'ai repris connaissance, j'étais seul et dans cette absence vivait seule une douleur torturante » (*REC*, p. 53). Maintenant sans langue pour parler, le prosélyte se trouve dans l'impossibilité de dominer par la force des mots. Il doit désormais se plier aux croyances de son tyran, « le maître, le seul seigneur, dont l'attribut indiscutable était la méchanceté » (*REC*, p. 54). La mutilation de la langue semblait inévitable dans ce monde conformiste, puisqu'elle parvient à faire taire la différence et la révolte : « Ils disent qu'ils ne sont qu'un seul peuple, que leur dieu est vrai, et qu'il faut obéir. Ce sont mes seigneurs, ils ignorent la pitié et, comme des seigneurs, ils veulent être seuls, avancer seuls, régner seuls, ils ont eu l'audace de bâtir dans le sel et les sables » (*REC*, p. 46). Nathalie Rouglazet remarque que la répétition de l'adjectif « seul » dans cette citation, ainsi que l'allitération en [s] renforcent l'effet d'unité entre une cité, un seul peuple et un Dieu. Aussi, avance-t-elle, cette répétition

pourrait rappeler celle du slogan hitlérien “Ein Reich, ein Volk, ein Führer”¹. En effet, la langue figée rappelle une langue de propagande qui fait penser à celle des dictatures, contre lesquelles Camus s’est élevé.

L’auteur montre, par le fait même, les ravages que peut produire la censure sur l’individu. La personne qui détient la parole puissante écrase tous les autres qui doivent en revanche obéir. Ainsi, au moment où le renégat se retrouve avec une bouche inerte, la langue ne se présente plus comme une arme de domination, mais bien comme un pouvoir malsain qui plonge la victime dans l’oubli. Suite à la mutilation, une nouvelle langue, impersonnelle et dominatrice, devient omniprésente dans l’esprit du narrateur : le renégat ne contrôle ni ses paroles, ni ses actions. Il devient l’esclave d’une force supérieure qui exige constamment de l’ordre. Le discours du renégat ne coule pas aisément : sa parole est coupée, hachée, truffée de nombreuses virgules. Or ce discours troué n’est pas sans rappeler les textes de Camus mutilés par la censure lors de la Deuxième Guerre mondiale. Camus, qui souhaitait alors s’enrôler dans l’armée, mais ne l’avait pu à cause de son état de santé, avait décidé d’engager sa plume en créant avec Pascal Pia en 1939 *Le Soir républicain*, mais ses textes furent soumis à la censure :

Par ses prises de position, son refus de verser dans la haine aveugle, Camus dérange. L’équipe, refusant de communiquer les articles avant la mise en page, préfère paraître en laissant visibles, par des blancs, les textes amputés par la censure. Au point que certains jours, *Alger républicain* et surtout *Le Soir républicain* sortent avec des colonnes vierges. Moins encore qu’en métropole, la censure ne fait pas dans la nuance. Elle biffe ici,

¹ Voir Nathalie Rouglazet, « De jeu de portes en jeu de miroirs. La langue bifide à l’œuvre dans "Le renégat ou un esprit confus" », ouvr. cité, p. 77-120.

rature là¹.

On peut noter des points communs entre le sort du renégat et celui de Camus : deux hommes qui se font enlever le droit de parole pour préserver une parole unique. La parole mutilée du renégat ressemble aux articles censurés de Camus. L'auteur représente et dénonce, par la mutilation violente de la langue, l'anéantissement de la liberté d'expression face à une parole totalitaire et dangereuse.

Si la perte que vit le narrateur de Noël semble apparemment moins violente que celle du renégat, elle prend rapidement un caractère tout aussi dramatique. Lors d'une conversation avec un ami, le protagoniste a un trou de mémoire. Ce qui apparaît comme un incident courant devient l'élément déclencheur d'un cancer baptisé « le syndrome de Gramsci », puisque l'oubli qui inaugure la maladie porte sur le nom de l'homme politique italien. Parmi ses batailles, Gramsci désirait « diffuser la grammaire afin de lutter contre la possession exclusive de la langue par la classe dominante » (SG, p. 46-47), explique le narrateur. Le penseur marxiste, symbole de la résistance et prisonnier du régime mussolinien, n'a sans doute pas été choisi au hasard, comme le mentionne Michel Surya :

Bernard Noël qui ne croit en aucun "je", joue plus sur le registre du politique et du philosophique que sur celui de l'anecdotique. Le simple fait de choisir le nom de Gramsci, la vigilance que le narrateur avoue ne savoir "*plus où porter*", la résistance aux modes de pensées communes qui détruisent la pensée individuelle font du texte une sorte de manifeste pessimiste et désespéré de l'individu face à ce qui le broie : le pouvoir².

« Je souffre moins de la perte d'un nom que celle du contexte qui l'a englouti » (SG,

¹ Macha Séry, « Les devoirs du journaliste selon Albert Camus, mars 2012 », dans *Le monde.fr*. [En ligne], mars 2012, consulté le 10 août 2015, URL : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/03/18/les-devoirs-du-journaliste-selon-albert-camus_1669779_3212.html.

² Michel Surya, *Excepté le possible : Jacques Dupin, Roger Laporte, Bernard Noël, Jean-Michel Reynard*, Paris, Fissile & co, 2010, p 49.

p. 47), lit-on au milieu du monologue. Ainsi, l'oubli de Gramsci renvoie, plus largement, à la perte collective d'un désir de résister. Dans *Le syndrome de Gramsci*, Bernard Noël décrit une époque qui prend les allures de la société démocratique moderne, dans laquelle il n'est plus nécessaire de s'ériger contre le pouvoir puisqu'elle *semble* laisser l'homme agir librement. Le narrateur, s'obsédant à retrouver le mot, anticipe les jugements portés contre lui : « Laissez donc votre Gramsci tranquille, il n'était que juste, que raisonnable de l'oublier un peu dans une époque qui ne sait plus que faire des individus de son espèce ! » (SG, p. 25). Pour Bernard Noël, le pouvoir agit de manière sournoise, de sorte que la menace soit invisible. Nul besoin de combattre lorsque l'on croit être libre. Le narrateur du *Syndrome de Gramsci* pense pourtant être condamné et formaté par une puissance invisible qui détruit sa propre pensée, dont son admiration inconditionnelle pour le résistant Antonio Gramsci. Cette destruction intérieure fait sans doute écho aux effets des instances censurantes, dont a d'ailleurs été victime Bernard Noël pour son roman *Le château de Cènes*.

Le trou de mémoire, dans *Le syndrome de Gramsci*, a « réveillé le discoureur étroitement ligoté au fil des ans par une anesthésie médiatique plus efficace que toute censure, dénaturant plus que contraignant¹ ». De la même façon, Bernard Noël avait découvert lors de son procès qu'on pouvait le priver de son droit de *penser* librement. C'est ainsi qu'il prend conscience des instances invisibles qui établissent une idéologie homogène. Dans *Le château de Cènes*, Bernard Noël offensait une morale et a été sommé de se taire. Tout porte ainsi à croire que l'auteur a réservé à son personnage fictif le sort même dont il avait été victime.

¹ Claude Ollier, « Le nom et son contexte », dans Fabio Scotto (dir. et coll.), *Bernard Noël. Le corps du verbe*, ouvr. cité, p. 169.

Dans « Le renégat », Camus présente une parole trouée qui rappelle les effets de la censure. Le narrateur du *Syndrome de Gramsci* s'exprime avec beaucoup plus de fluidité et d'éloquence que celui du « Renégat ». Nous croyons ainsi que Noël voulait restituer une parole soumise à la censure : le discours est abondant, mais les propos viennent souvent d'ailleurs. En effet, les explications obsédantes sur la perte du mot sont maintes fois interrompues par d'autres propos – « psychologie de la perception, philosophie, religion, morale, linguistique, allusion historique¹ » – comme si le narrateur oscillait entre l'effondrement de la perte et le réconfort d'une parole commune. Qu'il soit question de censure ou de *sensure*, les monologues de Camus et Noël mettent en scène une parole minée. La liberté est, dans les deux cas, détruite au profit de l'ordre et du conformiste.

Nous avons vu que le pouvoir qui apparaît dans le monologue aphasique contraint sévèrement le corps et le langage : l'être humain régresse et sa parole s'étiole. Les narrateurs sont victimes du monde injuste dans lequel ils vivent, monde difficile à décrire et qui rappelle chaque fois une période sombre du XX^e siècle : le néant beckettien est celui de l'après-guerre, la ville de Thagâza de Camus incarne le régime totalitaire, l'usine aliénante et irréelle de Kaplan expose les médiocres conditions ouvrières et le pouvoir dont il est question dans *Le syndrome de Gramsci* agit comme les instances censurantes dans les sociétés modernes. Le monologue aphasique ne doit pas être uniquement lu comme le spectacle d'un discours déroutant et lacunaire. Il engage aussi – et surtout – une réflexion sur les *effets* dévastateurs de la violence sociale et des événements de l'histoire.

¹ Claude Ollier, « Le nom et son contexte », dans Fabio Scotto (dir. et coll.), *Bernard Noël. Le corps du verbe*, ouvr. cité, p. 167.

Tout porte à croire que les narrateurs ne sont que des victimes, « compte tenu de [leur] structuration unique articulée sur la privation, le manque de¹ ». Néanmoins, leur voix apparaît là où il est difficile – voire impossible – de parler et de penser. En ce sens, le pouvoir déshumanisant n’arrive jamais à étouffer complètement la parole dérangeante, comme si les narrateurs résistaient au silence imposé. Mieux encore, nous verrons que les protagonistes sont parfois frappés de lucidité. Le monologue aphasique, forme paradoxale, mettrait en scène un idiot qui tantôt ignore, tantôt sait mieux que les autres.

3. L’idiot : victime ou résistant ?

Les narrateurs de notre corpus ont été présentés jusqu’à présent comme étant confus, aphasiques, passifs et victimes. Dans cette ultime partie de notre recherche, nous proposons d’interpréter les traits idiots des narrateurs non plus comme des faiblesses, mais bien comme des forces ou des symboles de résistance. Nous croyons que cette nouvelle piste de recherche n’annule en rien les analyses faites jusqu’à maintenant ; elle sert plutôt à montrer, encore une fois, le caractère profondément paradoxal du monologue aphasique, qui ouvre la porte à une multitude d’interprétations. Nous verrons ainsi que les narrateurs sont à la fois victimes et résistants : ils parlent lorsqu’il faut se taire et grossissent les intentions réelles du pouvoir quand ce dernier cherche à les dissimuler. Prendre au sérieux l’irrationnel et l’excès que donnent à lire les textes de Beckett, Camus, Kaplan et Noël nous permettra de montrer, sous toutes ses formes, la force politique de l’idiot.

The logo for Clicours.COM, featuring the text "Clicours.COM" in white, bold, sans-serif font on a dark blue rectangular background.

¹ Véronique Cnockaert, Bertrand Gervais, Maria Scarpa (dir. et coll.), *Idiots*, ouvr. cité, p. 163.

3.1. L'endurance de la parole

Si le pouvoir déshumanisant altère les traits physiques et mentaux des narrateurs, il ne réussit pas à enrayer complètement cette faculté essentielle qu'est le langage. Chacun conserve ainsi, tant bien que mal, une parcelle de son humanité. Les narrateurs veulent s'exprimer là où la parole n'a pas lieu d'être : nous l'avons vu, l'après-guerre, l'usine, le régime totalitaire, les sociétés soi-disant modernes tendent tous, selon les auteurs, à imposer le silence ou une parole unique. Les monologues, bien qu'ils soient fortement confus et lacunaires, deviennent ainsi des armes pour contrer le mutisme et le processus de déshumanisation qu'un pouvoir délétère impose. Parler, quels que soient les propos, devient un acte de résistance.

Sébastien Rongier dit ainsi de *L'excès-L'usine* qu'il « ren[d] audible une communauté de parole au moment de son aphasie, au moment où se perdent les mots et les paroles¹ ». Si Leslie Kaplan met en scène « une parole au moment de son effacement », elle ne l'efface toutefois jamais totalement. L'ouvrière parle, se répète inlassablement, raconte d'étranges anecdotes, rapporte les gestes qu'elle effectue, décrit le décor usinier. Mais pourquoi vouloir dire alors qu'il n'y a rien à dire ? Pourquoi penser alors qu'il n'y a rien à penser ? L'ouvrière essaie en effet naïvement de penser, d'interpréter ce qui l'entoure : « Quand on est dans la cour, on n'est pas dans l'atelier » (*EU*, p. 35). Ces tentatives de parole et d'interprétation n'ont pas lieu d'être en usine : l'ouvrier n'est qu'un outil de production. Tout porte ainsi à croire que la narratrice veut repousser le processus de réification auquel elle est soumise. Parler la distingue de la machine : « les mots ouvrent l'infini » (*EU*, p. 17), formule-t-elle. Autrement dit, les

¹Sébastien Rongier, *Littérature d'aujourd'hui, cinq essais critiques* [librairie en ligne], ouvr. cité.

mots ne connaissent pas de limites ; ils sont le meilleur moyen de s'opposer. Paradoxalement, la résignation marquée de l'ouvrière se transforme sous cet angle en résistance : en monologuant, elle refuse d'être objectivée.

Dans le non-lieu beckettien, la communication est impossible. Pourtant, le narrateur affirme sa nécessité de parler : « je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler [...] cependant je suis obligé de parler » (*IN*, p. 8-9) et, plus loin, on retrouve « Moi que voici, moi qui suis ici, qui, ne peux pas penser et qui dois parler, donc penser peut-être un peu » (*IN*, p. 28-29). L'obligation de parler, qui revient sans cesse dans l'œuvre, semble avoir été imposée par le narrateur lui-même puisque les mots le rassurent et l'éloignent du silence : « ce sont des mots, il n'y a que ça » (*IN*, p. 261), dit-il. En monologuant, il actualise sa nature humaine. Il nous semble aussi que ce tiraillement entre silence et parole a été fortement ressenti lors de la période de l'après-guerre. Annette Wieviorka, historienne française et spécialiste de la Shoah, affirme, dans son livre *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, que le sort des Juifs n'a pas été reconnu par la mémoire collective avant plusieurs décennies. En monologuant, le locuteur beckettien – souvent comparé à l'homme d'après-Auschwitz – contrecarre le lourd mutisme collectif imposé par le principe de réconciliation national ou international qui prévaut alors. Malgré tout, le discours se fonde, oscillant difficilement entre silence et parole. En effet, vers la toute fin de l'œuvre, la menace semble bien réelle : « je les [les mots] sens qui me lâchent » (*IN*, p. 261). Or, les dernières phrases laissent entendre, a contrario, que la parole résistera encore longtemps : « Il faut continuer. Je vais continuer » (*IN*, p. 262), conclut le protagoniste. Ces dernières paroles témoignent d'une assurance rarement vue chez le locuteur : la phrase affirmative alliée à l'emploi du futur donne lieu à une fin ouverte, laissant deviner une parole qui se poursuit.

La même structure finale apparaît dans l'œuvre de Noël. Lui aussi fait osciller son narrateur entre peur du silence et parole. Le narrateur s'exclame à la dernière page du récit : « Attendez, les mots me manquent ! » (*SG*, p. 109) Plus loin, pourtant, la parole, adressée à son étrange destinataire, se fait abondante et fluide :

Je vous remercierai en mordant votre nuque, exactement comme vous aimez. Puis nous marcherons sous les arbres, dont les oiseaux font parfois des bouquets de cris, puis nous serons arrivés devant la porte de pierre et je vous lirai les quelques mots inexplicables que P. a gravés pour me serrer le cœur : la boue a envahi la cour où s'assemblaient les joueurs de marelle l'herbe folle efface les fins lacets du labyrinthe abandonné... (*SG*, p. 110)

Le syndrome de Gramsci se clôt par des points de suspension comme si le déversement des paroles ne s'arrêtait pas. Comme le mentionne Fabio Scotto, « la dernière page du livre s'achèvera symétriquement sur la redite pointillée de l'incipit, la parole continuant sans doute de s'épuiser dans une élucidation sans fin d'une alerte, d'une catastrophe déconcertante, de grande ampleur, qu'on ne sait encore nommer en cet improbable début¹ ». On peut noter aussi, comme chez Beckett, l'emploi du futur marquant une projection dans un avenir tout aussi volubile.

Le narrateur camusien, quant à lui, repousse les limites du possible pour arriver à s'exprimer : la mutilation de sa langue ne l'empêche pas de parler. En effet, la bouche mutilée ne reste jamais totalement muette, le protagoniste semble ainsi défier les contraintes en troublant l'ordre de la ville. Ce n'est qu'à la dernière phrase du texte qu'il paraît véritablement condamné au silence : « Une poignée de sel remplit la bouche de l'esclave bavard » (*REC*, p. 60). C'est ainsi que la ville de Taghâza retrouve sa tranquillité et se débarrasse du parasite. Comme l'exprime Élise Noetinger : « Que cette

¹ Claude Ollier, « Le nom et son contexte », dans Fabio Scotto (dir. et coll.), *Bernard Noël. Le corps du verbe*, ouvr. cité, p. 165.

folle narration soit ou non celle d'une hallucination masochiste proférée à haute voix, la tendance matérielle reste la même : la bouche est agressée par le sel corrosif dans une tentative de révolte verbale¹ ». Dans cet enfer, tout signe de rébellion ou de différence mène inévitablement à une terrible souffrance. La nouvelle camusienne se termine sur une note pessimiste et criante de vérité : le pouvoir malsain remporte toujours la bataille contre un être singulier et excentrique. Il reste que monologuer devient, pour chacun des narrateurs, l'unique manière de *résister* à leur déshumanisation, à leur dénaturation. En ce sens, le personnage – jusqu'à maintenant perçu comme un incompetent – détient tout de même le *pouvoir* de s'exprimer alors qu'il faut se taire. Si la parole résiste ainsi aux contraintes, peut-être a-t-elle réellement quelque chose à dire ?

3.2. L'irréalité du réel : résister à l'indifférence

Dans chacun des monologues aphasiques sont relatés des événements irréels qui semblent tout droit sortis d'une tête folle : le personnage beckettien décrit un non-lieu obscur dans lequel évoluent des personnages monstrueux ; le renégat s'invente une ville de sel où les habitants sont trop caricaturaux pour être crédibles ; l'ouvrière de Kaplan parle d'une « usine univers » qui « respire pour vous » ; le protagoniste de Bernard Noël explique les symptômes étranges d'une maladie inconnue et invisible. Rien, dans ces discours, ne semble chevillé à un contexte réel. Chacun des narrateurs possède alors des traits idiots, faisant de lui « un être anormal [qui] évolue en marge de la normalité² ». Et si ces êtres étranges, en contournant le réel et les normes sociales, arrivaient à décrire ce que les êtres « normaux » ne voient pas, ou plutôt, ne veulent pas voir ? En effet, comme

¹ Élise Noetinger, *L'imaginaire de la blessure*, ouvr. cité, p. 53.

² Frédérique Spill, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, ouvr. cité, p. 20.

l'affirme Noël, « moins l'écriture se soucie de la réalité, plus elle a des effets de réalité¹ ». Ces propos auraient pu aussi bien être prononcés par Beckett, Camus ou Kaplan. Placer au centre de leur récit un narrateur en marge, peu soucieux de ce qui fait vrai, n'est-ce pas une façon de porter un regard neuf – et peut-être même *plus vrai* – sur certaines réalités du XX^e siècle ?

Dans *L'excès-L'usine*, Kaplan tenait à montrer une *absence* de réel plutôt que sa fidèle reproduction, afin de dénoncer la perception commune du travail usinier : « l'usine est recouverte de cette espèce de banalité, c'est-à-dire qu'on [...] ne dit jamais à quel point c'est extrême² ». En effet, le travail en usine est perçu communément comme un métier « normal ». Pour Kaplan, il est tout le contraire : il n'a rien d'humain et a « quelque chose de l'étrangeté³ », dit-elle. Rien, dans les descriptions obsessionnelles de l'ouvrière, ne montre l'usine telle qu'on la représente habituellement. C'est la raison pour laquelle on la considère comme une idiote qui se situe forcément en dehors de la normalité. Pourtant, elle comprend ce que les autres ne veulent pas comprendre : l'usine est aliénante et doit être décrite comme telle. D'ailleurs, pour Kaplan, « la perte de la réalité est une des façons de désigner l'aliénation⁴ ». La narratrice résiste ainsi à la perception commune de l'usine, pour mettre en lumière son caractère anormal, irréel et déshumanisant : « Personne ne peut savoir le malheur que je vois » (*EU*, p. 14), laisse-t-elle tomber. Cette unique phrase au « je » dans tout le monologue montre que la protagoniste semble être la seule à ressentir – de manière extrême – les effets néfastes de l'usine : sa déshumanisation, son pouvoir bêtifiant.

¹ Bernard Noël cité par Alain Marc, *Bernard Noël, le monde à vif*, ouvr. cité, p. 52.

² Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 212.

³ Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », dans *Les outils*, ouvr. cité, p. 214.

⁴ Leslie Kaplan, « Folie, norme et perte de l'expérience » sur le site officiel de Leslie Kaplan, mis en ligne le lundi 10 septembre 2012, consulté le 8 août 2015, URL : <http://www.lesliekaplan.net/folie-langage-et-societe/article/folie-norme-et-perde-de-l>.

Leslie Kaplan se questionne : « "normal" c'est quoi ? Qu'est-ce que c'est, vivre normalement ? Accepter la réalité ? Quelle réalité doit-on accepter ? Jusqu'où faut-il accepter la réalité ? [...] Est-ce normal de faire travailler les enfants ? de travailler 50 heures ? de travailler à la chaîne ?¹ » Accepter le travail usinier tel qu'il est ; voilà peut-être ce qui est fondamentalement idiot pour Kaplan. L'étrange ouvrière, à l'inverse, *résiste* au réel pour dévoiler les véritables failles du monde qui l'entoure.

Dans *L'innommable*, le narrateur beckettien décrit un monde de démesure où règne la perte, le vide, la souffrance. Si son univers paraît irréel et imaginaire, il semble mettre en lumière – de la manière la plus extrême – l'inanité de l'existence telle qu'elle peut apparaître après la Deuxième Guerre mondiale, cette guerre qui « implique les tortures, les convois démentiels, les chambres à gaz et les fours crématoires ; la *déshumanisation* et l'extermination de millions d'êtres humains. Elle est inséparable d'une éthique – qu'il convient à jamais de condamner – par laquelle l'être supérieur s'arroge le droit d'avilir, avant de tuer, celui qu'il estime inférieur² ». La période de l'après-guerre est marquée par le silence. Le personnage beckettien, à contre-courant, ne se plie pas à une nécessité de montrer la réalité comme toujours signifiante. Après ces événements atroces, le réel devient *irréel*, le sens et les repères sont perdus. Percevoir le monde d'après-guerre comme faisant sens serait, selon Beckett, l'ultime façon de renier les atrocités de la guerre. Ainsi, le personnage qu'il met en scène dans *L'innommable* ne cesse de rappeler son ignorance, le non-sens et l'irréalité du réel puisque c'est la manière la plus juste de décrire ce qui est.

¹ Leslie Kaplan, « La folie concerne tout le monde » sur le site officiel de Leslie Kaplan, mis en ligne le lundi 10 septembre 2012, publié dans *Libération* le 14 mars 2011, consulté le jeudi 24 mai 2015, URL : <http://lesliekaplan.net/folie-langage-et-societe/article/la-folie-concerne-tout-le-monde>.

² Pieter Lagrou, *Mémoires patriotiques et occupation nazie : résistants, requis et déportés en Europe occidentale : 1945-1965*, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 227.

Dans *Les origines du totalitarisme*, Hannah Arendt tente de dégager les principales composantes du « système politique mis au point par l'Allemagne hitlérienne et la Russie stalinienne¹ ». Pour l'auteure, le régime totalitaire « est un système entièrement original qui repose sur la transformation des classes en masses, fait de la police le centre du pouvoir et met en œuvre une politique étrangère visant ouvertement la domination du monde² ». Le totalitarisme engage ainsi une *destruction de la réalité* et des structures sociales. Tous ces éléments dénoncés par Hannah Arendt sont perçus et décrits fidèlement par le narrateur camusien. Pourtant, le lecteur pourrait ne pas prendre le protagoniste au sérieux, puisque tout ce que ce dernier décrit paraît *irréel* et verse dans la caricature. Or il nous semble que ce soit de cette manière que le régime totalitaire doit être présenté pour être fidèle à la réalité : dans son irréalité, son excès et sa démesure. Le régime totalitaire est un « système entièrement original », comme le formule Arendt. Parallèlement, Taghâza est un lieu singulier, exclu géographiquement du reste du monde, « fermé à tous les étrangers » (*REC*, p. 42). Arrivé dans cette ville hors norme, le renégat décrit les habitants comme une collectivité homogénéisée : « tous les jours, les habitants passent, silencieux, couverts de leurs voiles de deuil, dans la blancheur minérale des rues, et, la nuit venue, [...] ils entrent, en se courbant, dans l'ombre des maisons » (*REC*, p. 46). De la même façon, Hannah Arendt rappelle que la collectivité, sous le régime totalitaire, devient une « masse apolitique d'individus soumis à l'isolement et à l'atomisation, privés de toute appartenance³ ». Le fétiche de la ville, avec « sa double tête de hache, son nez de fer tordu comme un serpent » (*REC*, p. 49),

¹ Hannah Arendt, « Le système totalitaire », dans *Les origines du totalitarisme*, Paris, Seuil, 2005, quatrième de couverture.

² Hannah Arendt, « Le système totalitaire », dans *Les origines du totalitarisme*, ouvr. cité, quatrième de couverture.

³ Hannah Arendt, « Le système totalitaire », dans *Les origines du totalitarisme*, ouvr. cité, p. 48.

peut admirer sur sa montagne ces individus qui ne s'expriment pas, qui font les mêmes actions et qui sont vêtus de la même façon. Le renégat montre bien la domination d'un seul homme sur le reste du monde. Il reconstitue la hiérarchie du système totalitaire, mais aussi son étrangeté et sa monstruosité. Sur « cette terre [qui] rend fou » (*REC*, p. 39), le protagoniste estime que l'accès à la liberté ne peut être possible sans le malheur et la souffrance d'autrui : « la vérité est carrée, lourde, dense, elle ne supporte pas la nuance, le bien est une rêverie, un projet sans cesse remis et poursuivi d'un effort exténuant, une limite qu'on n'atteint jamais, son règne est impossible. Seul le mal peut aller jusqu'à ses limites et régner absolument » (*REC*, p. 54). Il considère ainsi l'un des aspects les plus troublants du régime totalitaire : celui d'un pouvoir sans limites. Si le renégat semble vivre dans ses pensées confuses et s'écarter de la réalité, il réussit pourtant à brosser un portrait fidèle du régime totalitaire et à montrer que la violence est si extrême qu'elle paraît irréaliste.

Le narrateur de Noël, enfin, perd sa crédibilité lorsqu'il tente d'expliquer son étrange maladie asymptotique. Cette obsession pour un mal invisible et apparemment imaginaire fait de lui un être marginal dont les conduites sont ridicules, voire absurdes. Paradoxalement, en découvrant cette maladie et ses effets, le narrateur possède une lucidité que les autres n'ont pas : il est capable de voir les travestissements invisibles du pouvoir. Pour le narrateur, et contrairement aux gens « normaux », le fait de parler sans aucune entrave n'est pas une preuve de liberté. L'inquiétude a toute sa raison d'être puisqu'elle met en lumière, comme nous l'avons vu, l'appauvrissement de la langue et de la pensée dans les sociétés modernes. Le narrateur n'est pas seulement obsédé par sa maladie intérieure, mais tente de décrire, plus largement, une maladie sociale.

C'est donc en se détournant du réel que les narrateurs arrivent à mieux en parler.

Dans chaque monologue, la perception commune du monde est troublée par le regard nouveau des protagonistes ; un regard déstabilisant qui porte sur l'*irréalité* du réel, son non-sens et sa violence dévastatrice. Jean-Yves Jouannais affirme d'ailleurs que

l'idiotie devient [...] le mode de l'épopée moderne, épopée intenable parce que les savoirs s'y dilapident tandis que s'y épuisent les illusions. L'écrivain, aux côtés de ses personnages, assume l'abandon de toute noblesse puisqu'il n'y a plus de lumières en vue. Par l'ouverture et la souplesse qu'elle lui permet, l'idiotie se révèle être, non pas une soustraction en termes de compréhension du monde, mais une multiplication des points de vue sur les fondements de l'activité humaine¹.

Voilà donc comment se dessine dans les quatre monologues aphasiques que nous avons réunis la figure paradoxale de chaque monologueur qui est à la fois frappé d'idiotie et de lucidité, à la fois victime hébétée et résistant, incapable de dire et exact descripteur d'un monde en perte de sens et d'humanité.

CONCLUSION

Quatre œuvres singulières ont été réunies dans cette recherche dans le but de

¹ Jean-Yves Jouannais, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, ouvr. cité, p. 46.

mettre en lumière une forme paradoxale de la littérature française du second XX^e siècle : le monologue aphasique. *L'innommable* de Samuel Beckett, « Le renégat ou un esprit confus » d'Albert Camus, *L'excès-L'usine* de Leslie Kaplan et *Le syndrome de Gramsci* de Bernard Noël ont tous été qualifiés par la critique de courts textes inclassables¹ et radicalement « ambigus² ». Nous avons pu constater pourtant que ces œuvres isolées peuvent être classées sous une même catégorie, puisqu'elles mettent toutes en scène une voix oscillant sans relâche entre des pôles opposés : aphasie/logorrhée, silence/parole, discours intérieur/proféré, monologue/dialogue, vérité/mensonge, victime/résistant, idiotie/lucidité. Nous avons vu que ces paradoxes ne se manifestent pas toujours de la même manière dans les textes du corpus, mais qu'ils engagent chaque fois une réflexion sur les limites du langage et de la pensée.

Si la figure de l'idiot a traversé toute notre étude, c'est qu'elle est, nous semble-t-il, le véritable moteur du monologue aphasique. « Idiot » est une étiquette qui peut regrouper un large ensemble d'anti-héros : les « [d]éclassés, déplacés, détonants, incongrus, étourdis, ou plus simplement nigauds, simplets, éberlués, ahuris [...]. Certes,

¹ C'est le cas, entre autres, des œuvres de Samuel Beckett et de Leslie Kaplan. Pour Dorrit Cohn, « l'origine du texte [de *L'innommable*] reste indéterminée » (*La transparence intérieure*, ouvr. cité, p. 203) ; Pour Julien Lefort-Favreau, « le livre de Kaplan échappe aux classifications génériques » (« Voir les têtes tomber : un imaginaire antiautoritaire de la littérature », *Revue critique de fixation française contemporaine* [En ligne], 2012, consulté le 11 décembre 2015, URL : <http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.06>).

² La plupart des critiques relèvent l'ambiguïté des œuvres du corpus. Pour Julien Piat, il s'agit d'une « inscription éminemment ambiguë de la voix au sein de [*L'innommable*] » (*L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, ouvr. cité, p. 199) ; Patricia Jonhson parle de « l'ambiguïté irréductible de certains aspects du renégat » (Patricia Jonhson, *Camus et Robbe-Grillet*, citée par Peter Cryle dans *Bilan critique : L'exil et le royaume d'Albert Camus*, ouvr. cité, p. 29) ; Isabelle Pitteloud remarque « l'ambiguïté d'un "on" collectif » dans *L'excès-L'usine* (« Parler depuis l'usine ou parler de l'usine », art. cité, p. 13) ; Claude Ollier dira du *Syndrome de Gramsci* qu'il s'agit « d'une parole dont on ne peut décider encore si elle est transcription d'un dialogue ou d'un monologue. » (Claude Ollier, « Le nom et son contexte », dans Fabio Scotto (dir. et coll.), *Bernard Noël. Le corps du verbe*, ouvr. cité, p. 165)

bien des variétés existent, des branches lointaines¹ », écrit le romancier Pierre Senges. Les manifestations de l'idiotie varient d'ailleurs d'un texte à l'autre. Malgré tout, les narrateurs du corpus ont tous en commun d'être en marge – caractéristique commune à tous les idiots – en *s'écartant* du langage courant et d'une vision commune du monde. Les caractéristiques présentées dans cette définition pourraient d'ailleurs toutes être associées aux narrateurs de notre corpus :

Radicalement singulier, l'idiot gêne et met mal à l'aise, car dans son ignorance et ineptie il est un inadapté qui n'entre pas ou à peine dans le jeu social ; il bloque l'automaton des rationalités, introduit du bruit dans la communication, dérégule la sémantique et déstabilise l'ordre des choses. L'effet carnavalesque de l'idiotie en fait une source inépuisable d'humour et sa portée socialement subversive l'investit d'une valeur politique qui s'exprime aussi bien en registre comique que tragique².

L'idiot est d'abord porteur d'une parole solitaire, peu entendue et peu éloquente. Il est, comme le souligne Pierre Senges dans son ouvrage *L'Idiot et les hommes de paroles*, « d'essence solitaire » et cherche « une façon de préserver son isolement d'idiot tout en ne divorçant jamais de ses semblables³ ». La forme de communication de prédilection de l'idiot est donc un discours généralement solitaire ou à sens unique, confus et sans règles. Il rejoint le monologue intérieur pour ses écarts par rapport à toutes les normes. Nous avons pu comprendre que le discours de l'idiot, qu'il soit intériorisé ou proféré, fait toujours fi des conventions et « n'entre pas ou à peine dans le jeu social ». Les textes du corpus se situent par conséquent à l'*écart* de toute classe générique, puisqu'ils

¹ Pierre Senges, *L'Idiot et les hommes de paroles*, cité par Pierre Truchot, « Figure de la singularité : l'idiot et ses rythmes », *Rhuthmos* [En ligne], 11 novembre 2010, consulté le 10 décembre, URL : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article206>.

² Cristina Alvares, « Figures de l'idiot. Littérature, cinéma, bande dessinée », dans *Fabula. La recherche en littérature* [En ligne], mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 10 décembre 2015, URL : http://www.fabula.org/actualites/figures-de-l-idiot-litterature-cinema-bande-dessinee_59876.php.

³ Pierre Senges, *L'Idiot et les hommes de paroles*, cité par Pierre Truchot, « Figure de la singularité : l'idiot et ses rythmes », *Rhuthmos* [En ligne], art. cité.

ressemblent à la fois à une parole silencieuse, à une confession écrite ou à un discours proféré.

Rebelles à toutes tentatives d'affiliation, les textes du corpus mettent en lumière un anti-héros qui s'exprime dans une langue ratée. Nous croyons que chacun des auteurs invente dans leur monologue une sorte d'« anti-rhétorique », une manière de *mal dire*. C'est d'ailleurs ce que Marie Berne observe dans l'œuvre de Beckett : « la *technè rhétorikè* comprend cinq opérations distinctes : *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio* et *memoria*. Une à une, les étapes de cet art d'écrire subissent une inversion remarquable dans *L'innommable*¹ ». C'est aussi ce que défend Clément Bruno dans son ouvrage *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*². Mais l'on pourrait en dire tout autant des autres œuvres du corpus. Chacun des monologues fait proliférer des propos qui semblent futiles et illusoire, conduisant à une mise à mal de l'*inventio*, c'est-à-dire la matière discursive censée être réfléchie et logique. En effet, les contradictions et les interprétations illogiques abondent dans les monologues à l'étude. S'ajoutent à ce contenu lacunaire, une syntaxe aphasique et une composition oublieuse, déjouant ainsi à la fois les règles de l'*elocutio*, qui consiste en une maîtrise éloquente de la langue, et de la *memoria*, nécessaire à tout orateur désirant planifier son discours. Nous avons vu que les narrateurs du corpus ne cessent de se répéter dans une langue souvent saccadée et difficile à transmettre. L'*actio*, enfin, s'intéressant au geste, à la diction, à la présence de l'orateur sera subvertie par des sujets paralysés, réifiés, déshumanisés et réduits à des bouches défectueuses. Les auteurs du corpus prennent donc à revers les règles de la rhétorique pour simuler intentionnellement l'incohérence.

¹ Marie Berne, *Éloge de l'idiotie*, ouvr. cité, p. 203.

² Clément Bruno, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.

Le monologue aphasique peut être qualifié d'un « anti-genre », mettant en lumière un « anti-héros » qui s'exprime dans une « anti-rhétorique ». Les textes sont porteurs d'une parole subversive, qui résiste à la normalité et à l'éloquence. Nous avons voulu, dans le dernier chapitre de ce mémoire, exposer ce qui nous semble être le plus important paradoxe que sous-tend le monologue aphasique. Le discours se situe toujours entre le silence et la parole, c'est-à-dire par extension entre la résignation et la résistance, entre la contrainte et la liberté. L'étiquette « monologue aphasique » rappelle d'ailleurs cette opposition continue des textes entre action verbale (le monologue) et faillite de la langue (l'aphasie). Nous avons ainsi pu voir que la parole déficiente devient à la fois signe d'échec et de réussite : échec, puisqu'elle s'écarte de toutes normes, et réussite, puisqu'elle prouve que la norme n'a souvent rien de normal et qu'il est essentiel de s'en écarter. Au final, l'aphasie se fait éloquence et l'idiotie devient un signe de lucidité.

Au même titre que leurs narrateurs, les auteurs du corpus choisissent de se mettre à *l'écart* des normes et des courants littéraires dominants de leur époque. Samuel Beckett, Albert Camus, Bernard Noël et Leslie Kaplan ont d'abord tous choisi d'écrire un monologue – forme problématique pour la plupart des critiques – puisqu'il « joue de l'inconfort et du malaise qu'il suscite et reflète à la fois, inconfort qui est l'un de leurs charmes, une des sources certainement du plaisir masochiste que nous y trouvons – ce qui n'est pas le moindre de leurs paradoxes¹ ». En plus de choisir une forme incertaine, les auteurs décident d'amplifier ses paradoxes et ses ambiguïtés, et de prendre à revers toutes les instances rassurantes du roman. Comme le mentionne Dominique Rabaté, le récit – forme dont, nous l'avons vu, relève le monologue aphasique – « ne cesse de

¹ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, ouvr. cité, p. 78.

rencontrer le roman dans ses marges, dans ses pouvoirs de contestation et de renouvellement¹ ».

Par leurs choix esthétiques, chacun des auteurs adopte une figure qui se veut volontairement marginale dans le champ littéraire. Samuel Beckett est souvent perçu comme un chef de file du Nouveau roman, alors qu'il n'a jamais désiré être affilié à un groupe. Son désir semblait plutôt être de renouveler les formes, de montrer une nouvelle façon de dire et de voir le monde : « [il] possède une sensibilité exquise du langage tout en étant un critique acerbe de ce langage : dénonçant son impuissance et son inadéquation, il s'efforce en même temps de remédier à sa limitation² ». Il valorise ainsi le silence dans la parole et décide d'écrire en français, langue qu'il maîtrise moins bien que l'anglais, pour traduire une parole qu'il juge plus authentique, plus épurée. Tout comme l'idiot, Beckett est un exemple de réussite et son contraire. Nous n'avons qu'à penser au débat lancé lors de sa nomination pour le prix Nobel de littérature par l'Académie suédoise en 1969 : les uns criaient au scandale de glorifier ce pessimiste incompréhensible, les autres lui accordaient tous les mérites pour avoir rénové la littérature.

Plusieurs années plus tard, les mêmes enjeux apparaissent dans l'œuvre de Leslie Kaplan. Elle décide, à contre-courant, de remettre en doute la perception commune du réel que s'efforce de reproduire une majorité des auteurs de son temps³. Pour l'écrivaine,

¹ Dominique Rabaté, « L'hypothèse du récit », ouvr. cité, p. 246.

² Annette de La Motte, *Au-delà du mot*, ouvr. cité, p. 189.

³ Dominique Viart constate que la période 1975-1984 est marquée par une « mutation esthétique », par un retour au réel. Les auteurs « retrouvent le goût pour des constructions romanesques auxquelles ils ne se seraient pas abandonnés autrefois » (Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française*, ouvr. cité, p. 12). Or ces inflexions ne semblent pas influencer Kaplan dans ses choix d'écriture : « Structuré en fragments, dépouillé de toute histoire et sans personnages, le texte [*L'excès-l'usine*] paraît s'inspirer de la poésie "grammairienne" ou "textualiste" des années 1970. » (Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française*, ouvr. cité, p. 144).

la littérature doit montrer d'autres façons de lire le monde, plutôt que de se restreindre au point de vue partagé par la majorité. L'œuvre doit « mettre en rapport des choses apparemment sans rapport, [...] ouvrir et non expliquer, enfermer dans des catégories¹ ». Elle ressent, tout comme chacun des auteurs du corpus, une désillusion par rapport au monde qui l'entoure qu'elle décrit ainsi :

C'est l'accablement devant la lourdeur du monde, l'impression d'être dépassé par le monde, d'être complètement incapable de lui faire face. C'est le malheur, le sentiment d'avoir été abandonné, petit et abandonné, sentiment tellement fort qu'il peut engendrer la perte des repères, la perte de l'identité, et finalement l'aliénation totale, avec la capture par des idéologies de ressentiment. [...] [C]'est [...] la société industrielle de masse qui produit la désolation².

Par extension, Leslie Kaplan s'intéresse au langage et pense que l'écrivain se doit d'être un « transmetteur de la fonction du langage³ ». Elle fait remarquer que « [d]ans la désolation, ce qui est atteint, c'est aussi le langage, le lien fondamental humain du langage. [...] La parole de l'autre, de n'importe quel autre, est mise en cause, mise en doute, on n'y croit plus, quel intérêt [...]. On laisse tomber, comme on a été laissé tombé⁴ ». *L'excès-l'usine* est un discours en perte de mots qui fait écho à la perte de sens dans la société industrielle : l'un ne va pas sans l'autre, selon l'écrivaine.

Albert Camus partage avec Leslie Kaplan une même réticence par rapport aux généralisations et aux interprétations communes de la réalité. Peter Cryle remarque deux changements essentiels dans l'écriture de Camus, notamment après *L'Homme révolté* : « l'élément du doute a pris une importance nouvelle, et la réalité est devenue à ses yeux

¹ Leslie Kaplan, *Les outils*, ouvr. cité, p. 29.

² Leslie Kaplan, « Une forme particulière de penser » [En ligne], consulté le 10 décembre 2015, URL : <http://remue.net/spip.php?article2603>.

³ Leslie Kaplan, « Une forme particulière de penser » [En ligne], art. cité.

⁴ Leslie Kaplan, « Une forme particulière de penser » [En ligne], art. cité.

plus diversifiée, moins susceptible de classification qu'avant. Et ces deux thèmes allaient trouver dans *La chute* l'expression littéraire qui lui convenait le mieux : l'ambiguïté¹ ». C'est toutefois dans *L'exil et le royaume* que cette ambiguïté semble la plus marquée, comme si l'auteur avait cherché délibérément à tromper le lecteur, à le forcer à relire. S'ajoute à cette ambiguïté voulue, un goût de l'expérimentation formelle que l'on retrouve d'ailleurs chez tous les auteurs du corpus. Patricia Johnson propose de lire le « Renégat » « comme un spécimen des techniques du nouveau roman² » et remarque plus largement que le « recueil [est] consacré à une variété de réformes et à des recherches de style³ ». Qu'il soit question de *L'étranger*, de *La peste* ou de *L'exil et le royaume*, l'on remarque surtout que les critiques ne vont pas tous dans le même sens et que les interprétations sont souvent contradictoires⁴. Par ses choix esthétiques, l'auteur, nous semble-t-il, suscite consciemment la controverse et joue le dissensus.

Dès le début des années 1960, Bernard Noël cherche lui aussi à prendre à revers les conventions littéraires. Il ne veut pas s'approprier une forme littéraire déjà existante, mais il désire en créer une nouvelle : « il me faudrait inventer une forme obsessionnelle, quelque chose qui serait bâti, bien sûr, à partir du monologue intérieur (étalon de la réalité) mais le pousserait jusqu'à son ultime limite⁵ ». Il crée des monologues complexes, dans lesquels les personnages sont incapables de s'exprimer au « Je ». Leur voix est à la fois empêchée et volubile afin de mieux dénoncer les contraintes invisibles qu'impose la société moderne. *La comédie intime*⁶, paru en 2015, recense d'ailleurs huit

¹ Peter Cryle, *Bilan critique : L'exil et le royaume d'Albert Camus*, ouvr. cité, p. 24.

² Patricia Johnson, *Camus et Robbe-Grillet* citée par Peter Cryle dans *Bilan critique*, ouvr. cité, p. 10.

³ Patricia Johnson, *Camus et Robbe-Grillet* citée par Peter Cryle dans *Bilan critique*, ouvr. cité, p. 10.

⁴ Voir Peter Cryle, « Le rôle de l'ambiguïté », dans *Bilan critique*, ouvr. cité, p. 19-30.

⁵ Bernard Noël, « Le chemin de ronde » [1958-1963], *Le lieu des signes*, Paris, Lignes et Manifestes, 2006, p. 66.

⁶ Bernard Noël, *La comédie intime*, Paris, P.O.L., 2015.

monologues déroutants de l'auteur – dont *Le syndrome de Gramsci* – qui ont tous en commun de remettre en doute la liberté illusoire de parole et de penser.

Un désir réunit les quatre auteurs : ils sont en quête de nouveauté, de singularité, de complexité. On pourrait même dire qu'ils adoptent consciemment une figure « d'idiot » dans le milieu littéraire en s'*écartant* des codes et d'une représentation commune du monde. Mais s'ils ont choisi l'*écart* et l'*ambiguïté*, c'est sans doute dans le but de montrer que la profusion de mots n'est pas synonyme de profusion de sens, que l'éloquence cache bien souvent le mensonge, et que l'aphasie serait la seule manière de décrire l'indescriptible. Dominique Rabaté résume selon nous le défi que se sont lancés Samuel Beckett, Albert Camus, Leslie Kaplan et Bernard Noël en choisissant le monologue aphasique comme forme d'écriture : « l'essence de la littérature est précisément [...] de calculer l'incalculable, c'est-à-dire d'agencer des mises en forme pour dire ce qui resterait indicible ou muet, en l'ouvrant à la destination [...] à la fois guidée mais toujours imprévisible, d'un lecteur dont la liberté de lecture réarrange toujours le sens inépuisable du texte¹ ». S'écartant d'une pensée à sens unique, les auteurs acceptent la diversité de points de vue et d'interprétations, et cèdent au lecteur le pouvoir infini de donner du sens aux textes.

¹ Dominique Rabaté, « Entretien avec Dominique Rabaté », dans *Revue Prétex* [En ligne], art. cité.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

BECKETT Samuel, *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953.

CAMUS Albert, « Le renégat ou un esprit confus », dans *L'exil et le royaume* [1957], Paris, Gallimard, « Folio », 1972.

KAPLAN Leslie, *L'excès-L'usine*, Paris, P.O.L., 1984.

NOËL Bernard, *Le syndrome de Gramsci*, Paris, P.O.L., 1993.

2. Sur le corpus

2.1. Autour de Samuel Beckett

ALLAIRE Suzanne, « Beckett. De la parole vaine à la parole neuve », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, 2007, vol. 17, p. 158-174.

BEAUSANG Watt, *Logique, démence, aphasie. Beckett avant Beckett. Essais sur les premières œuvres*, Paris, P.E.N.S., 1984.

BROWN Llewellyn, *Beckett, les fictions brèves. Voir et dire*, Paris, Lettres modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes ; 46 », 2008.

CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997.

EAGLETON Terry, « Beckett politique ? », trad. Luc Benoît, *Actuel Marx*, Paris, Presses universitaires de France, n° 45, 2009, p. 80-87.

HOUPPERMANS Sjef, *Présence de Samuel Beckett*, Amsterdam, Editions Rodopi, 2006.

MANNWEILER Caroline, *L'éthique beckettienne et sa réalisation dans la forme*, Amsterdam, Rodopi, 2012.

MEVEL Yann et Michèle TOURET, « L'Affect dans l'œuvre beckettienne », dans *Samuel Beckett today/ aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

NORES Dominique (dir.), *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier, 1971.

PIAT Julien, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du nouveau roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Paris, Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2011.

PIRLOT Gérard, « Réflexions sur l'usage de langues dans l'évaluation pathologique appliquée à la création littéraire (S. Beckett, J. Green, V. Nabokov) », *L'évolution psychiatrique*, 2011, vol. 76, n° 2, p. 433-447.

SIMON Françoise, *Étude du processus d'apparition et de révélation des voix du roman de Beckett L'innommable*, Mémoire de maîtrise en art dramatique, Université du Québec à Montréal, 1999.

2.2. Autour d'Albert Camus

BARNY Roger, « Création et fonctionnement de l'atmosphère dans "Le renégat" de Camus », dans *Mélanges offerts à Jean Peytard*, Besançon, Presses de l'Université de Franche-Comté, « Annales littéraires de l'Université de Besançon ; 502 », vol. 1, 1993, p. 141-156.

BARTFELD Fernande, « Deux exilés de Camus : Clamence et le renégat », dans Brian T. Fitch (dir.), *Camus nouvelliste - L'Exil et le Royaume*, Paris, Lettres modernes Minard, « Série Albert Camus ; 6 », 1974, p. 89-112.

CONILH Jean, « Albert Camus : l'exil sans royaume (suite) », *Esprit*, n° 261, mai 1958, p. 529- 700.

CRYLE Peter, *Bilan critique : L'exil et le royaume d'Albert Camus*, Paris, Lettres modernes Minard, « Situation ; 28 », 1973.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

HUTCHEON Linda, « "Le renégat ou un esprit confus" comme nouveau récit », dans Brian T. Fitch (dir.), *Camus nouvelliste - L'Exil et le Royaume*, Paris, Lettres modernes Minard, « Série Albert Camus ; 6 », 1974, p. 66-87.

LYNCH Martha, « Le Je utopique dans "Le renégat ou un esprit confus" de Camus », *Études comparatives*, Paris, Lettres modernes Minard, « Série Albert Camus ; 13 », 1989, p. 129-139.

MATTEI Jean-François (dir.), *Albert Camus. Du refus au consentement*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

NOETINGER Élise, *L'imaginaire de la blessure. Étude comparée du « Renégat ou un esprit confus » d'Albert Camus, de Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline, de Light in August de William Faulkner, et de The Snows of Kilimanjaro d'Ernest Hemingway*, Amsterdam, Rodopi B.V., 2000.

PETERS Renate, « L'Art, la révolte et l'histoire : "Le renégat ou un esprit confus" et *L'Homme révolté* », *The French Review*, vol. 54. n° 4, mars 1981, p. 517-523.

ROUGLAZET Nathalie, « De jeu de portes en jeu de miroirs. La langue bifide à l'œuvre dans "Le renégat ou un esprit confus" », dans *La langue blessée d'Écho, ou, qu'est-ce que la littérature d'expression française ?*, Thèse de doctorat, Boston College, 2004, p. 77-120.

SCOHER Thibault, « Aux sources de l'antitotalitarisme de gauche : Albert Camus, le pouvoir, le nihilisme et la révolte » dans *Diffraction.info* [En ligne], 5 mars 2014, consulté le 18 août 2015, URL : <http://diffractions.info/2014-03-05-aux-sources-de-lantitotalitarisme-de-gauche-albert-camus-le-pouvoir-le-nihilisme-et-la-revolte/>.

SÉRY Macha, « Les devoirs du journaliste selon Albert Camus, mars 2012 », dans *Le monde.fr*. [En ligne], mars 2012, consulté le 10 août 2015, URL : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/03/18/les-devoirs-du-journaliste-selon-albert-camus_1669779_3212.html.

2.3. Autour de Leslie Kaplan

BLANCHOT Maurice, « L'excès-L'usine ou l'infini morcelé », *Libération* [En ligne], 24 février 1987, p. 35.

FLOREY Sonya, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 135-139.

JARRY Johanne, « Le monde ouvert de Leslie Kaplan », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n° 83, 2001, p. 44-46.

KAPLAN Leslie, « Folie, norme et perte de l'expérience » dans *P.O.L. éditeur* [En ligne], mis en ligne le 26 août 2012, consulté le 8 août 2015, URL : <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=editions-pol>.

KAPLAN Leslie, « Entretien avec Leslie Kaplan », propos recueillis par PAULET, Raymond, *Theatre- contemporain. net* [En ligne], consulté le 21 septembre 2013, URL : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LExces-lusine/ensavoirplus/idcontent/11440>.

KAPLAN Leslie, *Les outils*, Paris, P.O.L., 2003.

LEFORT-FAVREAU Julien, « Voir les têtes tomber : un imaginaire antiautoritaire de la littérature », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 2012, consulté le 11 décembre 2015, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx06.06>.

PITTELOUD Isabelle, « Parler depuis l'usine ou parler de l'usine. Statut social et statut de la parole chez François Bon », *Contemporanea*, 2006, vol. 4, n° 6, p. 11-25.

RONGIER Sébastien, *Littérature d'aujourd'hui, cinq essais critiques* [librairie en ligne], Publie.net, « Critique & Essais », 2008.

2.4. Autour de Bernard Noël

CNOCKAERT Véronique, GERVAIS Bertrand, SCARPA Maria (dir. et coll.), *Idiots. Figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*, Éditions universitaires de Lorraine, « EthnocritiqueS », 2012.

COLOMB-GUILLAUME Chantal (dir.), « Bernard Noël », *Europe*, Paris, janvier-février 2011, n° 981-982, p. 45-68.

FOURIER Claire, *Bernard Noël ou Achille immobile à grands pas*, suivi de *Nonoléon* par Bernard Noël, Paris, Jean-Paul Rocher, 2002.

MALAPRADE Anne, *L'épreuve des c/sensures, les c/sensures à l'épreuve*, Paris, Seli Arslan, 2003.

MARC Alain, *Bernard Noël, le monde à vif*, Paris, Le Temps des cerises, 2010.

MARTIN Serge (dir.), *Avec Bernard Noël, toute rencontre est l'énigme*, Paris, Rumeurs des âges, 2004.

SCOTTO Fabio, *Bernard Noël. Le corps du verbe*, Lyon, École Normale Supérieure Lettres Sciences-Humaines, 2008.

SURYA Michel, *Excepté le possible : Jacques Dupin, Roger Laporte, Bernard Noël, Jean-Michel Reynard*, Paris, Fissile & co, 2010.

3. Autres études

ALVARES Cristina, « Figures de l'idiot. Littérature, cinéma, bande dessinée », *Fabula. La recherche en littérature* [En ligne], mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 10 décembre 2015, URL : http://www.fabula.org/actualites/figures-de-l-idiot-litterature-cinema-bande-dessinee_59876.php.

ARENDETT Hannah, « Le système totalitaire », dans *Les Origines du totalitarisme*, Paris, Seuil, 2005.

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889], Paris, Presses universitaires de France, 1965.

BERNE Marie, *Éloge de l'idiotie. Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar*, Amsterdam, Rodopi, 2009.

BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1986.

BOBLET Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950 : poétique de l'hybridité*, Paris, Champion, 2003.

BRUNO Clément, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.

CANNONE Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

CHRÉTIEN Jean-Louis, *Conscience et roman. La conscience au grand jour*, t. I, Paris, Minuit, 2009.

COHEN David et GAUTHIER Michel, « Aspects linguistiques de l'aphasie », *L'Homme*, vol. 5, n° 2, 1965, p. 5-31.

COHN Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978, 1981 pour la traduction française], trad. Alain Bony, Paris, Seuil, « Poétique », 2002.

DANAN Joseph, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Médiannes, 1995.

DE LA MOTTE Annette, *Au-delà du mot. Une écriture du silence dans la littérature française du vingtième siècle*, Münster, LIT Verlag Münster, 2004.

DELFOUR Jean-Jacques, « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 119-129.

DESHOULIÈRES Valérie, *Le don d'idiotie entre éthique et secret depuis Dostoïevski. La responsabilité silencieuse*, Paris, L'Harmattan, 2003.

DUBOIS Jacques, « Avatars du monologue intérieur dans le nouveau roman », dans John H. Matthews, *Un Nouveau Roman ? Recherches et tradition (La critique étrangère)*, Paris, Lettres modernes Minard, « La Revue des Lettres modernes », 1964, p. 17-29.

DUBOR Françoise et HEULOT-PETIT Françoise (dir.), *Le monologue contre le drame ? Une question ouverte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2012.

DUJARDIN Édouard, *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein, 1931.

EGGER Victor, *La parole intérieure. Essai de psychologie descriptive*, Paris, Librairie Germer Baillière, 1881.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

FRYE Northrop, *Anatomie de la critique*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, 1969.

GARAND Caroline, « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 130-142.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983.

JOUANNAIS Jean-Yves, *L'idiotie. Art, vie, politique – méthode*, Paris, Beaux Arts Éditions, 2003.

LAGROU Pieter, *Mémoires patriotiques et occupation nazie : résistants, requis et déportés en Europe occidentale : 1945-1965*, Bruxelles, Complexe, 2003.

MARTIN-ACHARD Frédéric, « Figures de l'intériorité dans le roman contemporain (François Bon, Laurent Mauvignier, Jacques Serena) », dans *Les cahiers du Ceracc*, « Proses narratives en France au tournant du XXI^e siècle » [En ligne], n° 5, avril 2012, consulté le 15 octobre 2014, URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/achard.html>.

MERLIN Matthieu, « Foucault, le pouvoir et le problème du corps social. », *Idées économiques et sociales* [En ligne], n° 155, 2009, consulté le 10 novembre 2015, URL : www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-1-page-51.htm.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre* [1980], Paris, Dunod, « Lettres sup », 1997.

RABATE Dominique, « L'hypothèse du récit », dans Dominique Moncond'huy et Henri Scepi (dir.), *Les genres de travers. Littérature et transgénérité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 243-254.

RABATE Dominique, « Le récit au XX^e siècle », dans Michel Prigent (dir.), *Histoire de la France littéraire. Modernités XIX^e-XX^e*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 113-138.

RABATE Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

RABATE Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RABATE Dominique, « Entretien avec Dominique Rabaté », *Revue Prétex*te [En ligne], consulté le 12 octobre 2015, URL : http://pretex.te.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPrétex.te/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-rabate.htm.

RABATEL Alain, « Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue », *Langue française*, 2001, n° 132, p. 72-95.

RAIMOND Michel, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

ROSSET Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, 1977.

SAÏD Chebili, « Corps et politique : Foucault et Agamben », *L'information psychiatrique* [En ligne], vol. 85, 2009, consulté le 10 novembre 2015, URL : www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2009-1-page-63.htm.

SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

SENGES Pierre, *L'Idiot et les hommes de paroles*, Paris, Bayard, 2005.

SPILL Frédérique, *L'idiotie dans l'œuvre de Faulkner*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

TRUCHOT Pierre, « Figure de la singularité : l'idiot et ses rythmes », *Rhuthmos* [En ligne], 11 novembre 2010, consulté le 10 décembre 2015, URL : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article206>.

VANSTEELAND Andrée, *Dictionnaire de logopédie. Les troubles acquis du langage, desgnosies et des praxies*, Belgique, Peeters Publishers, « Série pédagogique de Linguistique de Louvain », vol. 5, 2003.

VIART Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013.

WEISMANN Frida, « Édouard Dujardin, le monologue intérieur et Racine », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, Mai-Juin 1974, p. 489-494.