

Frédéric TORTERAT
2003

Le *Und* d'Howard Barker : une exception textuelle

Laissons à l'écart l'anecdotique d'une pièce dans laquelle l'éventuelle critique verra beaucoup de particularités, et surtout ces *speeches* qui se regroupent autour d'un anticonformisme de plâtre. Pour *Und*, on imagine une mise en place filmique autant que dramatique, un décor, des accessoires, des positionnements, mais qu'on nous permette de lui attribuer, d'abord, la consistance d'une scénarisation d'ordre linguistique.

Und n'est pas un monologue. Dans la forme assurément, elle l'est, mais pas dans la conduite du propos. Le personnage, pluriel, met en débat son intériorité à travers ce qu'on appellera trop facilement des tergiversations, et, de manière moins expéditive, une véritable allocution sur soi. Ce *dialogue* s'inscrit d'ailleurs dans un schème interlocutif dès le début, notamment à l'appui d'objets qui n'ont rien d'accessoire(s). Au contraire : tout indique que le « mouvement pendulaire » ne cesse que pour nous, et que tout ce que dit *Und* n'est que l'infinité de ce qui nous vient à l'esprit le temps d'un tic tac. Or, Howard Barker nous le laisse entendre en intégral, dans une forme d'intimité que l'on ressent dès les premières questions de *Und*. Le personnage.

Au demeurant, qu'un terme comme celui-ci s'intègre dans le texte et dans le paratexte n'a rien d'inédit. Mais qu'il désigne en même temps, dans la première et dernière didascalie sur la distribution d'une pièce dramatique, le nom du personnage, et nous voilà perplexes.

Howard Barker ne fait pas dans la superfluité ni au contraire dans le déni des normes. Il existe même chez lui une forme de surnorme qui consiste à laisser parler ce *und*, qu'on réduirait à tort à un *et coetera*, et qui renvoie effectivement – pardon pour le poncif – à une liaison. Mais cette fois-ci une liaison dans presque tous les sens du terme : grammaticale dans la phrase, linguistique d'après la construction du texte, cette liaison révèle aussi celle de *Und* avec ce *lui* qui, dans le même temps, consiste dans un *ailleurs* avec lequel la protagoniste invite le lien à se tisser. La conjonction devient le thème et le rhème de la phrase, voire, pour ainsi dire, le vrai propos de la pièce.

Partant, ce *and / et / und* semble à ce point général qu'il se disperse dans un dire qui se (re)coud et de découd au fur et à mesure que l'on se sent plus en complicité avec le personnage, dans une gradation en suspens. Il est d'autant plus présent dans les propos de Und qu'il est quasi-absent des didascalies. Interviennent les points de suspension, jusqu'à ce que l'ensemble vienne à son terme, et voilà le texte lui-même se laisser mener par un *et*, suivi d'un *et encore* discrètement insistant.

Par moments donc, la phrase s'interrompt sur une préposition, un subordonnant, une interjection, ou la conjonction *et*. Or, quand c'est le cas, la phrase elle-même est suivie d'une dénégation, comme s'il s'agissait de dire : *objection ! ne me jugez pas trop vite !* Des pauses presque régulières légitiment reformulations, digressions et interpellations, lesquelles, de temps à autre, s'achèvent sur un bruit onomatopéique et brutal. Mais Und revient sans cesse sur ce qu'elle vient de dire. Est-ce pour se justifier ? se dédire en partie ? corriger quelque maladresse ? On dirait plutôt que cette irrésistible envie de revenir sur soi consiste à démontrer qu'elle ne l'a pas assez dit, et que ce qui a été formulé ne l'a pas été suffisamment. Il s'agit bien de marteler (de rappeler ?) : ainsi le plateau est-il ce qui « ramasse les Juifs », mais aussi ce qui permet de ne pas « gomme(r) de la mémoire ». On comprend bientôt qu'« ils prenaient des trains », que « les filles furent envoyées dans les usines ». L'injonction « prenez une lettre qui dit je m'excuse » nous incite à envisager du « papier blanc et de l'encre ». Or, une tension persiste : reprenant le miroir, Und crie « Enlevez-moi ça », et elle le fait dans l'obsession d'une magnanimité qui reste à (re)construire. D'où sans doute l'effritement du dire, à ce point que le discours, multinéaire, s'émiette jusqu'à aboutir à des dirhèmes pronomino-adjectivaux comme « moi choquée, moi perplexe », quand tout revient, en somme, à

Semer le trouble

Pour autant, les propos de Und sont convulsifs. Quand elle insiste, la réduplication du terme ou de la locution vient à point nommé. Mais elle n'enchérit pas : elle se reprend. Ni redondance, ni pléonasme : la ronde des syllabes suit incontestablement les sursauts d'un buste qu'on sent se soulever comme pour crier, et qui tressaute même quelquefois. A l'écart des circonvolutions grandiloquentes, *Und* dégage en fait la mise en débat d'un moment privilégié, celui d'une hésitation. Démarquée par autant de pauses graphiques et prosodiques, de réductions quasi-cacophoniques (ainsi :

Je suis un fragment d'une classe qui se meurt dont l'archaïsme est
et a toujours été
la source de sa fascination
je parle de conduite

Enlevez le plateau à thé

Ne l'enlevez pas),

cette hésitation de la mémoire semble convenir d'une réticence à n'être que soi, comme s'il devenait de plus en plus insupportable de clamer : *je suis moi, et alors ?*

Par ailleurs, quel sens donner à ce *et* qui précède la pause :

Les doigts négligemment à la verticale comme si dans ces rues d'été
il apercevait un café avec une table verte en étain
et
(Pause. La sonnette sympathique. Elle ne bouge pas. La sonnette la cajole
encore...)

Suspension d'un *à-dire* en devenir, ce qui précède n'est que l'énumération descriptive d'une réminiscence. Le trouble s'avère en outre d'autant plus affiné qu'il se déplace dans le(s) temps (c'est au passé que le verbe *mourir* conclut la pièce). Car tout ce qui n'a pas été (vraiment / assez) dit ne peut plus être caché. Cela va jusqu'aux remarques épilinguistiques « disons *carpette* », « un mot peut être ébouriffé », « la communication d'un seul mot » converti en un « mouchoir », « encore du sarcasme », qui montrent que

je suis
bien que minutieusement préparée
pas
préparée
du
tout

à (me) confronter à (moi)-même.

Und rédige une lettre. Que viennent faire là Vinci et Ruysdael ? le dessin forme-t-il quelque intertexte ? ou s'agit-il de vanter les mérites du croquis ? Alors que la protagoniste se questionne sur le sens à donner au thé, la terre cuite redevient poussière, forme un tas sur le plateau (peut-être est-on placé dans une allégorie macabre, qui résiste à se laisser nommer ?).

Au milieu de toutes ces hésitations, les répliques les plus volumineuses, tantôt actionnelles, tantôt descriptives, renvoient à un passé dont les bribes convergent toutes vers *lui*, parmi des commentaires de Und sur son propre dire, voire sa diction (« Je crie », « Je pleure, absurde »). Et tout à coup la réplique se fragmente dans une suite entrecoupée de pauses, lesquelles ressemblent à des réponses que nous n'entendons pas.

D'ailleurs, le personnage regarde son bras ballant « comme si ce n'était pas le sien ». Est-ce celui qui vient d'écrire ? ou bien est-ce l'*autre* – ou quelque chose

Qu'il
empoigna
sûrement
comme
un
poing

Und se parle à elle-même, explicitement, et revient à ce *il* insaisissable, son *masculin* peut-être, conditionné, « si c'est lui », dans les incertitudes d'une conjecture que cristallise une sonnette capricieuse, et à travers un « caractère aussi déterminé », quelquefois subsumé dans un *nous* anecdotique, exceptionnel. Voire un *on* justement indéfini.

Alors que le triple *oh* du début témoigne sans doute d'un brusque retour sur soi (« *le miroir descend à toute vitesse (...). Elle se regarde* »), mais aussi nous fait diligemment basculer de la délocution à l'interlocution, le *moi* reprend le dessus dans un duo de *personnes* qui ressemble à un duel pour le moins truqué (« faites-le entrer » n'intervient qu'au terme de la pièce). Le petit tas de terre déposé sur le plateau lui fait dire que « quelqu'un est mort » : « quelqu'un est mort pas moi (...) c'est lui pas moi », jusqu'à ce que les bruits extérieurs confinent au « martèlement », à la pluie battante. Dans le même temps, tout prend les contours d'un aveu perturbé (« il y a beaucoup de choses infantiles en moi »), qui fait place à l'immobilité, notamment quand un verre se brise, comme en écho de ce qui se passe en elle. Les autres, « les domestiques », demeurent un public désopilant et cachotier, de sorte que ces personnes-là (« vous n'avez qu'à partir », « vous voyez il n'est pas parti » / « Débranchez ma sonnette (...) débranchez j'ai dit », « ne le laissez pas partir »), celles que nous sommes, sont brusquement remises à leur place. Car il s'agit bien de « casser les vitres ». Aussi le verre se brise, une brisure de plus en plus répétitive et qui voudrait clamer, d'une manière violente, la « finesse de nos formes ».

Tandis que la vraie pause approche irrémédiablement, Und exige qu'on bouche les fenêtres, qu'on débranche, puis qu'on remette la sonnette. Veut-elle mourir ou non ? Dehors, toutes les caractéristiques d'un feu déclaré qui monte à l'étage, fatidique, exacerbent cette sensation de fatalisme. L'action de boucher les vitres avec du journal doit être « m(ise) en valeur », se révéler élégante, avant que la comédie, et, qui plus est, que tout ce « décorum » ne s'efface à jamais. « Est-ce la fumée ? » questionne-t-elle. Rideau.

A nos contemporains qui jugent que l'individualisme n'apporte rien de bon, Howard Barker répond qu'il est bien pire de se soumettre aux vues de l'esprit convivial. Und n'ouvrira pas : sa présence s'en révèle d'autant plus affirmée qu'elle laisse croire qu'elle est absente. Etre là sans y être, se soustraire à cette sonnerie insistante, c'est un délice qu'on se réserve à soi. Brillante *a parte*, Und sort des clowneries qu'on a l'habitude de parcourir, à moins qu'elle n'ait été justement écrite pour remoduler cet art du cirque. Un cirque circulaire, le temps que la pendule entonne un tac.

Und répond donc du tac au tac, mais tout en admirant

Ceux qui
marchent
simplement
vers
marchent
marchent
vers
(*pause*)
le terrible
(*pause*)

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE SOMMAIRE, POUR L'ÉTUDE :

Andrieux-Reix N., 1999 : « Rythmes de diction ? Une hypothèse pour interpréter certaines pauses dans l'écriture à la main du français », *Faits de langue* 13 : 98-109.

Barbérís J.M., 1992a : « Onomatopée, Interjection : un défi pour la grammaire », *L'Information grammaticale* 53 : 52-57.

Barbérís J.M., Maurer B., 1998 : « Sur le « ratage » en discours oral », *L'Information grammaticale* 77 : 43-47.

Barker H., 2003 : *Und*, texte français de Mike Sens, Bordeaux. Commande du Théâtre l'Oeuf.

Evrard I., 1997 : « La phrase au-delà du texte : décrire pour diviser ou diviser pour décrire ? », *Travaux de Linguistique* 34 : 121-133.

François J., 1979 : *Dialogiques*, Paris, PUF.

Lazard G., 2001 : « Thème, Rhème : qu'est-ce à dire ? », in *Etudes de Linguistique générale*, Paris – Louvain, Peeters : 79-90.

Matsumoto K., 1999 : « *And*, prefaced question in institutional discourse », *Linguistics* 37-2 : 251-274.

Maurel C., 1993 : « La Configuration de la *persona* du tiers-parlant », *Cahiers du Crelef* 35 : 53-92.

Mengal P., 2000 : « Le Comportement », in *Le Comportement, entre génétique et politique (L'Aventure humaine 11)*, Paris, PUF : 41-51.

Nølke H., 2001 : *Le Regard du locuteur*, II, Paris, Kimé.

Prandi M., 1991 : « Figures textuelles du silence : l'exemple de la réticence », in *Le Sens et ses Hétérogénéités, op. cit.* : 155-174.

Ricoeur P., 1990 : *Soi-même comme un autre*, Paris, Points, Le Seuil.

Sauzet P., 1999 : « Linéarité », *CLF* 28 : 5-8.

Torterat F., 2000 : « *Eh*, un allomorphe de *et* ? Approche critique d'une distinction homonymique », *Cahiers de Praxématique* 34 : 107-131.

Wilkins W., 1992 : « Interjections as deictics », *Journal of pragmatics* 18 : 119-158.

