
Volume 2

Issue 1

"Crisis / La Crise"

Editors: Lauren Clark and Matthew Hayward

Article 3

2011

«What am I if I'm not words?» : la crise de l'identité et la faillite du langage dans *Bedbound* d'Enda Walsh

Jeanne Le Besconte

National Centre for Franco-Irish Studies/CRBC- Rennes 2

Follow this and additional works at: <https://arrow.tudublin.ie/jofis>



Part of the [Modern Literature Commons](#)

Recommended Citation

Le Besconte, Jeanne (2011) "«What am I if I'm not words?» : la crise de l'identité et la faillite du langage dans *Bedbound* d'Enda Walsh," *Journal of Franco-Irish Studies*: Vol. 2: Iss. 1, Article 3.

doi:10.21427/D74730

Available at: <https://arrow.tudublin.ie/jofis/vol2/iss1/3>

Creative Commons License



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial-Share Alike 4.0 License](#).

« What am I if I'm not words? » : la crise de l'identité et la faillite du langage dans *Bedbound* d'Enda Walsh

Jeanne Le Besconte, National Centre for Franco-Irish Studies/CRBC- Rennes 2, France

Le théâtre d'Enda Walsh relève davantage d'un travail sur le texte que sur la performance physique, notamment en raison de sa réinterprétation du « *storytelling* » et de personnages se mettant constamment en scène par la parole, ce qui le place d'emblée dans la tradition théâtrale irlandaise. La pièce qui illustre le mieux cette insistance sur les mots est *Bedbound*, qui fut montée en 2000 au New Theatre à Dublin, avec Norma Sheehan et Peter Gowen dans les rôles de Daughter et de Dad. Pourtant, nous allons voir que c'est un contexte esthétique et théorique français qui permet de rendre compte de la vision de l'identité véhiculée par la pièce et de la façon dont elle est mise en place par le langage. Il s'agit d'un langage *en crise* ; les personnages ne possèdent pas de *gift of the gab*, mais émettent une parole sans bornes, symptomatique d'une identité fragmentée.

Tout d'abord, l'action est remplacée par la parole puisque le décor est lui-même pensé de manière à contraindre les mouvements des acteurs pour mieux rendre compte de l'atmosphère oppressée et oppressante. De plus, l'histoire s'est déjà produite avant le temps de pièce et le spectateur n'a donc accès qu'à la version des personnages, *a posteriori*. Ces derniers se livrent à une reconstitution obsessionnelle des événements qui les ont conduits à leur état de dégradation actuel. Pourtant, nous allons voir qu'à travers les répétitions et les échanges infructueux entre les deux personnages, Walsh minimise en fait le poids des mots, qui sont vidés de leur sens et inaptes à produire une quelconque communication. Finalement, c'est un geste qui apporte le dénouement et ouvre le champ des possibles, en l'occurrence la réconciliation des deux personnages et l'amointrissement de leur souffrance psychologique.

Les pièces d'Enda Walsh, et en particulier *Bedbound*, évoquent le théâtre de l'Absurde. L'importance du silence, les difficultés de Dad et Daughter à communiquer, leur solitude ainsi que

le choix par l'auteur de mettre en scène un duo de personnages interdépendants, sont d'autant d'éléments qui confirment la pertinence de ce rapprochement. Même si le dialogue n'est pas à proprement parler absurde, la causalité est pourtant relayée au second plan puisqu'il n'est jamais question d'enquête judiciaire après les agressions de Dad, ni d'assistante sociale lui retirant la garde de Daughter. Mais le dramaturge s'intéresse à une réalité autre, celle des personnages, à laquelle le spectateur a accès en entrant dans leur monde, lieu indéfinissable et indéfini qui rappelle les limbes de Beckett et le *Huis Clos* de Sartre. En outre, Enda Walsh formule un commentaire sur l'inefficacité du langage qui, dans un monde dénué de sens, ne peut participer d'une réelle communication entre les êtres humains.

La filiation esthétique et thématique avec Beckett replace certes la pièce dans un contexte franco-irlandais, mais mon intention ici est de montrer que ce n'est pas la seule comparaison possible lorsque l'on se penche sur le théâtre de Walsh puisque la théorie de l'«abject» de Julia Kristeva semble plus pertinente encore pour analyser le processus de création de l'identité dans la pièce. Par «abjection», il faut entendre la désagrégation de l'identité due à la sensation de manque créée à la naissance, lors de la séparation physique avec la mère. Si ce processus de séparation échoue, la frontière entre le Sujet (je) et l'Objet (la mère) est floue. Kristeva explique que les individus touchés par ce qu'elle appelle l'«abjection» perçoivent leur identité comme extrêmement fragmentée, de sorte que la frontière même entre l'intérieur et l'extérieur du corps ne constitue plus un élément tangible sur lequel s'appuyer pour se former une identité unifiée. Cet apport théorique permet d'expliquer le lien qui existe entre la désagrégation du langage et celle de l'identité dans la pièce. En fait, l'abject s'applique aux pièces d'autres dramaturges contemporains irlandais, notamment celles de Marina Carr, où :

«[n]ot only do helplessness, impotence and inactivity periodically characterise the behaviours of [the] protagonists, but the foregrounding of parents in the process of abjection

[. . .] provides means of reading the 'abject' sense of self which punctuates the plays ».
(Trench 2010, 28)

L'importance de la frontière dedans/dehors est redoublée dans le cas de *Daughter*, qui est atteinte de poliomyélite et ne maîtrise pas son corps, en particulier ses fluides corporels. La parole est elle-même comparée à cette matière impure, dont il faut constamment se séparer pour vivre. *Daughter* n'a pas d'emprise sur le flux de ses paroles, qui s'apparentent à ce que Kristeva appelle un « thème-cri » (Kristeva 1980, 165). Si la pièce est choquante, c'est en grande partie à cause de la référence constante à ces fonctions dites « basses » du corps, qui créent une atmosphère suffocante d' « abjection », également rappelée par la violence du langage et les champs lexicaux de la décomposition, de l'abandon et du dégoût.

Ces thèmes ne définissent donc une « crise » qui informe toute la pièce et ce à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il y a ici une crise de la famille qui ne propose ni un modèle de moralité ni un havre de paix pour les individus qui la composent. Au contraire, Walsh en donne ici une vision sans concessions et souligne que son dysfonctionnement se perpétue d'une génération à l'autre. De plus, bien que *Dad* et *Daughter* se soient retirés du monde, la pièce offre tout de même un commentaire sur une Irlande en crise, en manque de repères. Malgré la réussite sociale et économique de *Dad*, la pièce met en exergue un individualisme qui n'a que faire de l'organisation communautaire, et se substitue à toute forme de solidarité ou de rapport désintéressé entre les individus. Dans *Bedbound*, l'utilitarisme est poussé à l'extrême puisque *Dad* n'épouse sa femme que dans le but d'organiser des diners d'affaires et d'avoir un fils.

Ensuite, il y a une crise identitaire profonde, illustrée et amenée par la déconstruction du langage. La rationalité de la syntaxe s'éclipse au profit d'une forme de discours qui est propre à la psychologie de *Daughter*. C'est un discours qui se délite puisque l'énonciateur met constamment en doute la possibilité même de faire sens. Pourtant, ce langage « en crise » met à jour la maîtrise par

l'auteur du rythme et des mots, qui souligne comment tout à coup la parole de Daughter est transcendée et montre que le langage, même moribond, est encore capable de démontrer sa puissance, sinon rhétorique, tout au moins poétique. Walsh organise le chaos, il travaille la langue et le rythme avec minutie pour représenter par l'écriture ce langage fracturé et insaisissable, celui qui tente de faire tenir une « identité intenable ».

Voilà qui nous ramène au travail d'un écrivain français et d'une autre tradition qui, pourtant, dans cette discussion, permet de rendre compte d'un style unique, tout entier au service d'une identité intangible : il s'agit de Louis-Ferdinand Céline. En effet, Céline est sans aucun doute l'un des auteurs qui a le plus contribué à faire entrer l'argot et le langage populaire dans la littérature. A ce titre, il est intéressant de comparer ces deux auteurs, car le dialecte parisien ou le « *Corkonian slang* » ne servent pas tant à placer géographiquement l'action qu'à créer des images et des associations d'idées inattendues : il permet d'imiter la spontanéité de la langue orale et de donner un ton particulier au texte, élément unificateur d'un tout plutôt chaotique. Dans *Bedbound*, Walsh met en place l'écriture de la peur panique qui éradique toute syntaxe. Daughter s'exprime par bribes d'unités de sens et son discours évacue les relations de hiérarchisation, de cause ou d'effet, de subordination, qui devraient régir un discours normal.

Céline souligne par ailleurs que la vérité de la condition humaine n'est révélée qu'en exposant crument l'instinct violent et les fonctions basses du corps, c'est-à-dire l'animalité de l'Homme. Une comparaison avec *Mort à Crédit* (1936), à travers ses points communs thématiques avec la pièce, permet de rendre compte de la violence à l'aune de la crise identitaire chez Daughter et de souligner le rapport entre cette crise-là et la crise d'un langage qui s'étiole et menace de disparaître et d'emporter dans sa chute le sens du monde.

I. « I let go » : des mots dans le vide

La pièce raconte l'histoire d'un père et de sa fille qui vivent cloîtrés dans une chambre sordide depuis plusieurs années. Les draps et les couvertures sont sales, les murs sont couverts de crasse— « *heavily stained and grubby* » (Walsh 2001, 9)—et l'apparence physique de Dad et de Daughter est mise en parallèle avec le décor : « Her face is filthy, her hair is tangled and manky » (Walsh 2001, 9). Le tableau d'ouverture est donc des plus saisissants et montre deux personnages pris au piège dans un environnement hostile. Ceci est mis en place de plusieurs manières selon les productions : soit à travers la petite taille de la pièce, qui accentue l'effet de boîte ; soit à travers la représentation des multiples cloisons qui les isolent du monde, dans une perspective cauchemardesque ; soit encore par une accumulation d'objets qui envahit l'espace vital autour des personnages. Le décor, expressionniste, amène les thèmes de l'enfermement et de la claustrophobie, avant même que le premier mot ne soit prononcé sur la scène. Walsh ne choisit donc pas de représenter le monde sur le mode naturaliste, car il s'intéresse davantage à la vision de la réalité des personnages, qui est elle-même liée à leur condition psychologique. L'auteur explique sa démarche en termes d'intérêt dramatique : « I don't like seeing everyday life on stage, it's boring. I like my plays to exist in an abstract, expressionistic world: the audience has to learn its rules, and then connect with these characters who are, on the surface, dreadful monsters ». (Maddy, 2008)

Daughter, qui est décrite dans les didascalies comme « *obviously crippled* » (Walsh 2001, 9), regarde le public un moment sans bouger, puis elle dit : « I'm in the bed. The panic has sucked me dry again 'til all that's left is ta start over. I get that tiredness turn to tight [. . .] And I give in ta the words. I let go. Go » (Walsh 2001, 9). Les premiers mots de la pièce rappellent inmanquablement le théâtre de l'Absurde étant donné leur opacité et le peu d'information tangible qu'ils laissent transparaître, alors qu'il s'agit d'une scène d'ouverture qui traditionnellement se veut

aussi scène d'exposition. Le ton solennel de Daughter laisse imaginer un destin tragique, qu'elle est sur le point de rejouer pour les spectateurs et dont le résultat est déjà sous leurs yeux. Le tragique semble aussi présent à travers « all that's left », qui implique qu'il n'y a plus de choix possible, mais qui peut tout aussi bien évoquer l'absurdité de la notion même de choix dans un monde dépourvu de sens. Enfin, ces mots fonctionnent comme une formule incantatoire qui semble invoquer la pièce elle-même poussant Dad à recommencer l'histoire au début avec le dernier « Go » : « Dad explodes and performs a story from his childhood » (Walsh 2001, 9). Alors qu'elle regarde vers le public (« *she looks out to the audience* »), à aucun moment Daughter ne franchit de manière explicite la frontière entre le monde fictif et le monde réel. Pourtant ici, elle ne s'adresse pas non plus à son père et ses mots semblent se perdre dans le néant.

Puis commence la pièce dans la pièce, où Dad joue son propre rôle et Daughter adopte tour à tour les voix et les tics de langage des différents personnages secondaires. C'est-à-dire qu'au lieu d'être témoin des événements de l'histoire, le public voit les personnages raconter leur version des faits *a posteriori*—une technique qui est récurrente chez Walsh et qui met en parallèle les deux structures temporelles, laissant aux spectateurs le soin de démêler le passé du présent ainsi que le vrai du faux. Tous deux connaissent les répliques de cette histoire par cœur, ce qui se manifeste par les phrases qu'ils répètent simultanément : « DAD and DAUGHTER. Gotta be clean!! Havta look sharp! » (Walsh 2001, 10), ou encore : « DAD and DAUGHTER. How to k k k k k kill Mr B B B B B B Bee » (Walsh 2001, 16). Cela signifie que le langage ne permet ni la spontanéité ni la transgression : il échoue à faire évoluer leur relation et perpétue la brutalité de Dad comme unique mode de communication. En effet, les récits des personnages sont enchevêtrés mais ne créent pourtant jamais de véritable dialogue. Pourtant, dès que Dad se tait, Daughter ressent le besoin irrésistible de remplir le vide par des paroles qui le plus souvent ne font aucun sens : « DAD panics and falls to the bed. DAUGHTER begins to panic » (Walsh 2001, 12).

Il est évident que Walsh doit beaucoup à Beckett en particulier, notamment parce que son théâtre renvoie à la faillite beckettienne du langage, qui conduit à l'effondrement de la causalité : « Le langage, de l'outil qu'il est censé être, devient une arme hostile à travers laquelle la raison, le savoir et le discours humain sont réprimés » (Le Juez 2007, 176). Le langage est automatique, si bien que les silences, les expressions du visage ou la gestuelle sont plus révélateurs que les paroles prononcées. Walsh crée un monde qui est uniquement valide sur scène. L'humour repose sur un procédé de distanciation, similaire au procédé brechtien de *Verfremdungseffekt*, qui dénonce ici l'aspect grotesque des personnages. Mais il est toujours couplé d'un malaise qui lui, provient d'une identification émotionnelle, imposée grâce au langage, et la force de la pièce repose dans la tension entre ces deux pôles.

De plus, le dialogue consiste en une exagération des échanges verbaux du quotidien vides de sens, ce qui produit un effet comique en même temps que cela dérange le public, qui connaît la fonction sociale du « small talk ». Par exemple, Dad s'exclame: « Sure that's a nonsense! That's just people talk! Are people talking about that? You know the way people love the talk? Well, that's all that is! That's people talking! » (Walsh 2001, 28). La déconstruction du langage n'est pas poussée à l'extrême comme chez Beckett ou encore Ionesco, où l'énoncé lui-même est dépourvu de toute logique, mais il perd néanmoins toute crédibilité lors d'échanges ne pouvant aboutir à aucune conclusion. Par exemple, Dad et Daughter parlent du silence sans être jamais capables de s'y résoudre :

DAD. I've got nothing to talk to you about.

DAUGHTER. We're talking now!

DAD. Yeah but about nothing!

DAUGHTER. It's filling the gaps, isn't it?!

DAD. It's making the gaps! If we didn't talk there would be no gaps! There'd be quiet!

A great big field of quiet! That's what I want! (Walsh 2001, 14)

Les deux personnages sont donc aliénés par le langage. Dad est forcé de parler lorsqu'il aspire au silence : « You've got the words bubbling up from inside me and making me spit out and talk » (Walsh 2001, 15). Quant à Daughter, elle ne parvient pas à produire d'énoncé logique : « I feel the words line up and use my mouth like a cliff edge/they jump/fall fast with an ugly-scream » (Walsh 2001, 12).

La pièce fait également écho à Beckett dans le portrait qu'elle fait d'une condition humaine misérable : Daughter est handicapée et, tout comme Dad, elle présente d'importants désordres psychologiques. Par ailleurs l'interdépendance des deux personnages rappelle les duos comme Hamm et Clov dans *Fin de Partie* (1957), ou Vladimir et Estragon dans *En Attendant Godot* (1948). La promiscuité renforce l'animosité réciproque. Mais ce qui crée un parallèle frappant avec Beckett est la conséquence de l'inaction, plutôt que l'inaction elle-même, c'est-à-dire la parole. Comme chez son prédécesseur, le temps est chez Walsh une cristallisation du futur et du présent dans le passé et chez lui le ressassement du passé sous formes de théâtre dans le théâtre rappelle l'enregistrement de la voix de Krapp dans *Krapp's Last Tape* (1958). Dans *Bedbound*, l'espace est également remplacé par le temps, c'est-à-dire qu'étant incapables de vivre spatialement leur existence, Dad et Daughter sont réduits à en parler. Daughter résume leur condition en ces termes : « That's all part of it. [. . .] Me, you, the bed, time! » (Walsh 2001, 15). Daughter fait également mention du rapport qui existe pour elle entre les mots et l'espace : « words become my life as I try to fill in the space » (Walsh 2001, 32). Et comme Daughter, « les narrateurs beckettien souffrent de ce qu'ils ne peuvent sortir du discours narratif, ne peuvent s'empêcher de se raconter des histoires, de se raconter par des histoires, sans pour autant pouvoir parler d'eux-mêmes ou pour eux-mêmes. » (Le Juez 2007, 176)

Les personnages qui peuplent toute l'œuvre de Walsh sont pris dans ce même paradoxe : Man et

Woman dans *The Small Things* (2005) sont empêtrés dans le discours narratif, informé cette fois par le traumatisme de la guerre, comme si organiser les événements en histoires apportait la distanciation nécessaire pour supporter la souffrance. Ici, Daughter joue Dan Dan ou Sparkey avec brio, mais elle est incapable de s'exprimer quand il s'agit d'elle-même.

Contrairement à la stagnation sociale des années 50 qui sert de toile de fond à la création beckettienne, on peut faire référence pour ce qui est de *Bedbound* à la société urbaine des années 1990 et le « Celtic Tiger » symbolisé par la course au pouvoir de Dad, qui est dépourvu de tout sens moral et écrase ses rivaux sur son passage pour arriver au sommet. Et bien que les deux auteurs appartiennent au monde désillusionné de l'après-Holocauste, chez Walsh le manque de sens semble provenir d'un processus psychologique plus que d'une constatation sociale. En effet, si, comme nous l'avons montré, dans cette partie le langage menace de se déliter complètement tout au long de la pièce et refuse de se laisser dompter pour organiser le chaos du monde, il offre également la possibilité d'un avenir pour les personnages : il est la voie (et aussi la voix) de la guérison.

II. Les mots et moi : le délitement de l'identité et le langage comme thérapie

Les mots sont partout, dans moi, hors moi, [. . .] impossible de les arrêter, impossible de s'arrêter, je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres [. . .], je suis tous ces mots, tous ces étrangers (Beckett 1953, 166).

Daughter a une relation instinctive aux mots et s'intéresse davantage à leur réalité sonore qu'à leur qualité communicative. Elle considère donc le langage en tant que pure poésie :

« the word sky breaks through the muck and gives me 'blue' and 'space' and 'white clouds' and 'summers'/my head set free on images I can't talk of/too big they are/but it brings me

some little ease not to be speaking with words and just lying in the picture of a blue sky dotted in clouds» (Walsh 2001, 12).

Par ailleurs, Julia Kristeva explique dans son essai *Pouvoirs de l'horreur* que le sujet abject, ou ce qu'elle appelle le patient *borderline*, tend à produire un discours fragmenté qui s'apparente à la poésie : « Parce qu'ils rendent impertinente l'opposition conscient/inconscient, ces sujets et leurs discours sont les terrains propices d'une discursivité sublimatoire (« esthétique » ou « mystique », etc.) plutôt que scientifique et rationaliste » (Kristeva 1980, 15).

Le discours de Daughter est certes fragmenté, mais elle utilise néanmoins des répétitions et des assonances qui créent du rythme, comme par exemple lorsqu'elle dit : « this book that mam did read and opened up a story of colour/a story outside of the bed/outside of the room/outside in the outside» (Walsh 2001, 16). Son discours est à la fois « le symptôme » de l'abjection, « le langage déclarant forfait » et « la sublimation », c'est-à-dire la possibilité de nommer le pronominal :

*Dans le symptôme, l'abject m'envahit, je le deviens. Par la sublimation, je le tiens et l'épure en cherchant ses mots, ses sons, ses couleurs. L'abject est bordé de sublime. Ce n'est pas le même moment du parcours, mais c'est le même sujet et le même discours qui les font exister.*¹

Dans le monologue de Daughter, les barres obliques prouvent l'impossibilité du langage mais en même temps sont la manière que trouve le sujet pour exprimer sa phobie c'est-à-dire son identité-même, cette identité fuyante qui lui échappe. Elle s'interroge sur sa capacité à lire avec la voix douce et posée de sa mère : « my big question is can I read the story as Mam did?/and fear won't let

¹ Kristeva, Julia, « Céline, ni comédien, ni martyr », *Psychanalyse et Littérature*, 2009/2010, Cycle de conférence organisé par Frédéric SAYER, Dans le cadre des activités du Centre de Recherche en Littérature Comparée (direction : Jean-Yves Masson) Paris - Sorbonne - Paris 4, à <http://www.kristeva.fr/celine-ni-comedien-ni-martyr.html>, dernière connexion le 12 octobre 2010, à 17h21.

me try/'cause maybe I can't/afraid to start to read/but I must/and I have to read as she did and find that place again, don't I? » (Walsh, 2001, 13). On voit très clairement dans cet exemple le processus d'attirance-répulsion dont parle Kristeva, qui tient le Sujet grâce à ce mouvement pendulaire, mais le laisse en même temps en dehors de lui-même : « I can't » et « I must » sont contradictoires et c'est pourtant ce qui la pousse à continuer à vivre. De plus, cet exemple permet de rendre compte de Daughter—celle par qui l'abject existe—en tant qu' « exilé[e] qui dit « où ? » :

Car l'espace qui préoccupe le jeté, l'exclu, n'est jamais *un*. Ni *homogène*, ni *totalisable*. Mais essentiellement divisible, pliable, catastrophique. Constructeur de territoires, de langues, d'œuvres, le *jeté* n'arrête pas de délimiter son univers dont les *confins fluides* - parce que constitués par un non objet, l'abject - remettent constamment en cause sa solidité et le poussent à recommencer. (Kristeva 1980, 15-16)

Ce que Daughter cherche à retrouver, à reconquérir c'est « *a place* », un territoire ou un lieu, et non pas un état, un être, elle-même.

Daughter parle pour supprimer le silence qui la terrorise et qu'elle associe à la mort, comme dans l'énoncé « but the walls don't answer 'cause the walls are dead and silent » (Walsh 2001, 13). Cependant, ce besoin vital est aussi une torture puisqu'elle ne supporte pas le son de sa propre voix et qu'elle ne contrôle pas le flux de ses paroles. Comme Dad, elle est caractérisée par sa façon de s'exprimer. La panique permanente fait sortir de sa bouche des mots qu'elle n'a pas le temps de penser à l'avance, ce qui la place du côté de l'émotion et non du raisonnement, comme lorsqu'elle dit : « with him of the big talk and me of the fast/me scuttering words like a sick arse/him crashing the words about/bruising the air! » (Walsh 2001, 21). Cet état de « crise » est représenté par un manque de causalité dans ses énoncés. C'est le spectateur qui doit recréer les liens logiques effacés par l'urgence : « the walls are still and silent with no thump pa de thump anymore/they just stand

looking down on me and him/it was me and she/but she is dead » (Walsh, 2001, 12). Ce dernier ne comprend ce qu'est le « thump pa de thump » qu'à la fin de la pièce, tandis qu'il doit faire le lien entre les pronoms « she » et « him » et ses parents. De plus, il y a dans ce discours une forte instabilité pronominale comme dans « *He stops/it stops* » qui, si l'on se rapporte à la théorie de l'« abject », recouvre cette indétermination entre le sujet et l'objet, moi et l'autre.

En outre, l'élément le plus frappant à la lecture du script est la typographie utilisée dans les monologues de Daughter, où les fragments d'énoncé ne sont pas séparés par des signes de ponctuation mais par des barres obliques. Cela rend le texte plus difficile à lire et rend du même coup la confusion de Daughter effective au lecteur. Cette typologie peut être apparentée aux trois points chez Céline mais ici, plutôt que l'incomplétude et l'indécision de la charge émotionnelle de la pulsion, il s'agit de matérialiser dans le texte la phobie de Daughter. Cependant, le script n'étant pas un élément à la portée du spectateur, la typographie est un outil pour l'actrice, qui devra moduler la prosodie en supprimant les pauses que sont à l'oral les signes de ponctuation et qui donnent au récepteur le temps nécessaire pour assimiler le message. Ces barres obliques représentent donc un rythme, une intonation ou encore un souffle : « Il s'agit précisément de cette inscription de l'affect en deçà et au-delà des mots, dans le geste de la voix indiqué par les signes de ponctuation » (Kristeva 1980, 238). De même, l'orthographe du script se trouve transformé par l'intention, souvent emphatique, du locuteur : « You should see the new Norweeeegen range in the bedding department, Bernard! » (Walsh 2001, 23).

Kristeva analyse la relation qui existe entre l'abjection et une surproduction au niveau du langage, qui perd peu à peu son sens :

« Lorsque l'identité narrée est intenable, lorsque la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, le récit est le premier interpellé. S'il

continue néanmoins, il change de facture, sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures ». (Kristeva 1980,165 -166)

Ceci explique le rapport entre l'identité déficiente de Daughter, autrement dit son manque de présence à elle-même et sa difficulté à s'exprimer, qui sont la cause et la conséquence d'une même réalité. On reconnaît très clairement chez Daughter les « éclats » qui font office de discours, et qui sont la preuve de cette *identité-limite* qui la caractérise. Puisque « je » est flou, indéfinissable, ou mêlé à tous les objets c'est-à-dire tous les autres, elle ne possède pas les capacités linguistiques qui permettent le raisonnement et se place en dernière instance.

En effet, quand elle dit « je » il ne s'agit en fait que du doute qui l'assaille : elle se demande si Dad est réellement son père, elle n'a que de vagues souvenirs de sa mère (sa voix et sa peau), et elle est également très incertaine quand à sa propre identité : « So I try to think of my name/what is my name?/did she call me my name?she called me Princess. I watched her die/I'm a child/no!/I'm a woman/I was a child/I was ten/I'm a woman/what is ten and ten?/could it be ten years? » (Walsh 2001, 13). Elle n'a pas non plus de nom qui puisse lui servir de référent—contrairement à Dad, dont le nom, Maxwell Darcy, est prononcé au cours de l'histoire. Elle est appelée Daughter dans le script, ce qui la définit uniquement en fonction de sa filiation avec Dad. De plus, elle prend tout au long de la pièce les voix et les accents d'autres personnages et passe en permanence de l'un à l'autre puis à elle-même, se perdant dans ce flou narratif et subjectif :

DAUGHTER. All right, lads! Easy now, Sparkey! [. . .] What is it boss?

DAD *begins to panic a bit and covers himself with a blanket. The DAUGHTER is immediately nervous.*

DAUGHTER. Is that all we're doing then? Daddy? Dad? (Walsh 2001, 20).

Puisqu'elle n'a pas de passé ni de présent, le personnage s'identifie à son discours même : « for what am I if I'm not words?/I'm empty space is what I am/what am I if I'm not words? I'm empty space » (Walsh 2001, 13). Mais l'apaisement qu'elle ressent lorsqu'elle parle est éphémère et s'évanouit dès qu'elle se tait. C'est pourquoi « all that's left is ta start over » et elle reste plongée dans cet état d'extrême anxiété tant qu'elle est incapable de faire face au silence.

Pourtant, à la fin de la pièce, elle trouve soudainement les moyens de s'exprimer posément ; son discours retrouve une ponctuation normale. Daughter semble avoir trouvé sa propre voix et donc une forme viable, bien que fragile, d'identité. Elle s'appuie cette fois sur sa propre expérience et fait appel à son unique souvenir pour raconter à Dad le moment décisif de son existence à elle, le jour où elle a contracté la poliomyélite. La pièce semble donc avoir l'effet d'une thérapie. Kristeva explique précisément que les individus qui ont ce qu'elle appelle une *subjectivité-limite* sont guéris par la parole : « Aspirant à une re-naissance qui—l'analysant le sait, nous le dit—lui viendra d'une parole retrouvée comme lui appartenant » (Kristeva 1980, 62). De plus, Walsh lui-même ajoute à propos de ses personnages : « I think that they all live in their own psychosis. Their lives have closed in on them and I suppose the theatre is a place where they have to examine why this has happened ». (Doyle 2006, 63) En effet, Dad confesse ses péchés et Daughter retrouve une certaine forme d'identité, suite à quoi les deux sont enfin capables de transformer leur haine aveugle en pardon, à la condition d'accepter de « parler vrai » :

DAD. And this is me talking. This is really me talking now. And I don't have words for you. I don't have the right words for you love. I just want to sleep and get back to the silence but I can't. [. . .]

Slowly the daughter leans to her DAD. She kisses him softly on the forehead. He then kisses her. They sit back and look at each other. She listens to the silence for a bit.

DAUGHTER. I'm in the bed. The panic is gone and all that's left is ta start over. I get that tiredness turn to calm...and I give in to sleep. I let go. Go. (Walsh 2001, 33-34)

Une réhabilitation du langage est donc possible mais elle ne viendra, peut-être, qu'après la fin de la pièce. Le vrai changement est, lui, provoqué par un geste : le baiser. Cette fois-ci « all that's left » semble faire référence à la reconstruction à venir.

On peut vraisemblablement attribuer cette conception du langage à l'auteur lui-même, puisque la pièce possède une dimension autobiographique. A propos de Daughter, Walsh explique : « It's me [. . .] I always had problems with the sound of my own voice. I always felt so inarticulate. I am not as twisted and beaten as the poor daughter in the bed but I see myself in her. [. . .] For years I felt like that, I felt I didn't have the words » (Gardner 2001). En effet, Enda Walsh a souffert de Troubles Obsessionnels Compulsifs durant plusieurs années, notamment lors de l'écriture de la pièce. Cet état psychologique a beaucoup influencé son théâtre, qui détaille des états émotionnels extrêmes comme les crises d'angoisse et la phobie, et en particulier la claustrophobie. Mais il a aussi beaucoup travaillé au niveau de la forme sur le mode de la répétition et de la routine, qui donnent lieu à des rituels rassurants pour les personnages ainsi qu'au rythme de la pièce. Néanmoins, *Bedbound*—qui vient après *Disco Pigs* (1996), son premier succès international—parle de l'âge d'homme, du moment où il a lui-même trouvé sa voix grâce à l'écriture : ce que Kristeva appellerait sa renaissance dans les signes (Kristeva 1980, 49).

III. L'Abject : *Bedbound* et *Mort à crédit*

Cette dimension autobiographique est ce qui nous permet d'établir un lien avec *Mort à crédit* (1936), de Louis-Ferdinand Céline. Mais plus encore que cela, c'est leur vision absolue de l'écriture qui rapproche les deux auteurs. Pour Walsh, le théâtre a pour but de mettre à nu une

certaine vérité, sans faire de compromis, et surtout pas celui du réalisme. Son but n'est pas tant de divertir le public que de le faire réagir. Les deux écrivains s'attachent l'un et l'autre à transmettre une vérité émotionnelle, en usant de tournures argotiques et du parler populaire. Le dialecte, de par son immédiateté, sa spontanéité et la liberté qu'il offre vis-à-vis de la structure syntaxique normative, leur permet d'expérimenter avec le style pour créer des images, des sons et des émotions. Céline explique son projet comme suit : « *ressensibiliser* la langue, qu'elle *palpite* plus qu'elle ne *raisonne*—TEL FUT MON BUT... » (Kristeva 1980, 225). Si chez Céline le style est lui-même le but ultime de la littérature, voire de la vie, il convient de noter l'on retrouve chez Walsh des opérations analogues, puisque le style est profondément lié à l'expérience des personnages et provoque une sorte de focalisation interne, par le langage. En effet, le spectateur étant soumis au rythme effréné et saccadé de la voix de Daughter, s'adapte son oreille à ce langage, pour finir par y entrer, c'est-à-dire *penser* à ce même rythme.

D'autre part, Kristeva indique que c'est l'abjection même qui fait l'unité des romans de Céline : « [l]e récit, lui, disloqué sous l'effet de ce dispositif, est à la fois brisé et ponctué dans sa continuité simplement biographique et logique par ces îlots de fascination : le décousu retrouve sa cohérence dans la permanence de l'abjection » (Kristeva, « Céline, ni comédien, ni martyr »). Chez Walsh, on trouve également une constance dans l'abjection, du moins dans les thèmes récurrents de la séquestration, l'asphyxie, le malaise, entre autres.

Même si les actes violents ont été écartés de la scène par le procédé que nous avons appelé *storytelling*, ils n'en demeurent pas moins transposés dans le langage de la manière la plus radicale qui soit :

« I feel the nerves twitching behind my eyes [. . .] I feel hair coming off in my fingers so I grab tighter! SCHLAPP!!! I take him to the office and open the door with his fucking head! SCHMAAAK! [. . .] Shmack! Schmack schmack! » (Walsh 2001, 30).

Le récit de cet accès de violence de Dad rappelle le passage où Ferdinand se bat avec Auguste dans *Mort à Crédit* :

« Et puis la chaleur... Je me passe les deux mains sur la bouille... [. . .] Et plac!... d'un bloc là vlac!... je la lui verse dans la gueule [. . .] Je peux plus m'empêcher... Il faut là que je le termine le fumier, salingue ! Pouac ! Il retombe sur le tas... Je vais lui écraser la trappe... ».
(Céline 1952, 333)

En plus de la vraisemblance des émotions et des même des symptômes physiques de la pulsion de mort, ces deux récits font usage d'onomatopées, qui rendent toute la violence des actes à travers le son qu'ils produisent. Elles sont d'ailleurs utilisées abondamment dans les deux œuvres pour faire référence aux bruits qui ont marqué la vie des personnages. En effet, la mère handicapée de Ferdinand traîne la jambe au son de « Ta ! Ga ! Dac ! Ta ! Ga ! Dac !... » (Céline 1952, 161). Dans *Bedbound*, le son récurrent se rapporte à l'expérience traumatique de Daughter, qui correspond au rétrécissement de la pièce autour d'elle (Dad construisant de plus en plus de cloisons dans la maison) : « Thump pa thump pa thump pa thump pa thump pa thump!! » (Walsh 2001, 32).

Mais la caractéristique qui semble rendre la pièce de Walsh, comme d'ailleurs le roman de Céline, si mémorable, est qu'elle renvoie aux fonctions du corps de manière très explicite. Un critique fait référence à *Bedbound* comme : « Crude and often shocking, it was packed full of crap, sex, curses, vomit, snot, farts, sickness and death. It was violent and disturbing »². C'est là, nous semble-t-il, ce qui ancre profondément ces deux œuvres dans l'abjection. Daughter explique notamment qu'elle aurait été plus heureuse si elle était restée au fond des égouts où elle est tombée

2 Anon, Galway Theatre Review on 'Fregoli Theatre' website : <http://www.fregolitheatre.com/#BedboundReview>
dernière connexion le 24/09/2010 à 22h10.

le jour où elle a attrapé la polio. Elle décrit également sa maladie, sans épargner aucun détail à son père ni de ce fait au spectateur :

« my body ache is what I feel now/That packs the silence with the smell of dust and piss/I can feel me sit in me and must know that this is my body/smelling my body smell/all stale/give a little puke then/watch the puke take to the duvet where once was flowers but now all muck ». (Walsh 2001, 12)

On voit dans ce passage la forme la plus aigüe de l'abjection : l'abjection de soi, dont le symptôme somatique est le vomissement.

Chez Céline, le personnage de Ferdinand fait également une description très crue des fluides corporels, notamment dans ce passage qui retrace une traversée mouvementée vers l'Angleterre :

« A chaque houle, à la remontée, un bon rendu... A la descente au moins douze bien plus opulents, plus compacts... [. . .] Elle se revomit complètement... Il lui est remonté une carotte... Un bout de gras... Et la queue entière d'un rouget ». (Céline 1952, 128-129)

Kristeva note que c'est la mère de Ferdinand qui déclenche cette vague de dégoût communicative, preuve que l'abjection est très liée à la figure de la mère, à la séparation manquée avec elle.

De plus, l'intérêt pour ces fluides corporels indique que les deux personnages de *Bedbound* sont des sujets abjects, puisque ce sont ces émanations qui leur fournissent la preuve de leur existence. Comme la frontière entre intérieur et extérieur, sujet et objet, est indéterminée et fragile, « ces flux de l'intérieur rassurent un sujet en manque de son propre » (Kristeva 1980, 65). Par exemple, Dad, dans sa tentative d'arrêter de parler, tente de s'arracher la langue : « DAD. [. . .] (*Slight pause.*) I'm bleeding! [. . .] (*devastated*) I'm alive » (Walsh 2001, 15). Dans *Mort à Crédit*,

dans un passage qui illustre la banalisation de la scatologie banalisée présente dans tout le roman, le personnage de Ferdinand ne manifeste aucun intérêt pour l'hygiène corporelle, et ce sont les autres qui lui renvoient une image négative :

« Je l'ai embrassé de bon cœur seulement j'empestais si fort qu'il s'est mis à renifler... Ah ! Comment ? Qu'il m'a repoussé... Ah ! Le cochon ! Le petit sagouin!... Mais il est tout rempli de merde ! [. . .] Il est écœurant ! » (Céline 1952, 140)

Enfin, dans l'une des scènes finales de *Mort à crédit*, le curé Fleury triture le corps sans tête de Courtial Des Pereires : « Il rentre les deux mains dans la viande... il s'enfonce dans tous les trous... Il arrache les bords !... les mous ! Il trifouille... » (Céline 1952, 594). Kristeva explique que le cadavre « élément trouble entre l'animé et l'inorganique » est « la pollution fondamentale » (Kristeva 1980, 127) : il doit donc être séparé du vivant, de même qu'il doit être enterré pour éviter la propagation de maladies. *Bedbound* fait également allusion à ce sacrilège ultime. Dad expulse l'objet de l'abjection—le corps de sa femme—en dehors de la maison, mais finit par abandonner le cadavre dans la rue :

« And I take Mam's body out [. . .] and then it starts as a tiny thing in my mouth. I swallow it and it fills my stomach. [. . .] I have fear. It's fear. I'm afraid of my life outside. And I place your Mam on the ground and turn back until I arrive back at the bed ». (Walsh 2001, 33)

On reconnaît dans la description du sentiment de peur qui est le fondement même de l'être la préoccupation centrale des romans de Céline.

On peut avancer que *Bedbound* s'apparente à ce que Kristeva appelle une « littérature de l'apocalypse », car à travers l'abjection, qui influence les thèmes comme le style, cette pièce raconte une histoire extrêmement brutale, reflet du monde chaotique dont elle est issue. Pourtant, l'horreur est toujours couplée à un phénomène de recul, à travers le recours à un langage humoristique. Dans *Bedbound*, la chute dans les égouts de Daughter, est racontée de manière à produire un rire de malaise, ou un *rire strident* (Kristeva 1980, 157) :

My skinny arms and legs a mad blur. My springy hair springing out straight from my speed.
[. . .] And then I felt no ground underneath me. Like the dog in the roadrunner cartoons I tried running in the air. It was sort of funny until I fell down. And I fell down into this big hole. And right up to my waist I was covered in shit. I soon stopped trying to catch any clean air and just breathed in the shit air. I had a little puke. Puked up the cola bottles I ate on the bus. I wiped my mouth of the puke with a hand covered in shit. I spat the shit out and started to climb a little ladder out of the concrete hole. And I didn't even cry. (Walsh 2001, 26)

De la même manière, Kristeva explique notamment que les thèmes de la mort, de la maladie et de la guerre sont toujours doubles chez Céline, « entre le dégoût et le rire, l'apocalypse et le carnaval » (Kristeva 1980, 161).

Conclusion

On voit comment le cadre théorique qui circonscrit la notion d'abjection et la comparaison avec l'écriture de Céline permettent de réévaluer la pièce à travers un prisme français, qui donne accès à des préoccupations qui ne sont pas nécessairement inhérentes au théâtre contemporain irlandais. En la décontextualisant, cette analyse redonne pourtant à la pièce des éléments de réponses pertinents, puisque par l'intermédiaire de Beckett, Walsh a bénéficié d'une influence littéraire française, ou tout au moins d'une pratique européenne du théâtre. De plus, la théorie de

l'abjection fait entrer la psychologie dans l'analyse d'une pièce qui s'y prête dans la mesure où elle met en scène des personnages très perturbés dans un espace trouble, en marge de la société.

La lecture croisée avec *Mort à crédit* permet ainsi de décontextualiser la pièce de Walsh pour interroger les origines de la violence au-delà des considérations strictement sociales et de rendre compte de l'abjection comme condition de l'identité ainsi que de la création artistique chez Walsh. Puisque l'identité narrée est intenable et que le langage perd progressivement sa capacité à produire du sens, un glissement s'opère vers la poésie, voire la musique, qui est « la sublimation ultime de l'insignifiable » (Kristeva 1980, 31). Les répétitions, allitérations et autres assonances, « le geste de la voix », sont les symptômes de la quête de l'identité de Daughter. Le spectateur est convié à penser la pièce selon son propre rythme, c'est-à-dire sa logique. Il ne peut donc pas se contenter de juger de l'extérieur mais est happé tout entier dans ce monde hostile, dérangeant.

Walsh semble vouloir en dernière instance étouffer ces mots qui prennent tout l'espace, sur les pages du script comme dans la bouche de Daughter, pour qu'il ne reste que la musique, plus à même d'exprimer l'émotion. Sans aller jusqu'à leur annihilation totale, le dramaturge commence leur évident progressif, « pountinglipspositionedthemselvesaroundthevasthall » (Walsh 2001, 21) pour arriver, dans le mouvement de la pièce, au silence : « *she listens to the silence for a bit* » (Walsh 2001, 33). Cependant, si Céline ne voit d'autre issue à la souffrance que la mort et à la littérature que le silence, Walsh semble proposer un avenir à ses personnages puisque la pièce contient ce changement, si infime et si important, au sein même de sa structure cyclique : « and I give in ta the words »/« I give in to sleep ». La fin ouverte apporte un commentaire positif sur la condition d'écrivain. C'est grâce à l'écriture, justement, que la voix se définit, façonnant l'identité. L'écriture est thérapeutique, elle est vitale : « le discours que je tiens et qui me tient ». *Bedbound*

semble être la preuve que l'auteur à réussi à « métaphoriser pour ne pas mourir de peur mais pour ressusciter dans les signes » (Kristeva 1980, 49).

Bibliographie

Beckett, Samuel, 1953, *L'Innommable*, Paris : Editions de minuit.

Céline, Louis Ferdinand, 1952, *Mort à Crédit*, Paris : Gallimard.

Costa, Maddy, « One man and his monsters », *The Guardian*, 18 septembre 2008, à <http://www.guardian.co.uk/stage/2008/sep/18/theatre.drama>, dernière connexion le 11.02.09

Doyle, Susan Esther, *Blood and the Bandage! Influence and identity in the theatre of Enda Walsh*, UCC, 2006, Annexe A : Entretien avec Enda Walsh, 19 août 2006, 63.

Gardner, Lyn, « Pigs in the city », *The Guardian*, 16 août 2001, à <http://www.guardian.co.uk/film/2001/aug/16/edinburghfestival2001.edinburghfestival>, dernière connexion le 17.11.09, à 18h15.

Kristeva, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris : Éditions du Seuil.

Le Juez, Brigitte, « A l'instar du grand Gustave et à l'encontre des psittacidés : Beckett héritier de Flaubert, dans Maher, Eamon, O'Brien, Eugene et Neville, Grace (eds.), *Reinventing Ireland Through a French Prism*, Frankfort : Peter Lang, 2007, 176.

Trench, Rhona, 2010, *Bloody Living, the Loss of Selfhood in the Plays of Marina Carr*, Bern : Peter Lang.

Walsh, Enda, 2010, *Bedbound & Misterman*, Londres : Nick Hern Books.

II. French and Irish Identities in Crisis