

## Les technologies de la voix : espace culturel et hybridation dans *Le mal de Vienne* de Rober Racine

Jean-François Chassay

Volume 22, Number 3 (66), printemps 1997

Gilbert Langevin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201325ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201325ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Chassay, J.-F. (1997). Les technologies de la voix : espace culturel et hybridation dans *Le mal de Vienne* de Rober Racine. *Voix et Images*, 22(3), 548–556. <https://doi.org/10.7202/201325ar>

### Article abstract

Studd, the main character in Rober Racine's *Le mal de Vienne*, is obsessed by the writer Thomas Bernhard. But in fact, it is culture as a whole that haunts him. Through the "voice technologies" that recur throughout this novel (tape recorder, radio, telephone), Racine offers an unusual reading of culture in a post-industrial universe where relativism occupies a central place.

# Les technologies de la voix : espace culturel et hybridation dans *Le mal de Vienne* de Rober Racine

Jean-François Chassay, Université du Québec à Montréal

---

*Dans Le mal de Vienne de Rober Racine, Studd, le personnage central, est obsédé par l'écrivain Thomas Bernhard. Mais de manière générale, c'est la culture dans son ensemble qui le hante. À travers les « technologies de la voix » qui reviennent de manière récurrente dans ce roman (du magnétophone au téléphone en passant par la radio), Racine propose une lecture singulière de la culture dans l'univers postindustriel où le relativisme occupe une place centrale.*

---

Le roman de Rober Racine, *Le mal de Vienne*, pourrait être présenté comme un grand fantasme de la *coïncidence*. On peut en voir une première manifestation dès l'incipit : « Studd ne sait plus quoi faire de ces voix. Doit-il les retranscrire dans le plus pur style de l'écrivain Thomas Bernhard ou les réenregistrer avec son magnétophone dans une parfaite prise de son à la Krapp? Studd déteste l'un et l'autre <sup>1</sup>. »

La volonté de psittacisme qui s'exprime au long du roman pourrait apparaître comme un jeu, sauf que ce jeu ne manque pas d'être angoissant à cause de sa dimension obsédante et délirante. On se rend compte, le livre refermé, qu'il s'agit finalement d'un roman assez atroce sur la mort, sur la destruction et l'éclatement du discours social contemporain. Le phénomène se manifeste de différentes manières, entre autres par la présence insistante de diverses technologies permettant le transport de l'information, plus précisément de la voix. C'est cet aspect que je voudrais brièvement aborder au cours des prochaines pages.

En réalité, à travers des circuits de régulation, à travers la logique propre à chaque système médiatique, le roman communique beaucoup

---

1. Rober Racine, *Le mal de Vienne*, Montréal, l'Hexagone, 1992, p. 11. Désormais, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *MV*, suivi du folio.

de choses mais distille peu d'informations. Les bruits, les « parasites » forment une véritable machine de guerre contre le sens, une bataille où — comme dans toutes les guerres — le chaos naît de l'insensé, et vice versa. L'utilisation de la technologie dans *Le mal de Vienne* provoque un accroissement de l'entropie qui fait que le langage déborde d'informations mais, en même temps, déborde l'information. Dans une entrevue publiée en 1984, Jacques Derrida affirmait :

Naturellement, le langage communique, transmet, transporte du sens, des messages, des contenus. Mais les effets produits par un acte de langage ou d'écriture ne se réduisent pas nécessairement au transport d'une information ou d'un savoir... Quand je dis quelque chose à quelqu'un, il n'est pas sûr que mon premier souci soit de lui transmettre un savoir ou un sens, mais d'entrer avec lui dans un certain rapport, de tenter de le séduire, ou de lui donner quelque chose, ou encore de faire acte de guerre. Ainsi, à travers les schèmes de la communication, apparaissent d'autres finalités possibles<sup>2</sup>.

Ce qui frappe le lecteur dans la spirale démentielle et par ailleurs extrêmement érudite du roman de Racine, c'est qu'aucune information ne semble avoir plus de valeur qu'une autre, n'a de valeur en dehors du microcontexte de son énonciation. Il s'en dégage une impression de relativité des éléments du texte qui ne manque pas d'ambiguïtés. Le texte ne cesse de poser la question suivante : au nom de quoi peut-on privilégier un élément du texte par rapport à un autre, une catégorie d'informations par rapport à une autre ? Ou, peut-être plus précisément : sur quoi repose la prétention à la *prévisibilité* des informations ?

À travers la quantité énorme des références culturelles qui signalent dans ce roman une crise, le propos dans *Le mal de Vienne* repose sur le rapport ambivalent entre un Sujet en quête d'identité et la technologie médiatique qui, sous le mode de la virtualité, du simulacre, de la répétition, provoque l'éclatement (peut-être devrait-on dire la disparition) apparemment inévitable de cette identité.

### L'obsession Bernhard

Dans *Extinction*, son dernier roman (sous-titré « un effondrement »), Thomas Bernhard fait dire ceci à son narrateur : « Souvent [...], nous nous laissons entraîner à exagérer tellement que nous finissons par tenir cette exagération pour le seul fait logique et ne voyons plus du tout le fait réel, rien que l'exagération poussée à l'extrême<sup>3</sup>. » La teneur du roman de Racine tient dans cette phrase et je ne la prends pas chez Bernhard pour rien, puisque le personnage central du *Mal de Vienne*, Studd, est atteint de « thomasbernhardovite ». Cet entomologiste de formation subit depuis

2. Cité par Armand et Michèle Mattelart, *Penser les médias*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 1991, p. 72.

3. Thomas Bernhard, *Extinction*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1990, p. 385.

neuf ans cette étrange maladie qui le voit hanté par les personnages, le style, la vie de l'écrivain autrichien.

Hanté, il l'est également par ceux qui l'entourent, à commencer par sa mère, femme âgée de 87 ans, dont on apprend en cours de route qu'elle mesure six pieds quatre pouces, lit chaque semaine sur les ondes de Radio-Canada «*Béton adagio con sadico*» et a déjà lu *Corrections* à la télé en 28 minutes: «Vertigineux! On n'y comprenait rien. Aucun sens intelligible. Rien. Il y avait juste une masse sonore émergeant de sa bouche. Comme si elle vomissait du Bernhard. Puis, lentement, elle résuma l'action en une heure trente.» (MV, 44) Hanté également par sa nièce Pauline, jamais en mal d'obsessions, qui voit des signes sous chaque chiffre — on dit même d'elle: «Cette enfant est complètement nombrée» (MV, 110) — et pour qui la vie ne fonctionne que dans un jeu de répétitions insensées (littéralement: où le sens se perd). Voilà une lignée familiale formant un trio infernal, «dissonant» dans ce roman où il est tant question de musique et de son, une sainte trinité maudite dans cet ouvrage où Dieu et son Église obsèdent tout le monde. Disons-le tout net: Studd, sa vie, son œuvre, son entourage, on ne peut imaginer pire cauchemar.

Le roman oscille entre Montréal et Vienne, entre les personnages de Bernhard et de Studd (qui se confondent parfois), sans qu'on ne sache toujours ce qui est vrai dans tout ce que le narrateur révèle sur l'auteur de *L'origine*. Évidemment, il est impossible d'avoir pu fêter, comme l'assure le roman, «le dixième anniversaire de l'attribution du prix Nobel de littérature [à] Thomas Bernhard» (MV, 16). Mais l'auteur autrichien a-t-il par exemple *vraiment* fait inscrire sur la tombe de sa mère: «Je ne voudrais pas être à votre place» (MV, 55)? On peut en douter mais, en même temps, il y a dans cet humour grinçant des points de convergence avec l'homme de *L'origine*. Le Bernhard qui obsède Studd est à la fois vrai et faux: il dit et fait des choses *qu'aurait pu faire le vrai*, sans que rien ne vienne authentifier les propos qui lui sont attribués. Avec ce «Bernhard virtuel», simulacré majeur dans un univers ne fonctionnant que grâce et par les simulacres, le lecteur est plongé dans le monde de l'improbable toujours possible, dans une remise en cause perpétuelle, incessante, de la réalité. L'ère du soupçon s'impose plus précisément ici comme l'ère de la fatalité: on ne pourra jamais savoir avec certitude, démêler la vérité du mensonge, et en conséquence mieux vaut perdre tout de suite ses illusions.

Narré par un ami de Studd, Alex, un météorologue — dont la femme, chimiste de son métier, accumule les doctorats et écoute systématiquement à la télé *Les beaux dimanches*, émission culturelle dont elle n'a jamais manqué un épisode —, *Le mal de Vienne* est un roman sans fin, qui ne peut que continuer éternellement à tourner dans sa spirale obsessionnelle et se termine, cela va de soi, sur un point d'interrogation.

L'entomologiste Studd s'arrête sur les mots comme sur des insectes, les décortiquant pour mieux les vider de leur sens ou les métamorphoser. Ne reste souvent que des sons, bruits plus ou moins harmonieux, sur lesquels la raison vient se briser.

Bernhard n'est pas là uniquement comme figure mais aussi comme discours et, davantage, comme ferment d'une crise des savoirs, du malaise de la culture occidentale aujourd'hui. L'écriture répétitive, musicale, rappelle celle de l'écrivain autrichien. Mais la dilatation de sa prose se retrouve aussi dans ce qui apparaît ici comme un «texte listique» (l'accumulation de données d'ordres divers qui s'additionnent de manière délirante).

Ceci n'est que la partie la plus visible de ce qu'on pourrait nommer une sorte de catastrophe culturelle. Bernhard n'est qu'un symptôme (accablant, bien sûr) du fantasme de la copie parfaite, de la volonté de faire du psittacisme la forme d'art ultime. C'est ainsi par exemple que Pauline tente de construire un SOAP (Son Oeuvre d'Art Parfaite) :

Comme toutes les adolescentes assoiffées d'absolu, elle souhaitait y intégrer la totalité des sens et dimensions. Il y aurait là la télépathie des insectes, le système radar des chauves-souris ; le regard de Villiers de L'Isle-Adam, l'écoute de Maïakovski, les parties d'échec de Prokofiev avec Oistrakh, Stravinski, Duchamp et Eisenstein, les voix de Kevin O'Brien et de Graham Bell, le système cardio-vasculaire des pieuvres [...], des extraits de *Pierre et le loup* lus simultanément par Gérard Philippe et David Bowie ; l'organigramme de la NASA, le dessin des empreintes digitales de l'astronaute Neil Armstrong, celles de Michael Collin, «pour sa solitude absolue» etc.). (MV, 102)

Studd quant à lui, spécialiste de la contrefaçon, imite tel comédien jouant telle pièce à la perfection, les propos tenus par l'un ou l'autre lors d'un événement historique en copiant les voix — car il possède des enregistrements de *tout* et se propose même d'enregistrer «avec la voix de Platon, une description de l'incendie de Hong Kong» (MV, 47). Copropriétaire du Club des Sosies, il y invite Alex qui, en pénétrant dans ce club privé, compte «treize Herbert Van Karajan [...] vingt-neuf Sophia Loren ; dix papes Pie XII, six Lino Ventura, un groupe d'au moins trente Édith Piaf à vingt ans, quatorze Churchill de la fin, cinq J.F. Kennedy» (MV, 52), etc. Les duplicata sont mieux que les originaux : ils sont *plus*. Studd va jusqu'à s'exclamer : «Plus tu vois un nombre élevé d'objets identiques, d'insectes identiques, d'animaux identiques, de sosies identiques, plus l'écoeurement s'installe en toi. La quantité fait peur et séduit.» (MV, 140) Son fantasme de la culture pourrait se résumer dans la formule suivante, qu'il énonce : «Il imaginait l'éditorial d'un quotidien viennois titrer : «Lâche est celui ou celle qui écrit : toute ressemblance avec des personnages existant ou ayant existé ne serait que pure coïncidence.»» (MV, 24)

Dans ce roman où une polyvalente montréalaise se nomme «Polyvalente Alice-Cooper», la culture ne veut plus rien dire parce qu'elle ne

repose plus sur la mémoire et le savoir mais bien sur la plus complète redondance. Par la voix des personnages du roman, toute la culture se dit, s'expose, et pourtant ce fantasme d'appropriation ne laisse aucune place à la connaissance. Les discours culturels sont juxtaposés, confrontés les uns aux autres. Mais cette accumulation, désordonnée, renvoie de manière complaisante la culture à la culture (une pièce musicale rappelle une pièce de théâtre qui rappelle une autre pièce musicale qui rappelle un livre, etc.), sans jugement critique, avec une sorte de narcissisme démoniaque dans lequel Studd se voit enfermé.

### Le pouvoir de la technologie

C'est dans ce contexte que s'inscrit le rôle de la technologie dans le roman, et des effets écholiques parfois pervers de celle-ci. Dans son *Cours de médiologie générale*, Régis Debray écrit : «L'industrie est un accélérateur d'obsolescence et la culture une sauvegarde de permanence. C'est l'un des paradoxes de la notion d'*industrie culturelle* (et de ses pratiques). L'industrie détruit ce que la culture doit stocker. L'une ne peut vivre qu'en fabriquant du périssable et l'autre qu'en arrachant du temps qui reste au temps qui passe<sup>4</sup>.» *Le mal de Vienne* pourrait être envisagé comme un ouvrage se situant à la jonction de l'industrie et de la culture ou, si l'on préfère, à la jonction de la technologie et de la mémoire. Lisons encore Debray :

Ici comme ailleurs, on estimera que le remède est dans le poison, et c'est un fait que les techniques modernes de reproduction permettent la résurrection des corps à partir de la poussière, par transfert de traces éphémères sur des bandes régénérables ou des disques métalliques inaltérables. Ce qui veut dire aussi : la mémoire va devenir une faculté coûteuse<sup>5</sup>.

Debray parle ici de coûts financiers, mais *Le mal de Vienne* en suggère d'autres. Le roman rappelle les propos tenus par Bernard Stiegler dans *La technique et le temps* : «Une duplicabilité et une citabilité généralisées, avec la duplicité qu'elles emportent, se sont installées comme mode d'être manifeste de la mémoire devenue par là même matière première de l'activité industrielle — y compris dans le domaine du vivant<sup>6</sup>.»

Par le biais d'appareils technologiques, les personnages du roman ont un contact continu avec le monde. Cependant, il n'y a plus de connaissance sensible du réel, celui-ci n'apparaissant que par des médiations (et, j'ajouterais même, des médiations de médiations). De ce point de vue, Studd est exemplaire : la parfaite autoréférentialité de son discours le renvoie sans cesse aux machines qui lui permettent d'appuyer avec

4. Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des idées», 1991, p. 215.

5. *Ibid.*

6. Bernard Stiegler, *La technique et le temps 2*, Paris, Galilée, 1996, p. 75.

obstination ces propos. L'abondance démesurée des références culturelles que permettent la quantité de stockage et la vitesse des technologies n'a d'égale que la complète décontextualisation de ces mêmes références culturelles. La technologie offre une gamme tellement grande de modes de reproduction que le terme même d'«original» n'a plus de sens, ce qui fait dire au narrateur : «Aujourd'hui, tout est du simili faux taillé dans la copie conforme du toc véritable.» (MV, 154)

Aplatissement de l'Histoire et déhiérarchisation des valeurs conduisent dans le roman à ce paradoxe : la mémoire culturelle installe la narration dans un éternel présent. Pour reprendre Stiegler encore une fois, on peut en déduire une «destructibilité générale de toute forme de contexte (entendue comme détermination spatiale aussi bien que temporelle) que Paul Virilio nomme la déréalisation de l'espace et du temps<sup>7</sup>». La technologie utilisée par Studd permet de tout faire entendre, mais dans un «ici maintenant» qui s'abstrait d'une réflexion qu'imposerait la perspective historique. Symptomatiquement, Studd ne fonctionne dans et par le langage que par associations d'idées. Les mots, les noms, ne renvoient qu'à d'autres mots ou d'autres noms, par le jeu des signifiants ou par des hasards sémantiques. Au fond, son apparente grande culture renvoie en priorité à des sonorités.

À côté d'enregistrements d'œuvres célèbres, Studd fait parvenir au narrateur «des cassettes où l'on n'entendait presque rien. Juste des bruits de feuilles froissées, des craquements de chaise, des pas sur un plancher, un couvercle de piano qu'on referme [...] un magnétophone qu'on déclenche, réembobine, une porte qui claque, un robinet ouvert à diverses forces, la radio, la télé, etc.» (MV, 94-95). Les sons se valent et ce magma sonore emporte Studd (et le lecteur) dans un maëlstrom où la culture occidentale (rien de moins) en sort plutôt rompue.

Ainsi donc, la technologie emporte tout et le lecteur peut parfois avoir l'impression que l'importance de l'objet en lui-même compte davantage que les possibilités qu'il offre pour communiquer, comme dans ce passage où Studd fixe son magnétophone :

Lentement, les chiffres du compteur se déroulaient un par un, apparaissant par le bas pour disparaître vers le haut, telle une ascension chiffrée, nombre d'or et élévation mystique. Ils lui rappelaient les immenses panneaux des grandes gares indiquant les départs et les arrivées. Ces lettres et ces chiffres, symboles des lieux et du temps, virevoltent à tout moment comme une nuée de papillons libérés. Textes étranges. Fragiles. Éphémères. Ils se composent et se décomposent pour se recomposer au gré des départs et des arrivées. Tableau de cliquetis. De frémissements. De scintillements. De tremblements sonores. [...] Pure floppée numérologique, ils sont à l'image d'une loterie enivrée d'elle-même, délivrée du stress du hasard. (MV, 47)

7. *Ibid.*, p. 76.

La pureté de l'objet transcende le pouvoir des mots ou des musiques qu'il permet d'enregistrer, les dépasse, quelle que soit la « valeur » de ces mots ou de ces musiques. Dans ce roman où il est sans cesse question de Dieu, Studd peut s'identifier au magnétophone, qui le pousse vers une « élévation mystique » (MV, 136). N'est-il pas lui-même à l'image de Dieu, le « grand enregistreur » (MV, 84) ?

Mais à côté de cela, l'objet technique prend lui-même des traits humains, devenant, comme si cela relevait de la technique en soi, un « quasi-objet » pour employer l'expression de Michel Serres reprise par bien d'autres depuis. Ainsi, Studd se souvient d'une exposition consacrée au magnétophone, qu'il visita en récitant intérieurement *La dernière bande* « avec la voix des personnages de Beckett » : « Les magnétophones devenaient des corps, des visages, des regards, des sourires, des oreilles, des seins [...] des âmes *rewindées*, des morts *fast-forward*, des *play* silencieux, des pauses déposées, etc. » (MV, 97)

À côté de ces objets, les « humains » semblent, à la limite, avoir beaucoup moins de réalité. On peut dire d'eux qu'ils sont des rouages non pas de l'action mais d'actions. Chacun d'eux sert de prétexte à une cristallisation d'informations éparses (on pourrait dire un *accord* au sens musical, en se référant à l'importance de la musique dans le roman). Le cas de Bernhard est patent, mais également celui de sa mère, qui apparaît comme un double de la mère de Studd. Dans un rêve où les deux femmes se confondent — mais entre le rêve et le réel ici, les frontières sont souvent poreuses — madame (ou mesdames) Studd/Bernhard fait l'objet d'une construction évoquant celle du monstre de Frankenstein, à la différence que les matériaux utilisés sont dynamiques et vivants. Elle est une construction discursive, une véritable andrède de l'information :

Elle portait au majeur gauche une bague haut-parleur de la dimension d'une pièce de dix cents, qui diffusait les chansons de Charles Trenet chantées par une chaise. Ses boucles d'oreilles, également haut-parleurs, diffusaient les deux versions de la *Troisième Symphonie* de Bruckner [...]. À chaque bras, elle portait des bracelets-écrans sur lesquels défilaient en miniature des films de Chaplin, Tati et Bresson. Leurs bandes sonores étaient diffusées respectivement par une broche haut-parleur en forme de poisson épinglée au-dessus de son sein gauche, le talon haut du soulier droit et les trente-sept perles de son collier. Au bout de ses dix doigts tournoyaient de minigyrophares multicolores projetant de la choucroute transpercée d'aiguilles de montre. Elle ressemblait à une discothèque mobile. (MV, 34)

Machine à sons, à réverbérations, l'individu décrit ici est représentatif de tous ceux que l'on retrouve au fil des pages : le corps n'est qu'un support visant à la diffusion de la voix, de la musique, des sons, des images. Si les êtres ne servent qu'à « enregistrer » ce que les machines médiatisent, que reste-t-il à enregistrer, si ce n'est la répétition ?

La mère de Studd, comparée, dans un passage, à un robot, est d'ailleurs définie par son fils grâce à « sa voix hertzienne entourée d'herse



d'acier» (*MV*, 70), ce qui en fait moins un être de chair et d'os qu'un réseau électromagnétique. En ce sens, le trio infernal grâce auquel le roman fonctionne exprime clairement ce rapport conflictuel au réel.

Studd, sa mère et sa nièce Pauline sont tous trois associés à un processus de médiation qui fonctionne par la voix. Grâce au magnétophone pour le premier, au micro radiophonique pour la seconde et au téléphone pour la troisième. «La tendance générale, la plus ostensible, de l'évolution des supports de traces est à la *dématérialisation*. Elle domine et conditionne toutes les autres. Elle traduit et accompagne logiquement le mouvement général de désincarnation<sup>8</sup>» écrit Régis Debray. Rappelons que, de ce point de vue, l'invention du téléphone marque une date importante dans l'histoire de la technologie des communications. Avec le téléphone, pour la première fois, la voix est coupée du corps, ce qui transforme les notions de temps et d'espace. Le téléphone met en place de nouveaux réseaux, complexes, plus abstraits que ceux créés par le chemin de fer quelques décennies auparavant et qui atteignent les individus directement, contrairement au télégraphe.

Du téléphone, qui est la voix du privé, jusqu'à la radio, qui est la voix du public, en passant par le rôle du magnétoscope, auquel on peut ajouter le dictaphone, l'intercom et la télé quand il s'agit de faire entendre une voix *off*, les technologies de la voix imposent leur présence partout dans le roman. Mais de plus, de manière paradoxale, on pourrait dire que Studd, sa mère et sa nièce *matérialisent cette dématérialisation* dont parle Régis Debray. Désincarnés, ils le sont de manière spectaculaire. Jamais, en dehors des discours culturels qu'ils répètent, ils ne semblent avoir de réalité. Toujours, c'est par le biais de la technologie qu'ils se révèlent, c'est à travers des réseaux qu'ils prennent sens.

Cela est vrai, pour signaler ce qui apparaît le plus évident, dans la diégèse même. Studd imagine voir (ou plutôt entendre) sa mère mourir à la radio : «[...] mourant comme ça, en direct, en stéréo! Mourant en haute fidélité. En modulation de fréquence. À l'heure avancée de l'Est. Mourant une heure plus tard dans les Maritimes, comme annoncé sur la liste de "nos émissions à l'horreur aujourd'hui".» (*MV*, 106) Pauline ne se sépare jamais d'une photo de Maïakovski en train de parler au téléphone. Le téléphone est pour elle une passion absolue et elle a déjà passé dix-neuf heures consécutives à parler dans l'appareil. Quant à Studd, qu'il suffise d'énoncer un de ces fantasmes : «Mourir étouffé par l'enregistrement d'un solo de batterie du musicien de Grand Funk mixé aux "Propos et confidences" du cardinal Léger et à la narration d'un film du National Geographic expliquant le rituel amoureux des sangliers. Voilà l'extase!» (*MV*, 24) Alex, le narrateur, ajoute que Studd possède plus de trois mille bandes

8. Régis Debray, *op. cit.*, p. 209.

ainsi mixées qu'il mit vingt-neuf ans à réaliser. On pourrait multiplier les exemples.

Rien n'évoque plus clairement les rapports conflictuels de la mère et du fils que le prénom même de ce dernier: Studd (S-T-U-D-D) ressemble à un diminutif du studio (Studio-D) où sa mère enregistre depuis des décennies ses émissions radiophoniques. Il est né en quelque sorte au cœur de ces voix, dans un monde où celles-ci lui sont imposées. Studd correspond à l'individu contemporain dont parle William Burroughs, à qui on interdit le silence: «Modern Man has lost the option of silence. Try halting your sub-vocal speech. Try to achieve even ten seconds of inner silence. You will encounter a resisting organism that FORCES YOU TO TALK<sup>9</sup>.» C'est comme si cette obligation de parler (et d'entendre) visait dans le roman à épuiser ce qu'il y a à dire afin que le désir «d'insonoriser l'univers» (*MV*, 88) laisse place au silence.

La circularité constante des informations, la récurrence de nombreuses obsessions (qui exaspèrent et épuisent le lecteur tout à la fois) marquent le fonctionnement du texte, qui se présente comme une constellation dynamique en perpétuelle transformation. Le contenu informationnel passe par une médiation technique: on pourrait avancer que le réalisme ici est battu constamment en brèche par le fait que le scripturaire invite à écouter un texte qui repose non pas sur la description et les agissements des personnages, mais sur les modulations et les télescopes de voix. Studd n'existe que par les autres: «Je suis un groupe» (*MV*, 81) dit-il, avant d'ajouter qu'à cause de Bernhard, «je suis tous les mêmes» (*MV*, 126). Alex affirme: «Studd ne peut réaliser la moindre rédaction, le moindre enregistrement sonore de cette vie stylistique sans y laisser sa propre syntaxe.» (*MV*, 11)

Est-ce un hasard si le narrateur est météorologue? Sans doute pas. C'est en météorologie que les mathématiques de l'imprévisible (les fractales) ont d'abord joué un rôle déterminant. Aux jeux d'associations sonores et conceptuelles s'ajoute une continue indétermination de l'action et du sens, liée sans doute à la présence d'une organisation transformationnelle et expansive sur le plan sémantique, jusqu'à conduire à une explosion littérale de tout point d'ancrage. Les voix explosent dans les appareils, vibrent dans les réseaux télématiques et font déraiper le sens qui s'embourbe dans une culture ânonnée comme s'il s'agissait de *s'infliger la Tradition* — y compris des traditions «modernes», si je puis me permettre l'oxymore — jusqu'à plus soif. Jusqu'au moment, en fait, où la répétition obsessionnelle de la Culture provoque un vertige tel que le roman met en pièces, par son délire même, ce qui est généralement pris pour acquis.

9. Cité par David Porush, *The Soft Machine*, New York/Londres, Methuen, 1985, p. 101. Traduction: «L'homme moderne a perdu l'option du silence. Essayez d'arrêter votre discours subvocal. Essayez d'atteindre à seulement dix secondes de silence intérieur. Vous allez rencontrer une résistance organique qui vous force à parler.»

Maintenus par toutes les fibres de leur conscience et de leurs agissements aux objets technologiques qui permettent la diffusion des voix, les personnages du *Mal de Vienne* tiennent un discours «machinique» qui, par la circularité et la redondance du propos, les rapproche de la figure de l'automate. Rappelons, selon la définition donnée par Jean-Claude Beaune, que l'automate «est une machine porteuse du principe interne de son mouvement qui, en conséquence, garde inscrits en ces composantes matérielles ou ses actions, l'illusion, le rêve ou la feinte de la vie<sup>10</sup>». Mais liée à la prolifération des systèmes d'automatisme aujourd'hui, la figure de l'automate ne peut se limiter, caricaturalement, à celle du robot de science-fiction : «Éventré, l'automate est également "distendu". Ce n'est plus une machine qui le condense, mais un ensemble de machines, et à la limite, une organisation sociale<sup>11</sup>.» Pris dans les rets de la technologie, les personnages du *Mal de Vienne* apparaissent aussi dématérialisés que les nouveaux supports de traces, automates reproduisant des bribes d'une culture cacophonique qu'ils ne parviennent pas à intégrer à leur conscience.

Dire la culture de manière aussi «catastrophique», c'est aussi la questionner, chercher à en pointer les apories. Il ne faut pas voir dans *Le mal de Vienne* une bête et naïve critique de la technologie aujourd'hui, mais plutôt un discours sur le vertige qu'elle provoque et le rejet d'une équation simpliste entre haute technologie et progrès, qui fait retour bizarrement à une époque où la linéarité sous toutes ses formes est largement remise en question.

Par ailleurs, paradoxalement, le spectre grinçant de Thomas Bernhard apparaît dans ce contexte comme le contrepoids de ce que vit (et de ce que représente) Studd. Dans l'Autriche bien policée de l'après-guerre, Bernhard symbolise à l'envi l'esprit critique, le travail intellectuel d'un homme qui a cherché toute sa vie justement à réveiller une mémoire qu'on voulait oblitérer. Il représente tout à fait le refus implacable d'une égalisation de la culture qui conduirait à tout mettre sur le même plan et à tout relativiser. Studd est obsédé par un écrivain qui représente en bout de piste l'envers de sa propre personnalité. L'horreur d'un certain conservatisme qui préfère taire les choses plutôt que de les analyser, qui juxtapose pour mieux annihiler ce qui dérange, dénoncé par Bernhard, correspond au versant réaliste en quelque sorte du délire effroyable de Studd, à l'égard de la culture (*toute* la culture). Est-ce une «vraie» citation de Bernhard que Racine propose en écrivant : «Si vous voulez aimer mes livres, apprenez à vous méfier de tout» ? (MV, 44) En tout cas, elle correspond bien à l'esprit de Bernhard et, en bout de piste, à celui de ce roman.

10. Jean-Claude Beaune, *L'automate et ses mobiles*, Paris, Flammarion, 1980, p. 9.

11. *Ibid.*, p. 285-286.