

Le silence de la personne présente dans quelques drames français du XX^e siècle

Le silence est au théâtre une composante indispensable. Une dramaturgie du silence présente dans le théâtre français du XX^e siècle impose une certaine réduction. On distingue différentes qualités de silence. Le chœur dans *Antigone* (1944) de Jean Anouilh le décrit ainsi :

Les silences, tous les silences : le silence quand le bras du bourreau se lève à la fin, le silence au commencement quand les deux amants sont nus l'un en face de l'autre pour la première fois, sans oser bouger tout de suite, dans la chambre sombre, le silence quand les cris de la foule éclatent autour du vainqueur – et on dirait un film dont le son s'est enrayé, toutes ces bouches ouvertes dont il ne sort rien, toute cette clameur qui n'est qu'une image, et le vainqueur, déjà vaincu, seul au milieu de son silence... (Anouilh, 2002 : 53-54).

Ce silence est parlant, prophétique, car avec un entourage pareil Antigone ira vers le garde après la bataille perdue avec Créon.

Dans son *Antigone*, Jean Anouilh a joué avec la tradition. Dans ce jeu, il a placé ses personnages dans une optique différente de l'original de Sophocle. Son Créon est seul et fatigué, il se pose souvent la question « s'il n'est pas vain de conduire les hommes » (Anouilh, 2002 : 11). Dans *Le Prologue*, l'auteur décrit aussi Eurydice, la femme de Créon qui, dans cette pièce, est la vieille dame qui tricote. L'auteur comprend son destin cruel dans ces quelques phrases : « Elle tricoterait pendant toute la tragédie jusqu'à ce que son tour vienne de se lever et de mourir. Elle est bonne, digne, aimante. Elle ne lui est d'aucun secours » (Anouilh, 2002 : 11).

Et voilà le sort de la reine, de la femme, de l'épouse, de la mère qui ne dit rien, ne peut rien dire car personne ne l'entendra. Personne ne veut connaître son avis, son opinion. Être témoin muet de la tragédie de son enfant, sans rien faire, sans rien dire, sans exprimer sa protestation, son désaccord, son regret, son deuil, sa douleur. Il est difficile de s'imaginer une métaphore plus tragique du destin de la femme – réduit au témoignage. Elle ne participe pas à l'échange. Traumatisée par la mort de son fils, elle devient la victime. Son suicide exprime la révolte contre la vie qui lui était imposée.

Le silence de l'époux dont la femme parle tout le temps, sans cesse, caractérise le personnage de Willie, de la pièce de Samuel Beckett *Oh les beaux jours* (1963). Le parler constitue le *modus vivendi* de Winnie. Elle a peur du silence de son époux. Au début de la pièce, elle lui assène un coup avec le bec de l'ombrelle. En conséquence, du crâne chauve de Willie coule un filet de sang (Beckett, 1963-1974 : 17-19). Tous les deux, âgés – elle a cinquante ans, lui dix ans de plus –, sont quelque part, dans le désert, isolés des autres hommes. Winnie est immobilisée dans la colline, enterrée jusqu'à la taille au premier acte. Elle s'enfonce dans la terre dans le deuxième. Willie, lui, se déplace mais, jusqu'à la fin de la pièce, il restera à quatre pattes. Dans cette situation exceptionnelle, métaphore de la fin de la vie, dans ce monologue indéterminé et interminé, Winnie s'assure que Willie l'entende, et ce, à plusieurs reprises. Quand il ne répond pas, elle le supplie de le faire. Son silence serait insupportable pour elle, elle ne pourrait pas continuer à parler, elle ne pourrait pas remplir les nombreuses journées jusqu'à la fin de sa vie, les journées qui deviennent de plus en plus longues. Elle se plaint :

Ah, oui, si seulement je pouvais supporter d'être seule, je veux dire d'y aller de mon babil sans âme qui vive qui entende. (*Un temps.*) Non pas que je me fasse des illusions, tu n'entends pas grand-chose, Willie, à Dieu ne plaise. (*Un temps.*) Des jours peut-être où tu n'entends rien. (*Un temps.*) Mais d'autres où tu réponds (*Un temps.*) (Beckett, 1963-1974 : 26).

Elle continue ses divagations dans le même style, s'assurant qu'elle peut le faire à condition d'être entendue. Elle se pose la question de savoir comment serait sa situation s'il venait à mourir, à s'en aller en l'abandonnant. Elle se demande ce qu'elle ferait alors, ce qu'elle pourrait bien faire toute la journée, depuis le moment où sonne le réveil jusqu'au moment où vient le sommeil. Simplement regarder droit devant elle, les lèvres rentrées : « Plus un mot jusqu'au dernier soupir, plus rien qui rompe le silence de ces lieux » (Beckett, 1963-1974 : 27). Elle supplie :

Lève un doigt, mon poulet, veux-tu, si tu n'es pas tout à fait sans connaissance. (*Un temps.*) Fais ça pour moi, Willie, rien que le petit doigt, si tu n'es pas privé de sentiment. (*Un temps.*) Oh tous les cinq, tu es un ange aujourd'hui, maintenant je vais pouvoir continuer, d'un cœur léger (Beckett, 1963-1974 : 44).

Chaque signe de sa part est salué par son épouse avec grande émotion. Elle s'exprime avec force et intensité. Dans ce désert, toutes les réactions de son époux deviennent très précieuses, très attendues car ce sont elles qui autorisent Winnie à continuer de parler, à vivre. Parler devient sa seule activité possible, surtout au deuxième acte, quand elle ne peut plus sortir et remettre les objets dans son grand sac, quand elle ne peut plus se protéger de son ombrelle, quand elle s'enlise jusqu'au cou.

Chaque prétexte est bon pour échanger, même les questions les plus banales :

Qu'est-ce que c'est, un porc, au juste ? (*Un temps. Se tournant un peu vers Willie.*)
Qu'est-ce que c'est, au juste, un porc ? (*Un temps. Se tournant un peu plus, suppliante.*)
Willie, je t'en supplie, qu'est-ce que c'est, un porc ? (Beckett, 1963-1974 : 55)

Elle pose cette question pour exprimer son admiration pour le savoir de son mari car la rupture est inimaginable. On ne pourra plus tuer le temps qui reste à la mort dans cette existence réduite à deux, à l'isolement, à mobilité exclue.

Dans la pièce, la femme est très active mais cette activité est conditionnée par l'expression de son époux, de son interlocuteur unique. Cette expression attendue, sollicitée, peut être la plus modeste possible, un petit geste, mais elle est indispensable. La situation opposée, même symétriquement différente quand le silence de la personne présente déclenche l'expression des autres, dévoile les drames des personnages dans la pièce de Jean-Luc Lagarce *J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne* (1997)¹. Le silence du fils, du frère, fait parler les femmes : La Plus Vieille, La Mère, L'Aînée, La Seconde, La Plus Jeune. Ces femmes qui attendaient jusqu'à présent, commencent à vivre, à parler, lorsqu'il revient, dans la chambre à côté, pour se reposer ou mourir (Lagarce, 1997 : 62). Aucune de ces cinq femmes n'a jamais passé le seuil de la maison. Aucune information sur le fils et frère n'y est parvenue. Aucune nouvelle de lui que ce soit de sa part ou de la part d'autres personnes. Elles ne savaient pas s'il vivait. Elles n'espéraient plus le voir vivant. Et cependant, il n'y avait aucune information qui leur permettrait de ne plus attendre. Elles parlent, elles parlent tout le temps, sans cesse, de leur droit à la tendresse. Elles rivalisent entre elles, se demandant laquelle parmi elles a le droit d'offrir la tendresse à son fils, à son frère. Chacune demande le droit unique de lui manifester sa tendresse privant les autres de ce droit. Chacune veut devenir la seule, la personne choisie, l'élue, digne de lui exprimer sa tendresse. Dans leurs plaintes, l'une après l'autre, elles expriment leur droit d'aimer car elles l'attendaient, chacune d'elles l'attendait toute sa vie. Ce retour est comparé à la pluie, la pluie qui fait vivre, bénéfique et longtemps attendue. Le personnage du fils peut faire penser à l'auteur lui-même, mort à l'âge de 37 ans, atteint du SIDA.

L'attente, sujet de la pièce, déclenche les aveux des femmes, ou de cinq figures de la même femme. L'absence du fils et du frère les a condamnées à une rupture avec la vie, à ne pas être. Dans cette « lente pavane des femmes autour du lit d'un jeune homme endormi » (Pavis, 2002b : 182), La Mère avoue :

Elles vont se déchirer, danser leurs danses, chercher l'amour, exiger, vouloir qu'il leur parle, qu'il sorte de son sommeil, elles ne veulent pas comprendre, elles nous détruiront la vie, elles ne songent pas à mal, mais elles nous détruirons la vie, à la longueur de la journée, essayer d'obtenir je ne sais pas quelle vérité. Elles veulent savoir aussi si elles se sont trompées, si toutes ces années furent perdues pour rien. Elles sont terrorisées, tu peux les regarder, elles sont terrorisées par le sacrifice (Lagarce, 1997 : 24).

1. La pièce écrite en 1994, pour Théâtre Ouvert.

La Plus Vieille lui répond qu'elle voudrait juste qu'on le lui laisse pour qu'elle soit la seule à le garder. Chacune des cinq femmes le sollicite, navrée que cela ne soit pas possible.

L'Aînée se plaint :

Il nous quitte, il nous laisse, c'est nous qui toujours, là, toutes les cinq, c'est nous, toutes, qui l'attendrons, toutes ces années perdues, restées bloquées, épuisées, là, mais c'est son père qu'il quitte, c'est leur histoire à tous les deux, leur séparation et la violence de leur séparation et nous ne comptons pas et nous n'avons plus jamais compté, nous attendions, toutes ces années, nous attendions mais nous ne comptons pas (Lagarce, 1997 : 38).

Elles parlent de leur vie, de leur passivité, de l'attente, de leur rôle réduit à l'attendre, de leur vie suspendue. Et cependant maintenant, après son retour, leur situation n'a pas changé. La phrase-titre devient le leitmotiv qui résume le point de départ et toute la trajectoire de la pièce. La même situation de départ se retrouve d'ailleurs à l'arrivée, comme si rien ne s'était passé et ne se passera jamais. Pour le fils, partir c'est quitter la maison, son pays natal, le lieu où rien ne se passe, où l'avenir n'existe pas.

Il n'y a pas de dialogue. Il y a une plainte faite de plusieurs plaintes se superposant. Il n'y a pas de conflit ouvert entre les femmes. Il y a une rivalité pour attirer l'attention du jeune homme et de s'assurer de son amour. On trouve une série d'affirmations, de constatations provenant de cinq voix, souvent difficiles à différencier. Chacune poursuit son idée d'une réplique à l'autre. Comme des vagues, il n'y a pas de ruptures nettes entre les séquences, seulement une continuité, définie par La Mère :

– cela ne finira jamais, et je serai vieille à mon tour et tu seras morte déjà que j'attendrai encore–

Nous devons attendre encore qu'il se réveille et qu'il revienne à nous, qu'il ouvre les yeux et nous parle et fasse le récit de son voyage, ce dut être le voyage, nous avons toujours tellement imaginé sa vie ainsi, il ne saura nous décevoir (Lagarce, 1997 : 15).

Le silence, et ses conséquences pour les autres, est aussi présent chez Nathalie Sarraute dans sa pièce *Le silence* (1964). Cette relation amicale traumatisée par le comportement d'un des amis s'inscrit dans la création littéraire sarrautienne qui dès le début étudie des tropismes. Du grec *tropéin*, se tourner, se diriger, ils constituent, ce que l'auteur tend à prouver, « la source secrète de notre existence » (Sarraute, 1996 : 1554). Ils constituent, dans la vie comme dans la fiction, des drames infimes et intimes entre les êtres, entre les personnages, par les mouvements d'attraction ou de répulsion qui les agitent. Nathalie Sarraute, très sensible à l'expression de l'homme, très raffinée, montre par ces petites sensations la difficile recherche humaine d'un équilibre entre le besoin de solitude et le besoin d'adhésion d'autrui. Ce sont les paroles prononcées et leurs prolongements intérieurs qui étaient au centre de ses romans. *L'usage de la*

parole (1980) est le roman où Nathalie Sarraute a poursuivi l'exploration de ces ondes provoquées souvent par une phrase ou une expression anodine. Un mot pouvait, selon elle, dans certaines conditions, provoquer des perturbations invisibles, mais vertigineuses.

Sa quête obstinée des tropismes, reprise dans les vingt textes d'*Ici* (1995), a connu un développement dans sa pièce radiophonique *Le silence*. Cette pièce a été ensuite créée au théâtre par Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud au Petit Odéon en 1967. Au théâtre, la démarche de Sarraute devenait en apparence paradoxale. Les mouvements imperceptibles des tropismes s'extériorisaient, étaient donnés à entendre contre toute vraisemblance en passant de l'espace intérieur à celui des dialogues. Son éclosion tardive à la dramaturgie a considérablement élargi son public.

Dans une conférence prononcée à l'université de Madison, aux États-Unis, en 1974, Sarraute romancière et dramaturge a expliqué comment « le dialogue seul, sans cette préparation que constitue un pré-dialogue », lui avait d'abord semblé impossible, impensable (Robert, 2000 : 1261). Mais les mots étaient ses véritables personnages. Elle leur en a donné ironiquement les attributs descriptifs. C'étaient eux – locutions faussement innocentes, noms communs, noms propres, mais aussi simples intonations ou même silences – qui servaient de catalyseurs à l'action dramatique. Ils donnaient souvent leur titre à ses pièces : *Isma, ou Ce qui s'appelle rien* (1970), *C'est beau* (1975), *Elle est là* (1978).

La disproportion entre le côté anodin de ce qui se passe et la réaction, le bouleversement déclenché, produit un effet comique. C'est ce genre d'humour que Nathalie Sarraute cultivait volontiers.

Dans *Le silence*, Nathalie Sarraute montre pas à pas les conséquences du silence de Jean-Pierre, l'un des personnages de la pièce. Ce silence devient insupportable. Les personnes arrivent à se culpabiliser, cherchant les causes de cette abstention de Jean-Pierre dans leur propre comportement, dans leurs propos. Lui-même focalise sur lui de plus en plus intensivement tous les propos. On ne parle que de son silence. Il suscite un intérêt de plus en plus grand, éveille des émotions de plus en plus fortes, déclenche l'hostilité, la haine. Son silence les déstabilise tous, provoquant la naissance d'une double image décrite par ses amis. Cette ambivalence amène ses amis à ne plus se maîtriser. L'un après l'autre, ils perdent leur sang-froid. La tension devient de plus en plus grande. Jean-Pierre suit la crise qu'il a déclenchée par son attitude. Il est conscient que sa seule parole pourrait changer cette situation, détendre, terminer cette tension traumatisante, insupportable. C'est sa façon de manifester son pouvoir, sa domination.

Jean-Pierre est le seul personnage dans la pièce à avoir un prénom. Les autres sont nommés H.1, H.2, F.1, F.2, etc. À la fin de la pièce, il dira à peine deux phrases, des phrases banales, n'ayant aucune liaison logique avec toute la situation. Tous les personnages se demandent pourquoi il ne parle pas. C'est H.1 qui souffre le plus. Il culpabilise et culpabilise les autres en supposant qu'ils ont blessé Jean-Pierre. C'est une situation pareille à celle de la pièce de Jean-Luc Lagarce où, dans les plaintes, les

cinq femmes ne parlent que de Lui, qui reste dans la chambre à côté. Chez Lagarce l'homme ne peut rien dire, il est sans connaissance. Chez Sarraute, Jean-Pierre est conscient. Il pourrait, s'il le voulait, désamorcer cette situation difficile, mettre un terme à la souffrance de ses amis. Surtout qu'il observe que les reproches deviennent de plus en plus graves et que le silence intensifie cette gravité. H.1 au début sérieux, équilibré, au fur et à mesure qu'il s'engage dans son propos, n'arrive plus à maîtriser ses émotions :

H.1, *gémissant* [...] Juste un mot. Un mot de pardon. [...] Votre silence... comme un vertige... j'ai été happé... un démon... comme on est tenté de prononcer pendant la messe des mots sacrilèges... Votre silence m'a poussé de tout son poids... (Sarraute, 1996 : 1383).

Plus tard, effrayé, il ajoute :

Je ne sais pas... Oh, je ne sais rien... Oh, ça s'amasse maintenant, oh, comme ça enfle... Oh, me cacher... Tant d'impudeur... Une telle indécatesse... Vous voyez, je suis puni. Bien suffisamment. Pour en avoir manqué, moi aussi. C'est là ma faute, j'ai manqué de pudeur. C'est cela qui vous soulève de dégoût, n'est-ce pas ? C'est quelque chose que vous ne pardonnez jamais (Sarraute, 1996 : 1383-1384).

Il crie, gémit, pleure presque en attendant que Jean-Pierre, touché par ce comportement, sorte un mot, coupe son silence. Il est navré de ne voir aucune réaction de la part de Jean-Pierre. Il l'appelle modeste et sage. H.2, quant à lui, l'appelle bandit.

Nathalie Sarraute est très sensible à la relation avec autrui, cette relation qu'Edgar Morin définit ainsi :

La relation avec autrui est inscrite virtuellement dans la relation avec soi-même : le thème archaïque du double, si profondément enraciné dans notre psyché, montre que chacun porte en lui un *alter ego* (moi-même autre), à la fois étranger et identique à soi. [...] C'est parce que nous portons en nous cette dualité où « Je est un autre » que nous pouvons, dans la sympathie, l'amitié, l'amour, introduire et intégrer l'autre en notre Je (Morin, 2001 : 69).

Ainsi Jean-Pierre devient celui qui, comme on dit, « peut se permettre » de se situer au-delà des règles, devenir arbitre dont les transgressions elles-mêmes ne sont pas des fautes mais l'amorce ou l'annonce d'une nouvelle mode, d'un nouveau mode d'expression ou d'action voué à s'imposer comme modèle. Son comportement illustre certaines thèses d'Erving Goffman sur l'individu qui cache sa stratégie pour dominer les autres (Goffman, 1973 : 228-229).

La lecture du texte dramatique nous prive de tout cet apport de la gestualité et de la mimique qui sur la scène subviennent au silence. Les pauses, l'acteur doit les accentuer dans le théâtre, sur la scène. Diderot dans son traité *De la poésie dramatique* insistait pourtant déjà sur la nécessité d'écrire ces silences du texte :

Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de clarté au discours ; qu'elle lie le dialogue ; qu'elle caractérise ; qu'elle consiste dans le jeu délicat qui ne se devine pas ; qu'elle tient lieu de réponse, et presque toujours au commencement des scènes (Pavis, 2002a : 326).

Le silence dans le théâtre est une composante indispensable au jeu vocal et gestuel de l'acteur, qu'il soit indiqué par une indication scénique ou qu'il soit marqué par la mise en scène ou l'acteur. Le silence est l'ingrédient le plus difficile à manipuler dans le travail de mise en scène, car il échappe vite à son auteur pour devenir un mystère insondable – difficilement communicable – ou un procédé trop voyant, qui lasse vite le spectateur. Le silence peut devenir l'élément central de la composition, ce que prouvent les pièces évoquées. Winnie communique à demi-mot, elle ne termine pas ses phrases, elle parle pour ne rien dire. Dans ce délire verbal, le silence devient très présent. C'est le silence qui exprime l'impossibilité de communiquer définie par Edgar Morin :

L'homme s'est fait dans le langage qui a fait l'homme. Le langage est en nous et nous sommes dans le langage. Nous sommes ouverts par le langage, enfermés dans le langage, ouverts sur autrui par le langage (communication), fermés sur autrui par le langage (erreur, mensonge), ouverts sur les idées par le langage, fermés sur les idées par le langage (Morin, 2001 : 31).

Dans les exemples évoqués, on observe d'une manière implicite et explicite les stratégies qui permettent à la personne présente de se situer au-delà des règles et des convenances imposées aux locuteurs. L'ostentation de la liberté, la transgression délibérée, la stratégie consciente ou inconsciente, mais efficace, constituent une certaine riposte. Cette riposte aux stratégies d'hypercorrection vouée à en faire toujours trop ou pas assez est ainsi renvoyée à une interrogation anxieuse sur la règle et sur la manière légitime de s'y conformer.

Et cependant le silence s'impose quand la situation devient infernale comme celle décrite par Jean-Paul Sartre dans *Huis clos* (1944). Dans l'enfer sartrien, Garcin, d'une voix douce, propose à Estelle et Inès :

Je ne serai pas votre bourreau. Je ne vous veux aucun mal et je n'ai rien à faire avec vous. Rien. C'est tout à fait simple. Alors voilà : chacun dans son coin ; c'est la parade. Vous ici, vous ici, moi là. Et du silence. Pas un mot : ce n'est pas difficile, n'est-ce pas ? Chacun de nous a assez à faire avec lui-même. Je crois que je pourrais rester dix mille ans sans parler (Sartre, 1990 : 42).

Les pièces évoquées confirment le pouvoir et la cruauté du silence humain. Dans le théâtre français du XX^e siècle, le silence se décline dans les relations interpersonnelles différentes et variées. Jean Anouilh en reflète un aspect cruel dans son *Antigone*

où la femme de Créon assiste à toute la tragédie sans dire un seul mot, condamnée par l'auteur à ne pas parler. Dans la pièce de Jean-Luc Lagarce, le silence de la personne présente déclenche un grand monologue à plusieurs voix sur la vie ratée. La force traumatisante du silence dans le théâtre de Nathalie Sarraute, qui, comme celui de Samuel Beckett, est dominé par la suspension, est grandiose. Et pourtant il est rare de trouver l'analyse des subtilités de la communication interhumaine, interpersonnelle, présentée avec une telle finesse, avec un tel respect, avec une telle attention. Le silence comme *habitus* devient un élément important du comportement dans les relations interpersonnelles, l'affirmation la plus visible de la liberté ou de la contrainte de l'homme. Le silence détermine l'art de vivre, car

la relation avec autrui est originaire. Autrui est virtuel en chacun et il doit s'actualiser pour que chacun devienne soi-même. Paradoxalement, le principe d'inclusion (amour) est nécessaire au principe d'exclusion, qui, nous mettant au centre du monde, nous permet d'y placer autrui (Morin, 2001 : 69).

BIBLIOGRAPHIE :

- Anouilh J. 2002. *Antigone*. Paris. La Table Ronde.
Beckett S. 1963-1974. *Oh les beaux jours*. Paris. Les Éditions de Minuit.
Goffman E. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris. Les Éditions de Minuit.
Lagarce J.-L. 1997. *J'étais dans la maison et j'attendais que la pluie vienne*. Besançon. Les Solitaires Intempestifs.
Le Robert des grands écrivains de langue française. 2000. Paris.
Morin E. 2001. *L'identité humaine*. Paris. Seuil.
Pavis P. 2002a. *Dictionnaire du théâtre*. Paris. Armand Colin.
Pavis P. 2002b. *Le théâtre contemporain*. Paris. Nathan.
Sarraute N. 1996. *Œuvres complètes*. Paris. Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
Sartre J.-P. 1990. *Huis clos*. Paris. Gallimard.

The silence of a present person in some French 20th century drama

ABSTRACT: The consideration of the silence of a present person in some French 20th century drama reveals the power and the cruelty of human silence. The play by Anouilh displays the destiny of a woman who is convicted to be a voiceless witness, whereas the one by Beckett shows the silence of a husband begged by his companion to confirm her presence. In the play by Lagarce, the agony of an ungrateful son unleashes a torrent of complaints pronounced by a women belonging to his family. Finally, both of the analysed plays by Sarraute show the consequences of silence in relations between friends.

Keywords: silence, Anouilh, Beckett, Lagarce, Sarraute.