

Silence

La dramaturgie traditionnelle fait du silence une simple pause dans l'échange des répliques, le contrepoint d'un discours conçu comme mode d'expression naturel au théâtre. Ainsi subordonné à la sphère du dialogue, le silence n'appellerait d'autre définition que négative. Mais c'est précisément de ce statut d'auxiliaire de la parole que l'a affranchi le drame moderne et contemporain. À la lumière d'expériences aussi diverses que celles de Maeterlinck, Beckett ou Handke, le silence apparaît comme une force capable d'ébranler le mécanisme du dialogue et, au-delà, de déconstruire la forme dramatique traditionnelle. Son rôle croissant, depuis plus d'un siècle, sur les scènes de théâtre subvertit ouvertement une dramaturgie du verbe érigée en norme par le classicisme français. Autour du statut théâtral du silence se joue ainsi un renversement fondateur de notre modernité dramatique.

Ce renversement trouve son origine chez Diderot, qui, le premier, donne un rôle moteur au silence ou à l'expression muette des passions. Les scènes les plus pathétiques du *Fils naturel* et du *Père de famille* recourent ainsi à la pantomime ou au tableau* là où le théâtre classique aurait chargé le langage d'exprimer l'émotion du personnage. La pantomime, rhétorique des gestes et véritable silence *discursif*, s'oppose toutefois au tableau qui ne saurait être entièrement transposé dans l'ordre du discours. Ainsi le tableau final du *Fils naturel* n'est-il pas totalement transparent, malgré son sens moral évident : source de l'émotion dramatique, il ne se donne pas seulement à comprendre mais aussi à contempler. De tels tableaux ouvrent sur une véritable dramaturgie du silence, qui constitue comme l'envers de l'esthétique théâtrale dominante. C'est pourtant seulement avec la crise du drame moderne théorisée par Szondi que cette inversion de la hiérarchie établie par le théâtre classique entre parole et silence trouvera une postérité.

Naturalisme et symbolisme ont travaillé conjointement à faire jouer le silence contre la plénitude du verbe dramatique traditionnel. Zola et, de façon plus radicale, Maeterlinck ont attiré le silence hors de la sphère du dialogue, créant les conditions d'un théâtre définitivement libéré de la suprématie du verbe. De ce point de vue, le théâtre naturaliste prolonge, en l'investissant d'une signification nouvelle, le renversement amorcé par Diderot. Les personnages de Zola restent des êtres de parole, mais leur dialogue est désormais menacé par la présence silencieuse de puissances qui les déterminent et les dépassent. Une pièce comme *Renée* fait entendre la voix silencieuse d'une hérédité qui prive le discours de son héroïne de sa validité *objective*. Le théâtre d'Ibsen est aussi travaillé par l'action souterraine de forces résolument non dialogiques. *Les Revenants* mettent en scène

l'influence posthume du chambellan Alving : la syphilis héréditaire inscrit silencieusement l'héritage du père dépravé dans le corps même d'Osvald, piégant les paroles de celui qu'elle détermine. Dans *Le Canard sauvage*, c'est significativement la cécité de Werle qui désigne la petite Hedvig comme sa fille naturelle, et la conduit secrètement à se tuer dans le silence et la nuit du grenier. Le décor naturaliste fonctionne aussi comme une force capable de rivaliser avec le dialogue. Incarnation scénique du milieu dans le théâtre de Zola, il devient chez Strindberg l'espace d'une action qui se joue en silence parallèlement à l'échange des répliques. La présence sur la scène de *La Maison brûlée* des ruines de la demeure familiale signale, en deçà de tout discours, le dévoilement des secrets qu'elle recèle. En abattant les murs de cette maison entre les deux actes de la pièce, Strindberg exhibe silencieusement une intimité familiale dont la découverte nourrit l'ensemble de l'action*.

Chez Strindberg comme chez Maeterlinck, le dispositif scénique cesse de seulement fournir un cadre au dialogue pour devenir une force silencieuse jouant contre le discours des personnages. Le dialogue de *L'Intruse* semble ainsi lutter tout entier contre la présence hors scène d'une femme agonisante. Maeterlinck met en scène une parole menacée par un « silence de mort », et c'est celui-ci qui triomphe finalement avec l'entrée silencieuse des personnages dans la chambre mortuaire. De même, *Intérieur* s'achève avec l'absorption littérale du principal personnage parlant par l'espace muet de la maison. Aux paroles tant attendues du vieillard se substitue, pour les personnages du jardin et le spectateur, la contemplation d'un spectacle silencieux. Le silence devient ainsi la matière même du théâtre. Le renversement qu'opère ici Maeterlinck ouvre la voie à une contestation radicale de la scène dialoguée. Même lorsque sa forme extérieure est préservée, comme dans la pièce de conversation*, l'émergence du silence remet définitivement en cause la dialectique des rapports intersubjectifs. Chez Tchekhov, les personnages donnent ainsi l'impression de monologuer côte à côte, sans jamais franchir efficacement le silence qui les sépare.

Si l'écho de cette contestation se fait encore entendre sur la scène contemporaine, c'est qu'elle oblige à repenser le statut même du texte dramatique. Le personnage* ne saurait désormais fonder son identité sur un discours dont il a perdu la maîtrise. À l'instar de l'Étranger d'*Intérieur*, dont la parole se dissout finalement en un commentaire* de l'action silencieuse qui se déroule sous ses yeux, les personnages de Beckett ou Sarraute font résonner le silence qui les entoure sans lui opposer la plénitude d'une caractérisation. En mettant en scène H. 1, H. 2, F. 1, F. 2..., Sarraute ne désigne pas des personnages mais des « voix* », la source mouvante d'une parole qui n'est jamais tout à fait située. Aux répliques clairement attribuées du drame traditionnel se substitue ainsi un texte au statut ambigu. C'est dès lors une parole flottante, comme détachée du corps du comédien, que peuvent donner à entendre les spectacles de Claude Régy, qui fut le premier à créer les pièces de Duras, Sarraute ou Handke et à recréer celles de Maeterlinck, injustement tombées dans l'oubli. Une telle dissociation du texte dramatique et du personnage s'opère aussi dans des pièces qui, à l'image de *L'Acte sans paroles* beckettien, mettent en scène une action totalement silencieuse. Peter Handke écrit des textes dramatiques entiè-

rement dépourvus de dialogue, tandis que Heiner Müller construit dans *Paysage sous surveillance* une description qui peut être interprétée comme un discours à l'origine incertaine ou comme une longue didascalie. C'est désormais la difficulté à faire émerger du silence un discours dramatique qui devient objet de théâtre, comme dans les spectacles de François Tanguy et du théâtre du Radeau.

De telles expériences, qu'elles relèvent de l'écriture ou de la mise en scène, constituent les formes extrêmes d'un renversement qui s'est d'abord joué dans le cadre de la pièce de théâtre dialoguée. Ainsi le silence demeure-t-il, dans la pièce de Sarraute à laquelle il donne son titre, l'objet de tous les discours. C'est aussi à partir de la forme dialogique que Beckett a su imposer le silence comme force susceptible d'ouvrir une nouvelle esthétique. Le dialogue beckettien, comme troué par la prolifération de la didascalie « *un temps* », accorde autant d'importance au silence nécessaire à la maturation de la parole qu'à la parole elle-même. De même, *Travail à domicile*, que Kretz qualifie de « pièce de silencieux » en raison des actions qui se jouent en silence entre les répliques, construit un jeu entre dit et non-dit, corps et langage, qui est au centre du « théâtre du quotidien ». Ainsi le théâtre contemporain fait-il jouer, dans le prolongement du drame moderne, le silence *contre* mais aussi *avec* un dialogue qu'il s'agit d'arracher au risque du bavardage.

H. K. et A. R.

Bibliographie
Bernard, 1947; Régy, 1991; Rykner, 1996 et 2000; Sarrazac, 1989.

SARRAZAC J.-P. (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 22/2001.