

S P H È R E S



– 3 –

S I L E N C E

J O U R N É E S D ' É T U D E

2 2 - 2 3 M A I 2 0 1 4

I D E N T I T É S C U L T U R E L L E S T E X T E S E T T H É Â T R A L I T É E A 4 2 7 7

U N I V E R S I T É D ' A V I G N O N E T D E S P A Y S D E V A U C L U S E

S P H È R E S

La revue Sphères a pour objectif de diffuser les travaux des doctorants et jeunes chercheurs participant aux journées d'études organisées par les doctorants du laboratoire Identités Culturelles, Textes et Théâtralités (ICTT). Cette publication se veut sphère d'échanges pluridisciplinaires entre les différents domaines de recherche en Arts, Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales.

S O M M A I R E

PREFACE	
- ANNE PAOLI ET MARJORIE AMBROSIO	IV
ECOUTER LE SILENCE DE LA « VIE NUE » : ENTRE ARCHÉOLOGIE ET CLINIQUE	
- SAKI KOGURE	1
LE SILENCE, LA PAROLE ET LA VOIX : ARTICULATIONS LACANIENNES	
- MONIQUE FOURDIN	14
LE SILENCE DE L'ARTISTE HUANG YONG PING FACE À LA CENSURE	
- SHIYAN LI	25
« HABLAR NO ES IMPORTANTE » : VARIATIONS SUR LE SILENCE DANS LES DRAMES DE JUANMA BAJO ULLOA	
- DIANE BRACCO	39
LE SILENCE DANS L'ŒUVRE DE L'ÉCRIVAIN CHILIEN FRANCISCO COLOANE : UNE EXPRESSION DU TRAGIQUE ET DU SUBLIME AUSTRAL	
- ESTELLE PATOYT	57
LE SILENCE DANS LA PRÉSENTATION DE MARIE AU TEMPLE DE PHILIPPE DE MÉZIÈRES, REPRÉSENTÉE EN AVIGNON LE 21 NOVEMBRE 1372	
- ILSIONA NUH	71
SILENCE ET DIMENSION COGNITIVE : LA PENSÉE DIALOGIQUE DANS LA PIÈCE RADIOPHONIQUE EMBERS DE SAMUEL BECKETT	
- JULIE BÉNARD	83

Préface

« *S'il est mortel pour un texte de ne rien dire, il peut toutefois tenter d'en dire le moins possible* »
(Samuel Beckett, *En attendant Godot*, 1952)

Le terme silence, dont l'étymologie latine *silentium*, de *silere*, nous renvoie au sens de « se taire », s'associe dans un premier temps à la notion d'absence de parole ; absence qui peut être voulue, bénéfique, porteuse d'une pensée qui existe mais qui ne s'exprime pas, car l'acte de parole peut la déformer, comme le souligne Merleau-Ponty pour qui « le philosophe parle, mais c'est une faiblesse en lui et une faiblesse inexplicable : il devrait se taire, coïncider en silence, et rejoindre dans l'Être une philosophie qui est déjà faite » (*Le Visible et l'invisible*).

Mais le silence peut être aussi le fruit d'une contrainte, d'une soumission, sans pour autant enchaîner la pensée de l'être, ni la réduire au bon vouloir de l'autre : « que vous sert de me réduire au silence, si vous ne pouvez m'amener à la persuasion », affirme Rousseau dans *l'Émile*. Si le silence peut être une arme, le rompre en est une autre ; je ne puis m'empêcher de reprendre ce fragment du discours de Miguel de Unamuno, président de l'université de Salamanque, face au général Millán Astray qui venait de prononcer le 12 octobre 1936 : « Viva la muerte, abajo la inteligencia » (Vive la mort, à bas l'intelligence) ; le philosophe se leva et répondit ces phrases demeurées célèbres : « Vous êtes tous suspendus à ce que je vais dire. Tous vous me connaissez, vous savez que je suis incapable de garder le silence. En soixante-treize ans de vie, je n'ai appris à le faire. Et je ne veux pas l'apprendre aujourd'hui. Se taire équivaut parfois à mentir, car le silence peut s'interpréter comme un acquiescement ».

Traduction de ce que l'on ne dit pas, que l'on ne peut ou ne veut dire, le silence ne se définit pas seulement par l'absence de paroles, mais plus amplement par l'absence de bruits, de sons ; que serait la musique, creuset des émotions, sans les silences ? Debussy, après avoir composé *Pelléas et Mélisande*, n'écrivit-il pas au compositeur Ernest Chausson : « Je me suis servi d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire du silence (ne riez pas), comme un agent d'expression et peut-être la seule façon de faire valoir l'émotion dans une phrase » ? Ce même silence musical, aura largement influencé Bachelard qui, guidé par la fontaine de Mélisande, puise dans l'eau un « modèle de calme et de silence », et ne conçoit pas « de grands poèmes sans silence ».

Source de plénitude de l'âme, de l'esprit et du corps, d'intensité religieuse, mystique, de recueillement pour les uns, le silence peut être assourdissant pour d'autres et, paradoxe, s'exprimer par la voix, l'image, sous formes psychanalytique, théâtrale, poétique, artistique, telles que se proposent de les décliner les différents articles recueillis à l'issue de ces journées.

C'est pourquoi, je me retire sur la pointe des pieds ; il convient, en effet, d'être silencieux pour mieux écouter parler du silence en termes choisis.

Avant d'aborder la multiplicité des liens tissés entre les arts avec le silence, notre parcours s'ouvre avec Saki Kogure, qui questionne le statut même du concept de silence. Elle propose une approche méthodologique fondée sur la confrontation de l'archéologie agambenienne et de la psychanalyse lacanienne. Elle démontre ainsi comment, au cours de l'histoire, le silence peut se transformer en impossibilité d'énoncer l'expérience de la souffrance.

L'article de Monique Fourdin prend également comme point de départ la psychanalyse avec l'interprétation faite par Jacques Lacan du tableau d'Edouard Munch *Le cri*, mais pour y analyser les rapports qu'entretiennent le silence et la parole avec l'Autre, au-delà des limites langagières.

Poursuivant l'analyse des résonances que le concept de silence peut avoir dans les arts plastiques, le travail de Shiyang Li propose une lecture de l'œuvre de l'artiste Huang Yong Ping à travers le prisme de la pensée chinoise, alliée à l'influence de Wittgenstein et de Duchamp. Shiyang Li montre que le parcours artistique et humain de Huang Yong Ping est porteur de stratégies de prise de parole et de silence : « couper la langue » et « nourrir la langue ».

Diane Bracco questionne à son tour la capacité du septième art à mettre en scène le silence. Son étude porte sur deux drames du réalisateur Juanma Bajo Ullo et met en lumière une esthétique en partie fondée sur l'impossibilité de la parole face à la violence.

Estelle Patoyt propose un angle d'approche différent : le point de départ de sa contribution est cette fois la matière textuelle fournie par l'œuvre de Francisco Coloane. Véritable transcription du silence, celui des hommes, de la nature, voire du texte lui-même, elle acquiert se faisant une ampleur dramatique, symbolique et sublime.

Le théâtre peut également se faire l'annonceur du silence, comme c'est le cas dans *La Présentation de Marie au Temple*, donnée en l'Église des Cordeliers d'Avignon le 21 novembre 1372. Ilsona Nuh y étudie le personnage éponyme pour démontrer comment la dimension spirituelle de la figure mariale se construit précisément par le recours au silence.

Avec Julie Bénard nous abordons une dernière expérience artistique à travers la pièce radiophonique *Embers* de Samuel Beckett. Par le biais d'un emploi dialogique du silence et du son, Julie Bénard révèle toute l'ambiguïté des voix intérieures du personnage principal : voix silencieuses mais sonores, naviguant à mi-chemin entre matérialité et pure cognition.

Dans les mots comme dans l'image, le silence mérite de se faire entendre. Laissons-lui à présent la parole.

Préambule inaugural d'Anne Paoli
Présentation de Marjorie Ambrosio

Écouter le silence de la « vie nue » : entre archéologie et clinique

Saki Kogure

Résumé

En prenant pour point de départ la méthode de l'archéologie agambenienne, cet article problématise le statut du concept de silence en tant qu'effacement de la possibilité même de l'énonciation de la souffrance vécue par certains sujets. L'enjeu de notre démarche est d'élaborer, à partir d'une articulation entre la philosophie de l'histoire de Giorgio Agamben et la psychanalyse lacanienne, une nouvelle méthodologie qui soit en mesure d'aborder les répétitions de la violence dans l'histoire.

Introduction

L'enjeu de cet article est d'enrichir la réflexion agambenienne sur le concept de silence à partir d'une analyse du traitement thérapeutique du traumatisme. C'est pour penser une nouvelle forme de subjectivation qu'une telle interprétation nous semble importante. Dans quelle mesure peut-on *faire usage* du concept de silence pour construire un discours critique de la violence sociale ? Rendre visible l'effacement de la possibilité même de l'énonciation du trouble et de l'existence exclue de certains sujets est l'une des tâches centrales dans la philosophie de l'histoire.¹ Dans le sillage de Walter Benjamin et Michel Foucault, Giorgio Agamben tente de visibiliser l'opération de cet effacement inscrit dans la structure du pouvoir tout en analysant le rapport entre la souveraineté et la « vie nue ». Notre question centrale consiste à nous demander comment nous pouvons faire valoir le concept de « vie nue » de Giorgio Agamben dans le traitement des répétitions de l'effacement de certains sujets dans l'histoire. Ainsi, nous nous proposons de réfléchir sur cette dernière question tout en examinant la manière dont on peut articuler la méthode de la

¹ Voir M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », *Dits et Écrits 1945-1988*. Tome 3 : 1976-1979. Paris : Gallimard, 1994, pp.237-253. Sur ce point, voir aussi W. Benjamin, « Sur le concept de l'histoire », *Œuvre III*. Paris : Gallimard, 2000.

philosophie de l'histoire agambenienne et la théorie du traumatisme dans une optique psychanalytique. Notre objectif central est d'enrichir l'analyse agambenienne, proposée dans la série de ses ouvrages *Homo sacer*, de l'écoute du silence de la vie effacée dans l'histoire tout en problématisant l'acte même d'écouter le non-dit de la souffrance des traumatismes à la lumière la psychanalyse lacanienne.

Cet article est structuré en quatre parties. 1) Tout d'abord, nous essayons de présenter le concept de « vie nue » en tant que symptôme de la violence historique du pouvoir. 2) Nous analysons, ensuite, la théorie lacanienne du traumatisme afin de mieux comprendre la vie nue en tant que symptôme des pratiques de la violence. 3) Troisièmement, il s'agit d'analyser la théorie agambenienne du témoignage en tant que pièce centrale dans une démarche critique de la biopolitique tout en l'inscrivant dans le cadre d'une réflexion sur le traitement thérapeutique du traumatisme. 4) Enfin et quatrièmement, nous examinons l'archéologie d'Agamben en tant que méthode de création de ce que nous appellerons un évènement. La spécificité de notre démarche consiste à traiter le statut du concept de « vie nue » autant sur un niveau archéologique que sur un niveau clinique.

La vie nue dans des répétitions historiques

Nous allons tout d'abord analyser une figure historique de la vie qui se situe hors de toute représentation. Il s'agit de la « vie nue », un concept que Giorgio Agamben a créé dans sa série *Homo sacer* commencée il y a environ quinze ans. Agamben y tentait de visibiliser une structure surdéterminée du pouvoir de l'Occident qui fonctionne sur la base du sacrifice et de l'exclusion de certains sujets qui sont nommés la « vie nue ». C'est une notion que Giorgio Agamben emprunte à Walter Benjamin tout en la traitant de manière originale dans sa propre philosophie.² Agamben insiste sur la nécessité d'une analyse sur un couple conceptuel figuré du concept de vie nue et de celui de la souveraineté :

² W. Benjamin, « Critique de la violence », *Œuvres I*. Paris : Gallimard, 2000.

qu'est-ce qui est ex-cepté et capturé en elle [la souveraineté] ? Qui est le porteur du ban souverain ? Aussi bien Benjamin que Schmitt, quoique d'une façon différente, désignent la vie (la « vie nue » chez Benjamin et, chez Schmitt, la « vie effective » qui « brise la croûte d'une mécanique rouillée dans la répétition ») comme l'élément qui, dans l'état d'exception, entretient la relation la plus intime avec la souveraineté. C'est cette relation qu'il s'agit à présent de clarifier.³

L'une des originalités de l'usage agambenien du concept de vie nue consiste en une généalogie de ce concept se situant dans le droit romain. En effet, la vie nue est une vie de l'homme sacré dont la figure juridique est apparue dans le droit romain archaïque : « L'homme sacré est, écrit Festus, toutefois, celui que le peuple a jugé pour un crime ; il n'est pas permis de le sacrifier, mais celui qui le tue ne sera pas condamné pour homicide ».⁴ L'homme sacré est *tuable* et *insacrifiable* sans processus juridiques et sans processus religieux. Autrement dit, la vie nue est exclue de la loi humaine, mais aussi de la loi divine. En ce sens, elle est une figure de l'exclusion ou de l'exception de tous les ordres symboliques et imaginaires.

Or, le problème de la vie nue ne se présente pas comme étant une simple figure de victime se situant en dehors de la loi. L'interrogation agambenienne s'avère plus radicale, car elle concerne la structure même de la loi qui est basée sur la production de la vie nue au profit de l'établissement de la puissance de la souveraineté. Par exemple, dans l'état d'exception dans lequel l'autorité juridique peut suspendre le droit au nom de la nécessité de sauver l'ordre, à ce moment-là, on peut supprimer ou enfermer officiellement certains sujets, sans avoir recours à un processus juridique.⁵ Le danger est ainsi effectivement inscrit à l'intérieur du droit lui-même, car comme le dit Derrida, « [l]'origine de l'autorité, la fondation ou le fondement, la position de la loi ne pouvant par définition s'appuyer finalement que sur elles-mêmes, elles sont elles-mêmes une violence sans fondement ».⁶

La vie nue se caractérise comme étant un résultat produit par la violence souveraine. Le rapport entre la vie nue et la souveraineté est un rapport qui définit la singularité d'un paradigme, et ce paradigme se répète dans l'histoire.⁷ Même si la répétition est une affaire singulière, ce qui se répète, c'est le rapport entre la toute-puissance (la souveraineté) et l'impuissance (la vie nue). Grâce à l'analyse agambenienne, nous pouvons décrire ce lien entre la dimension du « tout » et celle du

³ G. Agamben, *Homo Sacer I : le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil, 1997, p.77.

⁴ Ce texte de Festus est cité par Agamben dans le livre de H. Bennet, « *Sacer esto* ». Boston : Ginn & Co., 1930, p.5, cité par G. Agamben, *Homo Sacer I : le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil, 1997, p.81.

⁵ G. Agamben, *Homo sacer II, 1 : État d'exception*. Paris : Seuil, 2003.

⁶ J. Derrida, *Force de loi. Le « Fondement mystique de l'autorité »*. Paris : Galilée, 1994, p.34.

⁷ Afin de comprendre la définition du concept de paradigme, voir G. Agamben, *Signatura rerum. Sur la méthode*. Paris : Vrin, 2009, p.34.

« rien » dans chaque cas historique singulier. Toutefois, une question s'impose : pourquoi ce rapport se répète-t-il ? C'est parce que ce qui a été « effacé » ou « tué » dans l'histoire revient, d'une manière ou d'une autre, dans l'histoire. Mais comment s'opère ce retour ? Il se fait par l'apparition d'un symptôme ou d'un fantôme causé par le manque symbolique. Nous pouvons observer une sorte de résistance dans la répétition, car cette dernière est une tentative de maîtriser la violence souveraine.

Le traumatisme et l'inconscient réel

La répétition qui vise à maîtriser la violence souveraine est une épreuve qui consiste à dire qu'il existe une dimension irréductible de la vie nue à la souveraineté. Notre hypothèse affirme que la vie nue n'est donc pas un simple résultat de la violence souveraine, mais une vie traumatique, une inconscience traumatique qui se situe en dehors du langage. Il s'agit, plus précisément, d'un « trou noir » autour duquel l'histoire se répète afin de le maîtriser. Nous nous référons, pour définir le statut théorique ce trou, au « réel » lacanien. Comme le disait un homme traumatisé après avoir subi une agression violente : « je suis tombé dans un trou noir. C'est un trou vide, il n'y a personne et on n'entend rien ». ⁸

Afin de mieux comprendre en quoi réside la particularité de ce trou, référons nous au « réel » lacanien. Le réel est un concept qui désigne l'un des trois ordres de la réalité psychique inconsciente : réel-symbolique-imaginaire. L'*imaginaire* est considéré comme une image illusoire installée dans la vie psychique dont la dimension est créée par le narcissisme du moi. Le *symbolique* se définit comme un ordre fondamental nécessaire à la formation du sujet dans la mesure où l'individu accepte l'ordre du langage afin de s'inscrire dans la société. ⁹ Le *Réel* se présente comme une dimension de la vie psychique se situant au-delà de toutes les représentations imaginaires et symboliques. Dans le séminaire intitulé *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ¹⁰ Lacan définit de manière claire le concept de réel. Il déclare que la dimension du réel est « ce qui revient toujours à la même place ». ¹¹ Le réel est ainsi un noyau insaisissable de la répétition. De

⁸ J. Roisin, *De la survivance à la vie. Essai sur le traumatisme psychique et sa guérison*. Paris : PUF, 2010, p.5.

⁹ Afin de mieux comprendre le rapport entre l'imaginaire et le symbolique, voir J. Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrit I*. Paris : Seuil, 1999 ; J. Lacan, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », *Des Noms-Du-Père*, Paris : Seuil, 2005.

¹⁰ J. Lacan, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973.

¹¹ J. Lacan, *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973, p.59.

fait, le réel traumatique est un trou ou la mort installée dans la vie psychique à cause de l'expérience menaçante de l'effroi qui échappait au cadre des représentations au moment du choc. La répétition compulsive du traumatisme peut être comprise comme l'échec infini de la tentative de maîtriser cette expérience menaçante et de combler ce trou par des représentations multiples.

En ce qui concerne le traitement du traumatisme, la théorie freudienne du traumatisme ne parvenait pas à saisir cette irreprésentabilité du trou noir dans la mesure où l'inconscient freudien est fait de représentations. Freud affirme que l'inconscient ne peut connaître la mort, on ne croit pas au fond en elle, car il est impossible de croire en quelque chose d'insaisissable. C'est-à-dire que chez Freud l'inconscient est soit d'ordre imaginaire, soit d'ordre symbolique.¹² À partir de la création du concept lacanien de réel, nous avons accès à l'irreprésentabilité du trou noir du traumatisme dans la vie psychique. Nous pouvons en effet ajouter une nouvelle dimension de l'inconscient, après l'inconscient imaginaire et l'inconscient symbolique, c'est l'« inconscient réel ».¹³

À partir de cette articulation entre le concept de vie nue chez Agamben et l'inconscient réel traumatique chez Lacan, nous proposons l'hypothèse que le silence au sens du trou noir n'est pas l'absence de la parole, mais *l'absence de la possibilité même de l'émergence de la parole*. La question fondamentale sera de savoir comment on peut créer le lieu où l'émergence de la parole sera possible.

Le témoin sur le seuil entre l'homme et le non-homme

Pour répondre à cette question, nous allons, à présent, analyser plus concrètement la vie nue en tant que sujet effacé qui n'a pas de lieu où l'émergence de sa propre parole soit possible. De fait, il existe trois manières générales de traiter le concept de vie nue dans la série agambenienne d'*Homo sacer* : la première consiste à chercher dans le domaine de l'*épistémologie*. La deuxième se situe dans le domaine de l'*ontologie* et de la phénoménologie. Afin de visibiliser le « fantôme » qui flotte sur le seuil entre l'homme et le non-homme, nous traiterons la troisième voie, l'*anthropologie*. Plus concrètement, il s'agit d'une réflexion sur l'anthropogénèse, à savoir le processus de « devenir homme ».

¹² J. Roisin, *De la survivance à la vie, Essai sur le traumatisme psychique et sa guérison*. Paris : PUF, 2010, pp.32-36.

¹³ J. Roisin, *De la survivance à la vie, Essai sur le traumatisme psychique et sa guérison*. Paris : PUF, 2010, p.32.

Cette troisième voie anthropologique est la plus finement analysée dans le troisième volume de l'*Homo sacer* intitulé *Ce qui reste d'Auschwitz*.¹⁴ Dans ce livre, Agamben analyse le témoignage de détenus qui ont cessé de se battre devant une terrible réalité dans les camps de concentration ; il les appelle les « musulmans ».¹⁵

Certaines couches de détenus avaient perdu depuis longtemps toute volonté de vivre. On appelait ces derniers, dans les camps, les "musulmans", c'est-à-dire des gens d'un fatalisme absolu. Leur soumission n'était pas un acte de volonté, mais au contraire une preuve que leur volonté était brisée. Ils acceptaient leur sort parce que toutes leurs forces intérieures étaient paralysées ou déjà détruites.¹⁶

Les musulmans étaient des *morts-vivants*. De nombreux témoignages de détenus des camps de concentration nous apprennent qu'il existe une frontière entre le vivant (le simple survivant) et l'existant dans la vie psychique et physique des hommes. Comme le disait Włodzimierz Borkowski : « j'avais senti la vie me quitter... ».¹⁷ Il avait senti l'affaiblissement de ses fonctions corporelles et ne s'intéressait plus au monde extérieur. Les survivants ont vécu à la frontière entre la vie et la mort à l'intérieur de la vie psychique. Lorsqu'ils sont exposés à une telle condition déshumanisée de l'environnement, ils sont réduits au simple vivant organique. Ce sont des figures de la survivance complètement déshumanisée que l'on peut présenter en reprenant les propos de Primo Lévi qui décrivait les survivants comme étant ceux qui « ont touché le fond » dans une situation d'extrême violence.

Afin de mieux comprendre la dissociation entre la survivance et l'existence, en s'appuyant sur la théorie du clivage biologique de l'homme chez Bichat, Agamben affirme que l'être humain est à son origine clivé entre la vie intérieure et la vie extérieure. Ce clivage, les Grecs l'ont parfaitement saisi en faisant la distinction entre la *zoé* et le *bios*. La *zoé* désigne le simple vivant, alors que le *bios* est une vie qui ne peut pas être séparée de la forme de la vie, à savoir une manière de vivre dans une communauté sociopolitique.¹⁸ Bien que toutes ses fonctions extérieures soient arrêtées, la vie organique existe comme à l'état végétal. Selon Bichat, cet état de mort de la vie

¹⁴ G. Agamben, *Homo sacer III : Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 2003.

¹⁵ Il existe de nombreux noms différents pour désigner les *morts-vivants* dans les camps de concentration : musulmans, crétiens, estropiés, nageurs, chameaux, cheiks fatigués etc..

¹⁶ E. Kogons, *L'État SS*. Paris : Seuil, 1995, p.420, cité par G. Agamben, *Homo sacer III : Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 2003, p.47.

¹⁷ Le témoignage de W. Borkowski, cité par G. Agamben, *Homo sacer III : Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 2003, p.182.

¹⁸ Voir G. Agamben, *Homo Sacer I : le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil, 1997, pp. 9-10.

animale est comparable à l'état dans le ventre de la mère.¹⁹ Une telle régression très forte – retour dans le ventre de la mère – suppose le *dénuement de tout langage*. Ainsi, la souffrance vécue par les musulmans est logiquement impossible à mettre en langage.

Dans cette logique, les musulmans se voient dans l'impossibilité de parler de leurs vécus, étant donné qu'ils n'avaient pas de langage. Ainsi, le témoignage se développe selon une logique paradoxale que Primo Lévi formulait de la manière suivante : « *Moi, celui qui parle, j'étais un musulman, c'est-à-dire celui qui ne peut en aucun cas parler* ». ²⁰ Cette formule nous apprend que les musulmans qui sont parvenus au monde sans langage sont effectivement les vrais témoins. Cela signifie, comme le précise Agamben, que « celui qui témoigne véritablement dans l'homme est le non-homme ». ²¹ Autrement dit, celui qui témoigne véritablement dans le langage est le silence.

L'inscription du silence en tant que condition du témoignage est une stratégie agambenienne afin de bâtir une critique du pouvoir souverain. Il s'agit ici plus précisément de la critique du biopouvoir au XX^e siècle qui isole la pure survie de la vie humaine afin de produire la survie qui est totalement contrôlable par le biopouvoir. Agamben utilise la définition de la *bio-politique* donnée par Michel Foucault. Il est important de mentionner, comme le fait Foucault dans son œuvre intitulée *La volonté de savoir I*, qu'à partir du XVIII^e, il s'est produit une grande poussée démographique en Europe et que c'est à partir de ce moment-là que l'on peut parler, véritablement, de la naissance de la population. Ainsi, le mode de gouvernance a changé parallèlement lors de cette mutation historique. Ce mode de gouvernance s'articule sur des techniques spécifiques de savoir, telles que les statistiques de la natalité ou de la mortalité : la politique commence à s'intéresser, ainsi, à la vie biologique elle-même pour faciliter le gouvernement de la population. L'ancien pouvoir, note Foucault, avait le droit « de *faire mourir* ou de *laisser vivre* », ²² c'est-à-dire le droit à la mort, alors que le pouvoir moderne a le droit « de *faire vivre* ou de *rejeter dans la mort* », ²³ c'est le droit à la *vie*. Quant à Agamben, il radicalise la définition foucauldienne de la biopolitique : « non plus faire mourir, non plus faire vivre, mais faire survivre », ²⁴ c'est-à-dire qu'il s'agit du droit à la *survie*.

¹⁹ X. Bichat, *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*. Paris : Marabout, 1973, p.112, cité par G. Agamben, *Homo sacer III : Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 2003, p. 167.

²⁰ G. Agamben, *Homo sacer III : Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 2003, p.180. Souligné par l'auteur.

²¹ G. Agamben, *Homo sacer III : Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 2003, p.131.

²² M. Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard 1976, p.181.

²³ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard 1976, p.181.

²⁴ M. Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard 1976, p.169.

De fait, Agamben tente de créer une forme-de-vie qui ne peut jamais être isolée de la survie de la vie. Dans sa théorie du témoignage, cette forme-de-vie est pensée non pas à partir de l'*articulation* entre le non-langage et le langage, mais de la réflexion sur l'*émergence* elle-même de l'évènement du langage dans l'écart qui s'ouvre entre le silence et la parole. Citons Agamben :

Isoler ainsi la survie de la vie, c'est bien ce que le témoignage, par le moindre de ses mots, se refuse à faire. C'est parce que l'inhumain et l'humain, le vivant et le parlant, le musulman et le survivant ne coïncident pas, nous dit-il, c'est justement parce qu'il y a entre eux un écart indémaillable qu'il peut y avoir témoignage [...]. *L'autorité du témoin réside dans sa capacité à parler uniquement au nom d'une incapacité à dire.*²⁵

Nous pouvons observer que ce qui importe pour Agamben, ce n'est pas le contenu de la parole, mais l'*avoir lieu* du langage à travers le silence. Les témoignages d'Auschwitz nous montrent que l'objectif de la biopolitique – produire la population – atteint jusqu'à la production de la pure survie qui ne doit plus être qualifiée de vie ni de mort, mais est indéfinissable. En ce sens, le système biopolitique des camps de concentration est un lieu excellent de production de « l'ultime substance biopolitique isolable dans le *continuum biologique* ». ²⁶ Si la vie nue est dénuée de langage tout en étant réduite à la pure survie, la démarche agambenienne est une tentative de penser l'émergence même du langage tout en thématissant le statut de la vie nue dans le cadre d'un mouvement de transformation du sujet, dans la sphère d'un nouveau rapport de soi à soi.

La régression archéologique

Afin d'analyser cet avoir-lieu du langage en tant qu'évènement historique, Agamben s'appuie sur deux stratégies : l'une est linguistique,²⁷ l'autre archéologique. Examinons ici la seconde voie pour pouvoir saisir la spécificité de la méthodologie agambenienne de l'archéologie qui est construite dans le sillage des travaux de Foucault. Il convient de souligner que dans son livre *L'Archéologie du savoir*,²⁸ Foucault pose en tant qu'objet de ses recherches non pas le contenu des

²⁵ G. Agamben, *Homo sacer III : Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 2003, p.171. Souligné par l'auteur.

²⁶ G. Agamben, *Homo sacer III : Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 2003, pp.92-93.

²⁷ Agamben appuie surtout sur l'étude de Benveniste intitulée *Sémiologie de la langue*. Voir G. Agamben, *Homo sacer III : Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 2003, pp.149-150.

²⁸ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

phrases, ni leurs propositions, mais l'« avoir-lieu »²⁹ des énoncés. « L'énonciation, affirme Agamben commentateur de l'archéologie foucauldienne, marque dans le langage le seuil entre un dedans et un dehors, son avoir-lieu comme extériorité pure ».³⁰

Notre question consiste à savoir comment cet avoir-lieu du langage peut être rendu visible dans l'histoire. Agamben propose une méthodologie archéologique à partir de laquelle on peut créer un lieu historique qui n'a jamais existé, mais qui est resté dans le passé comme une puissance historique. Cette méthodologie archéologique vise avant tout à une *régression* dans l'histoire afin de retourner jusqu'au moment où s'est produit l'effacement de la puissance historique. C'est pourquoi, dans son ouvrage consacré à sa méthodologie intitulée *Signatura rerum. Sur la méthode*, Agamben qualifie cette méthodologie de « régression archéologique »³¹ dont la définition est donnée à la lumière de la philosophie de l'auteur italien Enzo Melandri.³² L'interprétation agambenienne de Melandri nous montre, tout d'abord, que dans l'histoire il existe une dimension consciente et une autre inconsciente. La régression archéologique ne thématise pas le contenu de l'inconscient. Elle questionne la raison pour laquelle l'inconscient a dû devenir l'inconscient dans l'histoire. Il convient de faire attention, au fait que cette régression n'a pas pour but de faire une histoire des exclus ou des dominés en l'opposant à l'histoire des vaincus. Elle a plutôt pour objectif de faire émerger un lieu historique qui n'a jamais eu lieu.

Agamben note que cet objectif de faire apparaître une présence spécifique sous la modalité de l'impossibilité de s'expérimenter dans un passé est similaire à l'objectif du traitement freudien du trauma et du refoulement. Chez Freud, accéder au passé traumatique que le sujet n'a jamais vécu signifie, selon la lecture d'Agamben *Au-delà du principe de plaisir*, traiter la répétition obsessionnelle du symptôme tout en retournant à la scène originelle, afin que l'inconscient refoulé commence à parler à la place de la conscience.³³ Quant à la régression archéologique, le problème qu'elle traite n'est pas de restituer la scène originelle, mais, comme le déclare Agamben :

²⁹ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969, p.151.

³⁰ M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969, p.153.

³¹ G. Agamben, *Signatura rerum : sur la méthode*. Paris : Vrin, 2008, p.117.

³² E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Macerata : Quodlibet, 2004, pp.65-66, cité par G. Agamben, *Signatura rerum : sur la méthode*. Paris : Vrin, 2008, p.112.

³³ S. Freud, *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Payot & Rivages, 2010, pp.60-61.

Il s'agit plutôt, par la méticulosité de l'enquête généalogique, d'évoquer le fantasme, et en même temps de le travailler, de le déconstruire, de le détailler jusqu'à l'éroder progressivement et lui faire perdre son rang originare. La régression archéologique est donc évasive : elle ne tend pas comme chez Freud, à réinstaurer un état précédent, mais à le décomposer [...]. Elle est, en ce sens, la réciproque exacte de l'éternel retour : elle ne veut pas répéter le passé pour consentir à ce qui a été, en transformant le « ainsi fut-il » en un « ainsi ai-je voulu que ce fût ». Elle veut au contraire le laisser aller, s'en libérer, pour accéder, au-delà ou en deçà de lui, à ce qui n'a jamais été, à ce qui jamais été voulu.³⁴

Dans cette citation, nous pouvons observer deux points fondamentaux pour notre travail. Tout d'abord, il existe une temporalité propre à la régression archéologie. Remonter jusqu'à l'*arché* (l'origine) et faire perdre le caractère fatal de cet *arché* a pour objectif central l'ouverture d'une histoire autre. Ainsi, nous pouvons formuler que la temporalité propre à l'archéologie est le « futur antérieur : il est ce *passé qui aura été* ». ³⁵ Autrement dit, il s'agit d'un futur, d'un devenir qui existait dans le passé, mais que personne n'a jamais vécu à cause de l'effacement du lieu historique où il peut émerger. Agamben affirme que la régression archéologique est le contraire de la rationalisation de l'inconscient : elle est avant tout une rédemption de ce lieu effacé qui rend possible la création d'une nouvelle histoire *après coup*. Agamben affirme qu'« il est essentiel, dans cette conception, que la rédemption ait le pas sur la création, que ce qui semble suivre soit en réalité antérieur. Elle n'est pas un remède pour la chute des créateurs, mais ce qui seul rend compréhensible la création et lui donne son sens ». ³⁶

Le deuxième point concerne le rapport à la psychanalyse. La citation nous montre qu'Agamben essaie de différencier sa méthode archéologique et généalogie de la méthode psychanalytique de Freud. Nous pensons qu'Agamben avait raison de mentionner ici sa différence fondamentale avec Freud, car Agamben essaie d'aborder dans l'histoire la dimension de l'inconscient se situant au-delà de toutes les représentations et toutes les formes de la volonté. En revanche la théorie freudienne de l'inconscient avait une limite dans le traitement du problème du traumatisme, parce que l'expérience du trauma dépasse toutes les représentations imaginaires et symboliques.

Or, même si Agamben met une distance entre sa philosophie et la psychanalyse pour la raison que nous venons d'énoncer, nous pensons que cette distance n'est pas si grande que ne l'avait pensé Agamben. Il apparaît dès lors que la dimension inconsciente qu'Agamben décrit dans l'histoire, est précisément la nouvelle dimension de l'inconscient décrite par Jacques Lacan, à

³⁴ G. Agamben, *Sigutatura rerum : sur la méthode*. Paris : Vrin, 2008, pp.118-119.

³⁵ G. Agamben, *Sigutatura rerum : sur la méthode*. Paris : Vrin, 2008, p.123. Souligné par l'auteur.

³⁶ G. Agamben, *Sigutatura rerum : sur la méthode*. Paris : Vrin, 2008, p.124.

savoir l'inconscient réel. Effectivement Agamben ne traite pas l'inconscient historique ni imaginaire, ni symbolique, mais l'inconscient réel afin d'écouter un silence absolu de la vie nue dans l'histoire. Le traitement du traumatisme historique ne consiste donc pas à retourner à *la* scène originelle, ni à simplement pouvoir parler, mais à créer un lieu dans lequel le sujet peut avoir une possibilité (*dynamis*) de la parole *et* du silence pour son existence.

Conclusion

Dans cet article, nous avons essayé de répondre à la question de savoir comment faire valoir le concept de « vie nue » d'Agamben dans le traitement de l'effacement de certains sujets dans l'histoire. Pour ce faire, nous avons examiné l'articulation de la méthode agambenienne et la psychanalyse lacanienne. 1) Premièrement, nous avons discuté le statut du concept de vie nue : il a été inventé par Agamben afin de construire un discours critique de la souveraineté biopolitique. Toutefois, la vie nue n'est pas un concept clair, puisqu'il ne désigne aucune vie substantielle. 2) Afin de mieux saisir le défi qu'Agamben souhaitait relever avec ce dernier concept dans la philosophie de l'histoire, nous avons ensuite évoqué le concept lacanien d'inconscient réel. En effet, le traitement analytique du traumatisme nous montre, comme l'avait déjà dit Lacan, que les expériences vécues du trauma se heurtent à la difficulté de mettre en langage la souffrance traumatique étant donné que les individus se retrouvent dans une dimension irréprésentable dans un ordre imaginaire et symbolique. Le cadre psychanalytique aide à produire l'émergence même du langage qui n'aura jamais eu lieu. 3) C'est de ce point de vue psychanalytique que nous pouvons apporter une réflexion enrichissante à la démarche d'Agamben consistant dans un effort de construire une théorie du témoignage. Agamben tente d'articuler en langage la vie effacée par la biopolitique, précisément les « musulmans », tout en se plaçant dans le sillage de la généalogie construite par Foucault. Si les musulmans sont dépourvus de langage tout en étant réduits à la pure survie par l'opération du biopouvoir, la démarche agambenienne est une tentative de penser l'émergence même du langage, afin de s'articuler le silence et la parole, le non-homme et l'homme. 4) Nous avons examiné, enfin, la méthodologie de l'archéologie agambenienne pour mieux comprendre l'importance du processus de l'émergence même du langage. De fait, cette méthodologie, appelée par Agamben la « régression archéologique », a pour objet de travailler le point d'articulation entre le silence et la parole. Selon Agamben, l'archéologie régresse jusqu'à

l'origine traumatique, à savoir le dehors du champ représentationnel, et fait perdre son caractère fatal pour ouvrir une autre histoire possible. Dans ce sens, Agamben partage un objectif central de sa démarche avec Lacan : le traitement du traumatisme autant clinique qu'archéologique vise à affronter et travailler l'inconscient réel historique. C'est pour penser la création d'un lieu d'accueil du processus de « devenir sujet » qui existait dans le passé, mais que personne n'a jamais vécu à cause de l'effacement de sa possibilité d'avoir lieu dans l'histoire, que nous avons faits recours à la méthode agambenienne de l'histoire et à la théorie lacanienne de la subjectivité.

Saki Kogure

Université catholique de Louvain
Centre de Philosophie du Droit (CPDR)

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. I : Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil, 1997.
- _____, *Homo Sacer. II, 1 : État d'exception*. Paris : Seuil, 2003.
- _____, *Homo sacer. III : Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*. Paris : Payot & Rivages, 1999.
- _____, *Signatura rerum : sur la méthode*. Paris : Vrin, 2008.
- BENJAMIN, Walter, « Critique de la violence », *Œuvres I*. Paris : Gallimard, 2000.
- _____, « Sur le concept de l'histoire », *Œuvre III*. Paris : Gallimard, 2000.
- DERRIDA, Jacques, *Force de loi. Le « Fondement mystique de l'autorité »*. Paris : Galilée, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, 1969.
- _____, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
- _____, « La vie des hommes infâmes », *Dites et Écrits 1945-1988*. Tome 3 : 1976-1979. Paris : Gallimard, 1994.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Payot & Rivages, 2010.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973.
- _____, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », *Écrit I*. Paris : Seuil, 1999.
- _____, « Le symbolique, l'imaginaire et le réel », *Des Noms-Du-Père*. Paris : Seuil. 2005.
- ROISIN, Jacques, *De la survivance à la vie. Essai sur le traumatisme psychique et sa guérison*. Paris : PUF, 2010.

Le silence, la parole et la voix : articulations lacaniennes

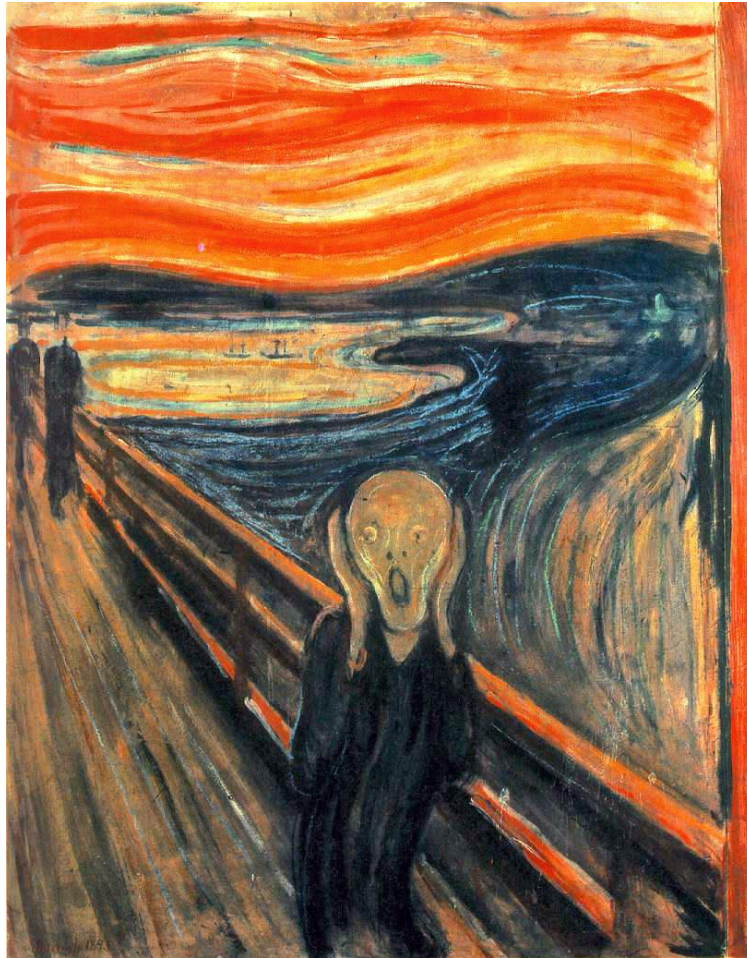
Monique Fourdin

Résumé

Quel rapport le silence entretient-il avec la parole ? En est-il simplement l'envers, sur le fond duquel il émerge ? Ne serait-il pas plutôt inhérent à la parole, à la fois extérieur et intérieur au langage articulé ? C'est à partir de l'interprétation par Jacques Lacan du tableau d'Edouard Munch *Le cri* que nous tentons de répondre à ces questions. L'hypothèse ici développée est que le cri n'est pas seulement un phénomène sonore, lié à l'émission-réception d'un son, non plus que le silence, mais une modalité du rapport à l'Autre, soit le lieu d'où il s'agit d'entrer dans la parole et d'être entendu au-delà des mots. Le psychotique en témoigne quand le silence lui est insupportable car il est gros des voix que l'hallucination auditive lui impose. Que s'agit-il donc de faire taire pour que le silence ne soit pas interprété comme la certitude de la jouissance de l'Autre, suivant une logique paranoïaque, mais qu'il fonctionne comme un creux évidé de la jouissance ? C'est ce que le rapport à la voix comme phénomène non sonore permet de déplier, non sans convoquer la musique, expérience ultime du rêve d'une communication au-delà des mots.

Nous aborderons le thème du silence par le biais d'un paradoxe, en évoquant son lien avec le cri. En quoi le cri et le silence sont-ils en rapport, et pourquoi Lacan choisit-il le célèbre tableau d'Edvard Munch pour, dit-il, « illustrer » le silence, dans la leçon du 17 mars 1965 de son séminaire, intitulé cette année-là *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*¹ ? Il existe cinq versions de l'œuvre intitulée *Le cri*, peintes ou dessinées entre 1893 et 1917 par l'expressionniste norvégien. La version ci-dessous est probablement la première et c'est aussi la plus connue. Réalisée à la tempera sur du carton, elle est conservée à la National Gallery d'Oslo.

¹ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964-1965, leçon du 17 mars 1965. Les retranscriptions des séminaires non publiés d'où sont extraites nos citations proviennent du site de Patrick Valas : <<http://www.valas.fr/>> Dernière consultation le 21 août 2014.



Le cri, Edvard Munch (1893, 1^{ère} version). Tempera sur carton, National Gallery d'Oslo

Dans son journal, à la date du 22 janvier 1892, Munch écrit ce qui deviendra la description retenue pour ce tableau : « Je marchais le long d'un chemin avec deux amis. Le soleil se couchait. Soudain le ciel devint rouge sang. Je m'arrêtai, me sentant épuisé et je me penchai sur la rambarde. Il y avait du sang et des langues de feu au-dessus du fjord bleu-noir et de la ville. Mes amis marchaient, et je me tenais là, tremblant d'anxiété. Et j'ai senti la nature traversée par un long cri infini ». ² Un an plus tard, Munch peindra *L'angoisse*, tableau dont le paysage est semblable à celui du cri.

Le « cri », c'est celui qui vrille les oreilles du personnage fantomatique, au visage déformé par l'angoisse, situé au premier plan, obligé de se boucher les oreilles ; et c'est aussi celui que le spectateur suppose qu'il émet, car il ouvre grand la bouche. Le cri, explicite Lacan dans cette même séance de son séminaire, « ce qui le fait différent, même de toutes les formes les plus réduites du

² C'est l'une des traductions françaises possibles de ce qu'Edvard Munch relate dans son journal à la date du 22 janvier 1892 : « Jeg gik bortover veien med to venner – solen gik ned – Jeg følte som et pust av vemod – Himmelen ble plutselig blodig rød – Jeg stanset, lænede meg til gjerdet mat til døden – så ut over de flammende skyerne som blod og sværd over den blåsvarte fjord og by – Mine venner gik videre – jeg sto der skjælvende av angst – og følte et stort uendelig skrik gjennom naturen ».

langage, c'est la simplicité, la réduction de l'appareil mis en cause. Ici le larynx n'est plus que syrinx », ³ c'est-à-dire l'organe au fond de la trachée des oiseaux qui leur permet d'émettre des vocalises. Le cri est donc en deçà de la parole articulée, il se distingue « de toute voix modulante » ⁴ ; il est l'expression vocale de la souffrance, de la douleur, de l'effroi, pure matérialité sonore.

Nous déplierons ce qu'il en est du cri pour mieux en arriver au silence, en nous référant à ce qu'en dit Lacan dans le séminaire *L'angoisse* lors de la séance finale du 3 juillet 1963. Alors qu'il est en train de revenir sur les objets partiels en jeu dans la constitution du désir – l'objet oral, l'objet anal, l'objet scopique et l'objet voix –, Lacan situe l'angoisse et le cri avant toute articulation de la demande à l'Autre et de l'Autre, le grand Autre, celui qui prend soin du bébé et lui parle : « Cette manifestation de l'angoisse coïncide avec l'émergence même au monde de celui qui sera le sujet. Cette manifestation, c'est le cri ». ⁵ Le cri du nouveau né jaillit en ce moment d'angoisse originelle, où l'organisme est dans un rapport que Lacan qualifie de « dramatique » au monde où il va vivre. Le trauma n'est pas celui de la séparation d'avec la mère, mais le fait que le bébé « aspire en soi un milieu foncièrement Autre » : « en émergeant à ce monde où il doit respirer, il est d'abord littéralement étouffé, suffoqué ». ⁶ Le cri du nouveau né est donc plus près de la jouissance primitive et de ce que Lacan appelle le « réel » que de l'appel à l'Autre ; il coïncide avec le moment de cession de la voix comme réel du corps, « objet chu de l'organe de la parole ». ⁷ C'est un cri « pur » pour reprendre l'expression fort bien venue de Jean-Michel Vives, et non un cri « pour » : « c'est dans une certaine dépossession de son cri que l'*infans* », littéralement celui qui est privé de la parole, « simultanément perd et trouve sa voix ». ⁸

Mais le cri ne devient appel que par la réponse de l'Autre, qui lui signifie qu'il « est » et qui nomme ce qu'il veut : « tu as faim ». La mise en place du circuit pulsionnel suppose une réponse de l'Autre qui appelle le sujet à advenir en le supposant : l'enfant répond à l'invocation en se rangeant sous un signifiant qui l'identifie. Cette représentation par ce que Lacan appelle le trait unaire, « cheville de son insertion au lieu de l'Autre », ⁹ rend possible l'appel aux autres signifiants. Il

³ J. Lacan, J. Lacan, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964-1965, leçon du 17 mars 1965.

⁴ J. Lacan, J. Lacan, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964-1965, leçon du 17 mars 1965.

⁵ J. Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*. Paris : Seuil, 2004, p.377.

⁶ J. Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*. Paris : Seuil, 2004, p.378.

⁷ J. Lacan, *Le séminaire, Les noms du père*. Inédit, leçon unique du 20 novembre 1963.

⁸ J.-M. Vives, « Pulsion invocante et destins de la voix ». <http://www.insistance.org/news/42/72/Pulsion-invocante-et-destins-de-la-voix/d,detail_article.html> Dernière consultation le 21 août 2014. Nous reprenons ici, en le synthétisant, le propos de Jean-Michel Vives.

⁹ J.-C. Maleval, « Comment entendre la voix ? », in L. Jodeau-Belle & L. Ottavi (dir.), *Les fondements de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*. Rennes : PUR, 2010, p.191.

faudra aussi que l'enfant renonce au « jargon insensé »,¹⁰ à la jouissance du babil et de la *lalangue*, substance jouissante de la langue maternelle, pour entrer dans la signification ; en d'autres termes que le mot et la Chose soient disjoints, opération de séparation à laquelle le cri participe tout en étant dans une relation de proximité avec la Chose, dont l'homme émerge en criant.

Cependant, la voix fonctionne bien au point de recouvrement de deux vides : celui du sujet et de l'Autre, évidés de la jouissance. Le réel sonore est oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend. C'est pourquoi Lacan peut dire que la voix n'a rien à voir avec le son reproduit sur un disque : elle est équivalente à la scansion.¹¹ Suivant cette acception, la voix est donc a-phone : elle n'a rien de sonore. Elle déborde même l'énonciation, puisqu'elle est une fonction de la chaîne signifiante plus que de la parole, que celle-là soit sonore, écrite ou visuelle ;¹² l'hallucination auditive dans la psychose paranoïaque en témoigne, car elle peut résulter d'une sonorisation du regard. En tant que telle, la voix peut donc être « mise en jeu par un effet de silence », comme l'explique Jean-Claude Maleval ;¹³ « Elle résonne dans un vide qui est le vide de l'Autre comme tel, l'*ex-nihilo* à proprement parler. La voix répond à ce qui se dit, mais elle ne peut pas en répondre », dit Lacan dans la séance du 5 juin 1963, car « il est de la structure de l'Autre de constituer un certain vide, le vide de son manque de garantie ». ¹⁴ C'est en ce joint entre le sujet et l'Autre que la castration symbolique qui fonde l'énonciation est amenée à fonctionner ; et c'est en ce lieu du refoulement originaire qu'il y a un impossible à dire sur ce que Lacan appellera l'objet *a*, l'objet indicible et irréprésentable qui manque à la structure de l'Autre, point vide de la structure du langage où aucun savoir ne peut répondre à la question de l'homme sur son être de jouissance et sur la cause des pulsions. C'est là que le « je » s'éprouve comme manque à être et manque à savoir sur l'objet du désir, objet vide sans concept ; et c'est là qu'est logé le savoir inconscient,¹⁵ véritable construction mythique du sujet en réponse à la rencontre avec le réel de la pulsion.

Après ce détour nécessaire, nous pouvons aborder l'interprétation du tableau de Munch. A-t-il peint le cri ou le silence, comme se le demande Françoise Fonteneau, qui a consacré une thèse à l'éthique du silence ?¹⁶ Lacan insiste bien sur le fait que le silence n'est pas le fond sur lequel le cri se détache : « littéralement, le cri semble provoquer le silence [entendez *pro-vocare*, appeler

¹⁰ Comme l'articule Bernard Nominé, « Une voix s'incorpore... ». *Champ Lacanien*, n° 5, juin 2007, p.63.

¹¹ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XXI, Les non-dupes errent*. Inédit, 1973-1974, leçon du 9 avril 1974.

¹² J.-A. Miller, « Jacques Lacan et la voix ». *Quarto*, n° 54, juin 1994, p.50.

¹³ J.-C. Maleval, « Comment entendre la voix ? », in L. Jodeau-Belle & L. Ottavi (dir.), *Les fondements de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*. Rennes : PUR, 2010, p.190.

¹⁴ J. Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*. Paris : Seuil, 2004. p.318.

¹⁵ M. Fourdin, *La « névrose infantile » chez l'enfant : repères pour le diagnostic et la construction du fantasme*. Mémoire de Master 2 de psychologie, Université Paris VII Denis Diderot, 2009, p.54.

¹⁶ F. Fonteneau, « Peindre le cri ou peindre le silence ? ». *Quarto*, n° 54, juin 1994, pp.76-80. Voir aussi son livre *L'éthique du silence. Wittgenstein et Lacan*. Paris : Seuil, 1999.

devant] et s'y abolissant, il est sensible qu'il le cause. Il le fait surgir [...]. Le cri fait en quelque sorte le silence se pelotonner dans l'impasse même d'où il jaillit, pour qu'il s'en échappe. [...] ils ne sont liés ni d'être ensemble ni de se succéder, le cri fait le gouffre où le silence se rue ».¹⁷ Pourtant, le tableau semble mettre en scène « un sujet horrifié par la présentification de l'objet vocal »¹⁸ dans sa dimension de jouissance, avant son extraction au lieu de l'Autre, un peu dans la logique des hurlements qui taraudent le président Schreber – cas développé par Lacan dans son séminaire sur *Les psychoses* – ou des « hurlements du chien devant la lune »¹⁹ ; hurlement que Lacan qualifie de « pur signifiant » car il n'a pas de signification, il n'est pas appel à l'Autre.

Toutefois, le cri déchirant la nature et celui de cet être étrange au premier plan ne sont pas audibles : ils sont in-ouïs, aussi bien pour le spectateur que pour les deux présences humaines « indifférentes, absentes » dit Lacan. Il y voit une illustration de la structure de l'Autre et du sujet qui est seulement signifié dans la béance de ce silence ; ce qui lui sert en fin de compte à illustrer la place que doit occuper l'analyste, non sans se référer à Robert Fliess pour son article « Silence et verbalisation »²⁰ : « ce silence c'est le lieu même où apparaît le tissu sur quoi se déroule le message du sujet et là où rien d'imprimé laisse apparaître ce qu'il en est de cette parole, et ce qu'il en est, c'est précisément à son niveau son équivalence avec une certaine fonction de l'objet *a* ». ²¹ Selon Jean-Claude Maleval que nous suivrons dans sa lecture de Lacan, celui-ci aurait donc cherché « en cette image, non pas l'illustration de la voix non-extraite du psychotique, mais au contraire celle de la voix qui, détachée du sujet, modèle le vide de l'Autre ». La peinture du cri parvient à « mettre en image la chute de la voix qui la rend inaudible », ²² toute comme « la création du vase fait exister le vide »²³ et le sculpte. Le silence est qualifié de « nœud clos » creusé par le cri. Il est sensible en tout cas pour le spectateur que « de la représentation de ce cri émerge le silence absolu quand l'Autre s'absente, le sujet restant seul face à la Chose », ce qui fait dire à Isabelle Morin que ce tableau évoque « l'ab-sens [*ab* privatif, privé de sens] de l'Autre et la présence muette de la Chose ». ²⁴

¹⁷ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964-1965, leçon du 17 mars 1965.

¹⁸ J.-C. Maleval, « Comment entendre la voix ? », in L. Jodeau-Belle & L. Ottavi (dir.), *Les fondements de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*. Rennes : PUR, 2010, p.196.

¹⁹ J. Lacan, *Le séminaire, Livre III, Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981, p.158.

²⁰ R. Fliess, « Silence et verbalisation : un supplément à la théorie de la règle analytique » (1949) traduit dans J.-D. Nasio (dir.), *Le silence en psychanalyse*. Paris : Payot, 1997, pp.63-82.

²¹ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964-1965, leçon du 17 mars 1965.

²² J.-C. Maleval, « Comment entendre la voix ? », in L. Jodeau-Belle & L. Ottavi (dir.), *Les fondements de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*. Rennes : PUR, 2010, p.197.

²³ P. Dahan, « Le silence dans la psychanalyse ». *Champ Lacanien*, n° 10, octobre 2011, p.109.

²⁴ I. Morin, « Œuvre de silence ». *Psychanalyse*, n° 15, 2009. <www.cairn.info/revue-psychanalyse-2009-2-page-5.htm> Dernière consultation le 21 août 2014.

De plus, avec ces lignes concentriques communes au corps du sujet et au paysage, le tableau met bien en scène la frange, le bord, la zone limite intime/extime entre soi et le monde, l'Autre que le bébé doit aspirer en soi, en référence au développement précédent. C'est d'ailleurs dans la suite d'une exploration des « limites de ce champ du grand Autre » que Lacan introduit la question du silence. L'image de cet être fantomatique, à la frontière de l'humain, presque confondu avec le cosmos, au seuil du monde organisé par l'ordre symbolique, évoque ce que Lacan développe dans ce même séminaire sur *L'angoisse*, sur la limite de l'organisme sur laquelle se trouvent un certain nombre de points d'échange entre le milieu intérieur et le milieu extérieur ;²⁵ limites qui constituent les zones érogènes situées au lieu de la coupure, dont Lacan dresse la liste avec les quatre objets partiels, et qui s'étendent à l'enclos des dents, les lèvres, les marges de l'anus, etc. Usant de la topologie, Lacan introduit d'ailleurs la figure de la bouteille de Klein pour nous permettre d'imaginer cette structure si particulière du silence qu'il voit figuré dans le tableau de Munch ; bouteille qui comporte un espace « enclos par la surface et d'elle-même, par elle-même inexplorable », « creux infranchissable marqué à l'intérieur de nous-même et dont nous pouvons à peine nous approcher ».²⁶ Lacan utilise aussi l'expression « trou du cri ».



Un exemple de bouteille de Klein

Finalement, « Munch pensait-il *peindre* un cri ? Il ne *montre* que le silence », conclut Françoise Fonteneau ; un silence qui est « le signe de la constatation de la béance, de la coupure, ou plutôt de

²⁵ J. Lacan, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*. Paris : Seuil, 2004, p. 378.

²⁶ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964-1965, leçon du 17 mars 1965.

la trouée fondamentale du sujet ». ²⁷ Son lien avec la parole s'en trouve explicité : il « manifeste la présence instante, dans le jeu de la parole, de ce qui est indistinguable de la pulsion ». ²⁸ Lacan le qualifie encore de « présence érotique » du sujet, à laquelle l'analyste donne « corps » en se faisant « semblant d'objet ». Le silence est ce qui se manifeste de la pulsion dans la parole et il révèle ce qu'il en est de la fonction de l'objet *a* dans cette parole, soit la part réelle et insensée de l'énonciation. L'objet *a* est l'objet cause, ce qui manque d'origine, un « moins » qui a affecté le corps du vivant, que le névrosé fantasme au lieu de l'Autre sous la forme du plus-de-jouir qu'il lui suppose, façon de le compléter et de ne pas voir qu'il manque tout autant que lui. C'est ce qui fait dire à Lacan dans le séminaire *D'un Autre à l'autre*, dans sa séance du 4 juin 1969, que seule la répétition est interprétable dans l'analyse, alors que la présence de l'analyste est « ininterprétable ». ²⁹ L'acte analytique est une invitation au savoir dont le résultat, le produit, est cet objet *a* non interprétable : « Le psychanalyste [...] induit le sujet, le névrosé en l'occasion, à s'engager sur le chemin où il l'invite à la rencontre d'un sujet supposé savoir, pour autant que cette invitation au savoir doive le mener à la vérité. Au terme de l'opération, il y a évacuation de l'objet *a*, en tant qu'il représente la béance de cette vérité rejetée, et c'est cet objet évacué que l'analyste lui-même va représenter, de son en-soi [...]. Autrement dit l'analyste choisit, à devenir lui-même cette fiction rejetée ». C'est donc le terme « qui détermine rétroactivement le sens de tout le processus », ³⁰ non sans angoisse.

Il s'en déduit que le silence de l'analyste est un « refus » de répondre à la demande de parole et de ce que Piera Aulagnier appelle « la dernière interprétation » : « l'analyste est supposé être le seul à posséder le non-su, le manque de sens à l'origine de la demande d'analyse ». ³¹ Elle poursuit de façon très explicite : le fantasme est toujours une interprétation rétroactive d'un vécu dont le sens a échappé à l'analysant, une « jouissance de lui-même ignorée » comme le dit Freud à propos de l'homme aux rats ; il est une « mise en scène, une projection en images d'un vu, d'un entendu ou d'un ressenti dont le propre était d'être à l'origine, pour le sujet, un manque de sens ». Or, c'est l'attente déçue de cette parole dernière sur ce que « ça » veut dire que le silence présentifie : « par son silence [...] l'analyste se fait témoin de la persistance d'un reste, de ce qui tombe hors du

²⁷ F. Fonteneau, « Peindre le cri ou peindre le silence ? ». *Quarto*, n° 54, juin 1994, p.77.

²⁸ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964-1965, leçon du 17 mars 1965.

²⁹ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XVII, D'un Autre à l'autre*. Paris : Seuil, 2006, p.350

³⁰ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XVII, D'un Autre à l'autre*. Paris : Seuil, 2006, p.348.

³¹ Intervention de Piera Aulagnier reprise dans J. Lacan, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964-1965, leçon du 28 avril 1965.

discours » ponctue Piera Aulagnier. Il doit « calquer le dire qui préside à la suite des dits sur cet objet qui objecte à la consistance », ³² alors même qu'il en tient lieu, résume Jean-Pierre Dupont.

Cependant, Lacan prend bien soin de ne pas faire l'équivalence entre *silere* et *tacere*, se taire : « la présence du silence n'implique nullement qu'il n'y en ait pas un qui parle » ³³ et c'est même là que s'apprécie la qualité de ce silence, celui de l'auditoire qui écoute. Le silence de l'analyste n'est d'ailleurs pas absence de parole mais présence, dans la parole, rappelons-le, de ce qui se manifeste de la pulsion. Après avoir insisté dans la première partie de son enseignement sur le silence de l'analyste en tant qu'il « vise à faire apercevoir dans les dits de l'analysant le point où le sens défaille », ³⁴ ménageant ainsi le vide pour que le sujet y trouve sa place, Lacan en viendra dans le séminaire *RSI* à utiliser le terme de « dire silencieux », dans la leçon du 11 février 1975, marquant l'écart avec les dits qui disent quelque chose. ³⁵ C'est un changement de perspective car il s'agit pour l'analyste de viser « un dire qui n'est pas véhiculé par des mots. Les mots font chaîne et la parole glisse, tandis que le dire fait nœud et arrête le sens ». ³⁶ Il s'agit d'un « dire silencieux » qui va plus loin que la parole. ³⁷ Il a pour but d'isoler le signifiant joui, le S1 séparé de tout S2 auquel il viendrait se lier, qui cause le dire de l'analysant. C'est ici que Lacan localise la « lettre », unité du langage hors chaîne, non référée à l'Autre. Le silence du psychanalyste y trouve sa justification d'être en attente de « cette petite ouverture qui permette de faire apercevoir à l'analysant ce qui se jouit dans sa parole », ³⁸ comme l'explique Lacan dans une de ses conférences aux Italiens en 1973.

Pour permettre d'« entendre » cette modalité très particulière du silence dans son rapport à la jouissance, j'évoquerai la contingence de mon histoire personnelle qui, prise dans le processus de la cure, a décidé de son issue. C'est au téléphone que j'ai appris le décès de mon père, de la voix même de son médecin, alors que je m'apprêtais à prendre le train pour aller lui rendre visite. Je lui avais d'ailleurs parlé deux heures plus tôt au téléphone pour lui confirmer mon arrivée. La pensée qui m'a immédiatement traversée est qu'il ne me parlerait plus. Je suis montée précipitamment dans le train et mon premier mouvement a été d'appeler mon analyste, ce qui a nécessité à l'époque que j'emprunte un portable. À peine lui avais-je annoncé la nouvelle que la communication a été coupée. Je me suis assise et très curieusement, le sentiment m'est alors venu que désormais, je pourrais écouter la chanson du *P'tit bonheur* de Brassens sans en souffrir. Une douleur m'était ôtée,

³² J.-P. Dupont, « Trois occurrences de la voix ». *Quarto*, n° 54, juin 1994, p.56.

³³ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964-1965, leçon du 17 mars 1965.

³⁴ P. Malengreau, « Les silences du psychanalyste ». *La Cause Freudienne*, n° 32, février 1996, p.31.

³⁵ C. Soler, « L'offre, la demande ... et la réponse ». *Champ Lacanien*, n° 13, mai 2013, p.18.

³⁶ P. Dahan, « Le silence dans la psychanalyse ». *Champ Lacanien*, n° 10, octobre 2011, p.112.

³⁷ J. Lacan, *Le séminaire, Livre XXII, RSI*. Inédit, 1974-1975, leçon du 11 février 1975.

³⁸ J. Lacan cité par P. Malengreau, « Les silences du psychanalyste ». *La Cause Freudienne*, n° 32, février 1996, p.31.

celle que j'éprouvais au plus profond de mon être lorsque j'entendais mon père entonner cette chanson, croyant déceler une souffrance dans les trémolos de sa voix. J'en comprenais que l'amour ne va pas sans douleur et que l'être cher est à jamais perdu. Je me souviens de m'être bouché les oreilles le jour de ma communion lorsqu'il la chanta, émue jusqu'aux larmes, mais trouvant en même temps du plaisir à cette situation pour le moins masochiste. Après avoir pris la parole le jour de son enterrement pour évoquer sa vie passée, je suis retournée chez mon analyste, en lui donnant le texte de mon intervention. À ma surprise, la fois suivante, un crayon de la marque Conté, qui était mentionnée dans le texte car c'est là qu'il travaillait, trônait sur le bureau de l'analyste. Je me rendis compte alors à quel point j'avais toujours été en attente d'une parole et d'un signe de l'Autre pour m'orienter. En parler ou ne rien dire ? De toute façon le silence de l'analyste ne prenait plus sens. J'y fis donc allusion en soulignant l'aporie dans laquelle je me trouvais, ce à quoi il me fut rétorqué, du moins c'est ce que j'entendis : « Qu'est-ce que c'est que cette histoire ! », dire sonore mais qui fit résonner pour moi le vide de l'énonciation, le manque de garantie, décidant de ma sortie du dispositif. Le plus-de-jouir contenu dans l'histoire que je venais de dérouler et d'écrire s'inscrivit en moins, au lieu où s'exerce le complexe de castration.

Ainsi, c'est le silence au lieu de l'Autre instauré par la perte de l'être cher, pris dans le circuit de la cure, qui s'est avéré décisif. L'annonce de la mort du père réactualise ici la perte de l'objet voix auquel je tente de me raccrocher en appelant l'analyste, dépositaire des signifiants de mon histoire et de mon lien à ce dernier ; mais une deuxième coupure intervient qui dégage alors un S1 tout seul, une chanson qui sert à la jouissance, et qui se trouve ici dégagee des significations attachées à la voix de l'Autre, celle de l'analyste en l'occurrence : une lettre hors-sens mais pas sans jouissance. Deux voix se superposent dans l'expérience du deuil : la voix de celui qui manque et la voix qui manque structurellement, comme le pointe fort justement Bernard Nominé³⁹. Cette contingence est rencontre avec le vide originel creusé par l'objet voix dans l'Autre, me déliant de la jouissance accrochée à la voix de l'analyste, et dévoilant les élaborations en jeu dans le transfert et les tentatives pour dire ce qui ne peut pas l'être : *a*, l'objet cause du désir. C'est à partir de l'expérience de ce point de silence atteint au cœur de l'être et du sens, et de l'insu qui peut venir à se dire, que l'analyste écoute les analysants, sous entendus névrosés, en se faisant « semblant d'objet ».

Je ne dirai pas la même chose de la prise en charge des patients psychotiques qui ont pour certains beaucoup de mal à rester dans le silence, et qui se promènent parfois avec un transistor sur les oreilles pour ne pas entendre la ou les voix. L'objet non extrait au champ de l'Autre peut se faire

³⁹ B. Nominé, « Une voix s'incorpore... ». *Champ Lacanien*, n° 5, juin 2007, p.67.

entendre sous la forme de l'automatisme mental, par exemple, retour de l'objet dans le réel ; c'est ainsi que nous pourrions aussi interpréter le cri qui déchire la nature dont Munch fait état dans son journal. Mais il y a entre le cri entendu par le peintre et ce qu'il en a peint un écart : un passage de l'objet voix à l'image muette, une façon de faire œuvre de l'effroi et de la mettre à distance.

Au final, comme le résume très bien Jean-Michel Vives : un « point sourd »⁴⁰ est donc nécessaire pour pouvoir entendre, parler et faire taire le rapport à la voix comme objet. Lacan rapproche d'ailleurs le « trou du cri » du silence musical qui permet de « faire surgir ». Mais comment articuler le silence et la musique ? Christian Vereecken considère que la musique est une fiction qui correspond au désir d'être entendu au-delà des mots et de faire entendre l'impossible à dire ; elle serait réponse sonore au silence de l'Autre.⁴¹ N'est-ce pas ce qu'illustre en partie l'expérience ici relatée, sur son versant négatif ? Au moment où l'Autre fait silence, l'idée de la petite musique qui chatouillait les oreilles de l'enfant quand son père chantait traverse l'analysante, comme une é-vocation, un écho de la voix disparue. Cette perception endopsychique est un effet de la perte et de l'absence, une trace laissée par le passage de l'Autre. Cependant, le timbre et les modulations de la voix du père (l'énonciation) résonnent alors comme un réel hors-sens déconnecté de la jouissance supposée à l'Autre et du texte (l'énoncé) de la chanson. Une certaine écoute de la parole analysante s'en déduit...⁴²

Monique Fourdin

Université d'Artois

Laboratoire RECIFES – EA 4520

⁴⁰ J.-M. Vives, « Pulsion invocante et destins de la voix ». <http://www.insistance.org/news/42/72/Pulsion-invocante-et-destins-de-la-voix/d,detail_article.html> Dernière consultation le 21 août 2014.

⁴¹ C. Vereecken, « La voix, le silence, la musique ». *Quarto*, n° 54, juin 1994, pp.88-90.

⁴² Sur les rapports entre l'interprétation et la musique, voir l'article d'Antonio Quinet, « L'interprétation : un art éthique ». *Champ Lacanien*, n° 13, mai 2013, pp.29-34.

Bibliographie

- DAHAN, Patricia, « Le silence dans la psychanalyse ». *Champ Lacanien*, n° 10, octobre 2011, pp.107-113.
- DUPONT, Jean-Pierre, « Trois occurrences de la voix ». *Quarto*, n° 54, juin 1994, pp.53-57.
- FLIESS, Robert, « Silence et verbalisation : un supplément à la théorie de la règle analytique » (1949) traduit dans J.-D. NASIO (dir.), *Le silence en psychanalyse*. Paris : Payot, 1997, pp.63-82.
- FONTENEAU, Françoise, « Peindre le cri ou peindre le silence ? ». *Quarto*, n° 54, juin 1994, pp.76-80.
- _____, *L'éthique du silence. Wittgenstein et Lacan*. Paris : Seuil, 1999.
- FOURDIN, Monique, *La « névrose infantile » chez l'enfant : repères pour le diagnostic et la construction du fantasme*. Mémoire de Master 2 de psychologie, Université Paris VII Denis Diderot, 2009.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre III, Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981.
- _____, *Le séminaire, Livre X, L'angoisse*. Paris : Seuil, 2004
- _____, *Le séminaire, Les noms du père*. Inédit, leçon unique du 20 novembre 1963.
- _____, *Le séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Inédit, 1964-1965.
- _____, *Le séminaire, Livre XVII, D'un Autre à l'autre*. Paris : Seuil, 2006.
- _____, *Le séminaire, Livre XXI, Les non-dupes errent*. Inédit, 1973-1974.
- _____, *Le séminaire, Livre XXII, RSI*. Inédit, 1974-1975.
- MALENGREAU, Pierre, « Les silences du psychanalyste ». *La Cause Freudienne*, n° 32, février 1996, pp.31-34.
- MALEVAL, Jean-Claude, « Comment entendre la voix ? », in L. JODEAU-BELLE & L. OTTAVI (dir.), *Les fondements de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*. Rennes : PUR, 2010, pp.185-197.
- MILLER, Jacques-Alain, « Jacques Lacan et la voix ». *Quarto*, n° 54, juin 1994, pp.47-51.
- MORIN, Isabelle, « Œuvre de silence ». *Psychanalyse*, n° 15, 2009. <www.cairn.info/revue-psychanalyse-2009-2-page-5.htm> Dernière consultation le 21 août 2014.
- NOMINE, Bernard, « Une voix s'incorpore... ». *Champ Lacanien*, n° 5, juin 2007, pp.61-68.
- QUINET, Antonio, « L'interprétation : un art éthique ». *Champ Lacanien*, n° 13, mai 2013, pp.29-34.
- SOLER, Colette, « L'offre, la demande ...et la réponse ». *Champ Lacanien*, n° 13, mai 2013, pp.11-27.
- VERECKEN, Christian, « La voix, le silence, la musique ». *Quarto*, n° 54, juin 1994, pp.88-90.
- VIVES, Jean-Michel, « Pulsion invocante et destins de la voix ». <http://www.insistance.org/news/42/72/Pulsion-invocante-et-destins-de-la-voix/d,detail_article.html> Dernière consultation le 21 août 2014.

Le silence de l'artiste Huang Yong Ping face à la censure

Shiyan Li

Résumé

S'étant inspiré de la pensée chinoise, de celle de Wittgenstein et de Duchamp, Huang adopte une stratégie dite « couper la langue », reprenant en cela une formule bouddhiste, qui peut également s'énoncer par les mots : « garder le silence ». Ce mode opératoire lui permet d'échapper à une logique de la dualité dans son approche des relations entre cultures. Après avoir immigré en France, l'artiste utilise un autre processus, « nourrir la langue », qui met en avant elle aussi un retrait silencieux.

Introduction

Les œuvres de Huang peuvent apparemment se rapprocher de celles des artistes occidentaux. Elles forment, en effet, une synthèse subtile en s'appuyant sur Duchamp et sur Wittgenstein, en esquissant des rapprochements médités avec les sources de la sagesse antique chinoise. Huang a construit sa démarche dans un mouvement de retrait constant par lequel il esquivé toute définition restrictive de sa pratique.

L'artiste Huang Yong Ping est né en 1954 à Xiamen dans la province du Fujian. En 1977, il entre à l'École des Beaux-Arts de Hangzhou¹ située dans la région de Zhejiang. Après ses études, il retourne dans son pays natal. En 1986 il fonde le groupe Xiamen *Dada*. Il est installé en France depuis 1989.

Pour parler du silence de certaines œuvres de Huang, je voudrais d'abord évoquer une problématique touchant à l'histoire de l'art du XX^e siècle en Chine. Après la Révolution Culturelle

¹ Le nom de l'école est devenu China Academy of Art depuis 1993.

(1966-1976), grâce à la politique de la Réforme et de l'Ouverture de Deng Xiaoping, les années 1980 ont brutalement soumis le milieu artistique chinois à l'arrivée massive de l'héritage de la modernité occidentale et de l'art contemporain. En s'affrontant à cette réalité, en 1985, la peinture chinoise traditionnelle est à nouveau attaquée violemment par un texte intitulé *La Peinture chinoise est à bout de ressources*.² L'auteur, Li Xiaoshan, artiste et critique d'art, prend ouvertement position pour la mise à mort de la peinture traditionnelle chinoise qui, n'ayant pas eu la capacité de se renouveler depuis des siècles, devait être ainsi perçue comme un fardeau sur la voie de la reconstruction d'une nouvelle culture fondée sur la liberté d'expression. Historiquement, c'est une question embarrassante. On sait que la pensée traditionnelle chinoise commence à être véritablement bouleversée lorsqu'elle est confrontée à l'Occident à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, quand les contacts avec les pays occidentaux tournent au conflit. Et la crise devient de plus en plus manifeste avec le « Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai 1919 ». Que doit emprunter ou rejeter la Chine compte tenu de son « retard » vis-à-vis de l'Occident ? Comment s'adapter, comment adopter certains traits de la culture occidentale ? Après avoir subi les souffrances de la guerre civile et de la Deuxième Guerre Mondiale, puis vécu l'époque traumatisante du pouvoir maoïste, les artistes chinois des années 1980, stimulés par la culture occidentale, doivent affronter à nouveau ces problématiques.

L'œuvre de Huang intitulée « *Histoire de la peinture en Chine* » et « *Histoire concise de la peinture moderne* » lavées pendant deux minutes dans un lave-linge (1987) prend tout son sens dans ce moment particulier.

² X. S. Li, « Dangdai zhongguohua zhi wojian ». *Revue de la peinture, Jiangsu*, [Jiangsu huakan], n° 7, 1985. Le texte est recueilli plus tard dans *Fer raffiné, les critiques d'art de l'avant-garde les plus essentiels 1979-2005*, Lanzhou, Dunhuangwenyi, 2006, pp.457-460. L'auteur Li Xiaoshan, né en 1957, titulaire du diplôme de Master 2 à l'École Beaux-Arts de Nankin en 1987. Il est actuellement professeur titulaire à l'École des Beaux-Arts de Nankin. Il a écrit nombreuses critiques sur l'art contemporain chinois.



« Histoire de la peinture en Chine » et « Histoire concise de la peinture moderne » lavées pendant deux minutes dans un lave-linge, 1987 et 1993, boîte de thé de Chine, papier malaxé, verre. 76,8 x 48,3 x 69,9 cm

L'artiste met les deux ouvrages ensemble dans une machine à laver. Après deux minutes, ces deux livres sont devenus une sorte de pâte à papier illisible. Celle-ci est alors mise en tas sur une vitre brisée elle-même posée sur une vieille caisse en bois. Le choix des deux livres dans cette œuvre est très significatif. L'auteur de *Histoire de la peinture en Chine*,³ Wang Bomin (1924-), peintre et historien de l'art, achève le livre en 1965, mais l'ouvrage ne voit le jour qu'en 1982. Pendant les années 1980, le livre est considéré comme le manuel incontournable faisant autorité dans le champ de l'histoire de l'art en Chine. Quant à *Histoire concise de la peinture moderne* d'Herbert Read, sa version chinoise est publiée en 1979.⁴ C'est l'un des premiers ouvrages traduits et consacrés à l'art occidental après la Révolution Culturelle. De Paul Cézanne à Joseph Beuys, le livre nous donne un aperçu général sur le cubisme, le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme, le constructivisme, l'expressionnisme abstrait et la peinture contemporaine (dernier chapitre dans lequel apparaissent des artistes ne pratiquant pas seulement la peinture). Il fait souffler un vent d'émancipation sur l'art dans la Chine sortant de la Révolution Culturelle.

Celui de Wang Bomin est réhabilité en Chine, l'autre (celui de Herbert Read) est importé de l'Occident. Les deux livres malaxés ensemble par l'artiste se mélangent très concrètement. Cela signifie qu'après avoir connu un long repli sur soi-même, la Chine peut d'un côté reconnaître sa

³ B. M. Wang, *Histoire de la peinture en Chine*. Shanghai : Renmin meishu chubanshe, 1982.

⁴ H. Read, *Histoire concise de la peinture moderne*. Trad. P.J. Liu, Z.C. Zhou. Shanghai : Renmin meishu chubanshe, 1979. Voir aussi H. Read, *Histoire de la peinture moderne*. Paris : Aimery Somogy, 1960.

propre histoire de l'art, et de l'autre côté, a la possibilité de rencontrer l'art occidental et de dialoguer avec lui. Mais de quel genre de dialogue s'agit-il ? Que doit réemprunter la Chine au monde occidental, que doit-elle s'approprier ?

De nouveau face à ce genre de problématique qui dure depuis un siècle, la réponse de Huang consiste à faire converger toutes les problématiques historiques dans cette œuvre, et le dialogue entre la Chine et l'Occident est devenu désormais une sorte de pâte à papier illisible, une sorte de vomissement. Huang considère que ce geste de « laver » fait référence à une formule bouddhique nommée « couper la langue ». Cependant, l'artiste s'inspire non seulement d'un aspect de la pensée du *chan* (devenu *zen* en passant par le Japon) mais se rattache aussi aux idées de Marcel Duchamp et à l'œuvre de Ludwig Von Wittgenstein. Je vais ainsi tenter d'éclairer la pensée complexe de Huang dans les lignes qui suivent.

L'histoire de la formule « couper la langue » remonte jusqu'au Bouddha lui-même. Un jour lors d'une assemblée des disciples organisée dans le Mont des Vautours, Bouddha cueille une fleur et la montre à tous les disciples. Tout le monde reste silencieux, seul Mahakashyapa sourit. C'est pourquoi Bouddha transmet directement à Mahakashyapa en silence et sans avoir recours à l'écrit. Cela serait là l'origine de l'école Huineng (638-713) « sans écrit ». On y trouve les *Gong'an* (*kôan* en japonais) ; un jeu de questions-réponses et d'anecdotes qui font partie d'une méthode célèbre (IX^e et X^e siècles) pour atteindre l'éveil. Et le maître transmet cette méthode à son disciple dans l'école *chan*. Voici deux exemples de ces questions très célèbres : « Question : De quoi a l'air le Bouddha ? Réponse du maître Yunmen : d'un bâton en bambou pour s'essuyer les fesses » ; « Question : Qu'est-ce que le Bouddha ? Réponse du maître Dongshan : Trois livres de lin ».⁵

Les réponses semblent absurdes et peuvent paraître scandaleuses. Elles tiennent de là leur efficacité. Elles sont, en effet, une invitation à nous libérer des idées et des concepts qui nous troublent, pour mieux nous amener à nous frayer un chemin entre affirmation et négation, à cheminer entre les thèses opposées, tout en ignorant la dualité sous toutes ses formes.

Ainsi, selon Huang, la pièce *Fountain* (1917) de Duchamp laisse apparaître des affinités avec un aspect de la pensée bouddhiste *chan*. Huang l'analyse ainsi : « au lieu de répondre à la question “Qu'est-ce que l'art ?” la *Fountain* s'offre comme une méthode propre à répondre sans réponse [...] afin de dévoiler le non-sens du questionnement ainsi que celui de la réponse ».⁶

⁵ Y.P. Huang, « Xiamen dada – une sorte de post-modernisme ? (1986, extrait) » in *Zhanbuzhe zhi wu*, Huang Yong Ping *huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.79. Voir également l'ouvrage du moine Shi (1195-1286) : P.J. Shi, *Cinq lumières se réunissent*. Chongqing : Xinan shifandaxue chubanshe, 2008.

⁶ Y.P. Huang, « Xiamen dada – une sorte de post-modernisme ? », in *Cinq lumières se réunissent*, P.J. Shi. Chongqing :

Duchamp, au lieu de s'interroger à nouveau sur la nature de l'art dans son époque de décadence, se moque de l'art en le réduisant à quelque chose de dérisoire, tout comme le maître *chan* se moque du Bouddha en transmettant l'enseignement du Bouddha. Au demeurant, Duchamp pose clairement la question : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? ».⁷ J'emprunte à cet égard les propos de la thèse de Michel Guérin : « il s'agirait [pour Duchamp] [...] de découpler l'art et les œuvres [...]. Depuis le temps qu'ils vivent dans la langue et dans nos esprits de façon fusionnelle ».⁸ De même, la stratégie de Huang couper la langue consiste à échapper à la relation logique entre l'œuvre et l'art. Il déclare que son œuvre « est réalisée par un lave-linge ».⁹ Autrement dit, Huang met fin désormais au cercle vicieux de l'œuvre et de l'art.

C'est aussi à cette époque que Huang est fortement marqué par la pensée de Wittgenstein. Selon Wittgenstein la proposition linguistique n'interprète pas le fait et ne l'explique pas non plus : elle le « montre ». Cette pensée conduit l'artiste à se référer à l'école *Chan* de Huineng. Cette affinité entre le *chan* et la pensée de Wittgenstein me conduit à l'analyse que propose Umberto Eco. Ce dernier dans son article intitulé « Le zen et l'Occident » reprend les propos de Watts : « [il évoque] l'exemple du moine qui, au disciple qui l'interroge sur la signification des choses, répond en levant sa canne ; le disciple explique avec beaucoup de subtilité théorique la signification de ce geste, mais le moine réplique que cette explication est trop complexe. Le disciple demande alors quelle est l'explication exacte du geste. Le moine répond en levant de nouveau sa canne ».¹⁰ Cet exemple, selon Eco, pourrait justement rejoindre la phrase de Wittgenstein : « Ce qui peut être montré ne peut être dit ».¹¹ Ou bien « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire ».¹²

Quant à la stratégie « couper la langue » de Huang, elle répond non seulement à l'exigence de la pensée du *chan* qui refuse des schémas dualistes. Elle relève également de l'esprit de Wittgenstein : un état de détachement ou de renoncement vis-à-vis des théories et des concepts philosophiques. Et cela, selon la logique de Huang, peut rejoindre une certaine manière de penser de Duchamp. Et du coup, « couper la langue » établit un pont entre l'Occident et la Chine et le silence répond paradoxalement à la problématique historique en Chine.

Xinan shifandaxue chubanshe, 2008, p.79.

⁷ M. Duchamp, *Duchamp du signe*. Paris : Champs/Flammarion, 1994, p.105.

⁸ M. Guérin, *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*. Nîmes : Nîmes Lucie, 2008, p.22.

⁹ Y.P. Huang, « Notes d'un augure », in *Zhanbuzhe zhi wu Huang Yong Ping huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.93.

¹⁰ U. Eco, « Le zen et l'Occident », Trad. D. Féral. *Revue d'esthétique : Les artistes contemporains et la philosophie*, n°44, 2003, pp.49-63.

¹¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. P. Klossowki. Paris : Gallimard, 1961, p.177.

¹² L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. P. Klossowki. Paris : Gallimard, 1961, p.177.

La stratégie de « couper la langue » est aussi celle de « garder le silence ». Huang explique : « En Chine, dès que l'on parle de la relation entre la culture chinoise et la culture occidentale, ou bien de la relation entre la tradition et la modernité, nous discutons souvent sur le point de savoir qui a ou n'a pas raison, ou bien nous les combinons ensemble. À mon avis, mettre les deux livres dans une machine à laver pendant deux minutes, cela est plus efficace que de chercher à résoudre le problème, et est plus convenable que des disputes sans fin ». ¹³

En effet, l'usage du silence tient une place importante chez l'artiste : « Le silence nous offre des potentialités », affirme Huang en analysant la pièce 4'33" de John Cage : « Le silence nous fait entendre des bruits du hasard qui surgissent constamment dans notre champ auditif – d'une sorte de disparition surgit évidemment une sorte d'apparition ». ¹⁴ Autrement dit, le disparaissant-apparaissant, ou bien le s'effaçant-surgissant, se réalise d'un seul coup. Huang appelle ce processus « la contemplation limpide – l'éveil subit ». ¹⁵ C'est ainsi que Huang conclut que, dans l'œuvre de John Cage, « Le “vide-non avoir” ne signifie pas qu'il n'y a rien du tout ». ¹⁶ Le vide chez Huang n'est donc pas le néant, mais « le fonds d'immanence » ¹⁷ qui tente de se manifester.

Si l'œuvre nous propose, pour reprendre la définition de HYP, de « contempler limpide le vide dans l'art lui-même », alors que ce vide est considéré également par lui comme une « forme sale » ¹⁸, cela signifie que « sale », pour Huang, renvoie à la fois à la confusion, à la complexité et au chaos. La « forme sale » est meilleure que quelque chose de pur, de clair, de simple, et d'ordonné. Autrement dit, la « forme sale » serait sans-forme comme le sans-forme du *dao*. Dès l'ouverture de la formule de Laozi, le *dao* est considéré comme quelque chose de chaotique, un fonds

¹³ Y.P. Huang, « La pensée, la fabrication et l'activité de l'an 1987 ». Propos non publiés recueillis par M.L. in *Mur; l'histoire et la frontière de l'art contemporain en Chine*. Beijing : Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2006, p.116.

¹⁴ Y.P. Huang, « À propos de la question sur le langage de l'art », in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.87.

¹⁵ Y.P. Huang, « À propos de la question sur le langage de l'art », in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.87.

¹⁶ Y.P. Huang, « À propos de la question sur le langage de l'art », in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.87.

¹⁷ Les mots de F. Jullien, voir son ouvrage : *La Grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003.

¹⁸ Propos recueillis par H.R. Hou, « Faire du bruit à l'est pour attaquer l'ouest, faire du bruit à l'ouest pour attaquer l'est », in *Huang Yongping*, Fujian : Les Beaux-Arts de la Province de Fujian, 2002, p.10.

indifférencié.¹⁹ Si le *dao* est le fonds indifférencié et inorganisé à partir duquel la distinction, la différenciation s'opèrent comme une ouverture, alors la démarche de Huang est justement de retour.

Après s'être installé en France, Huang a volontairement abandonné la stratégie « couper la langue », au profit de celle qu'il appelle « nourrir la langue ».

La stratégie de « nourrir la langue » s'appuie aussi sur l'usage du *Yiking* (ou *Yijing*). Le *Yiking* est une source essentielle de la pensée cosmologique. À partir de son origine divinatoire, cet ouvrage a beaucoup fécondé la pensée chinoise. *Yiking*, traduit littéralement, signifie *Classique du changement* ou bien *Livre des mutations*, ou encore *Livre des transformations*. Le manuel est construit à partir de l'opposition de deux types de traits, continu et discontinu, qui constituent les 64 hexagrammes. Chaque hexagramme comporte deux trigrammes contenant six traits, alignés verticalement. Lue de bas en haut, du premier au sixième trait, la figure de l'hexagramme déploie à la fois une possibilité de *continuation* et de *modification*.²⁰

La stratégie « nourrir la langue » de Huang consiste à ne pas chercher l'idée à toute force mais plutôt laisser venir la parole du *Yiking*. Il déclare : « Je pourrais dire que je suis un augure [...] cela détermine ma nature d'artiste ». ²¹ Et il explique : « La divination est en elle-même une œuvre [...] elle n'est pas notre création [...] elle nous est offerte, elle peut nous permettre d'échapper au piège que nous tend le concept de création dans l'art contemporain ». ²² Autrement dit, l'artiste doit être vu en augure, et non en auteur.

Le plus fameux exemple de cette approche est *Le théâtre du monde* (1993-1994).

¹⁹ Laozi, *Daodejing*, chapitre 25 : « Il y a de la réalité confusément advenant [ou : advenue], née avant le Ciel et la Terre. Silencieuse ! Abyssale ! ». Traduit et cité par F. Jullien : *La Grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003, p.70.

²⁰ À propos du *Yiking*, voir l'ouvrage de F. Jullien : *Figures de l'immanence : Pour une lecture philosophique du Yi king, le classique du changement*. Paris : Grasset, 1993.

²¹ Y.P. Huang, « Notes d'un augure » in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan*, [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.93.

²² Y.P. Huang, « Notes d'un augure » in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan*, [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, pp.92-93.



Huang Yong Ping,
Le théâtre du monde,
 1993 – 1994,
 structure métallique, bois, insectes
 (scarabées noires, cafards, grillons,
 millepattes,
 walkingstick, scorpions, araignées
 noires, lézards, crapaud et
 serpents).
 66 x 295 x 175 cm.

L'œuvre est représentée par une cage en forme de carapace de tortue faite par une structure métallique. À l'intérieur de la cage sont abrités 300 scarabées noirs, 200 cafards, 200 grillons, 10 mille-pattes, 1 phasme bâton, 3 scorpions, 3 araignées noires, 4 lézards, 1 crapaud et 2 serpents. Ils sont disposés dans les 23 petites cellules en forme de tiroirs. Les tiroirs sont ouverts sur le centre de la cage. Les bêtes sans nourriture vont s'entre-dévorer.

L'idée de l'utilisation des insectes est inspirée directement du *Yijing*. À l'aide de la consultation, Huang obtient l'hexagramme 18 : *Gu* 蠱.²³ Son idéogramme se compose de vers disposés sur une assiette. Cela signifie que la nourriture dans l'assiette est pourrie, ce qui donne lieu à l'apparition de vers. L'hexagramme lui-même est composé du vent et de la montagne ; le vent est au-dessous de la montagne. Le *yang* est en haut, le *yin* est en bas, ce qui signifie une époque de paix fermée sur elle-même qui est en train de s'écrouler, de se diriger vers le désordre.²⁴

Selon la culture chinoise, depuis les Shang (16^e-11^e av. J.-C.), la tortue, avec sa longue vie, avec sa carapace dorsale ronde comme le ciel, et sa carapace ventrale plutôt carrée comme la terre, est considérée comme un modèle de l'univers qui dure. C'est l'une des raisons pour laquelle les

²³ Huang Yong Ping, catalogue d'exposition. Paris : Réunion des musées nationaux, p.23.

²⁴ Pour dévoiler le sens de la *réforme*, Huang réalise l'œuvre *Le pont* (1993-1995) qui est considérée comme une extension de la pièce *Le théâtre du monde*. La pièce *Le pont* évoque l'image d'un serpent qui rampe au-dessus de la tortue. Selon la mythologie chinoise, puisque la tortue n'a pas de sujet mâle, elle ne peut être fécondée que par le serpent. À partir de l'époque Han, on trouve dans la sculpture et dans la littérature la tortue entourée par le serpent. L'ensemble des deux est considéré comme un seul animal symbolique, nommé *Xuanwu*. L'une de ses significations a trait à la procréation.

ancêtres chinois procédaient à des rites divinatoires sur la tortue et prétendaient interroger le cosmos insondable. Cet animal, peut-on dire, est le fondement de toute la civilisation chinoise. Il n'est donc pas étonnant que Huang emprunte la forme de la tortue pour *Le théâtre du monde* afin de figurer symboliquement un univers avec ses secrets dans lequel nous ne pouvons prévoir ni le processus ni la conséquence des rencontres entre les insectes. Ces derniers, dans ce cosmos réduit, se battent, s'entre-déchirent et s'entre-dévoient jusqu'à la fin, et le dernier insecte vivant est le plus fort. Cet aspect assez cruel renvoie à l'évidence à la cruauté de notre monde.

Le vernissage de l'exposition *Hors limites* se déroule le 8 novembre 1994. *Le Théâtre du Monde* est présenté au public vidé des insectes en raison de l'opposition d'une part du public. Quatre sociétés pour la Défense des Animaux accusent l'artiste de mauvais traitements sur des insectes afin de faire censurer l'œuvre.²⁵ Tout au long de l'exposition, l'œuvre est présentée sous la forme d'une cage vide. Face à cette affaire, Huang reste silencieux. Ce silence est remarqué par la sociologue de l'art Nathalie Heinich : « Dans le triangle interactionnel qui détermine l'existence de l'art contemporain, entre les propositions des artistes, les réactions du public et leur accréditation par les institutions – seules ces deux dernière instances sont manifestées dans cette polémique ».²⁶ Quant à Huang, il déclare ainsi : « la non-réaction est réaction ».²⁷

Agir sans agir, la position de Huang est celle d'un *entre*. La non-position est en effet une position : celle d'une disponibilité. Pour mieux comprendre, nous pouvons citer cette explication de François Jullien : « *Vide* signifie que le souverain laisse fonctionner le dispositif du pouvoir qu'il a en main sans interférer dans sa démarche, et donc sans rien y ajouter de personnel : il se garde de manifester et même d'éprouver la moindre préférence, car celle-ci viendrait nuire, par l'arbitraire de sa subjectivité, à l'impeccabilité de ce fonctionnement ; il se garde aussi de faire valoir son intelligence, car elle ne pourrait que brouiller, par le jeu qu'elle introduirait, la rigoureuse netteté du système, telle que l'impose sa cohérence ; de plus, elle entraînerait les autres à rivaliser d'intelligence avec lui et, le rabaisant à leur niveau, livrerait le pouvoir à la compétition (et donc enrayerait son bon fonctionnement) ».²⁸ Nous pouvons dire que la réflexion de l'artiste s'inscrit parfaitement dans la logique du déroulement du procès qui est le message essentiel du *Yiking*.

²⁵ Voir N. Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets – Études de cas*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998, pp.155-192.

²⁶ N. Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets – Études de cas*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998, p.161.

²⁷ J. Boussand, « *Le Théâtre du monde* de Huang Yong Ping ... *Hors limites ? Rencontre avec Huang Yong Ping* ». *Art Présence*, n°13, 1995, p.31.

²⁸ F. Jullien, *Traité de l'efficacité*. Paris : Grasset, 1996, pp.122-123.

La stratégie de Huang c'est, avec son silence, de profiter, voire d'exploiter, le moment défavorable où surgit le conflit. Car, aux yeux de Huang, l'emploi de la divination revient à mettre l'art dans un monde qui « ressemble à la vie réelle, ou bien à user d'une stratégie de la guerre dans un monde dangereux, autrement dit, c'est introduire le faste et le néfaste dans le processus de la réalisation et dans l'œuvre d'art elle-même ».²⁹

Huang, en tant qu'augure, s'appuie sur le moment moins favorable pour rendre sa fonction positive. En ce sens, il a rempli parfaitement sa vocation. Car le *Yiking* nous aide « non pas à chercher à éviter une condition apparemment moins enviable [...] mais à assumer la situation dans laquelle on est, si difficile soit-elle, en la faisant concorder avec la perspective d'ensemble de la réalité et son exigence de régulation ».³⁰ Laisser la cage vide paraît ainsi évident !

Se conformant au précepte fondamental du *Yiking* « agir sans agir », Huang choisit d'être « entre » afin d'épouser le moment moins favorable. Cet « entre » choisi par Huang répond en fait à la notion chinoise *jian* 間 qui est à l'origine du fameux *mâ* des Japonais. Selon son étymologie lisible dans l'idéogramme, « la grande porte se doit d'être fermée la nuit mais, tandis qu'elle est close, on aperçoit la clarté de la lune parce qu'il reste un espacement médian, entre les battants, que son rayon traverse ».³¹ Toutefois, contrairement à ce que l'on peut penser dans un premier temps, ce mot ne signifie pas une distance, ni une séparation entre les choses, mais signifie que la chose n'est pas close en elle-même ; elle possède la capacité de se déclose, ce par quoi elle se libère d'elle-même et respire.³² Une autre prononciation de cet idéogramme est *xian*, qui manifeste bien ce second sens en évoquant aussi la notion de « disponibilité ».

Cet « entre » est au cœur de la pensée chinoise et le lettré en fait la manifestation du binôme « souffle-résonance ». Le lettré peint non seulement l'« entre », c'est-à-dire l'entre montagne et eau, l'entre présence et absence, l'entre il y a et il n'y pas, mais aussi, plus important pour lui, il peint la disponibilité de chaque chose, sa respiration, qui est la condition même de l'« entre ».

La même remarque vaut en ce qui concerne la séparation supposée entre sujet et objet. Le refus d'établir une dualité se manifeste aussi dans l'affirmation d'une identité profonde entre la chose et sa représentation. Sur ce dernier point on note que le lettré chinois ne considère pas de manière différente l'image et le phénomène. L'image est elle-même phénomène parmi les autres

²⁹ Y.P. Huang, « Notes d'un augure », in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan*, [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.93.

³⁰ F. Jullien, *Figures de l'immanence : Pour une lecture philosophique du Yi king, le classique du changement*. Paris : Grasset, 1993, p.54.

³¹ F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003, p.145.

³² F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003, p.146.

phénomènes du monde. Elle n'est pas représentation ou simple signifiant, elle est animée par le souffle et le nom qui lui est donné affirme cette parenté éminente ; le mot 象 *xiang*³³ désigne en même temps l'œuvre produite et le procès du monde.

Quant à Huang, il me semble que son usage du *Yiking* est une révélation de cette ancienne pensée du lettré. Car le *Yiking* nous conduit justement à dévoiler la nature de l'image comme phénomène. En ce sens, au lieu de laisser l'image s'enliser dans une forme concrète, il vaut mieux, pour Huang, épouser le procès des choses. Il s'agit donc de la fameuse 意 *yi* : sens-intentionnalité³⁴ qui se trouve dans la peinture du lettré. C'est-à-dire qu'une fois que l'intentionnalité est atteinte on peut quitter la forme. Le lettré nous laisse songer dans le vide insondable *entre* le ciel et la terre. De même, face à la censure, Huang nous dit que laisser la cage vide est « aussi une manière d'exposer ».³⁵

On trouvera cet esprit chez Huang dans ses propositions pour les installations gigantesques du *Projet Chauve-souris I, II, III* (2001, 2002, 2003).



Bat Projet I, 2001,
Installation : métal
20 x 10 x 6 m



Bat Projet II, 2002,
Installation : métal
15,6 x 20 x 6 m



Bat Projet III, 2003,
Installation : métal
15,6 x 6 x 2,5 m

³³ Voir F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris : Seuil, 2003, chapitre XV : « Image-phénomène : peindre la transformation, la vie », p.331.

³⁴ F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003, pp.116-118.

³⁵ Propos recueillis par Z.J. QIU, « Tu dois t'arrêter à tout moment, et te garder d'une sorte de radicalité », in D.A. Fan, M.C. Wu, *L'art contemporain et la culture locale, Huang Yong Ping*. Fujian, Fujian Meishu Chubanshe, 2003, p.18.

Ce projet s'inspire d'une affaire d'espionnage opposant la Chine et les États-Unis. Le 1er avril 2001, un avion espion EP-3 américain entre en collision avec un avion de combat chinois, en zone aérienne chinoise. Ce dernier s'écrase dans la mer et son pilote est porté disparu. De son côté, après avoir été endommagé, l'EP-3 est obligé d'atterrir en territoire chinois avant d'être rapatrié aux États-Unis après d'âpres négociations et après avoir été découpé en morceaux. Chacun peut imaginer l'importance de cette affaire à l'époque. Les réalisations des œuvres répondant aux trois étapes de ce projet ont bien eu lieu, mais toutes ont été soumises successivement à la censure. Au dernier moment les autorités américaine, française et chinoise ont chaque fois empêché que le public puisse voir les œuvres. Cette invisibilité de fait dévoile la tension politique qui régnait entre ces trois pays. La force de l'ensemble que constituent ces trois installations tient à la continuité du propos de l'artiste. Cette continuité permet à la pensée de Huang de prendre toute son ampleur. Cette démarche qui rebondit, censure après censure, devient de plus en plus sensible, voire embarrassante pour les autorités officielles. Quant à Huang, il conclut : « L'intention d'exposer dans le but d'exposer est devenue de moins en moins importante. Néanmoins, la force conduisant à faire des œuvres d'art pour l'exposition devient de plus en plus importante. Une fois que la force prend sa forme, l'exposition peut être abandonnée ».³⁶ Cette phrase de Huang ne révèle-t-elle pas aussi certaines affinités avec celle exprimée par le peintre Tang Zhiqi (1579-1651) pour qui l'« esprit » d'un peintre « parvient jusqu'au bout », tandis que son pinceau « ne peint pas jusqu'au bout », alors c'est « parfait » ?³⁷

Conclusion

Huang prétend être dans la position d'un augure se contentant de laisser le jeu des événements créer des situations qu'il semble accompagner. Sa stratégie d'agir sans agir lui permet de trouver sa place dans la logique du déroulement du procès, ce qui est effectivement le message foncier du *Yiking*. Le parcours de « couper la langue » à « nourrir la langue » est une démarche qui consiste à rejoindre le plus ancien sillage de la pensée du lettré chinois : une acceptation d'un réel lui-même soumis à la respiration du monde – se laissant porter par le mouvement et où les

³⁶ Y. P. Huang, « Le Projet Chauve-souris », in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yongping huiguzhan*, [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, pp.60-61.

³⁷ Propos recueillis dans F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris : Seuil, 2003, pp. 118. Voir aussi Z.Q. Tang, *Huishiweiyuan*. Shanghai : Renminmeishu chubanshe, 1964.

occasions font œuvre. Huang me paraît précisément avoir compris son travail comme l'expression ouverte d'un processus sans permettre la visibilité d'un idéal ou d'un but qui trancherait dans le réel. Il nous invite à la fluidité et à la transformation silencieuse.

Shiyan Li

Aix-Marseille Université

Laboratoire d'Études en Sciences des Arts (LESA)

Bibliographie

- BOUSSAND, Juliette, « *Le Théâtre du monde de Huang Yong Ping ... Hors limites ? Rencontre avec Huang Yong Ping* ». *Art Présence*, n°13, 1995.
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*. Paris : Champs/Flammarion, 1994.
- FAN, D.A. & M.C. WU, *L'art contemporain et la culture locale, Huang Yong Ping*. Fujian : Les Beaux-Arts de la Province de Fujian, 2003.
- ECO, Umberto, « Le zen et l'Occident ». Trad. D. Féral. *Revue d'esthétique : Les artistes contemporains et la philosophie*, n°44, 2003.
- GUERIN, Michel, *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*. Nîmes : Nîmes Lucie, 2008.
- HEINICH, Nathalie, *L'Art contemporain exposé aux rejets – Études de cas*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998.
- Huang Yong Ping*, Catalogue d'exposition, 21 septembre 1995 –15 janvier 1996. Paris : Réunion des musées nationaux, 1995.
- Huang Yong Ping huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], Catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008.
- JIA, Wei & Pi LAN, *Fer raffiné, les critiques d'art de l'avant-garde les plus essentiels 1979-2005*. Lanzhou : Dunhuangwenyi, 2006.
- JULLIEN, François, *Figures de l'immanence : pour une lecture philosophique du Yi king, le classique du changement*. Paris : Grasset, 1993.
- _____, *Traité de l'efficacité*. Paris : Grasset, 1996.
- _____, *La grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003.
- READ, Herbert, *Histoire de la peinture moderne*. Paris : Aimery Somogy, 1960.
- _____, *Histoire concise de la peinture moderne*. Trad. P.J. Liu, Z.C. Zhou. Shanghai : Renmin meishu chubanshe, 1979.
- WANG, Bomin, *Histoire de la peinture en Chine*. Shanghai : Renmin meishu chubanshe, 1982.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. P. Klossowki. Paris : Gallimard, 1961.

« **Hablar no es importante** » : variations sur le silence dans les drames de **Juanma Bajo Ulloa**

Diane Bracco

Résumé

Le présent article se propose d'ébaucher une analyse des modalités de mise en scène du silence dans les deux drames qui ont permis au réalisateur basque Juanma Bajo Ulloa d'imposer son style singulier dans le panorama cinématographique espagnol des années 1990, à savoir *Alas de mariposa* (1991) et *La madre muerta* (1993). L'examen des déclinaisons narratives et filmiques du silence dans les deux récits révèle que celui-ci constitue la pierre angulaire de l'esthétique élaborée par ce cinéaste qui a fait de l'incommunication, entendue comme absence de parole et impossible dialogue, l'une de ses thématiques privilégiées.

Introduction

L'œuvre du réalisateur basque Juanma Bajo Ulloa est paradigmatique du renouvellement qui s'opère dans le paysage cinématographique espagnol après une décennie de crise, grâce à l'émergence, dès le début des années 1990, d'une génération de metteurs en scène inventifs et audacieux dont les propositions esthétiques permettent de réconcilier le grand public avec l'industrie nationale. Au sein de ce jeune cinéma espagnol, Bajo Ulloa occupe une place à part : il cultive une œuvre singulière détachée des deux grandes dominantes qui s'affirment alors, le cinéma de genre et le réalisme, tendances entre lesquelles il n'a pourtant de cesse d'osciller pour façonner un monde qui lui est propre. Les drames *Alas de mariposa* (1991) et *La madre muerta* (1993), longs-métrages sur lesquels nous avons choisi de nous centrer dans ce travail, lui permettent de développer et de sonder plus profondément l'univers sombre et silencieux qu'il avait esquissé dans plusieurs œuvres brèves, tournées à la fin des années 1980. L'incommunication imprégnant sa production primitive achève ici de s'imposer et d'apparaître comme un facteur majeur de la violence qui corrompt les relations humaines. La tragédie intime *Alas de mariposa* s'articule en deux parties d'égale durée mettant respectivement en scène l'enfance et l'adolescence d'Amanda,

dite Ami, au sein d'un modeste foyer espagnol, dans les années 1960 ou 1970. Rejetée par sa mère Carmen après la naissance tant attendue de son petit frère, la fillette décide de tuer celui-ci en l'étouffant ; le fratricide clôt le premier chapitre et précipite la détérioration des rapports familiaux, dont rend compte un deuxième volet plus obscur encore, tant d'un point de vue narratif qu'esthétique. C'est sous le signe d'une brutalité sanguinolente que le prologue de *La madre muerta* place le second récit filmique : au cours d'un cambriolage, le marginal Ismael abat une femme sous les yeux de sa fille, Leire, qu'il retrouve par hasard plusieurs années après. Devenue adolescente, celle-ci souffre d'un handicap mental provoqué par la balle qui a frôlé son crâne lors de cet épisode traumatisant de l'enfance. Convaincu qu'elle l'a reconnu, il décide de l'enlever et, avec l'aide de sa compagne Maite, entreprend de la faire disparaître. Mais son attraction naissante et irrationnelle pour cette jeune autiste à la psyché impénétrable l'empêchera d'accomplir l'acte criminel.

Tantôt contenue (*Alas de mariposa*), tantôt explosive (*La madre muerta*), la violence qui règne dans les deux fictions s'enracine dans un dialogue verbal brutalement interrompu ou présenté d'emblée comme impossible. C'est une analyse des déclinaisons narratives et filmiques du silence que nous nous proposons d'ébaucher ici, à la lumière du lien étroit unissant ce dernier à la violence multiforme qui dévore l'écran. D'un point de vue diégétique, il est saisi comme absence de parole symptomatique de l'incommunication rongant les espaces domestiques. Les lieux clos et asphyxiants dessinent une géographie intérieure du silence au sein de laquelle se meuvent les corps, intimement affectés par les défaillances d'une parole dont la circulation est irrémédiablement entravée. À travers l'examen des modalités de mise en scène de cette impossible verbalisation, il s'agira de cerner les contours de l'esthétique élaborée par un réalisateur qui ne cache pas sa méfiance à l'égard des mots : loin de se réduire à un simple vide sonore, le silence participe activement à la construction filmique et constitue l'une des spécificités de l'écriture cinématographique d'un conteur de l'écran qui préfère la musique des images à l'inconsistant langage verbal.

Une géographie intérieure du silence

À la tête des acceptions attribuées par les dictionnaires au terme « silence » figure la définition d'« état d'une personne qui s'abstient de parler » (Littré). Cette entrée constitue le premier prisme à travers lequel peuvent être radiographiées les relations humaines dans les deux drames de Bajo Ulloa : les dialogues souvent succincts et le mutisme de certains personnages

traduisent la difficulté voire l'impossibilité d'instaurer une communication avec l'autre. Ils sont l'indice de situations domestiques dégradées, propices à l'émergence d'une violence qui se déploie sur ce qui s'apparente à une carte intime du silence. L'analyse des modalités de mise en scène de ces territoires intérieurs révèle que les liens entre les individus sont irrémédiablement corrompus par l'incommunication. De manière générale, le cinéaste situe essentiellement l'action des deux films dans des lieux clos et irrespirables qui étouffent la parole des individus. La caméra parcourt ainsi l'étroit couloir de l'appartement familial de *Alas de mariposa* autour duquel se distribuent les différentes pièces configurant cette cartographie domestique de l'incommunication : le salon, espace d'un silence morbide, où Ami retrouve une nuit le corps sans vie de son grand-père et où sera placée, à la fin du film, la chaise roulante de son père, Gabriel, devenu tétraplégique et muet ; la cuisine, théâtre de la désagrégation des rapports familiaux ; l'alcôve parentale, où l'étreinte amoureuse réservée de la première partie cède le pas à l'incommunication la plus totale entre les époux ; la chambre du fratricide, crime silencieux qui a paradoxalement lieu dans l'unique pièce ouverte et lumineuse du logement, et celle, *a contrario*, plongée dans l'obscurité, où s'isole l'adolescente, antre cauchemardesque, orné des effrayantes créations en fil de fer auxquelles ont laissé place les dessins colorés de l'enfance.



Figure 1

Les motifs carcéraux que constituent le verrou, les barreaux des fenêtres et de la cage d'escalier, ainsi que l'ombre des persiennes qui se projettent sur les corps des personnages (figure 1), se conjuguent au procédé filmique du surcadrage (les encadrements des portes apparaissent à plusieurs reprises dans le champ) et font apparaître l'appartement comme un étau enserrant les sujets, un

espace feutré de claustration dont Ami ne parvient à franchir les limites que pour s'aventurer sur un autre territoire de l'enfermement : le baraquement où l'attire le jeune collègue de son père pour abuser d'elle.¹

La répression du verbe résulte de ce confinement spatial dans un foyer sur lequel pèse la tradition patriarcale, incarnée par le menaçant grand-père qui considère la naissance systématique de filles dans la famille comme une malédiction. Sa présence silencieuse est signalée sur le plan sonore par les effrayants coups de canne qui résonnent à plusieurs reprises dans l'espace filmique, et dont le tintement de la cloche dans le cimetière se fera l'écho, après son décès. Son mutisme volontaire, annonciateur du silence de la mort qui viendra le cueillir dans sa propre maison, semble même avoir contaminé ses proches : Ami apparaît comme un enfant plutôt solitaire et taciturne tandis que son père Gabriel peine à imposer sa voix face à celle de son épouse, qui a intériorisé le discours phallogentrique du grand-père et désire ardemment donner le jour à un fils. La grossesse de Carmen, que celle-ci choisit dans un premier temps de taire à l'enfant, constitue la première étape d'un processus de détérioration de la relation filiale conduisant progressivement à l'exclusion d'Ami ; une exclusion qui se cristallise lorsque le bébé – un garçon, enfin – vient au monde. La méfiance paranoïaque que Carmen développe à l'égard de la fillette finit par provoquer le fratricide qui précipite l'implosion de la cellule familiale. Un fondu au blanc puis au noir à valeur elliptique marque un basculement narratif vers une deuxième partie bien plus sombre montrant que l'animosité s'est définitivement installée entre les deux personnages féminins, pendant la dizaine d'années qui s'est écoulée. L'enfant, certes introvertie mais néanmoins capable d'amitié, est devenue une adolescente repliée sur elle-même et asociale, qui veille désormais à l'entretien du foyer à la place de sa mère, dépressive et murée dans son silence. Carmen ne sort de son apathie que lors des séquences d'affrontement avec sa fille, en particulier dans un épisode au cours duquel l'agressivité verbale manque de dégénérer en violence physique et court-circuite toute communication, malgré la timide médiation de Gabriel. De même qu'il s'efforçait d'entretenir un lien affectif avec Ami à l'heure du coucher dans le premier chapitre, l'impuissant père de famille, pour sa part, s'évertue vainement à rétablir le dialogue interrompu avec l'adolescente, jusqu'à ce que l'état végétatif auquel il est réduit au terme du récit réprime définitivement sa parole.

Les territoires domestiques du silence dans *Alas de mariposa* dessinent par conséquent une cartographie intime empreinte d'une violence contenue, intestinale, dont l'isolement, l'enfermement,

¹ Nous reviendrons plus loin sur le rôle de la rhétorique visuelle dans la construction de ces espaces de l'enfermement.

la maladie et la mort constituent les symptômes. Ceux-ci se manifestent à nouveau dans *La madre muerta*, mais cette fois sous la forme d'une brutalité explosive qui s'affiche dès la séquence inaugurale du meurtre de la mère de Leire : le silence nocturne est déchiré par les deux coups de feu que tire Ismael sur la femme, celle-ci ayant surpris le cambrioleur dans son atelier de restauration, puis sur l'enfant (figure 2).



Figure 2

La violence mortifère à l'origine du lien brisé entre mère et fille se déchaîne dans les lieux intérieurs au sein desquels les personnages échouent tout autant que les protagonistes de *Alas de mariposa* à verbaliser leurs émotions. Le silence dominant est néanmoins ponctuellement rompu par les expressions acoustiques de cette brutalité : les coups, les cris, les sons agressifs du verre brisé et des armes à feu, le bruit du train sous lequel Ismael projette de jeter Leire. Une atmosphère sonore ambivalente, à la fois retentissante et silencieuse, flotte ainsi sur la géographie intérieure configurée par les différents lieux de l'action : le bar de nuit désert dont le personnage principal prend soin de baisser le rideau de fer avant d'assassiner le patron ; l'appartement de la vieille femme sourde, tutrice de Leire, qui meurt d'une crise cardiaque en découvrant la présence d'Ismael, venu enlever sa protégée ; la demeure occupée par le couple, théâtre des maltraitances infligées par Ismael à Maite, où la jeune handicapée, muette, est enchaînée au mur de l'une des chambres, et où périt l'infirmière Blanca, dont le meurtre constitue lui-même un acte silencieux ; enfin, l'inquiétante cathédrale désertée où se réfugient les criminels, espace de recueillement abandonné, doublement associé au silence.² Les violences que subissent d'ailleurs les organismes au sein de ces funestes

² La clinique pour handicapés mentaux, ainsi que l'hôpital dont Ismael malmène les médecins et où Maite se suicide en se défenestrant, apparaissent comme des espaces de maladie et de mort qui s'insèrent de plain-pied dans cette géographie de la violence.

territoires – les coups, les agressions, les crimes – invitent à s'interroger sur le rapport qu'entretient le silence au corps et à une parole qui peine ou échoue à franchir les barrières somatiques.

Le corps, site d'une tension entre parole et silence

Les variations sur les liens entre silence et violence dans les deux drames peuvent être examinées à la lumière de la primauté du corps, dont rendent compte les représentations d'organismes menacés ou atteints dans leur intégrité. C'est en premier lieu dans la sensorialité perturbée des personnages qu'il convient de rechercher les causes de l'incommunication qui les affecte dans leur chair. Le silence apparaît ainsi comme le signe d'une défaillance de la parole mais aussi de l'écoute, qu'elle soit d'origine psychologique, cognitive ou organique. À l'instar de Carmen, que la dépression plonge dans le mutisme, et d'Ami, incapable de verbaliser ses émotions, le protagoniste de *La madre muerta* se montre peu enclin au dialogue et apparaît frappé de surdité, au sens figuré du terme. L'étymologie hébraïque de son prénom, « Dieu a entendu », met ironiquement en lumière son inaptitude à la communication, liée à une volonté de réduire l'autre au silence : il est significatif qu'il assassine sauvagement son patron, pour avoir proféré ordres et jurons, en activant la machine à bière du bar, dont il lui a préalablement enfoncé l'embout dans la bouche, siège du verbe. De même, sourd aux expressions de l'amour inconditionnel de Maite et à ses suggestions sur la marche à suivre pour enlever et assassiner Leire,³ il bride la parole de la jeune femme à chaque fois qu'elle formule des propos injurieux ou le presse de se débarrasser de l'adolescente. L'anthropologue Philippe Breton, qui a consacré une partie de ses travaux aux rapports entre parole, silence et violence, observe que cette dernière « est souvent, on le sait, la négation de l'autre, de sa parole ».⁴ De fait, Ismael fait montre d'une violence verbale doublée de mauvais traitements physiques destinés à réprimer la voix de Maite ; les coups pleuvent, accompagnés de multiples injonctions et menaces : « Pas une grossièreté de plus ! [...] Tais-toi ! », « je t'écrase », « je t'étripe »... Cette surdité à la parole de l'autre entre en résonance avec la déficience auditive réelle de la vieille femme qui s'occupe de Leire, handicap permettant d'ailleurs au ravisseur de s'immiscer dans sa cuisine sans qu'elle remarque sa présence, tandis qu'elle prépare placidement le repas. La communication verbale entre les deux sujets féminins s'avère être entravée

³ L'action d'écouter est ainsi interrogée ou niée, comme en témoignent les répliques de Maite : « Tu as entendu ? », « Tu ne m'entends pas, n'est-ce pas ? » (nous traduisons tous les dialogues cités dans ce travail).

⁴ P. Breton & D. Le Breton, *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*. Toulouse : Erés, coll. « Hypothèses », 2009, p.53.

tout à la fois par ce dysfonctionnement sensoriel et par le mutisme de la jeune fille, fruit d'un double traumatisme psychologique et physique. Insensible aux *stimuli* extérieurs, Leire a intériorisé une violence impossible à formuler et n'éprouve nulle autre émotion que la peur panique provoquée par la vue du sang. Cet enfermement psychique est souligné par deux fois au cours du récit : « Qui allait adopter quelqu'un de si âgé et *qui ne parle même pas ?* », s'interroge l'infirmière de la clinique en rappelant à la directrice que Leire a été recueillie par une vieille femme elle-même atteinte de surdité ; à Ismael, qui s'étonne que leur otage soit incapable de rire, Maite fait pour sa part remarquer qu'« *elle ne parle pas non plus, c'est pire* ». Le récit met d'ailleurs l'accent sur le retour à l'état primitif qu'entraîne chez le personnage masculin et l'adolescente handicapée ce difficile ou impossible usage de la parole, faculté propre de l'être humain : guidé, tel un animal, par ses sens – son odorat hypersensible en particulier –, en proie à ses instincts criminels, Ismael évolue en marge de la société ; « être en dehors des lois », « sauvage au sein de la cité »⁵, il ne peut interagir avec les individus qui croisent son chemin que par le biais d'une violence pulsionnelle. Leire est, quant à elle, soumise à ses cycles biologiques et aux urgences primaires d'un corps que son cerveau défaillant ne lui permet pas de contrôler, ainsi que le notifie le vaste réseau visuel et sémantique scatologique déployé par le réalisateur tout au long du récit. Dans *Alas de mariposa*, c'est Gabriel, seul personnage s'étant efforcé tout au long du film de préserver un semblant de communication au sein du foyer, qui se retrouve condamné à un silence définitif, conséquence du coup fatal que lui a porté le violeur de sa fille : cette agression physique le laisse tétraplégique, prisonnier d'un corps inerte le privant de tout mode d'expression verbale ou gestuelle, au moment où, ironie du sort, Ami tente enfin d'établir un dialogue avec lui.⁶

Bien qu'il soit dans ces deux films l'indice d'une impossible verbalisation, le silence entendu comme suspension ou atrophie de la parole ne se réduit pas pour autant à une non-expression, il « n'est jamais un vide neutre »,⁷ pour reprendre les mots du théoricien du son au cinéma, Michel Chion. Il « couvre le bruit d'une intériorité déchaînée »,⁸ profondément enracinée dans le corps. Si l'individu se tait, son organisme dit la parole qui se dérobe : l'anthropologue David Le Breton rappelle à ce titre que « [l]a condition humaine est corporelle, il n'y a jamais de silence du corps ;

⁵ M.-S. Rodríguez, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » in C. Murcia & P. Thibaudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*. Poitiers : La Licorne, 2001, p.99.

⁶ « Les médecins ont dit que tu pouvais entendre », « Tu m'entends Papa ? Bouge la main si tu peux comprendre ce que je dis », « Dis-moi si tu m'as pardonnée. Dis-le-moi. »

⁷ M. Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », [1990] 2008, p.51.

⁸ P. Breton & D. Le Breton, *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*. Toulouse : Erés, coll. « Hypothèses », 2009, p.55.

tout fait sens dans nos attitudes, même dans le retrait ou le mutisme ».⁹ C'est de cette parole du corps dont rendent compte, dans les deux films, les multiples gros plans et plans rapprochés ainsi que certaines utilisations du procédé du champ-contrechamp, qui mettent en lumière l'intensité des échanges visuels entre les personnages. La chercheuse María Pilar Rodríguez considère d'ailleurs le regard comme un moteur de la mise en scène dans les deux films, comme « un élément fondamental sans lequel le cinéma de Bajo Ulloa ne pourrait être compris », puisqu'il « caractérise les visages et [...] confère force et sens aux personnages et aux situations ».¹⁰ Seul moyen de communication entre l'adolescente autiste et les autres sujets de *La madre muerta*, la vue est le sens qui préside tout particulièrement aux relations entre Ismael et Leire, dès la séquence inaugurale (figure 3).



Figure 3

Parce qu'elle permet la reconnaissance de la victime par le criminel des années après le meurtre, élément déclencheur de l'intrigue, elle revêt une indéniable importance narrative (figures 4&5).

⁹ P. Breton & D. Le Breton, *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*. Toulouse : Erés, coll. « Hypothèses », 2009, p.62.

¹⁰ Voir « La mirada y el símbolo: cartografías de dolor y silencio en *Alas de mariposa* y *La madre muerta* de Juanma Bajo Ulloa », *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián : Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, pp.105-131. (Notre traduction)



Figure 4



Figure 5

Patente dans les séquences de contemplation silencieuse, la fascination irrationnelle exercée par la jeune fille sur son bourreau éveille la jalousie de Maite, et situe le regard et les pulsions scopiques au cœur du troublant triangle amoureux qui se dessine au fil du récit. Dans *Alas de mariposa*, l'extériorisation du monde intime d'Ami s'opère encore par le biais du corps, et en particulier des mains, qui modèlent les matériaux dont la protagoniste fait le support de ses créations plastiques. Elle donne libre cours à sa créativité dans des dessins et collages réalisés grâce aux crayons de couleur que lui offre sa mère et aux jouets cassés que son père, éboueur, recueille dans les poubelles. Aux papillons colorés de son enfance se substituent à l'adolescence les monstrueux insectes en fil de fer qu'elle suspend dans sa chambre – des insectes sans ailes, paralysés, qui préfigurent la tétraplégie de son père et son propre enlissement dans un foyer malade –, projection en trois dimensions d'une intériorité perturbée (figures 6&7).



Figure 6



Figure 7

L'outil de la création, le tournevis, devient au passage l'instrument des tourments qu'elle inflige à son épiderme en se scarifiant les avant-bras après chaque agression maternelle, faute de pouvoir mettre des mots sur sa rage. Le viol qu'elle subit ne fait que creuser plus profondément cette « cartographie de la douleur et du silence »¹¹ qu'elle inscrit à la surface de son corps. Paradoxalement, c'est à la suite de cet événement traumatique qu'Ami parvient à rétablir une timide communication avec sa mère : la séquence de montage alterné qui suit celle de l'agression montre les deux personnages féminins couchés dans leurs chambres respectives, spatialement séparés, et aux appels désespérés d'Ami répondent les larmes de Carmen. La parole jaillit sous la forme d'une

¹¹ Nous empruntons l'image à María Pilar Rodríguez. M^a P. Rodríguez, « La mirada y el símbolo » « La mirada y el símbolo: cartografías de dolor y silencio en *Alas de mariposa* y *La madre muerta* de Juanma Bajo Ulloa », *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián : Universidad de Deusto / Filmoteca vasca, 2002, pp.105-131.

apostrophe, « mamá », qui permet, pour la première fois depuis des années, une « restauration du lien », une « dissipation de la violence »¹² préparant le spectateur aux retrouvailles du dénouement ;¹³ des retrouvailles toutefois seulement illusoire puisque la mère, qui a sombré dans la folie et se croit revenue au temps où son fils était encore vivant, ne fait que répéter les mots inactualisables du passé. Ces derniers sont le signe d'un ressassement interminable qui, conjugué au mutisme du père paralysé, scellent l'échec définitif de la parole au sein du foyer.

L'impossible verbalisation dont souffrent les sujets n'est cependant pas synonyme de néant acoustique dans ces univers diégétiques où ne cessent par ailleurs de résonner les émanations sonores des corps : les gémissements apeurés de Leire, qui achèvent de la faire apparaître comme un animal à la merci de ses ravisseurs, les cris émis par Ismael et Maite lors de leurs disputes, les rires sardoniques des deux personnages, les hurlements d'aliéné du protagoniste dans la séquence de la cathédrale, les pleurs de Maite, ou encore, dans *Alas de mariposa*, ceux d'Ami ou de Carmen, sont autant d'indices acoustiques du trop-plein de ces corps, débordés par leurs passions. À l'instar des sécrétions organiques qui s'écoulent dans l'espace filmique, ils s'apparentent aux expressions de ce qu'Hélène Singer-Delaunay, dans ses travaux sur la voix, nomme le « corps interne », c'est-à-dire le corps dissimulé, invisible, par opposition au corps externe, apparent et visible :

Il s'agit en effet de matières expulsées du corps organique. « Exprimer » signifie d'abord « presser sur quelque chose » pour en faire sortir ce qui se trouvait à l'intérieur. Dans cette logique, les expressions seraient les déchets projetés hors du corps interne, par pression de ce dernier.¹⁴

En l'occurrence, ces éléments acoustiques apparaissent comme l'excédent corporel que la parole défaillante ne permet pas d'évacuer : les pleurs, les rires et les cris, éclats de cette « matière sonore malléable »,¹⁵ de ce « morceau de corps »¹⁶ qu'est la voix pour l'auteure, constituent tout autant que les matières excrémentielles, l'urine, le sang qui n'a de cesse de couler dans le second récit filmique, et même la larme qui roule sur la joue du visage paralysé de Gabriel, un accès aux

¹² P. Breton & D. Le Breton, *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*. Toulouse : Erés, coll. « Hypothèses », 2009, p.55.

¹³ Ami n'a d'autre choix que de renoncer à son projet de quitter ses parents. Elle se retrouve prisonnière d'un foyer infecté par la maladie – folie de sa mère, tétraplégie et mutisme de son père – et l'enfant à naître est lui-même le fruit d'un traumatisme que son existence réactualisera constamment. Pour une analyse de ce dénouement pessimiste, marqué par l'enfermement des sujets dans un temps cyclique, voir M.-S. Rodríguez, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » in C. Murcia & P. Thibaudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*. Poitiers : La Licorne, 2001, p.103.

¹⁴ H. Singer-Delaunay, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011, p.13.

¹⁵ H. Singer-Delaunay, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011, p.13.

¹⁶ H. Singer-Delaunay, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011, p.32.

entrailles de l'être, à l'intimité indicible. Loin d'être silencieux, le corps offre par conséquent aux personnages des alternatives à la parole et, par des moyens qui lui sont propres, exprime les émois que les mots échouent à communiquer. En ce sens, il est évocateur qu'Ismael s'étonne moins de l'incapacité de Leire à parler que de son inaptitude à rire, signe d'une intériorité irrémédiablement ravagée : « parler n'est pas important », affirme-t-il à sa compagne. Cette formule laconique éclaire non seulement son rapport au verbe mais également l'existence silencieuse des autres créatures de Bajo Ulloa dans les deux fictions. Sans doute peut-on aller jusqu'à considérer le protagoniste de *La madre muerta* comme la voix diégétique d'un réalisateur qui, hanté par l'inconsistance des mots, a érigé le silence en principe esthétique de son écriture cinématographique.

Une esthétique cinématographique du silence

Dans une interview accordée à Carlos F. Heredero, Juanma Bajo Ulloa revient sur la genèse de ses films et suggère que le mutisme de ses personnages, tous marqués, pour ainsi dire, par des carences émotionnelles, n'est autre que le reflet dans la fiction de son propre rapport aux mots : « Je n'ai jamais beaucoup aimé les mots. J'ai toujours eu une certaine méfiance envers eux et je pourrais dire que, dans ma philosophie personnelle, parler n'est pas important, comme l'affirme l'assassin de *La madre muerta* ». ¹⁷ S'il serait bien évidemment réducteur d'analyser la création du réalisateur à la lumière de son seul vécu personnel, on ne peut toutefois ignorer l'importance du substrat biographique dans l'émergence de certaines constantes thématiques et esthétiques constitutives de son écriture. Le thème obsédant de l'incommunication plonge ses racines dans une enfance que le metteur en scène lui-même décrit comme marquée par l'isolement et des relations familiales conflictuelles. Les lieux clos et feutrés qu'il met en scène dans ses drames paraissent être eux-mêmes la projection diégétique de l'espace de claustration auquel il assimile sa petite enfance : « jusqu'à l'âge de cinq ou six ans, ma vie a été comme un très long couloir, avec des chambres sur les côtés. Je m'imaginai que, dans chaque chambre, il y avait un mystère et ainsi passaient les jours. Plus ou moins comme dans mes films ». ¹⁸ Imprégné de l'univers photographique au contact duquel il a grandi dans le studio paternel, il fait montre d'une sensibilité précoce à l'image qui lui

¹⁷ Juanma Bajo Ulloa dans C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p.124. (Notre traduction)

¹⁸ Juanma Bajo Ulloa dans C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p.126. (Notre traduction)

permet, à l'heure de tourner ses premiers films, de développer une puissante esthétique visuelle. Ignorant les bases de la grammaire et de la narration cinématographiques, il privilégie une approche sensorielle et viscérale du septième art, fondée sur la suprématie d'une image qu'il érige en moteur du récit filmique :

Lorsqu'au cinéma, on utilise des mots pour raconter quelque chose, j'ai toujours tendance à penser qu'on y a recouru parce qu'on n'a pas trouvé d'autre façon de le faire. Cependant, ce qui est raconté avec des mots a moins de poids et exprime moins de choses que ce qui est raconté avec des images.¹⁹

Envisagé à la lumière d'une telle appréhension du cinéma, le silence comme suspension de la parole ne se réduit par conséquent pas dans ses drames à un simple blanc, associé à la passivité et au vide, mais s'impose comme une « entité active »,²⁰ une stratégie filmique d'exacerbation de la force expressive de l'image, et participe de sa mise en scène millimétrée : dans *La madre muerta*, il nourrit la tension générée chez le spectateur par les chorégraphies périlleuses qu'effectuent Ismael et Blanca pour échapper, dans deux séquences distinctes, aux regards respectifs de la vieille femme sourde et des geôliers de Leire. Par ailleurs, le réalisateur porte un soin tout particulier à la composition des plans, au cadrage, au dialogue entre champ et hors-champ, à la lumière et au chromatisme, éléments formels qui concourent à l'élaboration d'une véritable rhétorique visuelle faisant la part belle au symbole et à la métaphore. Dans le second long-métrage, les enchevêtrements de lignes autour desquels se distribue l'espace (les frises sur les murs, les carrelages, les baies, les vitres et vitraux, les jeux d'ombres, les tableaux, les barrières...) tissent une trame de motifs carrés et rectangulaires figurant l'enfermement à la fois géographique et mental des personnages (figure 8).



Figure 8

¹⁹ Juanma Bajo Ulloa dans C. F. Heredero, *Especulo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p.124.

²⁰ N. Losseff & J. R. Doctor (ed.), *Silence, Music, Silence Music*. Burlington : Ashgate Publishing, 2007, pp.1-2.

La violence mortifère s'impose quant à elle tout au long du film par le truchement de l'obsédante couleur rouge et de l'isotopie visuelle de la déchirure, dans laquelle s'inscrivent les fissures, la toile éventrée, les lampes cassées, le verre brisé, stigmates d'un monde diégétique fracturé, en instance de désagrégation²¹ (figure 9).



Figure 9

Dans *Alas de mariposa*, tandis que les gros plans sur le coussin de la chambre du bébé et le fauteuil vide du salon constituent les métonymies respectives du futur fratricide et de l'absence du défunt grand-père (figures 10-11), le motif central du papillon aux ailes arrachées, métaphore du funeste parcours d'Ami, annoncée d'emblée par le titre du film, sous-tend l'ensemble du récit filmique ; il se rappelle régulièrement à l'œil du spectateur par le biais d'un vaste réseau embrassant les diverses occurrences visuelles du lépidoptère.

²¹ Pour une analyse approfondie de ces éléments, voir C. Montoya Sors, « *La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité selon Juanma Bajo Ulloa » in C. Murcia & P. Thibaudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*. Poitiers : La Licorne, 2001, pp.95-105.



Figure 10



Figure 11

C'est notamment la contiguïté d'un gros plan sur l'oreiller avec lequel la fillette étouffe son petit frère et d'un autre plan sur un papillon s'envolant par la fenêtre qui figure la mort de l'enfant, dans une séquence excluant significativement tout son diégétique : parce qu'il vient souligner la puissance suggestive des images de la tragédie intime qui va précipiter la désagrégation de la cellule familiale, ce silence dans la fiction présente une valeur emphatique et il est lui-même mis en relief par l'insertion d'une musique de fosse²² qui enveloppe toute la scène du fratricide.

²² Michel Chion la définit en ces termes : « On appellera *musique de fosse* celle qui accompagne l'image depuis une position *off*, en dehors du lieu et du temps de l'action. Ce terme fait référence à la fosse d'orchestre de l'opéra classique ». Il l'oppose à la *musique d'écran*, diégétique, « qui émane d'une source située directement ou indirectement dans le temps de l'action... » M. Chion, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », [1990] 2008, p.71.

De façon générale, dans les deux films, l'élément musical s'avère remplir une fonction essentielle dans la mise en images et en sons de cette violence générée par l'incommunication : composés par Bingen Mendizábal, les morceaux vibrants qui viennent en commenter les représentations sont autant de corps volatiles qui flottent au-dessus des mondes diégétiques. Ils révèlent le rôle primordial joué par la bande sonore dans les longs-métrages de Bajo Ulloa, celui-ci insistant d'ailleurs sur la complémentarité de la musique et du silence dans ses drames : « Je ne peux pas ne pas souligner la dimension que la musique confère au film. La musique comme élément de contrepoint à l'autre grand protagoniste de la bande sonore, le silence ».²³ Ces propos mettent en lumière la primauté de la musique dans le processus créatif de Bajo Ulloa, qui se dit particulièrement sensible à cet art depuis son adolescence et souligne l'importance de l'inspiration musicale au moment de l'écriture de ses scénarii.²⁴ Il conçoit la musique non comme un simple ornement mais comme un élément substantiel de la création filmique : à ses yeux, elle doit épouser l'image pour former avec elle une totalité cohérente, potentialiser sa force expressive et même « [la] guider, selon une cadence déterminée ».²⁵ De l'activation de ces différents mécanismes visuels et sonores que nous avons ici rapidement passés en revue naît ainsi la « musique visuelle »²⁶ dont Juanma Bajo Ulloa est le compositeur. Cette métaphore synesthésique que nous lui empruntons est significative, en ce sens qu'elle invite à appréhender ses œuvres comme de véritables partitions filmiques dans lesquelles le silence vient nécessairement trouver sa place. Quoiqu'il rende compte d'une impossible verbalisation dans la fiction, ce dernier ne peut par conséquent pas être assimilé à un simple négatif de la parole : ressort narratif majeur, principe structurant des deux drames, il est fondamentalement l'affirmation d'une présence dans cet agencement d'éléments visuels et sonores manipulés par un metteur en scène qui fait des expressions de l'indicible la clé de voûte d'une partie de sa création.

²³ Déclaration du réalisateur extraite du dossier de *Alas de mariposa*, archivé à la *Filmoteca Nacional* de Madrid. (Notre traduction)

²⁴ C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p.138.

²⁵ Déclaration du réalisateur extraite du dossier de *Alas de mariposa*. (Notre traduction)

²⁶ C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997, p.151.

Conclusion

Le monde noir et pessimiste ébauché par Juanma Bajo Ulloa dans ses œuvres brèves révèle toutes les facettes de sa violence au sein des espaces filmiques plus larges que le format du long-métrage offre au réalisateur. Les protagonistes des deux drames se révèlent être prisonniers d'une géographie intime qui étouffe leur parole et les meurtrit dans leur chair. Les variations sur les liens étroits entre violence et silence, dont rendent compte la mise en scène et la mise en sons des corps, servent le constat de l'incommunicabilité par le verbe des souffrances et carences émotionnelles de l'individu. Bajo Ulloa évacue en partie l'inconsistant langage des mots pour faire du silence l'une des composantes essentielles de son esthétique cinématographique, matière sonore qui emplit l'espace filmique et participe à l'élaboration de sa musique visuelle. Si cette écriture lui permet de faire entendre sa voix singulière dans le concert des nouvelles esthétiques cinématographiques qui surgissent en Espagne à l'aube des années 1990, elle le fait apparaître en même temps comme un metteur en scène inclassable, auteur d'une œuvre que certains chercheurs qualifient de « schizophrène »²⁷ : c'est paradoxalement à ce réalisateur du silence que le cinéma espagnol devra quelques années plus tard l'un de ses succès retentissants avec la sortie en 1997 d'*Airbag*, comédie populaire dont le propos parodique et les outrances visuelles et sonores situeront ce troisième long-métrage aux antipodes des deux précédents.

Diane Bracco

Université Paris 8

Laboratoire d'Études Romanes – EA1385

²⁷ E. Lameignère, *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*. Anglet / Paris : Séguier, 2003, p.134.

Bibliographie

- BAJO ULLOA, Juanma & Eduardo, *Alas de mariposa* (guión cinematográfico). Madrid : Ed. Ocho y Medio, col. « Espiral », 2005.
- BERNÁDEZ RODAL, Asunción, « Simbolismo y maternidad en *Alas de mariposa* de Juanma Bajo Ulloa », *Rey Lagarto*, III, n° 23.
- BRETON, Philippe & David LE BRETON, *Le Silence et la Parole : contre les excès de la communication*, Toulouse : Erés, coll. « Hypothèses », 2009.
- CHION, Michel, *L'Audio-vision : son et image au cinéma*. Paris : Colin, coll. « Armand Colin cinéma », [1990] 2008.
- HEREDERO, Carlos F., « Juanma Bajo Ulloa », *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*. Alcalá de Henares : Fundación Colegio del Rey, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1997.
- HEREDERO, Carlos F., « Juanma Bajo Ulloa », *Veinte nuevos directores del cine español*. Madrid : Alianza, 1999.
- LAMEIGNERE, Erwann, *Le Jeune cinéma espagnol des années 90 à nos jours*. Anglet / Paris : Séguier, 2003.
- LOSSEFF, Nicky & Jennifer Ruth DOCTOR (ed.), *Silence, Music, Silence Music*. Burlington : Ashgate Publishing, 2007.
- MONTOYA SORS, Corinne, « *La madre muerta* ou la géométrie de la marginalité selon Juanma Bajo Ulloa » in Claude MURCIA & Pascale THIBAudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*. Poitiers : La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001.
- RODRIGUEZ, María Pilar, « La mirada y el símbolo: cartografías de dolor y silencio en *Alas de mariposa* y *La madre muerta* de Juanma Bajo Ulloa », *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*. San Sebastián : Universidad de Deusto / Fimoteca vasca, 2002.
- RODRIGUEZ, Marie-Soledad, « La violence dans le cinéma de Juanma Bajo Ulloa : *Alas de mariposa* et *La madre muerta* » in Claude MURCIA & Pascale THIBAudeau (dir.), *Cinéma espagnol des années 90*. Poitiers : La Licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, Maison des Sciences de l'Homme et de la Société, 2001.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos, « El cine de Juanma Bajo Ulloa ». *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, n° 7, 1997.
- SEGUIN, Jean-Claude, « *La madre muerta* » in Julio PEREZ PERUCHA (ed.), *Antología crítica del cine español. 1960-1995. Flor en la sombra*. Madrid : Cátedra / Fimoteca española, serie mayor, 1997, pp.933-935.
- SINGER-DELAUNAY, Hélène, *Expressions du corps interne : la voix, la performance et le chant plastique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2011.
- VERA, Cecilia, BADARIOTTI, Silvia & Débora CASTRO, *Cómo hacer cine 5. La madre muerta, de Juanma Bajo Ulloa*. Madrid : Ed. Fundamentos, col. « Arte », serie « Cine », n°140.

Le silence dans l'œuvre de l'écrivain chilien Francisco Coloane : une expression du tragique et du sublime austral

Estelle Patoyt

Résumé

Francisco Coloane a consacré son œuvre à la représentation du Chili austral. Le silence, celui des hommes et de la nature, y trouve une place remarquable. Véritable *leitmotiv*, il possède aussi une dimension dramatique, symbolique et sublime, qui en fait le moteur d'une méditation métaphysique. Il se manifeste aussi dans l'écriture même de Coloane, toute en suggestions et non-dits, comme pour exprimer au mieux l'essence du monde qu'elle décrit.

Introduction

Avant Francisco Coloane (1912-2002), la XII^{ème} Région de Magallanes et de l'Antarctique chilien était demeurée silencieuse, négligée par la littérature, en dehors de quelques rares œuvres étrangères qui n'ont souvent fait qu'un prétexte de cet espace situé à l'extrême sud du continent américain. Coloane, fort de son expérience de la Patagonie du Sud, a cherché à la saisir dans son essence, en la racontant à travers des récits qui l'ont consacré premier écrivain à avoir conquis l'espace austral et repoussé ainsi les frontières de la littérature nationale.

Le silence peut être considéré comme l'une des caractéristiques de cette représentation : il est surtout le fait des hommes, dont les échanges verbaux sont réduits au minimum. La nature, elle, fait entendre sa voix à travers une multiplicité de sons qui manifestent l'intensité de sa présence en terre australe. Cependant, elle peut aussi se taire. Son silence prend alors un sens symbolique et une puissante dimension spirituelle. Il est enfin un trait propre à l'écriture de Coloane, plus particulièrement lisible dans ses nouvelles.

Nous décrivons donc ici les divers sens et formes que peut prendre le silence dans l'œuvre de Coloane, en montrant combien la part de silence qui habite son écriture est particulièrement propre à exprimer une vérité de l'extrême sud chilien, et de ce fait, à lui donner une voix que le lecteur pourra accueillir et reconnaître comme étant celle d'un certain Chili austral. Nous aborderons dans

un premier temps le silence, souvent tragique, des hommes, lequel ne saurait toutefois être compris indépendamment de celui, sublime, de la nature australe, et de ses bruits, dont la présence est d'autant plus remarquable qu'elle contraste avec le mutisme de nombreux personnages. Nous verrons enfin que ce silence austral modèle la prose de l'écrivain chilien, faisant ainsi de l'art de la suggestion l'un des traits fondamentaux de son écriture et de sa poésie.

Le silence tragique des hommes en terres australes

Étudier la représentation et le sens du silence des hommes dans les récits de Coloane exige que l'on prenne en compte l'une des intentions politiques qui sous-tendent l'acte d'écriture de l'auteur chilien : révéler une réalité sociale méconnue, c'est-à-dire le quotidien d'hommes marginalisés, géographiquement et socialement, et vivant dans des conditions extrêmes.

Les récits de Coloane révèlent une parole précaire en marge du « monde connu ». Dans ces sociétés humaines isolées, la communication orale est extrêmement rare. La parole y est avant tout nécessaire et assume une fonction essentiellement pragmatique ou phatique. C'est ce dont témoigne parfaitement la structure circulaire de la nouvelle « La botella de caña »,¹ où l'excipit répond parfaitement à l'incipit. Le récit s'ouvre sur un bref échange de politesse dans lequel les termes de la salutation sont lapidaires :

- ¡Buenas!
- ¡Buenas!² [...]
- ¿Qué tal la zorraada? – pregunta el cara de palo [...].
- ¡Regular no más! – contesta el cazador [...].
- Continúan el camino sin hablar, uno al lado del otro.³

Il se referme sur un dialogue plus bref encore, suivi d'une phrase qui répond presque mot pour mot à l'ouverture du récit⁴ : « – ¡Adiós! – ¡Adiós! Dos jinetes, como dos puntos negros, empiezan a

¹ F. Coloane, « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.429.

² F. Coloane, « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.429.

« – Bonjour ! – Bonjour ! [...] – La chasse a été bonne ? demande le premier d'une voix sèche [...]. – Normale, ans plus ! répond le chasseur [...] » (traduction officielle de François Gaudry) « Buenas » étant la forme abrégée de « buenas noches », il eût été plus juste de la traduire en français par une formule abrégée comme « 'jour ».

³ F. Coloane, « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.429.

⁴ La nouvelle s'ouvre ainsi : « Dos jinetes, como dos puntos negros, empiezan a horadar la soledad y la blancura de la llanura nevada. ». F. Coloane, « La botella de caña ». *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.429.

Pour plus de clarté, les citations faites en langue espagnole seront traduites en note de bas de page en italique. Toutes les traductions sont celles de l'auteur, sauf mention explicite du contraire.

(*Deux cavaliers, comme deux points noirs, commencent à percer la solitude et la blancheur de la plaine enneigée.*)

separarse y a horadar de nuevo la soledad y la blancura de la llanura nevada ».⁵ La variation entre les deux phrases est si infime que l'effet produit est celle d'une répétition, d'une parole vide. Cette vacuité de la parole ne fait que mettre en valeur la tendance au silence qui caractérise les hommes vivant en terres australes, individus très peu socialisés, enfermés, pour la plupart, dans la plus grande solitude.

Il existe pourtant une oralité épanouie et joyeuse au sein de cette humanité silencieuse. Elle s'exprime au sein de récits enchâssés, par exemple lorsqu'un narrateur second prend la parole pour raconter sa vie, des anecdotes, ou encore les légendes de son pays. Beaucoup de personnages sont en effet de grands conteurs, comme Antonio Goselín, sorte de masque de l'auteur dont la tendance irréprouvable à conter expériences, anecdotes, légendes est longuement décrite.⁶ L'analogie par laquelle ses récits, faits de digressions et de coq-à-l'âne, sont comparés au trajet aléatoire des boules de billard, montre efficacement une parole imaginative et créative, qui se déploie librement pour raconter un territoire riche en histoires potentielles. Un personnage se révèle conteur généralement la nuit tombée, autour d'un feu ou à bord d'un bateau lorsque la tempête s'est calmée.

De la même façon, le silence parfois angoissant de la nature peut être conjuré, par la musique. Certains récits offrent en effet une place aux chants d'hommes réunis autour d'un repas, d'un feu, la nuit en pleine nature désolée, recouverte de neige, ou encore sur un bateau en pleine mer, lorsque l'horizon est totalement enténébré. On croise ainsi des personnages musiciens, accordéonistes et guitaristes qui réconfortent et comblent le silence prégnant des nuits australes. Entre autres exemples, les mazurkas que joue Iván sur son accordéon plongent son compagnon Aniceto dans une douce nostalgie qui l'éloigne un instant de l'austérité de son quotidien de pêcheur.⁷ À bord du *Pumalín*, le marin « Cuncunita » entonne une chanson humoristique aux accents grivois en s'accompagnant à la guitare, comme pour faire oublier le récit tragique du capitaine.⁸ Les rires des auditeurs s'opposent alors un instant à la nuit océanique, obscure et menaçante. Ces manifestations de la parole libre et créatrice restent rares. C'est le silence qui l'emporte dans les échanges humains, et les éclats de rire expriment surtout la folie qui s'empare de certains personnages. L'alcool, bien plus que la musique, endort la solitude et tempère la peur, alcool d'autant plus présent dans les récits que le silence des hommes est pesant.

Quand ceux-ci communiquent, ils le font silencieusement. Les échanges de regards sont le moyen par excellence de cette communication tacite, dont on trouve de nombreux exemples dans

⁵ F. Coloane, « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.440.

(– Adieu ! – Adieu ! Deux cavaliers, comme deux points noirs, commencent à se séparer et à percer de nouveau la solitude et la blancheur de la plaine enneigée.)

⁶ « En un caballo llamado *Patria* », *Antártico*. Santiago de Chile : Alfaguara, 2008, pp.77-78.

⁷ « La venganza del mar », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.150.

⁸ « Madera seca », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, pp.182-183.

les récits de Coloane. Cette préférence témoigne encore de l'importance de l'intériorité chez ces hommes solitaires peu portés aux interactions sociales, malgré l'existence d'une réelle solidarité, et dont la vie quotidienne est celle d'une confrontation violente avec la nature.

Plusieurs récits s'intéressent au silence mystérieux d'un personnage, comme la nouvelle « *Témpano sumergido* », centrée sur le taciturne Haberton.⁹ À ce silence dérangeant, sur lequel repose la tension dramatique, le narrateur cherche une raison, recherche qui fournit au récit son suspense. Ainsi, dans ce récit comme dans d'autres, le silence raconte, tacitement, une histoire en creux. Le silence d'un homme dit souvent implicitement l'histoire d'un crime. En proie à d'interminables débats intérieurs avec sa conscience, celui-ci est rongé par une culpabilité qui s'exprime à travers de nombreux soliloques, parole muette à laquelle le lecteur a accès à travers le discours indirect libre. De fait, les réflexions intérieures des personnages se révèlent plus nombreuses que les dialogues, dans un contexte géographique et socio-culturel qui invite moins à l'oralité, à l'échange, qu'à l'intériorité. Dans la nouvelle « *Tierra del Fuego* » de longs paragraphes sont consacrés aux pensées intérieures et obscures du protagoniste Novak. Ces soliloques, qualifiés par le narrateur de « langage silencieux »¹⁰ ou encore de « langage muet »¹¹ se caractérisent par de nombreux signes de subjectivité (points d'exclamations, d'interrogations) qui expriment une émotion intérieure forte mais jamais oralisée.

La parole absente (ou intériorisée) est souvent le symptôme d'une humanité dégradée, mue par des passions primitives et par la violence. Le silence peut alors exprimer la déshumanisation ou la bestialité : à la perte de la parole correspond la perte de la raison. Quelques récits décrivent un type d'oralité étrange, un mélange de mots et de bruits résultant d'un isolement complet en pleine nature. Il s'agit d'une langue monstrueuse, souvent inintelligible par les autres hommes. C'est celle que parlent les deux héros de la nouvelle « *Cabo de Hornos* » :

Hablan una mezcla de español e inglés gutural. Su trato con los indios y la soledad les ha hecho perder el don de hilvanar pensamientos y frases largas. Son entrecortados en su decir y difíciles de entender para los otros hombres un poco más civilizados [...].¹²

La plupart du temps, ces hommes ne communiquent que par nécessité, leur bouche ne leur servant généralement qu'à engloutir ou exprimer leur agressivité : « [...] no abren la boca sino para

⁹ « *Témpano sumergido* », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, pp.424-425.

¹⁰ « *Tierra del Fuego* », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, pp.333.

¹¹ « *Tierra del Fuego* », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.334.

¹² « *Cabo de Hornos* », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.20.

(*Jackie et Peter parlaient un mélange guttural d'espagnol et d'anglais. La solitude et la fréquentation des Indiens leur avaient fait perdre l'usage de la pensée et des phrases longues. Leur élocution était hachée, assez insaisissable pour les hommes un peu plus civilisés [...].*) Trad. François Gaudry.

la violencia y para engullir ». ¹³ La bouche, symbole traditionnel de la parole, endroit du corps par lequel s'échappe la voix, est ici pervertie en symbole de violence et brutalité : de la bouche de ces hommes rien d'intelligible ne sort mais tout y rentre goulûment (« engullir » signifie littéralement « engloutir » et renvoie à un comportement animal). Est décrite ici l'oralité de *l'in-fans*, c'est-à-dire le stade oral, non pas l'oralité comme parole. Le silence figure ici la régression, l'infantilisation et l'animalisation. ¹⁴

La langue dégradée ou le silence sont le résultat d'un processus de « désintégration » : totalement isolé au sein de la nature, l'homme perd l'habitude de lire, parler, penser, avant d'acquérir une nouvelle manière de voir, d'écouter, de sentir qui lui donneront enfin accès aux valeurs mystérieuses des choses. Il est, au sens littéral, « naturalisé ». ¹⁵

Les récits de Coloane décrivent encore un silence humain qui n'est ni symptomatique ni synonyme de privation ou de perte. C'est le silence des hommes face au sublime de la nature australe. Les lieux australs de Coloane, immenses et désolés sont en effet propres à éveiller chez l'homme la conscience de sa petitesse face à une nature qui le dépasse. Dans ce cas, il ne peut que garder le silence : « Todos guardamos un silencio que sólo se produce cuando nos damos cuenta que no somos más que una partícula de la naturaleza ». ¹⁶ Ce silence de respect signale ici la noblesse de l'homme, exprime l'élévation de son âme résultant de l'expérience métaphysique que lui impose la nature australe.

L'homme des confins du Chili représenté par Coloane est donc un être qui fait peu entendre sa voix. Il est bien davantage à l'écoute d'une nature qui, elle, se fait d'abord remarquer par sa présence sonore. Par contraste, le silence qui caractérise certains paysages constitue un événement et acquiert souvent une dimension spirituelle.

¹³ « Cabo de Hornos », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.20

(ils n'ouvrent la bouche que pour proférer des insultes ou pour manger) Trad. François Gaudry.

¹⁴ Cette caractérisation des deux personnages par leur absence de parole précède leurs portraits, explicitement animalisants. Jackie est comparé à un nouveau-né, à un gros fœtus ainsi qu'à un phoque blond, Peter à un renard, à un félin hypocrite et fatigué. « Cabo de Hornos », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, pp.20-21.

¹⁵ « La naturaleza primero lo *desintegra* a uno, y luego lo *integra* a ella como uno de sus elementos », « Tierra de olvido ». *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.413.

(La nature commence toujours par désintégrer un individu avant de l'intégrer comme un de ses éléments.) Trad. François Gaudry.

¹⁶ « De la Región antártica famosa », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.288.

(Nous gardâmes tous un de ces silences qui s'installent quand nous comprenons que nous ne sommes qu'un infime fragment du cosmos.) Trad. François Gaudry.

Les silences et les sons de la nature australe : la présence angoissante du cosmos

Chaque récit comporte des notations sur les bruits que l'on peut entendre en parcourant les terres australes : les cris des animaux, les voix de la mer et du vent résonnent profondément et leur impact est puissant sur les voyageurs, les chasseurs ou les marins. Ils sont partie intrinsèque du paysage austral, dont la présence sonore contraste manifestement avec le mutisme des hommes. Les bruits de la nature font généralement naître en eux l'effroi et l'angoisse, et introduisent une tension dramatique particulièrement efficace. Dans la nouvelle qui lui est consacrée, la voix du vent peut se faire entendre avec une insistance et une violence telles qu'elle finit par devenir une présence obsédante qui contraste avec le silence de plus en plus absolu de l'homme qu'elle vient hanter. Elle est de nature tout autant animale qu'humaine. Ainsi le vent mugit, hurle et pleure :

el viento del oeste tenía una voz grande, poderosa y ululante, que recorría la estepa como un mugido viril [...]. Ahora venía en el viento algo así como un sollozo de mujer [...]. El sollozo se quebraba y el viento se ponía a lengüetear sonidos que parecían palabras suplicantes [...].¹⁷

La voix du vent exprime ainsi toute la culpabilité refoulée de Denis, meurtrier de sa propre femme. Bien que les manifestations sonores de la nature australe ne soient pas toutes liées à une tragédie humaine, elles possèdent toujours une tonalité tragique, qu'il s'agisse d'un simple cri animal ou d'une symphonie océanique. Dans ce dernier cas, l'océan devient un paysage sonore, les personnages et lecteurs des auditeurs plutôt que des spectateurs.

La nouvelle « El tímpano de Kanasaka » offre l'un des meilleurs exemples de ces symphonies qui explosent dans certains passages des récits de Coloane. Celle-ci trouve son apothéose dans la tempête :

En la noche, la sinfonía del viento y el mar tiene todos los tonos humanos, desde la risa hasta el llanto; toda la música de las orquestas, y además, unos murmullos sordos, unos lamentos lejanos y lacerantes, unas voces que lengüeteaban las olas; esos dos elementos grandiosos, el mar y el viento, parecen empequeñecerse para imitar ladridos de perrillos, maullidos de gatos, palabras destempladas de niños, de mujeres y hombres, que hacen recordar las almas de los naufragos. Voces y ruidos que sólo conocen y saben escuchar los hombres que han pasado muchas noches despiertos sobre el mar; pero esa noche, esta sinfonía nos hizo sentir algo más, algo así como esa angustia inenarrable que embarga el espíritu cuando el misterio se acerca...¹⁸

¹⁷ « La voz del viento », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.40.

(*La voix du vent d'ouest était forte, puissante et hurlante, et parcourait la steppe avec un mugissement viril. [...] Mais le vent laissait à présent percer comme le sanglot d'une femme [...]. Le sanglot se brisait et le vent émettait alors du bout de la langue des sons semblables à des suppliques.*)

¹⁸ « El tímpano de Kanasaka », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.50.

(*La nuit, la symphonie du vent et de la mer possède toutes les tonalités humaines, des rires aux pleurs ; toute la musique des orchestres, ainsi que des murmures sourds, des plaintes lointaines et déchirantes, des voix que les vagues viennent*

Ce passage décrit une polyphonie cosmique grandiose, dont les chanteurs géniaux sont le vent et la mer, capables d'exprimer toutes les nuances vocales et musicales et plus encore. Elle génère en l'homme le sentiment de l'ineffable et s'apparente à une véritable expérience mystique, au sens propre du terme.¹⁹ La nature australe parle donc un langage qui peut mettre l'homme en présence du mystère.

Bien que plus rarement, la nature australe peut aussi être silencieuse. Son silence est alors angoissant, exprime le secret ou manifeste sa dimension sublime. En tant que *leitmotiv*, il possède une fonction dramatique particulièrement efficace lorsqu'il rythme un récit. Il installe une tension dans l'histoire et lui confère une atmosphère angoissante, angoisse qui hante les personnages et se transmet au lecteur. Le silence des paysages australs est ainsi un composant fondamental de certains drames des confins chiliens racontés par Coloane.

La nouvelle « Tierra de olvido » fournit un exemple frappant de cette fonction narrative et dramatique du silence. L'histoire se déroule dans l'un de ces lieux désolés de la Terre de Feu. Des voyageurs y cheminent, découvrant un paysage désert où le silence semble une créature autonome, un habitant des lieux que le cri d'aucun animal ne peut déloger.²⁰ Alors que les voyageurs s'acheminent vers une très modeste demeure, la présence du silence est à nouveau soulignée, de plus en plus pesante : « El silencio se hacía cada vez más letal ».²¹ C'est un silence désormais funeste, annonciateur de tragédie. Deux paragraphes plus bas, le poids du silence est comparé au plomb du ciel : « El silencio pesaba como el plomo del cielo ».²² La comparaison intensifie la présence angoissante du silence et alourdit encore son poids. Le drame et le silence progressent ainsi parallèlement, se nourrissent mutuellement à la manière d'une symbiose. Quant à la métaphore du « poids du silence », elle donne un corps à ce qui est impalpable : elle montre le silence.

Plus encore qu'une présence marquée, le silence du paysage austral peut prendre part au drame à la manière d'une force autonome agissante. Par le biais d'une personnification, il peut être le complice d'un mystère,²³ ou encore un espion, un assassin ou une bête sauvage aux aguets, prête

lécher ; mais ces deux éléments grandioses que sont la mer et le vent semblent se faire modestes pour imiter les jappements des chiots, les miaulements des chats, les voix discordantes des enfants, des femmes et des hommes, qui rappellent les âmes des naufragés. Bruits et voix que seuls connaissent et savent discerner les hommes qui ont passé de nombreuses nuits de veille en pleine mer ; mais cette nuit-là, cette symphonie nous fit ressentir quelque chose de plus, quelque chose comme l'angoisse ineffable qui accable l'esprit à l'approche du mystère...)

¹⁹ Du grec *mustikos*, « qui concerne les mystères », d'où « caché, secret ». A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 2, Paris : Dictionnaire Le Robert, [1992], 2004, p.2333.

²⁰ « Tierra de olvido », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.410.

²¹ « Tierra de olvido », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.410. (*le silence se faisait de plus en plus lugubre*)

²² « Tierra de olvido », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.411. (*le silence pesait comme le plomb du ciel*)

²³ « El Flamenco », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.65.

à attaquer.²⁴ Ces exemples font sentir combien le silence n'est pas seulement présent, mais qu'il est une présence à part entière au sein du paysage coloanesque.

Le mot « silence » vient du verbe latin « *silere* », se taire. Ce que tait la nature australe, c'est aussi ce qu'elle cache, empêchant ainsi l'homme d'accéder à certaines de ses vérités. Les paysages australs sont en ce sens des paysages du secret. La mer, souvent présentée comme une créature au visage double, est l'espace (du) secret par excellence. Plusieurs textes décrivent en effet la surface de la mer comme un filtre puissant qui préserve son silence en dérobant ses profondeurs à la vue et la connaissance des hommes. Seuls les plongeurs peuvent y accéder, mais, à leur retour, ils gardent le silence sur ce qu'ils ont vu, respectant ainsi le silence de la mer et ses secrets : « ¿Qué piensan los buzos cuando caminan por el fondo del mar? [...] En lo tocante a lo que ven, suelen guardar silencio, con esa sonrisa fatigada de esfinge con que respiran libremente el aire ».²⁵ Le rapprochement du sourire des plongeurs avec celui du sphinx, figure mythologique par excellence de l'énigme, achève de consacrer la mer comme un espace muet pour les non initiés.

De la même façon, l'obscurité et les ombres omniprésentes au sein du paysage austral forment souvent des écrans opaques qui empêchent de voir ou de voir distinctement. Elles représentent, indirectement, une forme de silence du paysage, notamment lorsqu'elles concourent à cacher à l'homme ce qu'il cherche, à taire la réponse qu'il attend, comme dans ce texte saturé de noir et d'ombres :

Miró al mar: sus aguas se volvían aún más negras [...]. Miró a los cerros; estaban cubiertos de nieve hasta la mitad. Era lo único blanco en aquella noche; la nieve eterna de las cumbres, aunque también con una claridad confusa y lacerante perdiéndose en la alta sombra. Buscó en el cielo, como hacía a menudo, su constelación amiga, la que muchas veces en sus noches de ballenero en mar abierto le indicaba su posición en el planeta y hasta le señalaba el rumbo en su navegación; pero no divisó una sola estrella; como todas, la Cruz del Sur también estaba oculta detrás de aquella baja comba renegrida y confusa, como si una mano demoníaca hubiera borroneado el cielo por doquier, con un tizne más negro que el mismo carbón de la noche. Levantó el puño hacia ese oscuro cielo y amenazándolo repitió dos o tres veces para sí, más bien tragándose las palabras con angustia: « ¡Cielo!... ¿Dónde tienes tu salvación? ».²⁶

²⁴ « Cururo », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.121.

²⁵ « Rumbo a puerto Edén », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.403.

(À quoi pensent les plongeurs lorsqu'ils foulent les fonds marins ? [...] Sur ce qu'ils ont vu, ils gardent généralement le silence, arborant le sourire las du sphinx avec lequel ils respirent à nouveau librement.)

²⁶ « Rumbo a puerto Edén », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.401.

(Il contempla la mer ; les eaux devenaient plus noires, agitées par les rafales de vent qui se ruaient sur les cimes, à l'ouest, et s'engouffraient entre les îles jusqu'à l'embouchure du canal. Il regarda les montagnes couvertes de neige jusqu'à mi-flanc. C'était la seule blancheur dans cette nuit obscure ; une clarté diffuse et poignante sur laquelle les ténèbres semblaient vouloir se refermer. Il scruta le ciel, comme jadis en pleine mer à bord de son baleinier, à la recherche de sa constellation amie, celle qui, la nuit, lui indiquait sa position et parfois sa route. Mais il n'aperçut aucune étoile ; la Croix du Sud était cachée par un dôme noir et bas, qu'une main démoniaque semblait avoir barbouillé de suie. Il leva le poing vers le ciel, comme pour le menacer ou le maudire, murmurant entre ses dents des paroles angoissées : – Comment peux-tu te permettre de telles horreurs ?) Trad. François Gaudry.

À cette question, nulle réponse : l'homme est confronté au silence du cosmos, un silence qui lui impose l'expérience, tragique et douloureuse, de sa solitude existentielle. On trouve plusieurs occurrences du silence comme toute réponse de la nature aux questions et appels de l'homme : « Monté y recorrí los alrededores con él del cabestro, sin encontrar rastro alguno. La naturaleza tampoco respondía. Ni un presentimiento, ni una huella, ni una idea de donde podía asirme ». ²⁷ La prédominance des expressions négatives dans ces trois phrases est remarquable : elle souligne l'idée d'une nature qui n'offre à l'homme aucun signe lui permettant de se repérer. En un ce sens, elle ne lui parle pas, ou alors d'une manière qu'il ne peut déchiffrer. Quoi qu'il en soit, la nature australe dépasse l'homme de bien des façons. Elle est sublime, et son silence en est l'une des causes.

Bien que Burke présente les sons violents de la nature comme l'une des sources du sublime, ²⁸ il inscrit également le silence au nombre des « états » sublimes. ²⁹ En effet, le silence qui règne en certains endroits de la région australe est propice à générer chez l'homme qui s'y trouve confronté une terreur presque sacrée ainsi qu'une sensation d'accablement, deux sentiments que provoque la présence du sublime tel qu'il a été décrit. En un passage du récit « El páramo », le narrateur qui s'est aventuré sur une étrange formation de terre doit bientôt s'arrêter, saisi par le paysage de fin du monde qui s'impose à lui :

sobre todo, lo que no me dejó avanzar fue aquel silencio impresionante, esa sensación de encontrarse fuera o al borde de un mundo, en una costa donde el océano está parálítico, estancado, y hasta los monstruos marinos, las aves y hasta los guanacos sólo van para morir. Creo que he sido el primer hombre que ha pisado este pedazo de mundo muerto [...]. ³⁰

Ainsi, dans ces contrées reculées qui sont le décor privilégié des nouvelles de Coloane, l'homme est par essence silencieux, tandis que la nature, silencieuse à sa manière, lui cache ses secrets et lui impose un respect semblable à celui qu'impose la présence du sacré. ³¹ La parole dominante est celle du narrateur, qui sait toutefois laisser sa part de silence à l'histoire qu'il raconte.

²⁷ « El Flamenco », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.63.

(*Je montai à cheval et parcourus les environs en tenant les rênes, sans trouver aucune trace. La nature ne répondait pas non plus. Pas le moindre pressentiment, la moindre piste ni la moindre idée à laquelle me raccrocher.*)

²⁸ « Une sonorité excessive suffit seule pour subjuguier l'âme, suspendre son action et la remplir de terreur. Le bruit de vastes cataractes, d'orages déchaînés, du tonnerre, de l'artillerie, éveille dans l'esprit une sensation grande et terrible ». E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Librairie philosophique Vrin, 2009, p.160.

²⁹ « Toutes les privations générales sont grandes, parce qu'elles sont toutes terribles : la vacuité, l'obscurité, la solitude et le silence ». E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Librairie philosophique Vrin, 2009, p.141.

³⁰ « El páramo », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.86.

(*ce qui m'arrêta surtout fut ce silence impressionnant, et cette sensation de me trouver hors du monde ou sur le seuil d'un autre monde, sur un rivage où l'océan est paralytique, immobile, où les monstres marins, les oiseaux et les guanacos ne s'aventurent que pour mourir. Je crois avoir été le premier homme à fouler ce bout de monde mort [...].*)

³¹ Sacré, au sens où il se situe en dehors du monde « profane », et est par là digne d'un respect absolu.

À cette parole se mêle celle de l'écrivain, qui travaille sa prose de sorte qu'elle aussi comporte des blancs par lesquels peut s'engouffrer le mystère des lieux et des hommes du Chili austral.

Une poétique du silence

Le silence n'est pas seulement une composante du paysage austral et des drames humains représentés par Coloane. Il est aussi un fait d'écriture caractéristique de la prose de l'écrivain chilien, dont l'œuvre se compose en majorité de nouvelles. L'auteur fait reposer leur efficacité dramatique notamment sur la pratique de l'allusion, de la suggestion, du non-dit. De cette manière, le silence fonctionne comme un amplificateur³² du drame.

Le silence peut tout simplement, et efficacement, faire ressortir un bruit en particulier, ce qui en intensifie les effets dramatiques. Dans la plupart des récits, le silence établit une atmosphère angoissante, étrange, mystérieuse, ou fantastique. Mis en scène, le silence peut devenir un outil narratif stratégique efficace : par son sens souvent funeste, il prend une valeur prophétique et confère au texte son suspense.

Le silence peut aussi rythmer, accompagner, voire guider la progression d'un récit. C'est le cas du silence marqué et répétitif de la nouvelle « La botella de caña ». Le lecteur suit page après page la chevauchée monotone et silencieuse des deux héros : « Continúan el camino sin hablar, el uno al lado de otro ; [...] ese silencio letal, que ahora es horadado sólo por los crujidos de las patas de los caballos en la nieve » ;³³ « continúan de nuevo en silencio su camino ; [...] comprendiendo que aquel hombre parece estar ensimismado en algún pensamiento y no desea ser interrumpido, lo deja tranquilo y sigue, silencioso, a su lado, tratando de buscar uno propio también en el cual ensimismarse » ;³⁴ « y así siguieron, silenciosos, uno al lado del otro, al tranco de sus cabalgaduras, amortiguado por el césped del pasto coirón » ;³⁵ « el silencio vuelve a pesar entre los hombres, y no hay más ruido que el monótono fru-fru de los cascos de los caballos entre la nieve ». ³⁶ Un

³² Aux sens littéral et figuré.

³³ « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.429.

(*Ils poursuivent leur chemin en silence, l'un à côté de l'autre ; [...] ce silence funeste, qui n'est brisé à présent que par le craquement des sabots des chevaux dans la neige*)

³⁴ « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.430.

(*ils continuent d'avancer en silence ; [...] comprenant que cet homme est absorbé dans ses pensées et ne souhaite pas être interrompu, il le laisse tranquille et continue d'avancer silencieusement, cherchant lui aussi une pensée qui pourrait le distraire*)

³⁵ « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.435.

(*tous deux poursuivirent leur chemin côte à côte, silencieux, au rythme de leurs chevaux au trot amorti par l'herbe*)

³⁶ « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.438.

(*Un silence pesant s'installe de nouveau entre les deux hommes et on n'entend plus que le bruissement monotone des sabots des chevaux dans la neige*)

paragraphe entier, isolé du corps du texte par un espace qui le précède et le suit, ferme la boucle du silence, en réaffirmant sa présence une dernière fois avant de le briser doucement :

Vuelve a reinar el silencio, solo, pesado, vivo, y a escucharse el crujido de los cascos en la nieve ; pero poco a poco un leve rumor comienza también a acompasar al crujido : es el viento del oeste que empieza a soplar sobre la estepa fueguina.³⁷

Ces formules répétitives tissent un véritable « texte du silence » tout en donnant à entendre la musique du silence grâce aux nombreuses allitérations sifflantes. De ce fait, ce texte peut être tout aussi bien entendu comme un « drame sonore » reposant sur un jeu de contrepoints entre le silence des hommes et le bruit des sabots des chevaux s'enfonçant dans la neige.

Le silence n'est pas seulement raconté, il définit aussi une manière d'écrire la nouvelle qui est propre à Coloane : un art de l'allusion, de la suggestion et du non-dit, capable d'exprimer au mieux ce monde austral silencieux et mystérieux. De fait, l'efficacité dramatique d'une nouvelle exige le respect du principe d'économie qui met en jeu une esthétique du non-dit et joue sur la latence :

En raison de son caractère dense et compact, la nouvelle, a intérêt à se créer des espaces de signification en dehors de son propre texte. En parvenant à dire par le non-dit, la nouvelle peut présenter plusieurs discours, dont l'un est apparent, et l'autre « latent ».³⁸

Ainsi, le silence propre à la nouvelle est ce que tait le texte : il est dans ce qui est suggéré, implicite, présent sans être jamais verbalisé. Dans la même perspective, Tatiana Calderón Le Joliff parle d'une « écriture de l'allusion » pour décrire l'art et l'esthétique de Coloane, dont la métaphore serait l'iceberg. L'iceberg, énorme masse de glace dont un septième seulement émerge de l'eau, serait « une figure de l'implicite, un procédé de compensation au service d'une écriture plurivoque et ouverte ».³⁹

L'iceberg est en effet un motif et un symbole récurrent dans les récits de Coloane,⁴⁰ souvent lié au silence, à l'introversion ou au caractère obscur d'un homme.⁴¹ Le narrateur de la nouvelle « Témpano sumergido », confronté au silence constant du mystérieux Haberton, décrit le caractère de ce personnage en recourant à une analogie avec la forme de l'iceberg : « ese hombre tan extraño,

³⁷ « La botella de caña », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.439.

(*Le silence s'installe de nouveau, lourd, vibrant, et l'on n'entend que le craquement des sabots dans la neige ; mais peu à peu s'élève une rumeur légère et accompagne elle aussi le craquement : c'est le vent d'ouest qui commence à souffler sur la steppe fuégienne*)

³⁸ M. Viegnes, *L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. New York : Peter Lang, 1989, p.141.

³⁹ T. Calderón Le Joliff, *Le principe de l'iceberg : écriture et allusion (Francisco Coloane, Ernest Hemingway et Jean-Marie Le Clézio)*. Sarrebruck : Éditions universitaires européennes, 2010, p.53.

⁴⁰ Deux nouvelles ont pour titre « Témpano sumergido » (traduit par François Gaudry par « La partie immergée de l'iceberg ») et « El témpano de Kanasaka », littéralement : « L'iceberg de Kanasaka ».

⁴¹ Voir la nouvelle « Paso del abismo », où l'analogie avec l'iceberg est récurrente pour décrire l'âme humaine.

(*cet homme étrange et rude, pétrifié comme le paysage de l'île et immergé dans son silence, tel un iceberg dont on ne voit que la septième partie au ras des flots*). Trad. François Gaudry.

sumergido en su silencio como un tímpano que sólo mostraba una séptima parte de su dimensión, y aún tan rugosa y pétreo como la naturaleza que lo circundaba ». ⁴² La personnalité de cet homme se révèle ainsi en harmonie avec la nature australe. L'iceberg, forme symbolique et figure de pensée, permet tout autant de décrire certains hommes des terres australes, la nature elle-même, que l'écriture de Coloane. Parmi ses traits caractéristiques, on retiendra les silences de l'interprétation.

Face à un événement mystérieux, le narrateur, figure d'autorité et détenteur d'un savoir logiquement plus important que le lecteur, peut choisir pourtant de se taire et de garder pour lui une interprétation. Il peut encore affirmer son ignorance sur les raisons d'un fait obscur. Dans tous les cas, l'imagination du lecteur travaille. Le narrateur de la nouvelle « La venganza del mar » fait ainsi part au lecteur de ces hypothèses concernant l'inexplicable disparition d'Iván : « ¿Habría caído de la chalana perdiendo pie en un vaivén? ¿Se habría suicidado? ¿Fue acaso la sugestión del mar?... ». ⁴³ Autant de questions qui restent sans réponse, si l'on écarte l'« explication » mystérieuse fournie par un autre personnage : la mer se serait vengée.

Ce type d'interventions narratoriales permet d'introduire ou de souligner la présence du mystère et du fantastique au sein d'une réalité merveilleuse par nature. Y participent également certains excipits, qui, au lieu d'être le lieu et le temps de la résolution d'un mystère, consacrent plutôt la victoire de l'énigme, préparant ainsi le retour au silence définitif, c'est-à-dire la fin du récit. Le conte « Palo al medio » se clôt ainsi sur la sentence d'un personnage qui renonce à comprendre les événements et accepte l'évidence d'une réalité profondément énigmatique : « Murmuró con un suspiro : – ¡Hay cosas que uno no alcanza a comprender! ». ⁴⁴ Le récit n'ira pas plus loin, le lecteur doit se contenter du silence du texte en acceptant la puissance de l'énigme. Dans le même sens, la dernière phrase de la nouvelle « La botella de caña » semble effacer les détails de l'histoire qui vient d'être racontée pour n'en laisser qu'une trace et la recouvrir ainsi de silence : « Junto a la tranquera queda una botella de caña, vacía. Es el único rastro que a veces deja el paso del hombre por esa lejana región ». ⁴⁵

Outre les silences de la diégèse, il y a ceux que laisse entendre la phrase de Coloane elle-même. Certaines comportent des lacunes équivalant à des silences puisqu'elles exhibent un vide informatif qui peut n'être jamais comblé. Ce silence est créé par les imprécisions et modalisations dont regorge la syntaxe de Coloane, auxquelles peuvent s'ajouter des points de suspension qui

⁴² « Tímpano sumergido », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.426.

⁴³ « La venganza del mar », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, pp.155-156. (*Était-il tombé de la barque ? S'était-il suicidé ? La mer l'y avait-elle invité ?...*)

⁴⁴ « Palo al medio », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.98.

(*Il murmure dans un soupir : « Il y a des choses qu'on n'arrivera jamais à comprendre ! »*)

⁴⁵ « Palo al medio », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.98.

(*Au pied de la barrière, quelqu'un a jeté une bouteille vide. C'est parfois la seule trace qui reste du passage d'un homme dans ces lointains parages.*) Trad. François Gaudry.

suggèrent qu'il y a peut-être une vérité au-delà du texte, qu'il peut tout au moins y avoir autre chose, ou plus, que ce qui est dit dans le texte, que l'histoire n'est pas close. La description de la symphonie tempétueuse étudiée plus haut en offre un exemple éloquent : « esta sinfonía nos hizo sentir algo más, algo así como esa angustia inenarrable que embarga el espíritu cuando el misterio se acerca... ». ⁴⁶ La répétition du pronom indéfini « algo » (quelque chose), qui ne sera pas remplacé par un nom puisque le narrateur ne recourt qu'à un simple rapprochement (« era algo así como ») ; l'adjectif « inenarrable » (indicible) ; enfin, les points de suspension qui matérialisent le vide tout en le recouvrant, constituent autant de silences de la phrase qui s'accorde parfaitement avec les mystérieux phénomènes des terres australes.

Toutes ces marques font signe vers une parole située au-delà du texte tout en pointant son silence. C'est en ce sens que le silence intervient comme élément de poids dans l'esthétique de la nouvelle propre à Coloane, qui peut être définie comme un art de la suggestion, qui sait aussi distiller subtilement le mystère à l'intérieur du texte.

⁴⁶ « El tímpano de Kanasaka », *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999, p.50.
(*cette symphonie nous fit ressentir quelque chose, quelque chose de semblable à cette angoisse ineffable qui accable l'esprit à l'approche du mystère...*)

Conclusion

Malgré les nombreux bruits et sons qui se manifestent au cœur de la nature australe représentée par Coloane, l'étude du « silence » s'avère être une manière pertinente d'aborder l'œuvre de l'écrivain chilien – plus précisément ses nouvelles – dans ses aspects dramatiques, poétiques et politiques. À travers un silence peut s'exprimer en effet la tragédie d'un homme totalement marginalisé en région australe ou se révéler le sublime de la nature des confins chiliens. Dans les nouvelles qui ont nourri notre réflexion, le silence est raconté – celui des hommes du Chili austral – mais il définit aussi une manière de raconter – le silence du texte –, si bien qu'il nous semble pertinent de considérer l'écriture de Francisco Coloane comme un art d'écrire le silence.

Estelle Patoyt

Université de Bordeaux Montaigne

Laboratoire Textes, Littératures : Écritures et Modèles (TELEM) – EA 4195

Bibliographie

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Paris : Librairie philosophique Vrin, 2009.

CALDERÓN LE JOLIFF, Tatiana, *Le principe de l'iceberg : écriture et allusion (Francisco Coloane, Ernest Hemingway et Jean-Marie Le Clézio)*. Sarrebruck : Éditions universitaires européennes, 2010.

COLOANE, Francisco, *Cuentos completos*. Madrid : Grupo Santillana de Ediciones, 1999.

_____, *Antártico*. Santiago de Chile : Alfaguara, 2008.

_____, *Tierra del Fuego, Cap Horn, Le Golfe des Peines*. Trad. François Gaudry. Paris : Phébus, 2009.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Tome 2, Paris : Dictionnaire Le Robert, [1992] 2004.

VIEGNES, Michel, *L'esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. New York : Peter Lang, 1989.

Le silence dans *La Présentation de Marie au Temple* de Philippe de Mézières, représentée en Avignon le 21 novembre 1372

Ilsiona Nuh

Résumé

Appréhender le silence dans une pièce dramatique peut paraître une gageure étant donnée la fonction du dialogue dans le théâtre. Pourtant Philippe de Mézières, pionnier de la fête de la Présentation de Marie au Temple, écrit pour l'occasion un jeu pieux, dont il exploita la figure et le thème du silence avec habileté. Le personnage principal de la pièce, la Vierge Marie, est une figure silencieuse et son langage dramatique, exempté de parole, se prête à une analyse théâtrale qui relève en dernier ressort de l'herméneutique chrétienne. Sonder les arcanes du silence marial, c'est dépoussiérer l'art religieux de l'époque fondé sur la représentation, d'ailleurs théâtrale, et éclairer les enjeux théologiques.

Introduction

L'ambassadeur Philippe de Mézières, figure emblématique de la fin du XIV^e siècle, est un dévot voué à la Très Sainte Vierge Marie. Suite à son séjour au règne de Chypre, il milita pour la célébration de l'office de la Présentation de Marie au Temple en Occident. La fête orientale, fondée sur les écrits apocryphes, fut officiellement solennisée en France le 21 novembre 1372 à la cour de Pape Grégoire XI en Avignon. D'après la coutume de l'Église, pour donner plus d'emphase et de pompe à la célébration du jour, le futur précepteur de Charles VI écrit pour l'occasion un jeu liturgique.¹ Le drame fut représenté, avant la messe, à l'église des cordeliers en Avignon par des acteurs principalement laïques.

¹ Notre texte de base est l'édition de K. Young « Philippe de Mézières' Dramatic Office for the Presentation of the Virgin », *Modern language association of America*, vol. XXVI, 1911, pp.180-234 et dans sa version anglaise Philippe de Mézières, *Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*, traduit et édité par R. S. Haller, O.S.M, Lincoln : University of Nebraska Press, 1971. Le drame a été publié récemment par W.E. Coleman, *Philippe de Mézières' Campaign for the feast of Mary's Presentation*. Toronto : Medieval Latin Texts, 1981.

Le sujet du jeu est une adaptation pour la scène des écrits apocryphes² qui racontent la présentation de Marie au Temple. Anne, la mère stérile de Marie, tomba enceinte par miracle. Les parents, Anne et Joachim, pour rendre grâce à Dieu, font vœux de consacrer l'enfant au Temple. Ainsi, à l'âge de trois ans Marie accompagnée de ses parents se présente au Temple de Jérusalem. À la porte de l'entrée, pendant que ses parents préparent les offrandes, Marie se dérobe à ses parents, et gravit les escaliers du Temple toute seule. Le prêtre et les parents reconnaissent dans l'acte un signe divin. Pendant les années passées à la maison de Dieu, Marie reçoit la visite des anges et est élevée de nourriture céleste. À l'âge de quatorze ans, selon la Loi, le grand-prêtre décide qu'elle soit donnée en mariage. Pourtant, Marie s'interpose et affirme son vœu de virginité. Après une apparition divine, le grand-prêtre appelle tous les fils de la maison de David, et décide que Marie soit donnée en mariage à celui dont la verge aura fleuri, et à qui descendra l'Esprit saint en forme de colombe. Joseph est l'élu.

Philippe de Mézières pour la première fois transpose le récit miraculeux en scène. Dans un premier temps, nous analyserons le travail de réécriture du texte pour la scène, où l'analyse intertextuelle révèle que l'auteur est influencé par le culte marial byzantin. Dans un second temps, nous mettrons en valeur le langage dramatique mézièrien et nous essayerons de comprendre le silence hiératique de Marie. En dernier lieu, nous mettrons en exergue les enjeux théologiques du drame situé dans son contexte. En effet, au XIV^e siècle les dévots marials militent pour inscrire dans le calendrier romain la fête de l'Immaculée Conception – c'est-à-dire la Vierge, qui fût conçue miraculeusement, hors le péché originel – et la fête de la Présentation de la Vierge au Temple. L'auteur du jeu fait partie des pieux qui plaident en faveur de ces nouvelles fêtes mariales.³

La spiritualité de la pièce : entre l'Orient et l'Occident

Nous analyserons le jeu de la Présentation de Marie au Temple d'après le texte édité par Karl Young, le manuscrit latin 17330 bnf. Ce manuscrit est compilé à la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle dans le couvent des célestins à Paris, là où Philippe de Mézières passa ses derniers jours. Le codex renferme l'office de la fête et des textes pieux dits pendant la célébration,

² Le fait religieux est raconté pour la première fois dans le *Protévangile de Jacques* composé au II^e siècle, en Orient. Le récit fut revu et remanié en latin, et connu deux versions : l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* et le *Livre de la nativité de Marie*. Les textes sont consultables dans *Écrits apocryphes chrétiens I*, Paris : Gallimard, 2005.

³ À l'époque l'Église célèbre seulement quatre fêtes mariales : la Nativité, l'Annonciation, la Purification et l'Assomption.

sermon, miracle et des lettres *posthumes* qui nous éclairent sur les répercussions de la fête dans les milieux religieux. Au folio 18 du ms 17330 bnf se trouve la rubrique suivante : « De quibusdam actibus representantibus eandem Presentationem Beate Marie in Templo et processione fienda in Missa ». L'incipit introduit le jeu représenté le jour de la fête mariale, le 21 novembre 1372 en Avignon.

La pièce liturgique est composée de six parties. Chaque séquence décrit en détails les différents composants de la représentation : les acteurs, les costumes, les gestes et mouvements, les plateaux, et les *laudes*, les chants liturgiques. Le jeu commence, après la procession liturgique, avec l'apparition de l'archange Gabriel sur la scène construit dans la nef de l'église pour l'occasion. L'estrade est haute de 1.92 m, large de 3.20 m, et fait une longueur de 2.56 m. L'air grave, l'ange monte les escaliers, apparaît en haut de la scène, solennel, et de sa baguette impose le silence au public. Ensuite, l'enfant Marie gravit les escaliers de l'échafaudage, seule, souriante, avec une colombe sur la main. Le tableau mime le miracle de l'ascension de Marie enfant au Temple de Jérusalem. À noter que le personnage qui incarne la Vierge a trois ou quatre ans. Après elle, montent sur scène les autres acteurs selon l'ordre d'apparition : l'archange Raphaël, les deux vierges qui accompagnent Marie, Joachim, Anne, les parents de Marie, les deux musiciens, et les deux personnages allégoriques : l'Église et la Synagogue. Après que la troupe ait pris sa place en haut de la plate-forme, neuf anges, représentant les neuf ordres angéliques, montent sur la scène à tour de rôle et chantent des *laudes* en l'honneur de Marie. En dernier, c'est au tour de l'archange Michel d'apparaître, traînant le diable avec une grande chaîne. Le diable sera chassé de scène par Marie : elle lui donne un coup de pied qui le fait tomber en bas. L'épisode provoquait d'ailleurs l'hilarité du public ; l'auteur marque un temps de pause pour laisser étouffer les rires des spectateurs.

Après la chute du diable et le silence rétabli dans l'église, tous les acteurs réunis descendent au chœur. Dans ce deuxième temps du jeu, le chœur devient un lieu théâtral. Là, Marie rencontre le prêtre, qui joue le personnage du *Figura* : par ce nom il représente Dieu le Père. Anne et Joachim lui confient leur enfant qui est accompagnée d'un cortège de vierges et d'anges. Ensuite les parents juifs de Marie déposent sur l'autel le pain et le vin. Après ce geste Anne, Joachim, et le reste de troupe abandonnent l'église définitivement. Avant d'entamer l'introït, l'évêque qui joue le personnage de Dieu le Père, reprend ses fonctions de célébrant de l'office divin. Entre temps Marie, les deux vierges, et les deux anges Gabriel et Raphaël prennent place sur la deuxième plate-forme dressée entre l'autel et le chœur. La seconde estrade est haute de 2.24 m et longue de 1.92 m.

Pendant la messe Marie feuillettera pieusement un petit livre comme si elle lisait son livre d'heures.

Sans vouloir revenir sur le dossier bien connu des sources textuelles, il faut savoir que l'auteur puise dans le récit du *Protévangile de Jacques* et d'autres sources apocryphes occidentales, le *Pseudo-Matthieu*, la *Légende Dorée*, *De Nativitate Mariae* et le *Speculum humanae salvationis*.⁴ D'après l'analyse intertextuelle, il est communément accordé que le jeu est rattaché au *Protévangile*. Pourtant, sauf le fait religieux, l'ascension de Marie en Temple, rapportée pour la première fois par l'apocryphe oriental, l'auteur ne puise pas dans ce texte ; au contraire, il emprunte aux sources latines. Plusieurs passages dans le jeu sont un centon des écrits scripturaires, par exemple le discours de Joachim, ou les chants des anges. Puis, le discours d'Anne, la mère de Marie, est emprunté au *Pseudo-Matthieu*. Nous croyons pouvoir montrer que c'est plutôt par l'esprit, et non par le texte, que le jeu est rattaché à la veine byzantine.

D'emblée, les signes de l'influence byzantine se manifestent dans le costume et les ornements de Marie. La Vierge est habillée comme une reine-épouse. Sur son front est posé un diadème brillant, son corps est enveloppé d'un manteau nuptial en soie et tissé d'or. Cette image mariale est de veine byzantine. Dans la représentation occidentale, exempté l'iconographie du couronnement de la Vierge après son Assomption, Marie, dans sa vie terrestre, est le plus souvent habillée d'une large tunique bleue. Cette couleur signifie l'humilité. Par ailleurs, pour rehausser l'image de la Vierge-enfant, les anges lui adressent des titres glorieux : « Aue, Domina nostra, aue reparatio humane natura, Mater Filii Dei, templum Dei, O ancilla sponsus ». La litanie des titres aurait pu s'inspirer de la liturgie byzantine, comme cet exemple du tropaire extrait de l'office de la fête du 21 novembre nous incite à le penser : « Celle qui est le temple très pur du Sauveur, Celle qui est à la fois Vierge et chambre nuptiale de grand prix, le véritable trésor de la gloire de Dieu ».⁵ Les titres ont un effet miroir.

Cependant, ce qui rattache directement le drame à la dévotion byzantine, c'est l'implantation du jeu au chœur. Anne et Joachim, les parents juifs de Marie, présentent leurs offrandes – le pain et le vin – sur l'autel, et Marie suit la messe installée au gauche de l'autel. Dans ce cadre, l'offrande des parents de la Vierge, que le prêtre utilisera dans les sacrements, associe le culte marial avec le rite eucharistique. L'association des images, dans le sillage de la liturgie orientale, donne un

⁴ B. Philippe, *Entre centon liturgique et hapax littéraire : la Representatio figurata in Festo Praesentationis Beatae Mariae in Templo de Philippe de Mézières (21 novembre 1327)*. Les actes du 115^e Congrès National des Sociétés savantes d'Avignon, 1990.

⁵ S. Salaville, « S. Marie dans la liturgie Byzantine ou gréco-slave », in H. Du Manoir (dir), *Maria : Études sur la Sainte Vierge*. T. I., Paris : Beauchesne, 1949, p.253 et p.268.

caractère trinitaire au culte marial.⁶ Dans l'église d'orient, le prêtre détache un morceau du pain consacré et le dépose sur la patène, ce qui symbolise le corps du Christ. Il en détache un deuxième morceau en commémoration de la *Theotokos*.⁷ Après le détachement de ce morceau du Christ, le prêtre chante, en l'honneur de Marie, le psaume 44,10 « À ta droite se tient la Reine, en vêtement d'or aux multiples couleurs ». L'auteur intègre l'antienne dans le jeu, un des anges le chante comme louange à Marie. Probablement, imprégnée de la liturgie byzantine, l'association de Marie avec le mystère de l'eucharistie est une réminiscence du rite oriental. C'est donc par son langage théâtral, et non par le texte, que le jeu est redevable à la liturgie mariale byzantine.

Le langage théâtral : poésie et symbolisme

Dans le *Théâtre et son double*, A. Artaud, définit le langage théâtral par opposition à la parole : « bref tout ce que je considère comme spécifiquement théâtral dans le théâtre, tous ces éléments quand ils existent en dehors du texte ».⁸ Le théâtre religieux, qui a comme objectif de montrer à travers les signes et les gestes le mystère divin, est un jeu essentiellement théâtral. Par ailleurs, la parole est dépourvue de sa fonction dialogale, et, par sa forme, elle a un effet incantatoire sur le public ; les chants et les cymbales envoûtent l'âme, et la transposent dans l'au-delà. Le drame représente le dessein de Dieu, donc la scène figure les hauts lieux du Paradis. Pour montrer l'aspect divin et mystique du jeu, l'auteur a conçu l'espace scénique comme une évocation des lieux célestes ; la scène est élevée verticalement, les acteurs jouent en haut de la plate-forme. L'aire du jeu est dépouillée de décors, ce qui laisse suggérer la présence divine, l'invisible et l'indémontrable mystère des demeures célestes. L'entrée des acteurs en scène est un mouvement vers le haut ; ils doivent gravir les escaliers du côté ouest de l'échafaudage, et, après avoir fini leur rôle, descendre les escaliers du côté est. Cette entrée en jeu des personnages est une mise en abyme de l'*ascensio* de Marie : la mise en scène est conçue comme une élévation de l'âme vers les cieux. Par là, l'ascension de la Vierge-enfant au Temple, en communion avec les officiants, les acteurs, et le public, est une élévation de l'âme des fidèles vers Dieu. C'est dans la communion de l'Église que le jeu a une

⁶ *Dictionnaire de Spiritualité*. Paris : Beauchesne, 1986. Article : Marie (Sainte Vierge), col.443-444.

⁷ *Dictionnaire de Spiritualité* Paris : Beauchesne, 1986. Article : Marie (Sainte Vierge), col.443-444.

⁸ A. Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, p.58. L'analyse sur le langage théâtral s'inspire du chapitre « La mise en scène et la métaphysique ».

fonction salutaire.⁹

Ainsi, les louanges des anges font écho à l'atmosphère céleste. Les chants sont issus des récits scripturaires. L'auteur reprend les versets bibliques et les remanie afin de créer une situation d'énonciation, comme l'exemple cité ci-dessous le montre :

Ecce illa cui dabitur precium humane redemptionis, donum infinite estimationis, et premium summe perfectionis. Hec est illa Virgo Mater Filii Dei humilis que a spiritu sancto obumbrabitur ancilla electissima uocabitur, et cum Deo Patre in eternum premiabitur.¹⁰

Les paroles de l'Ange se greffent sur Luc 1,35.¹¹ L'auteur stylise le discours par la méthode de l'*amplificatio*, à l'instar des tropes liturgiques. Les ajouts font preuve de redondance, l'auteur amplifie le discours sans apport personnel. Le texte dramatique reste attaché à l'évangile, l'auteur l'adapte à peine pour la scène. Or, la touche de l'auteur se révèle dans le choix et l'agencement des morceaux scripturaires. De ce fait, il est important de signaler que le texte est puisé dans des écrits qui se prêtent à une lecture mariale. Le discours des personnages constitue une sorte d'anthologie mariale. Ainsi, l'exorde de la pièce est une reprise du Cantique des Cantiques 3,6 et de la prophétie d'Isaïe 11, 1-3 : « Que est illa que ascendit per desertum sicut uirgula fumi ex aromatibus mirre et thuris ? Estne illa uirga que egredietur de radice Iesse, et flos de radice eius ascendit et requiescit super eum spiritus Domini... ».

L'épouse du Cantique qui monte du désert, selon l'exégèse chrétienne, représente allégoriquement le pèlerinage de l'âme dans le monde temporel qui doit s'élever de vertu en vertu jusqu'à ce qu'elle soit parfaite pour s'unir en mariage mystique avec le Christ. Dans cette perspective, le miracle de l'ascension de Marie au Temple signifie spirituellement qu'elle a atteint son stade de perfection avant l'union mystique avec Jésus-Christ.¹² Le prêtre, qui figure Dieu le Père, accueillera Marie à l'autel avec les mots de l'épithalame, Ct 4, 7-8, que l'auteur adapte selon son propos. Le personnage de *Dieu* demande à Marie de s'unir à son fils, « ut te accipiam sponsam dilecto filio meo », sans nommer Jésus-Christ. Prononcer le nom du fils, avant l'enfantement, ce

⁹ Cf. la lettre de l'auteur « Epistola de Solemnitate Presentacionis Beate Marie... » où il explique les profits que l'âme tire en regardant une chose salutaire, c'est-à-dire le jeu.

¹⁰ K. Young, « Philippe de Mézières' Dramatic Office for the Presentation of the Virgin », *Modern language association of America*, vol. XXVI, 1911. Les citations en latin sont extraites de la partie du jeu consacrée au texte « De Representatione fienda et Laudibus Maria », pp.213-228.

¹¹ « L'ange lui répondit : Le Saint-Esprit viendra sur toi et la puissance du Dieu très-haut te couvrira comme d'une ombre. C'est pourquoi on appellera saint et Fils de Dieu l'enfant qui doit naître. » Luc 1,35.

¹² P. de Mézières, *Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*, traduit et édité par R. S. Haller, O.S.M, Lincoln : University of Nebraska Press, 1971, p.32.

serait une inadvertance, et sur le plan théologique impossible et inconcevable. Le choix de traiter un fait religieux rend l'auteur moins libre dans sa créativité qui est orientée par l'orthodoxie du culte.

C'est peut-être à cause de cela que nous pouvons expliquer le mutisme marial, qui, dans une certaine mesure, équivaut au silence de l'Écriture sur elle-même. Le seul personnage du jeu exempté d'acte de parole est la Vierge Marie. Le silence de Marie n'est pas dû à son jeune âge. L'auteur à la fin du jeu explique que Marie doit tenir un livre à la main : « quasi dicendo horas suas ». Si le dramaturge veut signifier que Marie lit le livre des heures, il aurait ainsi pu lui donner, ou du moins signifier, des paroles dites par elle ; donc, le mutisme marial n'est pas dû à un argument biologique. Ainsi, le silence de Marie doit être analysé comme son langage dramatique : « Les silences font partie du langage dans la mesure où ils signifient ; ils sont, en deçà de toute idée préconçue, naturels ».¹³

Son silence évoque une parole hors du texte dramatique, et qui prend sa signification dans le langage théâtral : le costume, les ornements et les gestes. L'actrice en herbe qui incarne la Vierge Marie est jeune et belle : « uirgo iuuenula et pulcherima ». Elle porte une tunique blanche de soie fine, serrée dans les manches, et sans aucun ornement. Au-dessus de sa tunique est posé un manteau nuptial blanc avec des bordures cousues en or fin. Marie est habillée de blanc et d'or, ces couleurs symbolisent la chasteté et la charité : « habebit nisi album et aureum, puritatem et uirginitatem Marie demonstrans et caritatis claritatem ipsius ». Sur sa tête brille un diadème en or, agrafé à ses longs cheveux tombant en cascade sur ses épaules. Paisible, posée, elle tient dans une main une chandelle blanche et dans l'autre une colombe. La composition de son image, par ses couleurs et l'épaisseur de la symbolique, évoque une poésie qui « appartient au langage par signes ».¹⁴ Une poésie de l'image qui traduit la réalité dans un sens objectif et vrai, par les choses.

Ce langage, libéré de la parole, s'étend dans l'aire du jeu et évoque « une poésie dans l'espace »,¹⁵ ce qui fait l'essence du personnage marial. Marie est une image poétique qui doit signifier le mystère divin. Ainsi, nous pouvons faire un parallèle entre le langage des anges cité par saint Paul,¹⁶ un langage incompréhensible à l'homme, et le langage silencieux de Marie qui signifie l'indicible du mystère divin. Le dessein de Dieu ne peut pas être transmis à travers les mots, mais il peut être montré ou évoqué par le langage théâtral, ce qui est au-delà du texte. La parole, l'acte de

¹³ P. Larthomas, *Le langage dramatique*. Paris : PUF, 1972, p.164.

¹⁴ A. Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, p.55.

¹⁵ A. Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, p.57.

¹⁶ Cf. Première épître au Corinthiens, 1 Co13,1.

communiquer par la bouche, devient un signe de profanation du mystère divin. Marie est représentée nimbée de sainteté dès son jeune âge. Par là, le silence marial, outre sa dimension spirituelle, est une digression métaphysique, dans la mesure où il faut chercher sa vérité au-delà de la réalité.

Les enjeux théologiques : dogme et dévotion

Le théâtre dans l'église a comme objectif de rendre visible le mystère de Dieu : « ad cognitionem inuisibilium uisibiliumque misterorum Dei peruenire ».¹⁷ En ce sens, l'auteur inscrit son jeu dans un but didactique. L'église par le biais de la représentation veut rendre intelligible le mystère divin pour le public illettré – ceux qui ignorent le latin. Tandis que pour les religieux, qui eux savent lire l'Écriture, le texte est plus riche en signification. L'herméneutique chrétienne pratique la doctrine des quatre sens de l'écriture, c'est-à-dire le texte peut être lu et compris sur plusieurs niveaux en fonction du destinataire, d'après son sens historique, allégorique, tropologique et anagogique. Dans ce contexte, le drame nous semble se prêter à une lecture allégorique eut égard aux nombreux épisodes tirés de l'Écriture et associés au fait religieux de la présentation de la Vierge au Temple, ainsi qu'à l'érudition de l'auteur en matière théologique.¹⁸ Ces épisodes, accidentels à la substance du récit apocryphe, révèlent donc le message religieux de la Présentation de Marie au Temple.

Pour mettre en lumière la doctrine de l'œuvre selon une lecture allégorique, il nous paraît crucial d'analyser la scène de la chute du diable qui clôt l'action de la première partie du jeu, avant la rencontre de Marie avec Dieu. La chute du diable fait écho aux deux chapitres : Genèse 3 et Apocalypse 12. Les deux épisodes se rapprochent d'abord par leur thématique : l'enfantement et le combat de la femme contre le diable dont l'enjeu est le salut de l'homme. Après le péché d'Eve, Genèse 3, Dieu mit l'inimitié entre la femme et le serpent : elle lui « écrasera la tête » tandis qu'il « la mordra au talon ». Cette prophétie annonce la rédemption et la réparation de la faute par une femme qui sera l'antithèse d'Eve. Ainsi, dans l'Apocalypse johannique, la lutte de la femme contre le diable s'inscrit dans une mission salvifique :

¹⁷ C.f Philippe de Mézière, *Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*, traduit et édité par R. S. Haller, O.S.M, Lincoln : University of Nebraska Press, 1971, p.203.

¹⁸ Sur la vie de Philippe de Mézière, consulter le *Dictionnaire de Spiritualité*. Paris : Beauchesne, 1986, col.1309-1316. Ou encore N. Iorga, *Philippe de Mézières et la Croisade au XIV^e siècle*, Paris, 1896. <www.gallica.fr.> Dernière consultation le 20 mai 2014.

Quand le dragon se rendit compte qu'il avait été jeté sur la terre, il se mit à poursuivre la femme qui avait mis au monde le fils. Mais la femme reçut les deux ailes d'un grand aigle pour voler jusqu'à la place préparée pour elle dans le désert, afin d'y être nourrie pendant trois ans et demi, à l'abri des attaques du serpent. Alors le serpent projeta de sa gueule des masses d'eau pareilles à un fleuve derrière la femme, pour que les flots l'emportent. Mais la terre vint au secours de la femme : la terre ouvrit sa bouche et engloutit les masses d'eau que le dragon avait projetées de sa gueule. Plein de fureur contre la femme, le dragon s'en alla combattre le reste de ses descendants, ceux qui obéissent aux commandements de Dieu et sont fidèles à la vérité révélée par Jésus.

Le bestiaire chrétien est riche en figure dans la représentation du diable ; il lui interpose toujours la figure de la femme. Selon l'herméneutique chrétienne, cette femme représente par accommodation la Vierge Marie. Ainsi, la chute du diable mimée dans le jeu est une transposition du récit pour la scène, et associe explicitement les deux péripécies bibliques.

Pourtant la réécriture dramatique modifie la portée doctrinale. L'apophétie recule la chute du diable : elle a lieu avant l'enfantement de Jésus. Par là, le fait religieux prend un caractère marial, indépendant du Christ. En effet, il nous semble que l'épisode résonne avec la fête de l'Immaculée Conception.¹⁹ D'après les dévots marials, Anne et Joachim conçurent Marie par miracle, hors du péché originel. Même si l'auteur ne se réfère pas explicitement à la fête de l'Immaculée Conception dans le jeu, les images en font l'évocation dans la mesure où Marie vainc le diable dès son jeune âge. Le coup de pied donné au diable est comme l'aboutissement de sa naissance hors du péché. Ce détournement implicite de la scène est la manifestation de la dévotion personnelle de l'auteur à l'Immaculée Conception. Pourtant, vu que l'Église n'accordait pas ce privilège à Marie²⁰ à l'époque, l'auteur recourt à la métaphore et à l'implicite pour détourner la réprobation du clergé. De plus, il affirme clairement dans un autre texte son positionnement : « Anne conçut la trèsdouce Vierge Marie, laquelle fût saintifiée au ventre de sa mère plus, sans nulle comparaison [...] et fût réservée et née pure, sainte, et nète... ».²¹ La dévotion mariale du pieux laïque est chargée de signification doctrinale.

Les enjeux théologiques marials sont davantage accentués par l'espace du jeu. En effet, le jeu est conçu pour être joué pendant la célébration du culte, à l'intérieur de l'église, et précède la messe. D'ailleurs, il n'y a pas interruption entre le drame et la messe, mais bel et bien continuité :

¹⁹ À noter qu'à l'époque le dogme ne fut pas reconnu par l'Église.

²⁰ Dans la controverse sur l'Immaculée Conception, Saint Bernard, le fervent marial, et plusieurs docteurs d'église, comme Saint Bonaventure, furent contre l'Immaculée Conception.

²¹ P. De Mézières, « Les sacrements du mariage », *Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*. Traduit et édité par Robert S. Haller, O.S.M, Lincoln : University of Nebraska Press, 1971, p.83.

l'action s'étend de la nef à l'autel sans transition. Le prêtre, par le biais de la « personation »,²² processus par lequel l'officiant se transforme en acteur, joue d'abord le rôle du Dieu le Père, puis il change de costume, reprend ses fonctions sacerdotales, et entame l'introït. Marie, accompagnée de son cortège, suit la messe en haut à côté gauche de l'autel. Ce tableau vivant transplanté au cœur du rite montre que « l'impérialisme de la fiction [le théâtre] mettait le rite à son service ».²³ Par là, l'implantation du jeu au cœur du rite eucharistique montre l'influence que le théâtre, un véritable mass-média médiéval, peut exercer sur l'entendement de la foi. De plus, la présence du prêtre cautionne l'histoire : « l'officiant par rétroversion confirmait l'Histoire racontée sur la grande scène. Lui seul investi du sacré pouvait en faire un rituel ».²⁴ Pourtant, l'Église s'aperçut vite de l'enjeu de la pièce, et le freina. La pièce dans sa version originelle ne fut pas représentée dans les églises en dépit de l'accord du Pape lors de la première célébration et des lettres patentes de Charles V. Néanmoins la pièce fut jouée en 1385, dans la Chapelle des Augustins en Avignon, après que l'auteur eut remanié le texte. Dans cette deuxième version expurgée, Marie rompt le silence. La Vierge, en compagnie des autres vierges, chante des cantiques. Ce qui relève que le silence de Marie est un langage dramatique qui fait fi des codes et conventions du théâtre religieux, qui côtoie la doctrine, et transmet un message personnel, propre à l'auteur.

²² C'est une adaptation du terme anglais « impersonation ». Le terme fut introduit par O. Jodogne. Cf. O. Jodogne « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France ». *Cahiers de civilisations médiévales* n°7, 1965, pp.1-24.

²³ P. L'Hermite-Leclercq, « Avignon en fête Présentation de la Vierge au Temple de Philippe de Mézières le 21 novembre 1372 ». *Commerce, Finances et Société (XIe- XVIe siècles), Cultures et Civilisations Médiévales IX*. Paris : Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, pp.327-339.

²⁴ P. L'Hermite-Leclercq, *L'image de la Vierge de la Présentation au Temple dans la pièce de Philippe de Mézières représentée à Avignon en 1372*, in G. Duby (dir), *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996, p.378.

Conclusion

Le jeu de la *Présentation de Marie au Temple*, par son langage théâtral, c'est-à-dire le silence de Marie, entoure le personnage de Marie d'un halo mystérieux, prétexte à équivoque, ce qui fut probablement à l'origine la cause du rejet de la représentation du jeu dans l'église.²⁵ Les religieux des adeptes de la tradition n'acceptèrent pas la nouveauté du personnage marial et cherchèrent à garder la coutume : Marie, accompagnée d'autres servantes, chante et récite des vers religieux. Ainsi le jeu dans sa deuxième version, s'oppose au premier, autrement dit la parole s'oppose au silence. La parole, par sa fonction foncièrement sociale, donne un aspect réaliste, historique, au théâtre, et le dénué de son côté mystique fondé sur le clair-obscur du silence. En ce sens, le silence constitue un langage dramatique à part entière où, en dépit des jeux linguistiques sur le signifié, il appuie sur le signifiant, faisant de l'image un langage foncièrement théâtral qui tend à exprimer bien plus que la parole.

Ilsiona Nuh

Université Clermont-Ferrand II

CELIS (EA 1002)

²⁵ La fête ne figure dans les calendriers liturgiques parisiens qu'à la fin du XV^e siècle.

Bibliographie

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964.

BERNARD, Philippe, *Entre centon liturgique et hapax littéraire : la Representatio figurata in Festo Praesentationis Beatae Mariae in Templo de Philippe de Mézières (21 novembre 1327)*. Les actes du 115^e Congrès National des Sociétés savantes d'Avignon, 1990.

Dictionnaire de Spiritualité. Paris : Beauchesne, 1986.

ELIE, Kongison, *L'espace médiéval théâtral*. Paris : C.N.R.S, 1975.

IORGA, Nicolas, *Philippe de Mézières et la Croisade au XIV^e siècle*. Paris, 1896. <www.gallica.fr> Dernière consultation le 20 mai 2014.

JODOGNE, Omer, « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France ». *Cahiers de civilisations médiévale*, n° 7, 1965, pp.1-14 et pp.178-189.

La Bible, traduction en français courant, 1997. <<http://lire.la-bible.net/index.php>> Dernière consultation le 21 mars 2015.

LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique*. Paris : PUF, 1972.

LAURENTIN, René, *Court traité sur la Vierge Marie*, cinquième édition, refondue à la suite du Concile. Paris, P. Lethielleux, 1967.

L'HERMITE-LECLERCQ, Paulette, « Avignon en fête, Présentation de la Vierge au Temple de Philippe de Mézières le 21 novembre 1327 ». *Cultures et Civilisations Médiévales IX*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1993, pp.327-339.

_____, « L'image de la Vierge de la Présentation au Temple dans la pièce de Philippe de Mézières représentée à Avignon en 1372 », in G. DUBY (dir), *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris : Beauchesne, 1996.

MÉZIÈRES, Philippe de, *Figurative Representation of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple*. Traduit et édité par Robert S. HALLER. O.S.M, Lincoln : University of Nebraska Press, 1971.

SALAVILLE, S., « S. Marie dans la liturgie Byzantine ou gréco-slave », in H. DU MANOIR (dir), *Maria : Études sur la Sainte Vierge*, T. I, Paris : Beauchesne, 1949.

YOUNG, Karl, « Philippe de Mézières' Dramatic Office for the Presentation of the Virgin », *Modern language association of America*, vol. XXVI, 1911, pp.180-234.

YOUNG, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, T. I et II, Oxford : Clarendon Press, 1933.

Silence et dimension cognitive : la pensée dialogique dans la pièce radiophonique *Embers* de Samuel Beckett

Julie Bénard

Résumé

Embers prend place sur la scène mentale de son protagoniste, comme sur celle de son auditeur : l'immersion sonore et le non spectacle de la radio stimulent l'imagination et la mémoire. Confinée à la sphère mentale, l'expérience radiophonique fait sortir la parole du noir mais pas de son silence. Ce silence est celui d'une parole intérieure et d'une pensée dialogique dont témoigne la structure discursive de la pièce.

Introduction

Nous associons le silence à l'activité mentale de Henry, l'unique protagoniste de la pièce radiophonique de Samuel Beckett, intitulée *Embers*. À travers le dispositif radiophonique, Beckett rend de manière singulière l'activité solipsiste de son protagoniste. Principalement parce que le dramaturge met en scène une polyphonie de voix. Celles-ci émanent d'une seule et même source, et illustrent l'effervescence mentale du protagoniste qui en est l'origine. Ainsi l'auditeur a du mal à faire la distinction entre les voix que Henry invente au travers de son récit, et celles qui font parties d'une réalité antérieure, issues de sa mémoire. Beckett réduit donc à priori ces voix à leur confinement acoustique. En effet si ces voix sont intérieures, c'est parce qu'elles sont produites par une seule personne, et qu'elles sont de fait confinées à un même espace mental. Et ce d'une manière telle, qu'entre imagination, mémoire et réalité, elles s'entremêlent et deviennent étourdissantes pour l'auditeur. Par conséquent, la pièce se caractérise donc par sa dimension cognitive, en faisant jouer plusieurs catégories, l'imagination, la mémoire et la réalité.

Cependant ces voix sont pour Henry la preuve de son existence, comme à l'image de cet enfant solitaire dans *Endgame*, « who turns himself into children, two, three, so as to be together, and whisper together, in the dark ».¹ L'existence de Henry est sonore. Premièrement parce qu'il est à l'origine de

¹ S. Beckett, « Endgame ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.126.

ce concert polyphonique, et deuxièmement parce ce qu'être signifie littéralement être entendu.² Dès lors, si l'on peut qualifier le dispositif radiophonique de tournant dans l'esthétique de Beckett, c'est selon nous parce qu'il met en avant une nouvelle dimension cognitive. Ce tournant radiophonique met en avant une esthétique de la réception, interne et externe à la pièce : *Embers* thématise l'esthétique de sa réception. Henry est à la fois le locuteur et l'allocutaire des voix qu'il entend. Il s'écoute parler, et brouille chez l'auditeur les opérations cognitives qui lui permettent de reconnaître la nature cognitive de ces voix. Selon nous, c'est en se sentant désorienté par ces voix, dont l'origine est incertaine, que l'auditeur peut jouir pleinement de l'expérience cognitive de la radio. En effet, le dispositif sonore de la radio fait de *Embers* la pièce même du silence, car celle-ci semble destinée à prendre place sur la scène mentale de son protagoniste, aussi bien que sur celle de son auditeur. C'est alors une relation dialogique entre le son et le silence qui s'établit.

Dans cet article, nous chercherons à montrer que l'activité mentale du protagoniste et le dispositif radiophonique qui s'y prête, font apparaître une tension entre le silence et le son, conférant ainsi à la pièce toute la dimension cognitive de l'expérience de Henry.

Nous verrons d'abord en quoi consiste l'expérience radiophonique et montrerons qu'elle se trouve thématisée dans *Embers*. En effet, c'est en rapprochant l'expérience radiophonique de la pièce, de ce que nous appelons la dimension orale de la lecture silencieuse que nous pourrions comprendre sa dimension cognitive. De cette manière nous montrerons que l'expérience radiophonique ne donne pas lieu à une intellectualisation de la pièce, mais permet sa réhabilitation en tant que pur divertissement. Dans cette perspective qui est celle de l'esthétique de la réception, nous nous attacherons à sa structure, celle du monologue intérieur, où s'enchevêtrement différents discours, tels que le monologue, le dialogue et le récit. Nous nous intéresserons au dialogue, car en servant la stratégie psycho-cognitive de Henry, liée à sa mémoire, il participe à la désorientation cognitive de l'auditeur, brouillant la distinction entre mémoire, réalité et fiction. Ceci nous conduira à l'analyse d'une autre structure discursive, celle du récit. En racontant l'histoire de Bolton et Holloway, Henry parvient à étouffer le bruit incessant des vagues, et à obtenir un peu de répit, faute de silence. En tentant d'obtenir le silence par le son, c'est plus une relation dialogique entre le langage et le silence qu'un paradoxe qui s'établit : l'existence sonore de Henry en dépend.

² Sarah West cite Enoch Brater, « [t]o be is quite literally to be heard ». S. West, *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2010, p.66.

L'expérience radiophonique : immédiateté sonore et activité solipsiste

L'expérience de la radio est une expérience solipsiste : « the mind [of the listener] is turned inwards ».³ L'expérience est si intime qu'elle plonge l'auditeur dans une immédiateté qui le réconcilie avec lui-même et son imagination. Alors qu'au théâtre le spectateur est toujours extérieur à ce qu'il voit. Sa posture est distanciée par rapport à l'espace de jeu scénique dont il est le témoin visuel. Il sait qu'il est le témoin d'un « réel concret », extérieur à sa propre réalité. On assiste à un « découplage cognitif »⁴ entre la fiction, ce qui se passe sur scène, et les croyances de l'individu relatives à une réalité quotidienne. Au contraire, le non spectacle de la radio, en ce qu'il prive l'auditeur de la vue, et le son diffus de son dispositif sonore, tendent à brouiller ce découplage cognitif. L'expérience radiophonique plonge l'auditeur à la fois au cœur de l'espace de jeu de la pièce et au cœur de ses propres pensées. Pour expliquer l'immédiateté cognitive de l'expérience radiophonique qui stimule l'imagination de l'auditeur, Sarah West reprend les propos de Walter Ong, selon lesquels, l'immédiateté sonore de la radio en est la cause. « [W]hereas sight situates the observer outside what he views, at a distance, sound passes into the hearer ».⁵ Selon nous, ces propos ne suffisent pas à expliquer de manière intrinsèque l'immédiateté cognitive de l'expérience radiophonique. Si les pièces radiophoniques stimulent l'imagination de l'auditeur, c'est parce qu'elles sont destinées à être jouées sur la scène mentale de ce dernier. Si cela est possible, c'est parce que le son de la radio et la pensée de l'auditeur sont compatibles « du fait de leur immatériabilité »⁶. Dès lors, l'immatériabilité sonore rend compte de l'immédiateté de l'expérience radiophonique. Cette immédiateté sonore plonge l'auditeur au cœur de ses pensées intimes, qu'il manifeste en faisant jouer sa mémoire et son imagination : « Every radio play is finally assembled in the imaginations of its listeners. The loudspeaker provides the raw materials, disembodied sounds and silence ».⁷ L'expérience radiophonique est donc une activité solipsiste durant laquelle l'auditeur ne semble connaître aucune autre réalité que celle qui se déroule sur sa scène mentale.

³ S. West, *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2010, p.72.

⁴ Expression de J-M Schaeffer reprise par E. Danblon, « Exprimer l'ineffable, une fonction cognitive de la fiction », in C. Grall (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p.57.

⁵ S. West, *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2010, p.76.

⁶ Le discours intérieur est un discours oral car « c'est le langage oral qui possède le plus d'affinité avec la pensée du fait de son immatériabilité ». B-T. Fitch, *Le langage de la pensée et l'écriture : Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : XYZ éd. (Théorie et littérature), 2003, p.77.

⁷ C. Zilliagus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.219. Nous y reviendrons dans notre deuxième partie.

Embers thématise donc l'expérience solipsiste de la radio en mettant en scène l'activité mentale de son protagoniste, Henry. La pièce consiste en un monologue intérieur, qui voit s'enchaîner monologue, dialogue et récit. L'auditeur est alors le témoin auditif d'une suractivité cognitive. En effet, Beckett situe l'activité mentale de son personnage sur deux scènes différentes, un extérieur de jour et un intérieur de nuit. Lorsque la pièce commence, l'auditeur entend le bruit des galets et de la mer, Henry est sur la plage : scène extérieure de jour. Mais le son artificiel⁸ de la mer et la réplique suivante de Henry, font que l'auditeur se demande si celle-ci est bien réelle ou inventée de toute pièce, « I [Henry] mention it because the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn't see what it was you wouldn't know what it was ».⁹ C'est à ce moment là, lorsque la voix de Henry se fait entendre que l'auditeur entre dans la boîte crânienne du protagoniste : scène intérieure de nuit. Mais le bruit des vagues est permanent et constitue le fond sonore de la pièce. Le dedans et le dehors cohabitent chez Beckett. Dès lors, c'est sur cette ambiguïté que repose la pièce, « le personnage a-t-il une hallucination ou est-il en présence de la réalité ? »¹⁰ C'est en jouant sur cette ambiguïté, en faisant advenir l'activité mentale de Henry sur deux scènes d'exposition différentes, et en conférant à ses pensées une dimension orale par le biais du dispositif radiophonique, que Beckett trouble le découplage cognitif de l'auditeur, celui qui lui permet de faire la différence entre fiction et réalité au sein de la pièce. Dès lors, si *Embers* thématise l'expérience solipsiste de la radio, c'est moins en brouillant le découplage cognitif entre fiction et réalité chez Henry, qui se sert du médium radiophonique pour faire advenir les voix et les bruits dont il a besoin,¹¹ que chez son auditeur : happé par l'immédiateté de l'expérience radiophonique ; celui-ci ne connaît pas d'autre plaisir ou déplaisir esthétique que celui conféré par la réalité de ce qui se passe sur sa propre scène mentale. Pour appuyer notre propos et montrer que la pièce *Embers* thématise sa propre expérience radiophonique, nous comparerons celle-ci à ce que nous appelons la dimension orale de la lecture silencieuse. De cette manière nous pourrions saisir toute la dimension cognitive de l'expérience radiophonique.

Lorsque nous lisons, nous nous écoutons parler. La lecture révèle une parole intérieure. C'est ce que nous appelons la dimension orale de la lecture silencieuse. En fait, c'est de manière générale ce qui se passe lorsque nous pensons. « [D]ans notre vie mentale, tantôt nous avons l'impression de nous

⁸ « But the sound of the sea in *Embers* is not the conventional radio cliché. It is neither a means of establishing an atmosphere nor an aural short-cut to reality[.] [...] A demand for nonrealistic sound is implied in the text ». C. Zilliaccus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.221.

⁹ S. Beckett, « *Embers* ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.253. Toutes les citations suivantes de la pièce se réfèrent à la présente édition.

¹⁰ C. Zilliaccus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.220.

¹¹ Nous en ferons mention dans notre troisième partie.

écouter tantôt celle de nous parler ».¹² Nous sommes à la fois locuteur et allocutaire. Cette aliénation se traduit lors de la lecture par le fait que nous sommes l'allocutaire des pensées d'autrui, de l'auteur, tout en étant le locuteur permettant l'articulation de ces mêmes pensées. « Whatever I think is part of my mental world. And yet here [when I read a book] I am thinking a thought which manifestly belongs to another mental world, which is being thought in me just as though I did not exist ».¹³ Dès lors, la parole intérieure qui caractérise notre activité mentale, que nous soyons à l'origine de notre propre pensée où que nous lisions celle d'autrui, est toujours « dialogique ».¹⁴ C'est ce que nous montre *Embers*. La pensée de Henry est dialogique. Il s'entend parler puisqu'il semble avant tout se parler à lui-même. En effet, si Henry convoque sur sa scène mentale une polyphonie de voix et de sons, c'est pour se sentir moins seul avec ses propres pensées. Au début de la pièce Henry affirme, « the need came on me, for someone, to be with me, anyone, a stranger, to talk to, imagine he hears me, years of that, and then, now, for someone who... knew me, in the old days, anyone, to be with me ».¹⁵ Henry cherche moins à instaurer le dialogue avec autrui, qu'à être écouté. Dès lors, ses propos sont feints, tout comme le caractère prophétique qu'ils assumeront dans la bouche de Ada, sa femme, vers la fin de la pièce : « You will be quite alone with your voice, there will be no other voice in the world but yours¹⁶ ».¹⁷ Le possessif « yours » traduit la singularité de la voix de Henry, en ce qu'elle a d'unique et plurielle. Elle donne lieu à un concert polyphonique de voix, comme en témoigne celle de Ada dans la présente réplique, émanant toutes de la même tête pensante, par conséquent celle de Henry. C'est bien la dimension orale, et donc dialogique, de la lecture silencieuse et de l'activité mentale en générale, qui se trouve thématisée dans la pièce. C'est l'expérience même de la radio, et sa thématisation à travers l'activité mentale de Henry, qui provoquent chez l'auditeur sa désorientation cognitive, où ce que nous avons identifié plus haut, comme étant le brouillage du découplage cognitif entre fiction et réalité. De par son contenu exclusivement mental et le médium acoustique par lequel celui-ci prend vie, la pièce radiophonique *Embers* offre à son auditeur une expérience purement cognitive. Cette expérience intime permet à l'auditeur de « modaliser » le plaisir esthétique, et par conséquent, de « relativiser » un tel « choc », non pas tant celui causé par les émotions que la pièce provoque en lui, que celui qui est à l'origine de sa désorientation cognitive. Ainsi la dimension cognitive de la radio et de la pièce, permet

¹² B. Fitch, *Le langage de la pensée et l'écriture : Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : XYZ éd. (Théorie et littérature), 2003, p.103.

¹³ G. Poulet, « Phenomenology of Reading ». *New Literary History*, vol. I, no 1, 1969, p.56.

¹⁴ B. Fitch, *Le langage de la pensée et l'écriture : Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : XYZ éd. (Théorie et littérature), 2003, p.102.

¹⁵ S. Beckett, « *Embers* ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.255.

¹⁶ Nous soulignons.

¹⁷ S. Beckett, « *Embers* ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.262.

de vivre et de réhabiliter celle-ci comme un pur « divertissement ». ¹⁸ C'est ce que semble confirmer, malgré elle, Kristin Morrison :

Listening to a radio drama is more like reading a book than sitting in a theater: at any moment interruptions, distractions, boredom, disgust, outrage, any number of personal motivations, can make the listener turn off the set without hesitation or qualms, as easy as a book. Theater, on the other hand, captures its audience more variously: the plot may be foolish but the heroine beautiful, the words may be stilted but the stage effects interesting; or there may simply be too many long legs between the restless spectator and the aisle to make early escape feasible. ¹⁹

Contrairement à la radio, le théâtre fait vivre aux spectateurs une expérience sociale. Le plaisir esthétique du spectateur dépend d'une expérience commune qui est contrainte. L'auditeur, lui, est seul avec ses pensées. Il ne connaît pas d'autre réalité dramatique que celle qui a lieu sur sa scène mentale. Le non-spectacle de la radio offre un autre spectacle visuel : celui alimenté par le son de son dispositif et dispensé par le silence de la représentation mentale de l'auditeur. Dès lors, l'auditeur est plus libre de modeler son propre plaisir ou déplaisir esthétique. Contrairement à ce qu'affirme Zilliacus, « The choice is [and is not] between sound and silence ». ²⁰

Si nous nous sommes intéressés à la dimension cognitive de l'expérience radiophonique, à l'esthétique de sa réception, il est maintenant temps de comprendre comment celle-ci rend inévitable la structure discursive de la pièce. Nous verrons qu'elle résulte d'une stratégie psycho-cognitive, liée à la mémoire, et mise en place par Henry.

Feintise mimétique : dialogue et stratégie psycho-cognitive

L'expérience radiophonique de *Embers* se caractérise par l'immédiateté du son et du dialogue. Le dispositif sonore de la radio confère au dialogue toute sa dimension orale, comme le dialogue confère à l'expérience radiophonique toute sa dimension cognitive. En effet le dialogue que Henry entretient avec Ada, ainsi que tous les passages dialogués dans le récit Bolton/Holloway, comme dans les apartés monologués de Henry à son père, sont feints. *Embers* consiste en un monologue intérieur caractérisé par un mode diégétique que Beckett pare d'un simulacre dialogal. En effet le dialogue

¹⁸ Selon Catherine Grall « l'expérience cognitive de la fiction, doit aussi concerner la relativisation du choc esthétique [celui que provoquent nos émotions] – ce qui signifie simplement la réhabilitation du divertissement ». C. Grall, « Le jeu de l'émotion dans la réception de l'œuvre littéraire de fiction », in C. Grall (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p.101.

¹⁹ K. Morrison, *Caners and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago : University of Chicago Press, 1983, pp.74–75.

²⁰ C. Zilliacus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.221.

assume une fausse immédiateté qui ne lie plus le langage au contexte dans lequel il est proféré (la plage de galet sur laquelle Henry se trouve), mais le personnage à sa parole intérieure. Le dialogue est une feintise mimétique²¹ qui sert la stratégie psycho-cognitive de Henry. En convoquant d'autres voix que la sienne, notamment celle de Ada, et en les faisant s'incarner dans un dialogue, Henry peut explorer une mémoire douloureuse sans se noyer dans les eaux troubles d'une activité mentale sinieuse, signifiée par le bruit constant des vagues. Dès lors, l'auditeur ne sait pas s'il a affaire à de vrais interlocuteurs, comme Ada, et s'il peut ou non prendre comme repère la plage sur laquelle Henry est censé se trouver. L'auditeur est désorienté dès les premières minutes d'écoute, et entend se jouer en contrepoint le fond sonore des vagues et des galets, et l'activité mentale de Henry, ce dont témoignent les différentes formes de discours auxquels ce dernier a recours, et opérant par là-même un brouillage entre mémoire, réalité et fiction. L'auditeur se sent vite désorienté car il se trouve transporté d'une scène mentale à une autre, alors qu'il pense être le témoin cartésien de deux réalités autonomes. C'est ce constat général, qui nous invite à supposer qu'une telle désorientation chez l'auditeur est inévitable et nécessaire, compte tenu de la structure discursive de la pièce et de son dispositif sonore, sans lequel elle ne pourrait prendre forme, et assumer toute sa dimension cognitive. Bref, selon nous, il y a corrélation entre la structure discursive de la pièce et son expression radiophonique. Dès lors, « form is content, content is form ».²²

L'expression radiophonique demande au dramaturge de prendre en compte deux niveaux de production du texte : celui de son enregistrement et celui de sa diffusion. Sa réception en dépend. En effet, les propos suivants de Zilliacus nous montrent que le non-spectacle de la radio, et le son brut de son dispositif permettent à l'auditeur de raffiner et de concrétiser le texte à travers le filtre de son imagination :

Every radio play is finally assembled in the imagination of its listeners. The loudspeakers provide the raw materials, disembodied sounds and silence. Filtered through the listening imagination, they are integrated into a new whole, individually conditioned and quite dissimilar to the product created in the recording studio. Most experienced radio dramatists write with this fact in mind. Radio art has, however, been improperly yoked to theater traditions. Monologues, so structured that a listener takes them for articulated speech, are often used when an interior monologue would have served the purpose better.²³

²¹ Dans *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer utilise l'expression « feintise ludique » pour qualifier les jeux fictionnels, nécessaires à la construction psycho-cognitive de l'enfant, c'est à dire à la construction de sa propre vie mentale. Nos activités quotidiennes sont mimétiques et passent par la pratique de la fiction. Selon Schaeffer, c'est en ces termes que l'on peut comprendre la fiction et éprouver un plaisir esthétique pour ses formes « artistiques les plus complexes », et donc pour les arts mimétiques. Nous y ferons allusion dans notre troisième partie. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éd. du Seuil (Poétique), 1999, p.18.

²² S. Beckett & R. Cohn, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. 1st Grove Press Ed. United States of America : Grove Press Edition, 1984, p.27.

²³ C. Zilliacus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.219.

L'expression radiophonique invite à une écriture solipsiste, elliptique mais ininterrompue, offrant à l'auditeur une partition qu'il doit jouer sur sa scène mentale. Cet investissement cognitif de l'auditeur est à mettre au compte de la structure discursive de la pièce, que requiert l'expression radiophonique. En effet, en termes de pratique générique réservée à la prose, le monologue intérieur a cet avantage sur le monologue, celui d'un discours sans spectateur ou auditeur, et dont l'expression continue des pensées intimes est plus ou moins clairement formulée. De cette manière, l'auditeur a l'impression de ne pas être légitime, et d'écouter aux portes. Cependant, c'est cette immersion sonore qui lui permet de vivre l'expérience immédiate de la pièce. L'auditeur devient alors légitime, car il fait advenir la pièce, et donc sa dimension cognitive, en la concrétisant sur sa propre scène mentale. Il fait aussi advenir sa dimension psychologique en articulant les pensées intimes de son protagoniste. Beckett l'a bien compris, « l'expression radiophonique exige une écriture particulière. On écrit autrement pour elle : la parole sort du noir... ».²⁴

Henry donne autant l'impression de se parler à lui-même, par le biais du monologue et du récit, qu'il donne l'impression de tenir une conversation avec sa femme Ada, par le biais du dialogue. En réalité la structure discursive de la pièce met en forme la pensée dialogique de Henry. En fait, si cette pensée dialogique prend forme à travers la structure discursive de la pièce, c'est parce que cette dernière sert la stratégie psycho-cognitive de Henry. Celui-ci multiplie les différentes formes de discours pour se sentir moins seul, mais aussi pour révéler et cacher une réalité passée, cause de son présent isolement psychique. Cette réalité passée est celle liée au suicide de son père qui s'est noyé. Cet abandon paternel révèle une relation père/fils purement biologique, ce qui amène Henry à questionner sa propre relation avec sa fille Addie. À l'échelle macroscopique de la pièce, ces pensées intimes constituent le monologue intérieur de Henry. Mais à l'échelle microscopique de la pièce, elles prennent la forme d'un dialogue, ce qui permet à Henry autant de rompre avec la solitude et le silence, que cela lui permet de confiner une mémoire trop accablante, comme encombrante. Et en même temps, c'est le caractère faillible de la mémoire, et de fait sa familiarité avec l'imagination et une réalité passée, qui permet à Henry de se servir de celle-ci comme d'un instrument heuristique et poétique, multipliant ainsi différentes formes de discours. Ce que nous souhaitons analyser dans ce qui suit, c'est la corrélation entre la feintise mimétique qu'est le dialogue, et la stratégie psycho-cognitive à laquelle elle répond, et qui concerne la mémoire.

Dans *Embers*, la feintise mimétique tient principalement au dialogue qu'entretient Henry avec sa femme Ada. Cependant même si cette voix est distincte de celle de Henry, elle constitue un simulacre car elle est imaginée par ce dernier. C'est le silence de sa présence corporelle qui nous

²⁴ C. Zilliacus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.225.

l'indique. Ainsi lorsque Ada se trouve au côté de Henry sur la plage de galets, l'auditeur entend « *[n]o sound as she sits* ». ²⁵ Le dialogue avec Ada intervient dans la pièce lorsque le monologue de Henry arrive à bout de souffle. Ce monologue ouvre la pièce et se trouve composé d'une polyphonie de voix, celle de son père, de sa fille Addie, et des personnages de fiction Bolton/Holloway que Henry met en scène dans un récit. Le monologue intérieur de Henry se caractérise donc par son mode diégétique et son caractère fortement dialogique. C'est le récit qui rompt le mode diégétique du monologue fait advenir la feintise mimétique du dialogue. Dans ce dialogue, Holloway, un docteur, est venu au chevet de Bolton. Il fait froid dehors et Holloway demande à entrer, mais Bolton répond par un râle supplicé. « Holloway : "My dear Bolton, it is now past midnight, if you would be good enough—" , gets no further, Bolton ». ²⁶ Le dialogue est plus remarquable pour sa mise en forme que pour son contenu. En effet, il permet à Henry de se libérer pendant un très bref instant de la prose paratactique, haletante et suffocante du récit. Dans l'adresse monologale de Henry à son père, la feintise mimétique du dialogue amène Henry à imiter la voix de ce dernier, ainsi que celle de sa fille, dans un souvenir parallèle lié à cette évocation paternelle. Mais le monologue est syntaxiquement plus cohérent que le récit, et le dialogue bien que feint, assume une charge émotionnelle de par l'action mimétique qu'il engage, l'imitation des voix d'autrui par Henry.

L'on se rend compte que si Henry a recours à ce simulacre, c'est parce qu'on ne l'a jamais écouté. Henry a besoin d'un auditeur idéal. Cette personne c'est Ada, sa femme, qui circonscrite à sa sphère mentale, est avant tout une hypostase psychique de ce dernier, « Ada: [...] Are you afraid we might touch [*Pause.*] Henry. / Henry : Yes ». ²⁷ En effet, si Ada représente pour Henry l'auditeur idéal, c'est parce que son statut psychique fait d'elle une entité abstraite et malléable. Ada n'est pas une entité psychologique à part entière dans la pièce, car elle n'a d'existence que celle qu'Henry lui donne. Dès lors son rôle cognitif est idéationnel, et se distingue par sa fonction mnésique. Elle aide à la fois Henry à se rappeler certaines scènes du passé, et à prévenir certaines de ses errances. Ces souvenirs ont un dessein psycho-cognitif pour Henry. Ainsi lorsque celui-ci n'arrive pas à se rappeler si Ada et son père se sont rencontrés, c'est parce qu'il dit avoir oublié tout souvenir lié à sa femme. Réel oublié ou hiatus volontaire servant seulement à entretenir le dialogue, la réponse de Ada n'est pas claire. Cependant, elle donne une caution empirique au trouble psychique de Henry. Paradoxalement, si Henry a oublié, c'est parce qu'il n'était pas présent, et que son absence a fait manquer la rencontre entre son père et sa femme. Dès lors les faits passés n'ont de vraisemblance que celle accordée par les présentes explications de Ada. L'une des dernières phrases qui clôture les souvenirs de Ada, exprime

²⁵ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.257.

²⁶ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.255.

²⁷ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.260.

paradoxalement aussi bien l'incapacité de cette dernière à signifier la pertinence des faits, que son incapacité à les inventer pour pallier leur banalité : « no detail you could put your finger on and say, How very peculiar! No I could never make it out ».²⁸ Par conséquent la pertinence des faits n'est pas signifiée par la vraisemblance de son contenu mais par celle de son mode, le dialogue. La feintise mimétique mise en place avec Ada, permet à Henry à la fois de révéler et de passer sous silence une mémoire trop accablante, comme encombrante, et dont le contenu ne pourrait être contesté dans un discours strictement monologal. Ainsi, lorsque Henry se rappelle les leçons de piano et d'équitation de sa fille, celles-ci sont remémorées sous la forme d'un dialogue entre les maîtres et l'élève. Encore une fois, la pertinence de ces souvenirs ne réside pas dans la vraisemblance du contenu, mais dans celui du mode mimétique, le dialogue. Il s'agit d'un aparté dialogué dont l'efficacité psycho-cognitive dépend de sa fonction dramatique : celle de la double énonciation. En effet, à la fin de ces évocations, le dialogue reprend avec Ada, qui n'a rien entendu, « You are silent today »²⁹, ou encore, « What are you thinking of? »³⁰ Ici, la double énonciation et la double structure dialogale dans laquelle elle s'insère, permettent à Henry à la fois d'évoquer et de passer sous silence ses pensées les plus intimes, de leur donner un sens distancié, comme de signifier l'insignifiant. Dans la psyché de Henry, Ada a une fonction mnésique, mais aussi poétique, de par la feintise mimétique que représente le dialogue, et la stratégie psycho-cognitive qui est à son origine : Ada permet à Henry, à travers le dialogue et les souvenirs qu'ils évoquent, d'explorer les méandres de son activité mentale sans s'égarer.

Tout comme le dialogue, le récit que raconte Henry, celui de Bolton et de Holloway, est une feintise mimétique. Il a une fonction psycho-cognitive mais aussi heuristique. En se racontant une histoire, Henry parvient à étouffer le bruit incessant des vagues, et à obtenir un peu de répit faute de silence. Mais en tentant d'obtenir le silence par le son, c'est plus une relation dialogique qu'un paradoxe qui s'établit entre le langage et le silence. En effet, l'existence sonore de Henry en dépend.

Le récit : voix narrative et fonction cognitive

Morrison écrit : « [Henry] prefers imaginary relationships, fictional events, conjured voices, absent faces rather than actual ones: narrative rather than life ».³¹ Ce que Zilliaccus résume par, « The

²⁸ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.263.

²⁹ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.259.

³⁰ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.259.

³¹ K. Morrison, *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago : University of Chicago Press, 1983, p.93.

fiction is Henry's life, his life is a fiction ». ³² Par opposition au terme « narration », qui désigne l'acte de narrer, l'emploi du terme « narrative » indique une interprétation de son contenu narratif à partir d'un thème commun à la pièce, celui de la mort. Le récit met en scène un médecin, Holloway, venu « mettre fin » aux souffrances de son patient Bolton, ce qui fait écho au suicide du père de Henry. Cette interprétation thématique du récit, permet une interprétation psychologique de la pièce, à partir de son contenu narratif. Cependant un peu en amont, Morrison indiquait : « the story seems in fact, to be an escape from that memory [the suicide of Henry's father], a more acceptable distraction, or perhaps a disguised way of thinking about his father's death ». ³³ Associée à la citation de Zilliacus mentionnée plus haut, cette citation de Morrison et la précédente, laissent sous entendre une interprétation psycho-cognitive de la pièce, à partir du contenu narratif et de la technique narrative du récit. Elles laissent sous entendre l'importance du récit dans notre perception du monde. En effet, il serait permis d'envisager le récit comme une configuration cognitive dans laquelle nous pourrions voir une (ré)organisation possible du monde, nous poussant ainsi à interagir avec lui. ³⁴ Dès lors, le récit serait à l'origine de l'activité intellectuelle de l'homme, faisant bien plus que représenter une (ré)organisation possible du monde. Le cognitiviste Mark Turner montre qu'au quotidien nous pensons en nous racontant des histoires. C'est ainsi que l'homme peut mettre en forme son expérience dans le monde, agir sur celui-ci, et le comprendre. Jerome Bruner, lui, confère au récit une fonction prospective et rétrospective, qui permet à l'homme d'anticiper ou de revenir sur des événements passés pour comprendre ce qui n'a pas fonctionné. ³⁵ C'est alors moins le contenu de l'histoire qui compte que l'acte de narrer. Dans *Embers*, si le contenu narratif du récit fait sens grâce à sa familiarité thématique au sein de la pièce, c'est l'analyse de ses instances narratives qui explique sa fonction au sein de la pièce, et qui permet son interprétation. Ainsi Ruby Cohn remarque d'abord ceci : « Henry's story is spliced to his extrafictional world: Ada mentions twice Holloway; fictional Holloway has a panhysterectomy at nine, and near the end of *Embers* Henry reads from his notebook "... plumber at nine [...]" ». ³⁶ Puis plus loin, elle analyse les intrusions narratoriales et auctoriales de Henry, ³⁷ mais

³² C. Zilliacus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.223.

³³ K. Morrison, *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago : University of Chicago Press, 1983, p.90.

³⁴ « la psychologie cognitive va justement offrir un moyen de voir dans la fiction un organisation, ou réorganisation de la perception du monde ». C. Grall, « Le jeu de l'émotion dans la réception de l'œuvre littéraire de fiction », in C. Grall (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, pp.93-94.

³⁵ J-S. Bruner & Y. Bonin, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Paris : Retz (Forum éducation culture), 2002. Cette fonction prospective du récit ne semble pas fonctionner dans *Embers*, « In the final phase of the play Henry leaves his past to take measure of his future. ("Little book" [...] "All day all night nothing. [Pause.] Not a sound." [...]) Beckett suffers from a future fixed in the present, a state that Beckett has analysed in Proust ». C. Zilliacus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.218.

³⁶ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.85.

passé à côté de la fonction cognitive du récit pour ce dernier³⁸ : « Author-Henry composes a scene in which Bolton-pleading-with-Holloway apparently fictionalizes Henry-pleading-with-his-father. Henry's father is silent but Holloway is loquacious ».³⁹ Cohn conclut : « Henry's last narrative phrase "no good" embraces narration and narrator », ⁴⁰ et ajoute : « *Embers* is a paradigm of most Beckett's subsequent author-character combinations », ⁴¹ ce qui fait du récit de Henry une sorte d'autofiction. Son interprétation, comme celle de Morrison, se borne au final à une analyse psychologique de la pièce. D'après nous, si la fonction du récit au sein de la pièce dépend de sa technique narrative, c'est parce qu'au même titre que le dialogue, le récit est une feintise mimétique plutôt qu'une fiction au sens consensuel du terme. En effet, le récit Bolton/Holloway est un jeu fictionnel, qui par sa pratique intellectuelle comme narratologique, répond à la fonction cognitive que Turner, Bruner mais aussi Schaeffer lui attribuent : penser consiste à se raconter des histoires et participe à la construction psycho-cognitive de l'individu, c'est à dire à la construction de sa vie mentale.

Cependant, si penser consiste à se raconter des histoires, c'est au prix d'une parole intérieure par définition silencieuse. Le risque est donc que le récit arrive à bout souffle. Dès lors, en réifiant cette parole intérieure par le dialogue, le récit ne peut être épuisé par ses propres ressources, et Henry ne peut-être réduit au silence par le son de sa propre voix. Par conséquent, l'enjeu pour Henry est moins d'être entendu que de pouvoir imiter des voix. C'est en ce sens que Beckett peut écrire, « once there is speech, no need of story ».⁴² Dans le récit, Henry fait jouer le statut de la voix narrative. L'exercice des fonctions narratoriales et auctoriales permettent des passages dialogués entre Holloway et Bolton avant de céder à un discours indirect libre comme direct libre. En effet, à la fin du récit, l'emploi inhabituel de la seconde personne semble indiquer que l'auteur s'adresse à Bolton autant qu'à lui-même, projetant sur celui-ci son propre désir de silence.⁴³ Mais comme Henry, l'auteur ne peut pas se taire et se retrouve à imiter des voix, celle de ses personnages, se fondant dans celle du narrateur et révélant au final sa propre voix.

³⁷ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, pp.84-86.

³⁸ Cohn se contente de dire, « In a deeper respect, however, fiction is a strategy to circumvent soliloquy on the part of Hamm, Henry, Winnie, Mouth, the old man, the pacing daughter, and the radio writers ». R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.77.

³⁹ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, pp.84-85.

⁴⁰ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.86.

⁴¹ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.86.

⁴² S. West cite Beckett, *Text for Nothing 4* in R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.91.

⁴³ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.85.

« Holloway: If you want a shot say so and let me get to hell out of here. » [Pause.] « We've had this before, Bolton, don't ask me to go through it again. » [Pause.] Bolton: « Please! » [Pause.] « Please! » [Pause.] « Please, Holloway! » [Pause.] Candle shaking and guttering all over the place, lower now, old arm tired takes it in the other hand and holds it high again, that's it, that was always it, night, and the embers cold, and the glim shaking in your old fist, saying, Please! Please! [Pause.] Begging [Pause.] Of the poor.⁴⁴

L'auteur du récit trahit sa propre voix mais pas celle de Henry dans la pièce. Comme Ada, l'auteur est une hypostase psychique qui au final ne fait que confirmer la figure de conteur de Henry au sein de la pièce. Cette maîtrise de la technique narrative nous montre le lien entre *jeux* fictionnels et *arts* mimétiques,⁴⁵ que ce soit par le présent récit, le monologue – Henry imitant la voix de son père et de sa fille – et dans l'absolu, par le dialogue avec Ada, « Henry: Keep on, keep on! [Imploringly.] Keep it going, Ada, every syllable is a second gained ». ⁴⁶ C'est en ce sens que dépend l'existence sonore de Henry et c'est en ce sens que la fonction cognitive du récit se trouve légitimée. En effet, si elle se caractérise par un passage à l'acte dans le monde, ce monde, chez Henry, est circonscrit à sa scène mentale, et ne prend vie qu'à travers les feintises mimétiques qui l'animent.

Par la parole intérieure, Beckett définit et problématise la relation dialogique entre le langage et le silence. En se racontant une histoire, Henry arrive à faire taire le bruit incessant de la mer. « When this fiction really succeeds the sea is kept off for a while ». ⁴⁷ Toute « [Pause.] », qui permettrait au bruit de la mer de s'engouffrer et de menacer le récit, est absente, ce qui n'est pas le cas lorsque Henry entame son monologue intérieur, comme en témoignent les didascalies : « [Sea. Voice louder.] [...] [Sea, still faint, audible throughout what follows whenever pause indicated.] ». ⁴⁸ C'est donc le récit, et par conséquent le son, que Henry parvient à obtenir un peu de répit, faute de silence. Encore une fois, c'est une relation dialogique plus qu'un paradoxe qui s'établit entre le langage et le silence. En effet sans le bruit de la mer, il n'y aurait pas de récit. Il en serait alors fini de l'existence sonore de Henry. Ce bruit objective une activité mentale confuse et la fascination de Henry pour la mort de son père, « Ada: I don't think you are hearing it. And if you are what's wrong with it, it's a lovely peaceful gentle sound, why do you hate it? [Pause.] And if you hate it why don't you keep away from it? » ⁴⁹ Le récit calme l'emprise psychique qu'exerce la mer sur Henry et l'empêche d'être submergé par les remous de son activité mentale, au même titre que le bruit de la mer motive et tient à flot le récit. En

⁴⁴ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.264.

⁴⁵ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éd. du Seuil (Poétique), 1999.

⁴⁶ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éd. du Seuil (Poétique), 1999, p.262.

⁴⁷ C. Zilliacus, *Op. cit.*, p.223.

⁴⁸ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.253.

⁴⁹ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.260. Ou encore à la page 258, du propre aveu de Henry, « Henry: Some old grave I cannot tear myself away from? » [Pause.] Listen to it! ».

effet, si comme le remarque Morrison, la mer symbolise la mort du père,⁵⁰ elle ne signifie par pour autant l'envie de mourir du fils. Cependant, le silence absolu n'est pas possible car il serait synonyme de mort acoustique pour Henry. « It's only on the surface [of the sea], you know. Underneath all is as quiet as the grave. Not a sound. All day, all night, not a sound ».⁵¹ Dès lors, le récit se présente comme un moyen d'idéaliser le silence, « dead silence »,⁵² « white world, not a sound »,⁵³ « [o]utside all still, not a sound ».⁵⁴ Comme nous sommes au cœur de l'activité mentale de Henry, cette idéalisation lui permet, d'un point de vue psycho-cognitif, d'accorder la perception avec la réalité.⁵⁵ Ainsi, c'est en ces termes que la pièce se termine, lorsque Henry consulte ce qui semble être son emploi du temps :

Little book. [Pause.] This evening... [Pause.] Nothing this evening. [Pause.] Tomorrow... tomorrow... plumber at nine, then nothing [Pause. Puzzled.] Plumber at nine? [Pause.] Ah yes, the waste. [Pause.] Words. [Pause.] Saturday... nothing. Sunday... Sunday... nothing all day. [Pause.] Nothing, all day nothing. [Pause.] All day all night nothing. [Pause.] Not a sound.⁵⁶

La présence de nombreuses pauses nous indique que la mer se fait de plus en plus intrusive et pourtant, Henry prend le temps de consulter son calepin. C'est ici, à la fin de la pièce que le récit assume toute sa fonction cognitive. Réduit à un petit livre qui ne porte pas le nom de sa fonction, le récit énumère ce qui tient encore lieu d'une vie quotidienne même vacante. C'est ainsi que perception et réalité peuvent s'accorder, nous faisant dire précisément qu'il n'y a pas d'autre réalité que celle qui anime la vie mentale de Henry.

Conclusion

Dans *Embers*, la parole intérieure anime l'activité mentale de Henry. C'est celle qui, grâce à l'expérience sonore de la radio, reste confinée à la sphère mentale de son protagoniste comme à celle de ses auditeurs. C'est une parole intérieure qui reste par conséquent silencieuse et n'a d'autre réalité que celle à l'origine de sa création, c'est à dire mentale. Confinée au silence de l'activité mentale, la parole intérieure ne doit pas arriver à bout de souffle, en épuisant ses ressources, c'est à dire sa voix. Dès lors, elle se fait plurielle et fait jouer une polyphonie de voix. C'est ce dont témoigne la structure

⁵⁰ K. Morrison, *Op. cit.*, p.92.

⁵¹ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.261.

⁵² S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.255.

⁵³ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.255.

⁵⁴ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.254.

⁵⁵ Morrison parle de « ideal state ». K. Morrison, *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago : University of Chicago Press, 1983, p.93. Mais tout comme Cohn, elle passe à côté de la fonction cognitive du récit au sein de la pièce pour Henry.

⁵⁶ Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.264.

discursive de la pièce : monologue, dialogue et récit donnent corps à ces voix, qu'elles soient distinctes de celle de Henry ou qu'elles soient imitées par ce dernier. Sans ces feintises mimétiques, Henry ne pourrait mettre en place une stratégie psycho-cognitive et faire de son activité mentale la seule réalité possible et tangible. Le dispositif sonore de la radio confère à la polyphonie des voix sa dimension orale, comme la structure discursive de la pièce confère à l'expérience radiophonique sa dimension cognitive. L'auditeur est alors troublé, car il ne sait pas s'il est, ou s'il n'est pas en présence de vrais interlocuteurs. Cette ambiguïté suspend en partie son interprétation de la pièce. En effet, pour l'auditeur, comme pour Henry, ces voix se sont vidées de leur discours en se réifiant. La vraisemblance de leur contenu dépend de la structure discursive qu'elles assument. Mais si pour le premier elles brouillent la distinction entre une réalité passée et ce qui est pure invention, pour le second, cette distinction ne compte plus. Le texte peut ainsi préserver toute l'ambiguïté cognitive qui caractérise la nature acousmatique de ses voix sans origine concrète. Elles sont abstraites du fait de leur nature cognitive. Cependant grâce au dispositif sonore de la radio, leur vocalité témoigne de leur matérialité. Cette ambiguïté résulte de la relation dialogique entre le langage et le silence qui articule la parole intérieure, pensée dialogique à la fois silencieuse et sonore. De par leur nature cognitive et le son brut de la radio par lequel elles prennent vie, ces voix acousmatiques s'humanisent sans pour autant perdre leur caractère primitif, leur primitivité cognitive. C'est en cela qu'elles questionnent la possibilité même de leur représentation. Comme l'écrit Peter Williams, « [They mark] the limit point of language and representation. [...] For Beckett this is the point where language encounters silence rather than silence simply being the absence of language ».⁵⁷

Julie Bénard

Université Paul Valéry III

Laboratoire d'Études Montpelliéraines du Monde Anglophone – EA 741

⁵⁷ P. Williams, « Unsayings and the categories of discourse in Samuel Beckett's gestural texts ». *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui : An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue*, « After Beckett/ D'après Beckett », vol. 14, 2004, p.615.

Bibliographie

- BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass.: Faber and Faber, 1990.
- BECKETT, Samuel & Ruby COHN, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. United States of America : Grove Press Edition, 1984.
- BRUNER, Jerome Seymour & Yves BONIN, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Paris: Retz (Forum éducation culture), 2002.
- COHN, Ruby, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980.
- FITCH, Brian Thomas, *Le langage de la pensée et l'écriture : Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : XYZ éd. (Théorie et littérature), 2003.
- GRALL, Catherine (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- MORRISON, Kristin, *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago : University of Chicago Press, 1983.
- POULET, Georges, « Phenomenology of Reading ». *New Literary History*, vol. I, n° 1, 1969.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éd. du Seuil (Poétique), 1999.
- TURNER, Mark, *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. Oxford : Oxford University Press, 1998.
- WEST, Sarah, *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2010.
- WILLIAMS, Peter, « Unsayings and the categories of discourse in Samuel Beckett's gestural texts ». *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui : An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue*, « After Beckett/ D'après Beckett », vol. 14, 2004.
- ZILLIACUS, Clas, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970.