

Faculté de philosophie, arts et lettres

**Silence et métamorphoses du corps dans les écritures
dramatiques contemporaines de Anja Hilling, Dea Loher,
Pauline Picot et Noëlle Renaude**

Une exploration dramaturgique

Autrice : JANEV Léna

Promoteur : CHATEL Jonathan

Année académique 2025-2026

Master en Arts du spectacle, à finalité Pratiques et métiers du
théâtre

**Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres,
UCLouvain**

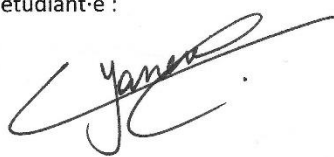
Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : *Janeur Léna*
Date : *Le 11 décembre 2025*
Signature de l'étudiant-e :



à toutes les femmes de ma vie

*aux pionnières
aux inspiratrices
à celles qui craignent le silence
celles qui l'apprivoisent et l'accueillent
celles qui le pensent, le questionnent*

*à celles qui en sortent, à celles qui en sont
sorties
et à celles qui, jour après jour, s'y évertuent.*

Table des matières

Préface	5
<i>Au départ, une curiosité</i>	5
<i>Présentation de la recherche</i>	6
<i>Quelques remarques méthodologiques</i>	8
<i>Le corps d'œuvres choisies</i>	8
<i>Traduction, référencement, écriture inclusive</i>	10
Introduction – Les écritures dramatiques contemporaines : un état des lieux.....	11
<i>Les écritures en contextes</i>	11
<i>Le « postdramatique » en question</i>	13
<i>Mutations du drame : un changement de paradigme</i>	13
Chapitre I. – Le silence, un objet d'étude.....	20
Première partie : Le silence, une notion plurielle	20
1. « Silence, subst. masc. » : considérations terminologiques.....	20
2. La « parole », le « mot », le « silence ».....	24
Seconde partie : Le silence dans l'écriture, une exploration dramaturgique	26
<i>Dépasser le paradoxe</i>	26
1. Du silence dans le texte – considérations formelles.....	27
2. Du silence dans l'existence – considérations perceptives.....	37
Chapitre II. – Le « corps enfoui », métamorphoses.....	61
1. Organicités, sensorialités.....	62
2. Corps vulnérables.....	66
« Conclusion » – Une ouverture vers nos espaces « poétiques ».....	77
1. Le silence comme lieu de création (poétique).....	77
2. Le silence comme lieu de résistance (politique).....	80
3. L'écriture <i>émancipée</i> – l'espace de l'écriture comme ouverture « poétique ».....	82
Remerciements	89
Bibliographie	90

Préface

Au départ, une curiosité

Le silence fascine.
Insaisissable,
impalpable,
implicite,
il éveille en soi ce qu'il y a de plus humain :
les mondes intérieurs de la pensée.
(note personnelle – automne 2024)

Au cours d'un précédent parcours en *Langue et Lettres françaises et romanes*, nous nous sommes intéressée à la question du non-dit, du silence et de l'incommunicabilité dans le roman – en particulier le roman contemporain. Et ce, avec un intérêt particulier, non pas pour le *que* dire, mais le *comment* dire. Le silence, parce qu'il est relativement absent de notre « vacarme » contemporain, fascine, intéresse. En revanche, le silence, nous le pensons, n'est pas de l'ordre de l'absence, ou de l'inexistence. Bien au contraire, chacun/e de nous regorge, en lui/ en elle, d'un océan intime de silence. En entamant notre cursus en *Etudes Théâtrales*, la question du silence s'est imposée, davantage encore, jusqu'à devenir un sujet omniprésent et obsédant dans la vie courante. Récemment initiée à la pratique du jeu clownesque, nous réalisons à quel point la parole est sidérante et le silence envahissant. Ce mémoire est une tentative de s'en libérer, ou bien, au contraire, de s'en rapprocher encore.

Michel Foucault constate que notre société est empreinte d'une certaine « logophobie » à l'encontre du « grand bourdonnement incessant et désordonné du discours » (1971 : 52-53). Cette peur, nous dit Foucault, il faut la comprendre. Et pour la comprendre, l'analyser. Ce qui nous donne envie de creuser le vaste sujet du silence (et de ces implications), ce sont ces multiples « parcelles d'introuvable » (Régy, 2011 : 502), palpables mais, quelque part, inatteignables. Le silence, dit David Le Breton, implique « une ontologie qui n'a pas le temps d'apparaître si on n'est pas attentif à elle » (1997 : 13). L'idée est donc, au fil de ces pages, de l'écouter. Comment parler du silence ? Comment dire le silence ? Et surtout, comment dire le silence sans le rompre par le bruissement des mots qui couvrent les pages de la présente recherche ? Le risque est à prendre.

*Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.*

Cette maxime de Boileau, dans son *Art Poétique*, nous la connaissons. Et nous la connaissons bien, par cœur, depuis des années maintenant que nous fréquentons l'Université. Aujourd'hui, nous sentons son insuffisance. « Et bien non, il ne faut pas que les mots arrivent aisément, et il est plus intéressant d'aller chercher dans le non-clair » (Régy, 2002 : 252). Cela va sans dire. Il s'agira donc, comme le dit Claude Régy, d'observer les zones brumeuses, afin de « détecter ce qui opère là » (2002 : 252).

Le silence, parfois, effraie, fait horreur. Dans une société constamment « pleine » de l'extérieur, le « vide » intérieur peut causer l'un ou l'autre vertige.

[...] je suis dans un trou où il n'y a pas de mots, rien, ou plutôt non, rien que des bribes de mots et de pensées occupant tout l'espace mais demeurant à l'état de bribes, et en plus, filant dès que je tâche de les retenir, ou demeurant là, inertes, inutiles, encombrantes, prenant toute la place, empêchant les mots d'émerger pour de bon ; alors je les chasse mais elles rapploient, c'est sans fin, je m'acharne, je ne fais que m'acharner, ça occupe le temps, ça remplit le vide d'où pourraient sortir les mots. Au fond, le vide, je l'ai en horreur. (Malinconi, 2018 : 111)

Présentation de la recherche

En 1985, Pierre van den Heuvel dit : « La recherche littéraire a négligé le silence » (65). Depuis lors, nous constatons que le silence tient sa revanche : pléthore d'analyse, d'études variées, en sciences humaines, en littérature, et bien sûr en études théâtrales, ont vu et voient le jour régulièrement. Et il y a certainement une raison à cela. Le silence est inépuisable, multifacettes, une source à laquelle s'abreuver, mais qui n'étanche jamais la soif.

Ce mémoire propose d'examiner la place du silence dans les écritures dramatiques contemporaines, en l'envisageant au-delà d'un simple adjuvant de la parole ; comme un langage signifiant en soi. Dans l'écriture, le silence se transforme, il est incarné, il se fait chair, il s'inscrit dans le corps. En partant du silence comme phénomène textuel et dramaturgique, nous

tenterons de faire émerger en quoi ce silence (vide) métamorphose le corps (mouvement), avant d'ouvrir vers sa portée « poétique » (espace émancipateur). Cette approche permet de mettre en question le silence non seulement comme procédé dramaturgique, mais comme expérience existentielle et perceptive. Par la mise en évidence des rapports entre silence, langage et organicité, il s'agira d'étudier comment ces tensions ouvrent des nouveaux espaces poétiques et politiques dans l'écriture. L'analyse se fondera sur un corpus d'œuvres dramatiques choisies.

Notre étude trouve son fondement dans le(s) questionnement(s) du silence, spécifiquement dans les écritures dramatiques contemporaines, et ses implications dans le corps, afin de démontrer que le silence ouvre des espaces poétiques et politiques, opérant la rencontre entre éthique et esthétique.

De prime abord, à titre introductif, nous avons pour projet de recontextualiser les écritures dramatiques contemporaines dans le contexte de l'après « théâtre postdramatique » de Hans-Thies Lehmann, où le rapport au texte se transforme, sans disparaître. Nous nous baserons essentiellement sur les travaux de Jean-Pierre Sarrazac et de Sandrine Le Pors.

Le premier chapitre mettra le silence en contexte. Nous observerons dans un premier temps comment celui-ci est caractérisé, « défini », en prenant appui notamment sur les travaux de Michel Foucault, David Le Breton, Alain Corbin, le Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain, ... Dans un second temps, nous nous engagerons dans le relevé dramaturgique des formes du silence observées dans les œuvres choisies de Anja Hilling, Dea Loher, Pauline Picot et Noëlle Renaude. Œuvres qu'il s'agira d'explorer sous le prisme du silence et de ses manifestations. Le deuxième chapitre, dans la continuité du premier, fera l'objet d'un examen du silence incarné dans le corps des instances textuelles. Nous verrons de quelle manière le silence, par son ambivalence et ses complexité, ouvre des espaces poétiques et politiques dans l'écriture. Des exemples concrets tirés des textes dramatiques contemporains étudiés¹ seront choisis pour soutenir la réflexion et l'ancrer dans la concrétude du « tissage des mots » du texte.

Le déroulé de notre étude se basera sur un resserrement progressif du regard sous forme de « zoom ».

¹ A savoir : *Tristesse animal noir* (A. Hilling) ; *Au lac Noir* (D. Loher) ; *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt* (P. Picot) et *Promenades* (N. Renaude).

Dans tout ce qu'englobe « le reste est silence » d'Hamlet, et Peter Brook en témoigne dans *L'Espace vide*, « nous ne verrons jamais l'invisible dans son entier. Donc, après avoir tenté à toute force de l'atteindre, nous devons reconnaître notre défaite, revenir sur terre et recommencer l'ascension » (1977 : 87). Car le silence, en plus d'être un concept abstrait en soi, est, nous semble-t-il, un phénomène peu palpable, difficile à saisir et appréhender, en particulier dans les écritures dramatiques contemporaines. C'est ainsi qu'à l'instar de ce qu'a élaboré la communauté scientifique ayant travaillé sur le sujet, il apparaît pertinent de l'aborder avec une approche critique et analytique.

Quelques remarques méthodologiques

La méthode utilisée dans le développement de ce travail repose sur l'analyse dramaturgique et textuelle, l'analyse comparative, en considérant l'importance de situer la recherche dans le champ des études théâtrales. L'approche sera croisée entre divers domaines d'expertise (interdisciplinarité), tels que la dramaturgie, les études littéraires et théâtrales, la linguistique, l'anthropologie et la sociologie.

Nous qualifierions ce travail d'« exploration dramaturgique ». Adopter une démarche exploratoire (<lat. *exploratio* : « observation », « examen ») dans l'analyse des textes dramatiques contemporains nous semble essentiel car le silence s'y déploie dans toute son instabilité et sa complexité. En effet, le silence est un concept mouvant, en mutation constante. Les enjeux esthétiques, discursifs, organiques de celui-ci ne peuvent donc être appréhendés qu'à travers une approche ouverte aux écarts, aux contradictions, aux ruptures et aux potentialités d'interprétations.

Le corpus d'œuvres choisies

Anja Hilling – *Tristesse animal noir* (2011)

Anja Hilling est une dramaturge allemande originaire de Basse-Saxe. Son engagement dans l'écriture théâtrale l'a fait connaître du grand public. Dans son œuvre, elle explore les thématiques des relations interpersonnelles, l'identité, la famille, ... Plusieurs de ses textes ont été présentés dans des festivals européens, participant ainsi à sa renommée. *Tristesse animal*

noir a été publiée en 2005 à Berlin, et en 2011 pour la traduction française (par Silvia Berutti-Ronelt).

Dea Loher – *Au Lac noir* (2012)

Dea Loher, autrice allemande, a étudié la philosophie et la littérature à Munich. Elle a écrit une vingtaine de pièces de théâtre et a reçu, pour certaines d'entre elles, de nombreuses récompenses, dont le prestigieux Prix de l'International Theatreinstitut de Berlin (en 2011) et le prix Marieluise Fleisser (en 2009). En 2015, son texte *Innocence* intègre le répertoire de la Comédie-Française. *Au lac Noir* (2012) met en scène deux couples d'ami/es qui se retrouvent à l'endroit où, quatre ans plus tôt, leurs enfants se sont suicidés ensemble en se noyant dans le lac noir. La pièce s'ouvre sur les retrouvailles des quatre personnages, après la tragédie commune qui les lie irrémédiablement. Nous devons la traduction française de la pièce à Laurent Muhleisen. La pièce a été mise en scène par Andreas Kriegenburg, au Deutsches Theater de Berlin, le 26 août 2012. Il n'en existe à ce jour aucune mise en scène française.

Pauline Picot – *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt* (2022)

Pauline Picot est autrice, performeuse et docteure en Etudes Théâtrales. Autrice de théâtre et de poésie, performeuse, chercheuse en études théâtrales, elle a réalisé une thèse de doctorat sur l'imaginaire du fluide dans le théâtre français du XIXe siècle, réfléchissant aux circulations fluides entre les êtres. Ses textes de théâtre sont publiés aux éditions Quartett depuis 2012. *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt* (2022) est sa dernière pièce publiée. Celle-ci a par ailleurs été mise en voix au Théâtre du Rond-Point en février 2023. Enfin, l'autrice vient d'achever l'écriture d'une nouvelle pièce : *Je pourrais compter tous mes os*, ainsi qu'un recueil de poésies : *Permettez-moi de palpiter*, publié en 2025.

Noëlle Renaude – *Promenades* (2003)

Noëlle Renaude est une dramaturge française, connue notamment pour la fameuse entreprise théâtrale *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre, Alex Roux*, écrite entre 1994 et 1997. Quelques années plus tard, N. Renaude publie *Promenades*. L'autrice participe à plusieurs chantiers de théâtre, notamment à Théâtre Ouvert, avec Robert Cantarella. De nombreux/ses metteurs et metteuses en scène montent ses pièces. Certaines œuvres sont traduites dans

plusieurs langues, sont jouées, et font l'objet de créations radiophonique à l'étranger.

Traduction, référencement, écriture inclusive

En ce qui concerne les œuvres non-francophones, c'est-à-dire celles de Anja Hilling et Dea Loher, n'ayant pas les aptitudes linguistiques nécessaires pour comprendre et lire la langue allemande, nous nous sommes basée sur les remarquables travaux de traductions de Silvia Berutti-Ronelt (pour A. Hilling) et Laurent Muhleisen (pour D. Loher).

Notre mode de référencement provient du style Chicago et suit la méthode de type « auteur-date », largement utilisée en sciences humaines et notamment en linguistique. Les notes en bas de pages constituent ainsi, simplement, du complément d'information.

Ce mémoire est, autant que possible, rédigé selon les principes de l'écriture inclusive, en utilisant le dédoublement, les noms épiciènes ou, lorsque c'est nécessaire, le signe graphique « / » médian. La barre oblique nous semble être une solution plus souple, plus lisible, en plus de ne pas altérer la structure du mot. A ce sujet, nous notifions que le terme « didascale » est utilisé au féminin, et non au « masculin neutre ».

Introduction – Les écritures dramatiques contemporaines : un état des lieux

La présente recherche universitaire prend pour objet le silence au sein des écritures dramatiques contemporaines partant du constat formulé par Jean-Pierre Ryngaert en 2002 : « l'avenir du théâtre passe aussi par le renouvellement des textes » (8) et des modes d'écriture. Nous avons tendance à penser que cette croyance individuelle se vaut en tout lieu et en tout temps. Ou, en tout cas, qu'il est important, à chaque nouvelle ère, aussi chargée de revirements et de renouvellements soit-elle, de se poser la question de l'écriture. En effet, « [...] des auteurs [et autrices] existent, ils [et elles] écrivent et ils [et elles] publient, ils [et elles] inventent ou réinventent des formes qui leur semblent les meilleures pour parler d'aujourd'hui » (Ryngaert, 2002 : 8).

De prime abord, nous avons pour projet de recontextualiser les écritures dramatiques contemporaines dans le contexte de l'après « théâtre postdramatique » de Hans-Thies Lehmann, où le rapport au texte se transforme, sans disparaître. Il apparaît essentiel, pour cerner notre objet d'étude – le silence dans les écritures dramatiques contemporaines –, d'établir une assise théorique (non exhaustive) sur la question des écritures, basée essentiellement sur le travail de Jean-Pierre Sarrazac depuis les années 1980. L'examen des écritures dramatiques contemporaines s'ancre, en effet, dans les recherches de l'auteur, dont les travaux, amorcés dans les années 1980, constituent une référence majeure dans ce champ d'étude. S'installant en véritable « entomologiste du vivant » (Garcin-Marrou, 2012 : 2), J-P. Sarrazac analyse et décortique, sans prétendre à quelque forme d'exhaustivité.

Il nous semble pertinent de mettre le silence dans le contexte d'apparition que nous abordons ici, et de « zoomer » petit à petit.

Les écritures en contexte

Depuis la publication du *Théâtre Postdramatique* (1999), un grand nombre de chercheurs et chercheuses se sont penché/es sur la question des écritures. Et surtout, sur la manière dont les nouvelles conceptions du « théâtre postdramatique » ont fait évoluer et ont transformé le rapport aux écritures dramatiques contemporaines. Lors de la publication de l'essai de Lehmann, le terme « postdramatique » regroupe toute manifestation théâtrale qui

s'éloigne du modèle dramatique par une déconstruction des modèles constitutifs du théâtre dramatique, en donnant un nouveau statut au texte de théâtre, qui devient alors davantage un matériau parmi d'autres éléments de la scène (Jacques, 2003 : 169). Cette approche cherche à déconstruire le « texto-centrisme » avéré dans le théâtre dramatique. La *Poétique du drame moderne* se présente comme une entreprise de répertorisation non formaliste, qui maintient l'ouverture interprétative et affirme, dès la préface, une rupture méthodologique avec toute approche textocentriste du théâtre.

En 2019, Joseph Danan aborde la question dans son article « La Dramaturgie au Temps du 'Postdramatique' », en témoignant d'une transformation diffuse du théâtre et de notre rapport à la scène. Même si le théâtre dit « postdramatique » n'annule pas le drame, et ouvre au contraire à de nouvelles formes de dramaticité, « le théâtre a explosé » (Danan, 2019 : 5). « Le théâtre a explosé et, explosant, il s'est, il est vrai, dissocié du drame » (Danan, 2019 : 5), et l'écriture s'en verrait également transformée. En effet, les mutations contemporaines du paysage théâtral impactent l'écriture, les textes produits et les auteurs/ autrices dramatiques eux-mêmes, notamment avec ce que Joseph Danan (2019 : 11) décrit comme un « faisceau de phénomènes », à savoir « écriture au plus près du plateau, non-séparation du texte et de sa mise en scène, importance de la dimension plastique », ou encore textes écrits loin du plateau sans grande chance d'être mis en scène.

Le Groupe de recherche sur la poétique du drame moderne et contemporain de l'Institut d'Etudes Théâtrales de l'Université Paris III – Sorbonne nouvelle a, en 2002, organisé un colloque intitulé « Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise ». L'idée du groupe étant « d'envisager des relations, parfois évidentes, parfois souterraines, entre les formes d'écritures, et de travailler à saisir les bouleversements dramaturgiques qui contribuent à tracer les contours d'une poétique de la forme théâtrale du XX^{ème} siècle » (Ryngaert, 2002 : 7).

Le XX^e siècle, nous rappelle Jean-Pierre Sarrazac (2007), inaugurerait l'entrée dans l'ère de la « représentation émancipée » (B. Dort) et des nouveaux rapports entre le texte et la scène. L'idée d'un théâtre unifié, envisagé à partir d'un texte ou d'un travail scénique, tend à disparaître, laissant place progressivement à une conception polyphonique du fait théâtral. On observe alors une forme d'autonomisation du théâtre par rapport au drame, que Peter Szondi a nommé la « crise de la forme dramatique ». Jean-Pierre Sarrazac précise toutefois que le caractère « critique » du drame n'est pas synonyme de perte du drame (2007 : 8).

Au contraire, nous avons lieu de croire que la forme dramatique a eu tout à gagner de ce découplage et que, si elle a pu éviter la pétrification et se renouveler considérablement tout au long du XX^{ème} siècle et en ce début de XXI^{ème}, c'est en grande partie – et de façon assez paradoxale – en reprenant à son compte certaines des avancées, certaines des ambitions d'un théâtre affranchi du textocentrisme, du logocentrisme, bref de la tutelle de la littérature dramatique. (Sarrazac, 2007 : 8)

Le « postdramatique » en question

Les présents propos de J-P. Sarrazac supposent une volonté de mettre en question, une mise à distance – déjà présente dans la *Poétique du drame moderne* – la terminologie employée par H-Th. Lehmann, à savoir la dénomination « postdramatique », et ce dans le contexte contemporain des écritures dramatiques (à partir des années 2000). Plutôt que de parler de « crise », Sarrazac choisit très justement le terme « mutation » qui sous-tend un « changement de paradigme » (2007 : 11) du drame. Les problématiques observées au XX^e siècle, notamment « la fragmentation, voire l'hyperfragmentation de la fable, la déconstruction du dialogue et du personnage, sont toujours à l'œuvre aujourd'hui » (Sarrazac, 2007 : 11). Parler de nouveau paradigme du drame, de *mutation* du drame, c'est considérer ce que le « postdramatique » aurait omis.

Mais en tout cas, les écritures dramatiques contemporaines sont florissantes, « témoignant de la vitalité d'écritures qui persisteraient à vouloir y faire naître, peut-être pas des drames, mais du drame » (Danan, 2019 : 12).

Mutations du drame : un changement de paradigme

a) Le drame moderne

La poétique du drame moderne, selon Sarrazac, s'appréhende comme une poétique mouvante et ouverte, parce qu'elle touche les arts vivants. S'il est une conviction forte chez l'homme de théâtre, c'est bien que le drame n'en finit pas de se réinventer.

Le drame moderne se reconnaît principalement à la remise en question de la fable, qui cesse d'occuper une place structurante, pour devenir un élément secondaire du dispositif dramaturgique (Garcin-Marrou, 2012 : 3).

Le « désordre organisateur » (Sarrazac, 2012 : 24) acte la rupture avec le principe d'unité de la fable dramatique, hérité d'Aristote et prolongé par Hegel, et consacre la fin du

modèle du « bel animal » littéraire. Toutefois, cette désintégration de la fable ne signifie pas son effacement total : si elle ne constitue plus un système cohérent ni un processus narratif continu, elle demeure au centre du dispositif scénique, sous la forme d'une structure morcelée, fragmentaire, disséminée.

J-P. Sarrazac souligne que la « dédramatisation » du drame s'articule, paradoxalement, avec une forme de « redramatisation » contemporaine. La disparition de la progression dramatique linéaire ne traduit pas la « mort du drame » (P. Szondi), mais sa réorganisation sous la forme d'une série discontinue de micro-conflits autonomes, dans une certaine mesure (Garcin-Marrou, 2012 : 3).

b) Du drame-*dans-la-vie* au drame-*de-la-vie*

Le passage au drame moderne au XIX^e siècle se manifeste par l'abandon du conflit entre personnages au profit d'une dramatisation de la vie. Le drame moderne n'est plus agonistique mais ontologique. Ce glissement, à la fois formel et métaphysique, marque un véritable changement de paradigme et l'émergence de ce que J-P. Sarrazac désigne comme le « drame-*de-la-vie* », succédant au « drame-*dans-la-vie* », forme dominante de la Renaissance à la fin du XIX^e siècle. Par rapport à cette forme précédente, le « drame-*de-la-vie* » se distingue sur quatre principaux niveaux : l'étendue, le temps, l'espace, le côté philosophique (Garcin-Marrou, 2012 : 4).

Pour clarifier la distinction entre drame-*de-la-vie* et drame-*dans-la-vie*, Jean-Pierre Sarrazac énonce le caractère *infradramatique* de la dramaticité du drame-*de-la-vie*. L'infradramatique comme une nouvelle ère, un nouveau régime théâtral :

Pour parler comme Tchekhov, le drame-*de-la-vie* rassemble, à côté d'autres plus saillants, tous ces événements minuscules, à la limite insignifiants, qui font une « vie plane ». Dans un drame-*de-la-vie*, nous l'avons vu, plus de grand retournement de fortune : bonheur et malheur ne cessent d'alterner et parfois se confondent. Au régime de l'infradramatique, plus de héros, mais des personnages très ordinaires ; plus de mythe, mais tout au plus du fait divers, comme déjà chez Büchner. La devise du drame-*de-la-vie* pourrait tenir en une formule de Beckett : « quelque chose suit son cours ». Plus de progression dramatique, plus de nouement et de dénouement, plus de grande catastrophe mais une série de petites. La dramaturgie est entrée dans cette ère – et dans cette aire – du quotidien qui fait dire à Tchekhov que « rien ne se passe » dans ses pièces et dont Lukács, qui ne se résigne pas à ce que les dramaturges se contentent d'exposer « la terne banalité de la vie » [...]. (Sarrazac, 2007 : 12)

Ainsi, la banalité de la vie, dans son apparente insignifiance, devient elle-même matière à

déploiement théâtral. Un théâtre qui devient plus intime, et dont les conflits qui le composent sont davantage « intrasubjectifs » et « intrapsychiques » (Sarrazac, 2007 : 12).

c) La « pulsion rhapsodique » ou le « devenir rhapsodique » du drame

La forme dramatique, aujourd'hui, est prise d'une « pulsion rhapsodique » (Sarrazac, 2007 : 15), qui la rend libre sans l'annuler. Habité par de nombreuses métamorphoses, le drame se recompose sans cesse, s'essaie à d'autres voies, se risque à des formes nouvelles.

Près de vingt ans après la publication de *L'Avenir du drame*, J-P. Sarrazac rédige une postface dans le cadre d'une réédition de l'ouvrage. Il rappelle son intention première, qui était de comprendre « le devenir – forcément multiple – de cette écriture que, faute de mieux, on continuera d'appeler 'dramatique' ».

Le devenir rhapsodique du théâtre apparaît donc comme la réponse appropriée à cet éclatement du monde lui-même. Le montage des formes, des tons, tout ce travail fragmentaire de déconstruction-reconstruction (découdre, recoudre) sur les formes théâtrales, parathéâtrales (dialogue philosophique, notamment) et extrathéâtrales (roman, nouvelle, essai, écriture épistolaire, journal, récit de vie...) que pratiquent les écrivains aussi différents que Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltès, participe d'une intense rhapsodisation des écritures théâtrales. (Sarrazac, 1998)

J-P. Sarrazac propose la forme rhapsodique comme autre voie d'analyse de la crise du drame, déjà travaillée par P. Szondi et H-Th. Lehmann. La forme rhapsodique survient là où l'unité dramatique se défait, portée par une volonté de désassembler et de refaçonner sans cesse la forme. A rebours de H-TH. Lehmann, qui enterre le drame moderne sous le terme de « postdramatique », J-P. Sarrazac choisit d'y voir un organisme toujours en mouvement, vivant, bien que disloqué, morcelé, déconstruit et continuellement recomposé (Garcin-Marrou, 2012 : 5).

A l'entrée « rhapsodie » du *Lexique du drame moderne et contemporain*, nous pouvons lire :

De l'éclatement du dialogue, de la choralité peut surgir la voix rhapsodique, « voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles ; voix erratique qui embraye, débraye, se perd, erre tout en commentant et problématisant » (Sarrazac (ed.), 2010 : 184).

Ce que J-P. Sarrazac nomme la « pulsion rhapsodique » permet de générer la forme la plus libre, sans pour autant que cela ne soit une absence de forme. La forme est libre de se transformer, de devenir hybride, par un dialogue inter-générique et un entrelacement de la

mimèsis et de la *diégèsis*. « Le rhapsode est un constructeur de l'hétérogène, faisant émerger des mondes toujours au bord du chaos » (Garcin-Marrou, 2012 : 6).

d) La place de l'« oralité »

L'inclusion de l'oralité dans l'écriture est l'une des libertés dramatiques contemporaines.

Le texte dramatique est doté d'une « dramaturgie en devenir » (Biet & Triaud, 2006 : 549), qui ouvre à un exercice d'imagination, et qui met en place une oralité propre à la lecture du texte de théâtre. Le texte de théâtre est toujours « en relation » avec un/e lecteur/rice. « Ainsi, l'oralité, telle qu'elle est lue par le lecteur, tient compte du fait que la parole consignée par l'écrit aspire à dépasser le dialogue, le style, la langue, dans une entreprise poétique et littéraire » (Biet & Triaud, 2006 : 551). Lire un texte de théâtre, nous disent les auteurs, revient à « articuler silencieusement et [...] entendre [d]es voix muettes, qui sont poétiquement inscrites dans le texte [...] » (Biet & Triaud, 2006 : 552). Un vrai travail de « mastication ».

L'oralité dans l'écrit produit une « autre voix » et une « autre voie » pour une performance qui se situe « dans l'espace et le temps de la lecture du lecteur, donc, et en fonction d'un autre dispositif à la fois abstractisé et corporel » (Biet & Triaud, 2006 : 553).

Les signes d'oralité dans l'écrit témoignent également d'une résurgence de la parole du sujet dans l'écrit. Cette parole, autonome et « interstitielle » (Biet & Triaud, 2006 : 557), ayant son propre mode de fonctionnement et ses stratégies performatives. Certains textes, comme *Ma Solange...*, de Noëlle Renaude, opèrent des remises en question génériques du texte de théâtre. D'après C. Biet et C. Biau (2006), une large partie des écritures dramatiques contemporaines fait émerger un « laboratoire verbal contribuant à sans cesse rechercher les conditions d'une dramaturgie en devenir » (557).

e) Le dialogue

Force est de constater une transformation cruciale du dialogue et du partage des voix, dans le cadre de ce renouvellement théâtral. « [...] l'échange alterné ou ordonné entre deux ou plusieurs voix qui semblent se répondre a subi diverses altérations ou restaurations forcées, allant de pair avec la crise du drame » (Ryngaert, 2005 : 5).

L'un des chapitre de *L'Avenir du drame* (Sarrazac, 1981) est dédié au traitement du langage au

théâtre. L'auteur énonce que l'un des dénominateurs communs aux auteurs et autrices dramatiques d'alors se situait notamment dans la déconstruction du dialogue dramatique (16). Au sujet du traitement de la situation conflictuelle, Sarrazac dit : « Privé de sa fonction traditionnelle de formuler le conflit et de l'amener jusqu'à son terme, à travers une série finie de relations duelles, le dialogue dramatique se résorbe et dépérit tel un organe devenu inutile » (1981 : 112).

Le dialogue logiquement construit, tenu de faire progresser le conflit, ne peut plus avoir lieu d'être. Parler dans le vide, éviter les autres, être inapte à entrer en contact : voilà ce qui définit le nouveau partage des voix au sein du drame moderne. (Garcin-Marrou, 2012 : 5)

Dans *L'Avenir du drame* (1981), Jean-Pierre Sarrazac aborde à ce titre la question du « monologue intérieur », une forme également présente dans le roman à partir des années 1950 (130). Sarrazac prend l'exemple – à nouveau – de Beckett, mais aussi de Marguerite Duras, chez qui il a observé une extraversion du soliloque. « Le soliloque des nouvelles dramaturgies monte d'un corps muet. Il est, littéralement, transcrit du silence » (130) ; en effet, « [...] le personnage monologuant qui s'impose aujourd'hui sur nos scènes possède cette particularité qu'il parle en se taisant » (130). Et selon Sarrazac, l'endroit du soliloque est pour l'écrivain/e de théâtre une manière de « renverser la loi de l'écrit et inventer une 'infra-langue' qui corresponde le plus étroitement possible aux corps opprimés de ses personnages » (1981 : 132). La « redialogisation du drame » (Sarrazac, 2012 : 246) et la mutation des personnages amène une certaine polyphonie ; des soliloques, donc, dits ou tus, coexistent dans les mots. Et le silence devient dès lors un aspect « hyper-présent » du drame.

A l'intérieur d'un même soliloque résonnent plusieurs voix, l'impersonnage parle seul tout en laissant affleurer la multitude en lui. J-P. Sarrazac nomme cette parole démultipliée le « polylogue ».

Les paroles anodines des pièces de Sarrauteaturent le dialogue, si bien que ce qui a l'air d'être insignifiant fait d'autant plus sens. Tous ces nouveaux procédés font apparaître un nouvel espace dialogique, une zone d'indécidable, énigmatique où coexistent des voix anonymes. (Garcin-Marrou, 2012 : 5)

Les « nouveaux territoires du dialogue »² prennent, de fait, différentes formes. Le dialogue, souvent étudié en regard de la communication, ou à l'inverse de l' « incommunicabilité »,

² En référence à l'ouvrage éponyme dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, sur lequel nous prenons partiellement appui dans notre recherche.

« gagne à sortir de ce système binaire » (Ryngaert, 2005 : 5). Néanmoins, sans considérer les choses dans la binarité, il semble important d'observer le silence dans son rapport à la parole, au dialogue, aux voix. Comme le souligne Jean-Pierre Ryngaert :

[...] les dramaturgies du siècle ont redonné de l'importance au silence et aux différentes façons de le rompre. Certains textes apparaissent ainsi comme autant de laboratoires de la parole, où des voix en quête de destinataires travaillent à reconstruire des formes d'échanges où il s'agit moins de communiquer que de parler. (2005 : 6)

f) Du langage au silence : une autre transformation

A la mise en crise du dialogue se joint évidemment celle de la parole. « La parole, dans le drame moderne, est un signe fracturé : le personnage parle, mais la pensée gît ailleurs, ajournée dans l'espace du langage » (Sarrazac, 1981 : 119). Le dialogue dramatique est alors évidé par le non-dit. Au mot *théâtre* s'annexe désormais « un extraordinaire volume de silence » (Sarrazac, 1981 : 119). Le dialogue se fragmente, s'ouvre, se disjoint. Et le silence s'insinue entre les répliques, creusant un écart entre des voix qui ne se répondent plus.

Le silence est l'une des découvertes théâtrales les plus importantes du XXe siècle. Loin d'être réduit au statut de simple adjuvant de la parole, le silence, représente un outil de traitement de celle-ci. De ce fait, la langue elle-même se voit réinventée, transformée par le silence signifiant (Sarrazac, 1981 : 128). Antonin Artaud a joué un rôle majeur dans les bouleversements langagiers et théâtraux du XXe siècle.

En situant son utopie dramaturgique « hors les mots », Artaud réinvente paradoxalement la question du langage et de l'écriture au théâtre. L'auteur ne se sert pas du langage. C'est le langage qui agit. La découverte par Artaud de la force locutoire de la parole ouvre un nouveau champ à l'écriture du drame : celle-ci est littéralement pénétrée par le geste de l'auteur, qui s'affranchit par ailleurs des limites imposées par la mise en page traditionnelle du dialogue et du discours dramatique. La page se fait corps tandis que le souffle et le cri surgissent d'une écriture devenue chair. Aller hors les mots, c'est aller au-delà de l'objet inanimé que constitue le drame traditionnel. Artaud réveille l'écriture dramatique à l'excès du sens qui requiert la souffrance d'une parole toujours en mouvement. (Boula de Mareuil e.a., 2007 : 69)

Le silence n'est pas une absence de mots. L'« abondance verbale » (Sarrazac, 1981 : 130) traduit aussi une forme de silence, et « n'est que le ressac d'un empêchement de parler et le déferlement de paroles du personnage intervient comme la stricte compensation, au poids des mots, d'un refoulement dont les causes sont sociales et existentielles » (130).

« Ce qui caractérise le plus nettement le comportement de mes personnages, c'est le mutisme,

car leur langage ne fonctionne pas » (Kroetz, cité par Sarrazac, 1981 : 119).

Le silence au théâtre, ne se décrète pas obligatoirement à coups de points de suspension ; il n'est pas l'apanage d'un style laconique. En d'autres termes, nos dramaturges ne sont pas voués à devenir unilatéralement les pleureuses de la communication. Dans la nécessaire prise en compte de la part silencieuse du langage, le défi de l'écriture (de la pluralité des écritures) reste au contraire entier et le recours au *verbe* parfaitement licite. (Sarrazac, 1981 : 119)

Chapitre I. – Le silence, un objet d'étude

Première partie : Le silence, une notion plurielle

Ce prélude introductif nous a permis de mettre la question du silence dans le contexte de son émergence et des bouleversements qui ont traversé le drame moderne et contemporain. Il apparaît ainsi que, dans les écritures dramatiques modernes et contemporaines, le silence n'est plus un simple contrepoint du discours (J-P Sarrazac). Il est un moteur dramaturgique signifiant, une « modalité du sens » (Le Breton, 1997 : 142), un espace de tension entre langage et corps. Cette affirmation fait *consensus* dans le champ des études théâtrales.

Oui.

Mais le silence semble insaisissable, inaccessible, indéfinissable, et en même temps polysémique.

Quel est donc cet objet ? De quoi parle-t-on vraiment ? Comment le silence est-il considéré, imaginé, caractérisé ?

1. « Silence, subst. masc. » : considérations terminologiques

Sans prétendre définir le silence à proprement parler (ce qui semble être, par ailleurs, inatteignable), il est important d'aller voir dans des ouvrages de référence la manière dont le silence est défini. Nous prenons d'avance conscience du caractère insuffisant de ces définitions, mais il nous semble qu'un objet d'étude doit être, sinon défini, au moins cerné dans ses contours. A l'instar de Nathalie Sarraute vis-à-vis du « tropisme », nous imaginons que nous ne pouvons que « traquer » le silence, « l'encercler patiemment, dans une lente et difficile approche qui jamais ne cherche à [ou en tout cas tente de ne pas] l'immobiliser dans les rêts de la langue » (Rykner, 2000 : 135).

Dans le *Trésor de la langue française*, l'entrée *silence* nous propose trois acceptions du terme, tout à fait intéressantes dans le cadre de notre recherche :

– [Le silence envisagé par rapp. au bruit] Absence de bruit, d'agitation.
Silence absolu, écrasant, éternel ; un silence de mort.
[...] (TLFi)

Le sens qu'a ici le terme qui nous occupe est toujours relié au bruit. Ce qui n'est pas du bruit est forcément du silence. Si *Le Robert* lui donne le synonyme de « mutisme », le *TLFi* aborde ici trois « sous-sens » distincts du silence. En premier lieu, le silence « en relation avec l'espace », que celui-ci soit ouvert (ex. *Le silence de la campagne, des champs, des forêts*) ou

clos (ex. *Le silence des chambres, du cloître, de la tombe, du tombeau*). En deuxième lieu, le silence « en relation avec le mouvement », illustré par une citation parlante de Chateaubriand : « J'écoute : un calme formidable pèse sur ces forêts ; on diroit que des silences succèdent à des silences » (*Voy. Amér. et Ital.*, t. 1, 1827, p. 73).

Même s'il est défini comme tel, il est important de rappeler que le silence n'est pas une absence de bruit. David Le Breton le mentionne en ces termes : « Le degré zéro du son, s'il peut être expérimentalement produit dans un programme de déprivation sensorielle, n'existe pas dans la nature. Tout milieu résonne de manifestations sonores particulières [...] » (1997 : 142). Nous sommes, depuis toujours, entouré/es de bruits. « Même la mort échappe au silence dans le lent processus de décomposition de la chair » (Le Breton, 1997 : 143).

En troisième lieu, nous avons ce qui touche à la « perception du silence », celle du silence en soi ou du silence en fonction d'autres bruits.

— [Le silence envisagé dans l'acte de communication]
[...] (TLFi)

Par rapport à l'acte de communication, nous constatons que le silence est d'abord défini par son caractère volontaire ou involontaire :

- « Fait de ne pas parler, de se taire » : volontaire
- « Fait de ne pas vouloir ou de ne pas pouvoir exprimer sa pensée, ses sentiments » : volontaire et involontaire

Le Robert décrit ici les synonymes « secret » et « omerta ». L'omerta désigne une « loi du silence tacite, à l'origine entre des personnes associées à la mafia » (*Usito*).

Il existe un troisième « sous-sens » donné au silence par rapport à l'acte de communication, qui est celui du « moyen d'expression ». Le silence est ici défini comme le « fait d'entrer en communion, en communication intime, sans le secours de la parole ». A titre d'exemple, le *TLFi* a répertorié une citation fort intéressante de P. Emmanuel, dans *La Révolution parallèle* (1975) : « La parole transfigurée, c'est le silence. Aucune parole n'existe en elle-même; elle n'est que par son propre silence. Elle est silence, indivisiblement, à l'intérieur du moindre mot ». La charge signifiante de ces mots rejoint très fortement notre intuition de départ et, possiblement, explique notre fascination de la notion, dans le théâtre et, au-delà, dans tous les domaines de la vie.

— *Spécialement* [...] (TLFi).

L'un des usages « spéciaux » du terme silence est lié au domaine musical, et fait référence

principalement aux signes graphiques de celui-ci : pauses, demi-pauses, soupirs, demi-soupirs, ...

Dans les remarques suivants les acceptions du substantif, on retrouve le verbe transitif « silencer, silencier », qualifié de « rare ». Il signifie « imposer silence à, réduire au silence ». Nous supposons un usage politique de ce verbe, qui a lui-même récemment donné le nom « silenciation » usité dans les domaines sociologique et féministe, pour désigner la réduction au silence d'individus ou de groupes sociaux. Porté par le mouvement #MeToo, le terme « silenciation » a connu un bond en avant ces cinq dernières années. Celui-ci a, aujourd'hui plus que jamais, une portée politique, puisqu'il est indissociable des rapports de pouvoir et d'oppression que connaissent les groupes sociaux minorisés et discriminés.

David Le Breton rappelle que la langue latine discerne deux formes de silence : Premièrement, *tacere*, un verbe actif dont le sujet est nécessairement une personne : il désigne un arrêt ou une absence de parole. Le silence, dans ce cas-ci, est adressé, perceptible par autrui, et sujet aux interprétations ou inquiétudes des personnes témoins de celui-ci. Deuxièmement, *silere*, un verbe intransitif qui s'applique à toutes formes d'éléments, tout ce qui existe – êtres vivants, éléments naturels, objets, ... Ce silence désigne une forme de tranquillité, une « tonalité paisible de la présence que n'interrompt aucun bruit » (Le Breton, 1997 : 25). Ce verbe renvoie au silence solitaire de l'individu, qui ne porte pas en lui l'enjeu relationnel de *tacere*.

« Dans les mouvements incessants de la conversation *silere* et *tacere* alternent et participent au jeu du sens, ils se conjuguent à un troisième aspect, plus technique, qui renvoie à la nécessité des pauses afin que la langue ne s'étouffe pas dans le trop-plein des mots » (Le Breton, 1997 : 26).

Le Dictionnaire Universel de Furetière (1690) définit aussi le silence comme « une souffrance, un manque de réclamer, ou de se plaindre, de s'opposer à quelque chose. En Jurisprudence, le silence passe pour une approbation. [...] On oppose à une Religieuse son silence, quand elle a été cinq ans sans réclamer, sans faire protestation contre ses vœux », sur le principe du « qui ne dit mot consent ».

Le Groupe de recherche « Poétique du drame moderne et contemporain » de l'Institut d'Etudes théâtrales de l'Université de Paris III reprend une acception du silence dans son *Lexique*. Le drame moderne et contemporain a libéré le silence de son statut d' « auxiliaire de

la parole » (*Lexique* : 202). De Maeterlinck à Handke, en passant évidemment par Beckett, non seulement le silence apparaît comme une force créatrice capable de renverser les mécanismes du dialogue traditionnel, et au-delà : amène une déconstruction de la forme dramatique traditionnelle.

Le classicisme traditionnel, empreint d'ordre, de clarté et de mesure, faisait du verbe le centre de tout théâtre. Mais depuis la fin du XIXe siècle, le rôle du silence grandit, et grandit encore. « Autour du statut théâtral du silence se joue ainsi un renversement fondateur de notre modernité dramatique » (*Lexique* : 202). Le Groupe de recherche rappelle que ce renversement était déjà visible chez Diderot – et y trouvait par ailleurs son origine –, attentif à « l'expression muette des passions » (*Lexique* : 202). « Ainsi, le tableau final du *Fils naturel* n'est-il pas totalement transparent, malgré son sens moral évident : source de l'émotion dramatique, il ne se donne pas seulement à comprendre mais aussi à contempler » (*Lexique* : 202-203). Bien que trouvant son origine chez Diderot, la « dramaturgie du silence » sera théorisée par Peter Szondi, dans le contexte « critique » du drame moderne. Dès lors, un nouveau monde s'ouvre, les hiérarchies parole/silence s'inversent, les recherches s'agissent de manière croissante. Les figures du XIXe siècle fidèles représentantes du « carrefour naturalo-symboliste » (métaphorisé par J-P. Sarrazac), Zola et Maeterlinck, prolongent le renversement initié par Diderot, en attirant « le silence hors de la sphère du dialogue, créant les conditions d'un théâtre définitivement libéré de la suprématie du verbe » (*Lexique* : 203).

Dans le courant du XXe siècle, des hommes et des femmes de théâtre ont encore prolongé ce renversement, insufflant du flou, « l'inquiétante étrangeté » d'une parole flottante, jamais vraiment située. Nathalie Sarraute, Claude Régy, Heiner Müller, Peter Handke sont autant de figures pour qui « c'est désormais la difficulté à faire émerger du silence un discours dramatique qui devient objet de théâtre » (*Lexique* : 205).

Il est intéressant de rappeler que, chez Beckett comme chez Sarraute, c'est à partir de la forme dialogique que le silence s'impose « comme force susceptible d'ouvrir une nouvelle esthétique » (*Lexique* : 205). On remarque que les didascalies « Un temps » chez Beckett « accorde[nt] autant d'importance au silence nécessaire à la maturation de la parole qu'à la parole elle-même » (*Lexique* : 206).

Le silence est l'espace de création des « grandes choses » (Maeterlinck). Ces grandes choses sont mises en lumière par la vie. Pour Maeterlinck, le silence est dénué de tout « bavardage ». D'après l'auteur, contrairement à la parole, le silence révèle la pensée. Il s'agit de

quelque chose de « plus grand » que la parole. Maeterlinck traduit cela par une métaphore : « La parole est du temps, le silence de l'éternité » (1896 : 15).

« Arracher [le dialogue] au risque du bavardage » (*Lexique* : 207) ; voilà une promesse de jeu que pourrait faire le théâtre contemporain au drame moderne. Claude Régy formule une invitation à « trouver un langage qui ne passe ni pas la dénomination, ni par la définition des dictionnaires [...] », « [...] écrire, en quelque sorte » (2002 : 313). Pour lui, l'écriture est un langage qui échappe à toute théorisation matérielle.

2. La « parole », le « mot », le « silence »³

Robert Abirached rappelle un constat récent – depuis les années 1980 – : le langage ne naît pas des individus ; ce sont les individus eux-mêmes qui sont traversés par lui (« ça parle inlassablement, de bouche en bouche, depuis que l'univers existe »). Issu de leur part la plus sombre, le langage offre aux êtres des illusions, des chimères tout en les entraînant ailleurs, leur retirant ainsi le pouvoir qu'il prétend leur donner. En tout cas, il s'agit d'abord de renverser les apparences et les illusions (1994 : 400). « Ces illusions et ces apparences, le théâtre ne les saisit pas par le moyen d'une réflexion abstraite sur le statut de la parole, mais au ras de la pratique quotidienne du langage dans la société, où il se joue de nous et nous de lui (Abirached, 1994 : 400) ».

Dans nos sociétés occidentales, il apparaît que la parole soit un élément absolument nécessaire au déroulé d'un discours. La parole semble permettre au sujet sensible de se situer dans le monde, celle-ci rendrait la pensée matérielle. Dans notre monde moderne occidental, dit Michel Foucault, il semblerait que la pensée philosophique ait rendu les rapports entre parole et pensée plus directs.

Dans communication, au sens moderne du terme, il n'y a plus de place pour le silence, il y a une contrainte de parole, de rendre gorge, de faire l'aveu puisque la « communication » se donne comme la résolution de toutes les difficultés personnelles ou sociales. (Le Breton, 1997 : 12)

Le discours en lui-même aurait alors le moins de place possible entre la pensée et la parole (Foucault, 1971 : 48). En ce sens, la réalité du discours a été « éliée » par la pensée philosophique. Cette éliation prend différentes formes et est regroupée sous différents thèmes.

³ Les trois termes du présent sous-titre ont été mis entre guillemets puisqu'ils renvoient au titre du fameux ouvrage de Pierre van den Heuvel, publié en 1985 : *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*.

D'abord, Michel Foucault parle du thème du « sujet fondateur », c'est-à-dire celui ou celle qui, « traversant l'épaisseur ou l'inertie des choses vides, ressaisit, dans l'intuition, le sens qui s'y trouve déposé [...] » (1971 : 49). Ensuite, il y a le thème de l'« expérience ordinaire » qui signifie que, avant même que l'expérience soit pensée, des significations préexistantes structuraient le monde et le rendaient immédiatement reconnaissable, dans une forme initiale de perception, d'indentification. « Ainsi, une forme de complicité première avec le monde fonderait pour nous la possibilité de parler de lui, en lui, de la désigner et de le nommer, de le juger et de le connaître finalement dans la forme de la vérité » (Foucault, 1971 : 50). Enfin, il s'agit d'énoncer le troisième thème qui est celui de « l'universelle méditation » :

Le discours n'est guère plus que le miroitement d'une vérité en train de naître à ses propres yeux ; et lorsque tout peut enfin prendre la forme du discours, lorsque tout peut se dire et que le discours peut se dire à propos de tout, c'est parce que toutes choses ayant manifesté et échangé leur sens peuvent rentrer dans l'intériorité silencieuse de la conscience de soi. (Foucault, 1971 : 51).

Chaque chose, après avoir dévoilé son sens, revient ainsi au silence de la conscience. Le silence est défini par Alain Corbin comme « le lieu intérieur d'où la parole émerge » (2025 : 7), la « langue de l'âme » (2025 : 103). « La force de la parole du silence a souvent été proclamée. Le langage, écrit Merleau-Ponty, 'ne vit que du silence : tout ce que nous jetons aux autres a germé dans ce grand pays muet qui ne nous quitte pas' » (Corbin, 2025 : 107). La parole ne peut exister sans silence, puisqu'elle est issue de celui-ci. Nous voulons dire par là : « tout énoncé naît du silence intérieur de l'individu toujours en dialogue avec soi » (Le Breton, 1997 : 18).

« Silence et parole ne sont pas contraires, l'un et l'autre sont actifs et signifiants, le discours n'existe pas sans leur liaison mutuelle » (Le Breton, 1997 : 18). En effet, le silence « n'incarne pas une passivité soudaine de la langue mais une inscription active de son usage » (Le Breton, 1997 : 18). Selon Valère Novarina, la parole révèle que nous, êtres humains, « sommes de la chair autour d'un trou » (Malinconì, 2018 : 110). Nous sommes porteur/euse/s de néant. Le silence, en lui-même et pour lui-même, n'existe pas. Ses conditions d'existence dépendent des conditions propres de l'être humain : être en relation, avec l'autre et avec soi, « à l'intérieur d'un rapport au monde » (Le Breton, 1997 : 144).

Selon Pierre van den Heuvel, deux éléments peuvent être à l'origine du silence : l'impuissance et le refus. L'impuissance caractérise « l'incapacité du sujet de satisfaire à la

nécessité créée par la situation », qui provient « soit de l'insuffisance du langage, soit de l'aphasie » ; c'est le silence involontaire, l'« aveu ». Le refus, lui « se fonde sur une révolte qui se dirige soit contre le discours social dont le sujet récuse l'usage stéréotypé, soit contre l'interlocuteur dont il décline l'offre de communication » ; c'est le silence volontaire, la « décision » (van den Heuvel, 1985 : 67). Le silence peut s'apparenter à un « nouveau langage », c'est-à-dire « la forme d'énonciation la plus pure, qui fonde la communication sur une situation interlocutive 'pleine' laquelle, accompagnée d'un 'vide' insupportable, suscite nécessairement un effet d'*implosion* » (van den Heuvel, 1985 : 84).

Le silence, de notre point de vue, est non seulement un « nouveau langage », mais aussi un monde à part entière. Un monde immense « que les mots ont exclu », et « qui ne peut pas se dire mais simplement s'entendre *entre* les mots, pourvu qu'on laisse exister cet entre-deux de la parole » (Rykner, 2000 : 59). Le silence est à entendre entre les mots et, pourrions-nous dire, à *sentir* entre chaque parcelle du verbe. D'ailleurs, le terme « esthétique », employé par Enzo Cormann dans son ouvrage, prend son sens le plus vaste, c'est-à-dire la question du *sentir*, de la *sensibilité*. Observer esthétiquement des œuvres passe inévitablement par le *sentir*, la « sensation » (N. Sarraute).

Il faut à présent se demander quels sont les états de silence, ce qui l'habite vraiment, quelles en seraient les formes et les effets de sens, dans les écritures théâtrales contemporaines de Anja Hilling, Dea Loher, Pauline Picot et Noëlle Renaude.

Seconde partie : Le silence dans l'écriture, une exploration dramaturgique

Dépasser le paradoxe

« *A priori*, le silence serait le contraire de l'art théâtral » (Labeille, 2007 : 4).

Nous relevons l'importance de l'« *a priori* » dans cette citation de Véronique Labeille. Car le silence, nous le pensons, n'est pas le contraire du théâtre. Pourtant, lorsqu'il s'agit d'étudier le silence dans les textes, une sensation de paradoxe surgit avant même de se plonger dans le processus analytique. Et, malgré tout, le silence est en cela passionnant.

Tout comme « la musique naît du silence », partons du principe qu'une parole naît du silence dans lequel elle baigne, et y retourne dès lors qu'elle est prononcée. Le silence s'instaure dès

lors comme tissu matriciel du verbe en train de se composer.

[...] le mot, dans son usage créateur, et non considéré comme simple outil de la communication, n'a peut-être d'autre but que sa propre disparition, sa dissolution dans le vide qui le suit, voire le précède, mais auquel seul il a donné naissance. La difficulté tient alors au statut que les textes accordent au langage et au rapport de fascination qu'ils entretiennent avec le verbe. (Rykner, 2000 : 50)

Le statut de la parole est considéré comme une catégorie dramaturgique, dans laquelle s'insère le silence. Il s'agit de considérer le silence de multiples manières : d'abord comme catégorie textuelle et formelle, et ensuite comme thématique plus large.

1. Du silence dans le texte – considérations formelles

1.1. Typographies et formes du silence : marques graphiques et construction du dialogue

L'esthétique renaldienne du fragment

L'écriture de Noëlle Renaude est caractéristique d'un mélange des genres. L'espace du texte est, dans l'œuvre, « l'objet de déambulations » (Borgeon & Le Pors, 2005 : 208).

Dans la deuxième séquence de *Promenades* (2003), intitulée « CE QUI SUIVRA ET PRECEDA LA VENUE DE BOB CHEZ SON AMI TOM », nous pouvons constater une forme textuelle qui se rapproche davantage de la forme théâtrale plus traditionnelle. Même si, dans la pièce, le dialogue semble d'ordre « conventionnel » (par l'ordre des répliques, le système d'annonce, ...), « la composition d'ensemble imbrique lieux et situations, si bien qu'on suit la progression par bribes » (Borgeon & Le Pors, 2005 : 208). Cette composition « par bribes », dont parlent Emmanuelle Borgeon et Sandrine Le Pors dans *Nouveaux territoires du dialogue* (2005), témoigne d'une écriture renaldienne fragmentaire, dans laquelle les idées, les images, les séquences, circulent.

La séquence inaugurale de *Promenades* (2003), de Noëlle Renaude, intitulé « CE QU'ON PEUT IMAGINER QUI PRECEDA CE QUI SUIVRA ET ETRE VU COMME UN DEBUT DE FIN », témoigne déjà d'une forme d'esthétique du fragment. Il semble en effet que cette écriture soit fragmentaire. Celle-ci se compose, dès les premiers instants de la pièce, de phrases couchées sur le papier, dont on cherche, sur la première page en tout cas, le sens entre elles.

Du point de vue du dialogue, on perçoit que « les échanges mettent en rapport des entités sonores » (Borgeon & Le Pors, 2005 : 208), des voix.

Dans la quatrième séquence, la prégnance des effets sonores est telle, qu'avant l'intelligibilité des discours, brouillés par des effets de reprise et des procédés citationnels, on perçoit le système rythmique et phonique des échanges. Aussi il s'opère une saisie acoustique et non discursive du dialogue. (Borgeon & Le Pors, 2005 : 209)

L'extrait suivant met en lumière l'importance de l'acoustique chez Renaude :

GROSSE FILLE. – On y va Na-â-dine.
GROS GARÇON. – Nadine.
GROSSE FEMME. – Voi-â-là. (p. 41)

En effet, chez Noëlle Renaude, nous pouvons remarquer une « construction auditive du dialogue » (Borgeon & Le Pors, 2005 : 210), par l'écriture même, c'est-à-dire par la construction typographique du texte. La typographie dans *Promenades* (2003) semble particulièrement intéressante et révélatrice du mélange des genres opéré par Renaude dans l'écriture. Tantôt des pages d'écritures de théâtre plutôt traditionnelles, tantôt des tirets, ou encore une écriture de type « distribution de parole ». Noëlle Renaude semble en effet mélanger les genres, les « fragmenter », les mixer entre eux à l'image d'un cadavre exquis. Ce procédé brouille la distinction entre les voix, rendant ainsi l'attribution de la parole plus incertaine. En témoigne l'extrait suivant :

– Bob vous pleurez.
– Oui.
– Je vous ai aimé joyeux et sans scrupules.
– Oui.
– Faites-moi rire, Bob, et je verrai.
– Oui, Marie-Claire.
Et Bob erra. (p. 16)

Outre la typographie, nous pouvons relever également un certain nombre d'amorces de paroles, traduisant également « un certain silence » (N. Sarraute) dans le dialogue. Chez Noëlle Renaude, il faut remarquer la difficulté du personnage de Tom à formuler son idée. Il semble aussi interrompu dans son discours. La cause de cette interruption semble indéfinie :

TOM. –
Ah Bob, le
Non merci
Bob, oui, donc, Bob
Non merci
Oui Bob donc,

Oui,
Le mur,
Bob,
Le mur au jour de l'an le mur, d'où vous êtes tombé – [...] (p. 19)

« *Promenades* s'inscrit en effet dans un espace 'stéréographique' où la forme fictionne les échanges, notamment par un travail sur les marques graphiques et orthographiques [...], la ponctuation [...] et la typographie » (Borgeon & Le Pors, 2005 : 210). A la fin de la pièce, on remarque même des différences de tailles de police entre les différents personnages, laissant deviner des tessitures vocales, des timbres de voix.

La « déponctuation »⁴, chez Anja Hilling

Dans *Tristesse animal noir* (2011), chaque réplique semble « déponctuée ». Le seul signe de ponctuation dont use l'autrice est le point (« . »), en fin ou en début de phrase. L'usage du point matérialise les respirations entre les mots, le souffle, les pauses et demi-pauses. D'un point de vue dramaturgique, on pourrait aussi mettre cet usage du point en question. Il y a dans la pièce d'Anja Hilling, de la part des personnages, il nous semble, une incapacité à mettre un point final. La multiplication des points – et aussi, leur dénaturalisation en terme de « clôture » – rend ici visibles les silences physiques du corps. La typographie, et particulièrement l'usage du point, chez Hilling, donne la rythmique du débit de parole, comme nous pouvons le lire dans cet extrait :

OSKAR. – Pour moi l'important c'est. D'écraser vos gueules dans le feu.
JENNIFER. – Exact. L'important n'est pas. De faire bonne impression. (p. 92)

Le point sectionne ici le flux de la parole, ce qui crée des silences concrets, inscrits dans l'écriture. De ce procédé transpire la mise en évidence d'une certaine fragilité du sujet parlant, un essoufflement ou une difficulté à se raccrocher au verbe. Le corps, de ce fait, bute, retient, ne peut formuler d'un seul coup.

Au moment de l'incendie, le texte n'est plus distribué. Le lecteur/ la lectrice peut simplement lire une distribution de parole via des tirets. Il semble que l'important ne soit plus qui parle, mais comment raconter, ensemble, de manière chorale, le désastre qui se dresse devant eux.

⁴ La « déponctuation » est un néologisme désignant l'absence ou le retrait intentionnel de la ponctuation normative dans un texte. Ce procédé est utilisé généralement comme stratégie stylistique et poétique, pour créer des effets de rupture rythmiques, d'ambiguïté syntaxique, de flux de conscience ou d'ouverture sémantique.

De plus, il semble que l'autrice ait voulu traduire une « sensation » de paysage enfumé aux lecteurs et lectrices.

Poétique du blanc chez Dea Loher

Le blanc typographique, chez Dea Loher, est le foyer d'émergence du silence. Nous remarquons en effet chez Dea Loher, dans *Au lac Noir* (2012), la présence du silence d'un point de vue typographique. Il y a dans l'écriture de nombreux passages à la ligne.

EDDIE J'ai dit à Cléo
Pourvu que rien
JOHNNY Nous avons du
pendant le trajet
du plusieurs fois
ELSE Nous avons pris des départementales
Ça permet de temps en temps
quand ça ne va plus
JOHNNY de s'arrêter [...] (s. 1)

Dès les premières répliques de *Au lac Noir* (2012), il est important de souligner la question du non-dit, des paroles amorcées. Le blanc rend visible le silence qui hante le discours des personnages de *Au lac Noir*. Chaque passage à la ligne est un silence, une respiration, un souffle, un espace pour la pensée. Les silences graphiques témoignent d'une rupture dans le dialogue. Le silence « matérialise le poids du non-dit » (Le Gern-Herry, 2023 : 283). L'agencement des répliques, leur enchaînement, les amorces de sentence, traduisent une fragilité propre aux personnages, mise en avant par cette apparente difficulté à dire. Comme le mentionne Youn Le Gern-Herry (2023), « le mouvement d'interruption systématique des phrases avant leur terme laisse cependant déjà deviner qu'une partie des enjeux de la scène se situe dans ce que les personnages précisément ne disent pas » (282).

Contrairement à ce qu'on a constaté chez Anja Hilling, l'usage du point (« . ») s'observe avant tout, chez Dea Loher, dans les silences et les temps typographiques explicites, dans les didascalies. On remarque également, comme chez Hilling, et ici particulièrement, une difficulté, semble-t-il, pour les personnages de mettre un point, un terme, une fin. Leur parole semble toujours suspendue. Une suspension également visible dans la graphie. Nous avons, dans la pièce, répertorié un nombre de 41 silences graphique (« *Silence* »), 134 temps (« *Un temps* ») et 5 temps brefs (« *Un temps bref* »). Cela traduit, dans l'écriture de Loher, une forme

de lenteur. Ce mode d'écriture nous invite, en tant que lecteur/rice-spectateur/rice, à porter attention à ce qui, dans le texte, n'est pas dit.

Monologue et flux de paroles chez Pauline Picot

Le personnage de Marie, dans *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt*, monologue sous forme de logorrhée. Dans le langage courant, la « logorrhée » se définit comme du « verbiage », un « bavardage intarissable », un « flux de paroles inutiles ». En médecine, la « logorrhée » constitue un « trouble du langage » qui se caractérise par un besoin irrépressible de parler (*Usito*). Sauf que Marie ne bavarde pas. Entre chacun des mots constituant son discours, et les images qu'ils donnent à voir, se déploient des zones perceptibles de silence. Nous rapportons ici à nouveau les propos de J-P. Sarrazac, qui affirme que « l'abondance verbale » traduit une forme de silence. C'est le cas de Marie. Celle-ci semble envahie par une « fièvre de parole pour conjurer le silence, combler l'abîme de sens mais sans jamais y parvenir tout en se laissant toujours plus entraîner par le vide » (Le Breton, 1997 : 110).

Dans l'œuvre, la musicalité de l'écriture et l'oralisation d'une pensée qui se déploie en flots continus façonnent l'espace scénique. Le « dire » est absorbé dans « l'écrire », comme si parler et écrire procédaient du même geste. Les rapports dialogiques chez Picot se situent entre trois entités : un « je », un « tu » – l'autre – et un « elle », entité absente.

A travers la logorrhée de Marie se ressent une forme d'écriture du dévoilement. David Le Breton rapporte les propos de Georges Simmel à propos du « dévoilement de soi ». Celui-ci « réduit la part intime de secret, n'est jamais dénué de danger » (1997 : 117). L'auteur de *Du silence* rappelle que le secret, le « silence de soi » est une forme de liberté intérieure. « Le secret est fondateur d'altérité, il autorise l'exercice d'une liberté individuelle en laissant libre cours à la différence. S'il était possible de tout dire de soi, ou de tout savoir sur l'autre, toute individualité serait anéantie » (Le Breton, 1997 : 118).

1.2. Instances didascaliques : des voix parmi les voix

Le terme [voix] renvoie enfin, par métaphore, à la « voix du personnage » mais aussi à la « voix chorale » ou bien encore à la « voix du didascale », spécialement depuis que la didascalie n'a pas seule fonction de régie et peut donner l'impression de donner à lire ce qui s'apparenterait à une « voix de l'auteur ». (Le Pors, 2011 : 15)

Il importe d'interroger la fonction de l'instance didascalique dans notre corpus, car elle agit comme une voix souterraine, enfouie, mais néanmoins omniprésente. La notion de *voix* aide à (re)penser l'écriture théâtrale en soi et son devenir. En effet, nous l'observons, la voix participe à l'élaboration de la forme dramatique. Nous dirions même plus : la voix est une « donnée dramaturgique » (Le Pors, 2011 : 35).

Dans notre perspective analytique, nous nous calquons sur l'usage de la notion de *voix* qu'aborde Sandrine Le Pors dans *Le Théâtre des voix*, « un usage métaphorique ou symbolique. La voix désigne alors le sujet de l'énonciation ou de la parole » (2011 : 23). Cette approche renvoie aux travaux de J-P. Sarrazac à propos du « devenir rhapsodique » du théâtre.

Ce « devenir rhapsodique » correspond à une dynamique d'écriture, antérieure à la tragédie grecque et à la spécialisation des formes selon des modes épique, lyrique et dramatique. S'affranchissant d'une vision szondiennne selon laquelle le théâtre épique figurerait le dépassement dialectique du théâtre dramatique, Sarrazac, en annonçant un « devenir rhapsodique » du drame, compare l'auteur dramatique, dans ses pratiques, à la figure du rhapsode antique [...]. (Le Pors, 2011 : 23)

La rhapsodisation est définie par son hybridité, « et dans cette configuration, la voix du rhapsode s'intercale ou s'imisce dans l'ensemble du tissu textuel de la pièce » (Le Pors, 2011 : 23).

Chez Dea Loher, les didascalies renseignent essentiellement les temps et silences typographiques. La voix de l'instance didascalique chez Loher est une voix indicative, à peine perceptible, mais qui cadence véritablement l'ensemble du texte.

Emmanuelle Borgeon et Sandrine Le Pors ont observé la posture de la didascale dans *Promenades*, de Noëlle Renaude, qui semble tout à fait révélatrice de la pluralité des voix :

Une instance didascalique, qui selon ses postures adopte également différentes marques typographiques, s'intègre à l'ensemble des voix. Sans faire à proprement parler partie du dialogue, elle en est l'élément moteur et, tout autant, perturbateur. Voix-orchestre, elle est l'autorité qui décide de la comparution ou de l'interruption des personnages, par un appareil varié d'annonces, d'introduction et de conclusions, de commentaires et de récits qui envahissent progressivement l'espace dialogal. (Borgeon & Le Pors, 2005 : 210)

Et en effet, par moments, l'instance didascalique, chez Noëlle Renaude, s'adresse, il semblerait, au public, sous forme de micro-apartés. La didascale orchestre la construction du discours.

Notamment lorsque le personnage de Marie-Claire dit :

– C’est que Bob, vous ne venez jamais le dimanche (p. 13)

Et sur ce, la didascale intervient, comme pour continuer la phrase de Marie-Claire : « Et Neuilly ce jour-là, un dimanche, aurait clos ses endroits publics » (p. 13). L’instance didascalique, chez Renaude, s’insère dans la parole des personnages, comme on peut le remarquer avec cette parenthèse de la didascale faisant irruption dans la parole du personnage de Jim : « (Tom, ami de fraîche date, entre, ici, en scène) » (p. 17).

Cette question de l’aparté public rejoint celle du fragment dans l’écriture de Renaude. On observe une sorte d’éparpillement, et toujours cette présence de la didascale, sur le ton de l’aparté, ou de l’autrice en train d’écrire : « il était facile d’imaginer la suite qui a déjà été dite, redisons-le la scène du lac aux cygnes et ses conséquences » (p. 15).

Tristesse animal noir (2011), de Anja Hilling, débute par une longue page didascalique, composée de descriptions précises de l’environnement dans lequel on se trouve. La didascale régit à ce qu’il se passe. Dès le début de la pièce, nous pouvons lire que l’instance didascalique peut éprouver du doute : « Depuis combien de temps le minibus serpente-t-il le long de son chemin à travers la forêt, qui peut le savoir. A un moment il est là, simplement. » (p. 81) ; « A l’avant, devant le cliquetis des objets, sur trois rangées, six, non, sept personnes. » (p. 81). Cette auto-correction de la didascale désigne probablement l’enfant sur les genoux d’un des personnages féminin. D’ailleurs, le doute – comme « pulsion rhapsodique » (Sarrazac) – occupe une place chez la didascale, comme si les mots étaient en train de s’écrire : « Paul est grand, il a l’air fort, impassible. [...] Il a la quarantaine, oui, la quarantaine [...] » (p. 84).

Il semble que la didascale, chez Anja Hilling, occupe une place similaire à celle de Renaude, c’est-à-dire qu’il s’agit d’une présence vocale. Elle est, de manière assumée, intégrée au groupe de personnages :

Mais quand même, régulièrement un regard, une tentative de parler, de dire le respect qui éclipse le fait d’être assis et ballottés, respect face à la forêt, la beauté du monde, l’émerveillement et la joie, maintenant que nous sommes ici. (p. 82)

Ce « nous » laisse entendre que l’instance didascalique est une voix parmi les voix des

personnages de la pièce. Et ainsi, chez Hilling, toutes les voix se mêlent : « Jennifer se lève, sous la plante de son pied, quelque chose craque. Je crois que c'est l'os d'une côtelette. Elle s'éloigne » (p. 99). On observe ici une voix « frappé[e] par l'hésitation » (Le Pors, 2011 : 29), qui use de reformulations au sein du tissu didascalique. « Espace de mise en scène imaginaire pour le lecteur, la didascalie devient également un lieu de doute, voire de contradiction, où se fait entendre la pensée de l'auteur » (le Pors, 2011 : 30).

Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt (2022), de Pauline Picot, s'ouvre sur une page didascalique, décrivant l'installation d'un espace de fête, dans lesquelles il y a des « tables abondamment garnies », sans aucune chaise. L'instance didascalique chez Picot est aussi très présente, par des commentaires subtils qui laissent entendre une voix propre : « tout est prêt » (p. 13), « Elle porte une tenue de fête qui ne lui va pas. Difficile de dire ce qui ne va pas dans sa tenue, mais ça ne va pas » (p. 14). En formulant ceci, l'instance didascalique impose un regard. A un autre endroit, la didascale compare le personnage de Marie à « une œuvre d'art ratée » (p. 18), ce qui laisse entendre que la didascalie ici caractérise moralement et esthétiquement le personnage de Marie en opérant un jugement de valeur sur elle. Chez Pauline Picot, la voix de la didascale décrit et juge le personnage de Marie, qui prend position. Cette voix, chez Picot, se distingue par son autorité subjective, posant ainsi la question suivante : de quelle voix la didascale est-elle la transposition ? En tout cas, ces voix semblent être chargées d'une « densité subjective » (Le Pors, 2011 : 30), car elles apparaissent opérer sur d'autres terrains que ceux des indications ou des précisions scéniques.

Nous avons abordé ici les voix dans le texte de théâtre, « au renouvellement duquel elles contribuent tant du point de vue de son organisation que de la production globale du sens » (Le Pors, 2011 : 36), en cela qu'elles mobilisent l'imaginaire du lecteur/ de la lectrice.

1.3. Le « nouveau partage des voix » – Renaude et Hilling : voix du désordre

Nous observons dans les textes une forme de polyphonie. En effet, les personnages parlent, mais en même temps sont « traversés par des paroles aux origines incertaines : ils parlent mais il semble surtout que ça parle à travers eux. Ce faisant, ils nous confrontent au 'pluriel de la voix' » (Le Pors, 2011 : 27).

Dans *Promenades*, de Noëlle Renaude, les voix semblent enchevêtrées, chaotiques,

entremêlées, à tel point qu'on n'arrive plus à percevoir ni ce qui se dit, ni à qui appartient quelle voix. On observe des enchevêtrements, des entrelacs de la parole des personnages de Renaude – et de la parole de l'instance didascalique, au demeurant –, parfois au sein même d'une réplique unifiée :

– Il serait un petit peu temps (Tom, ami de fraîche date, entre, ici, en scène) il serait temps je répète que vous vous repreniez Bob mon vieux. Venez donc vous retaper à la maison. Vous n'y êtes pas venu depuis la dernière fois, un jour au jour de l'an, vous vous souvenez quand vous êtes tombés du mur, au bout du jardin, à l'ouest, vous vous souvenez quand vous êtes monté dessus, sur mon mur, pour saluer, vous vous souvenez, Bob ? (p. 17)

Il est interpellant de remarquer qu'on ne sait pas toujours à qui appartient la parole. Cela nous laisse penser que dans l'écriture renaldienne règne une forme de liberté, de transgression, et d'ouverture au « transpersonnel ».

Chez Noëlle Renaude, les voix s'instaurent en présences latentes. Après sa rupture avec Bob, Pat jette ses affaires par-dessus le balcon. On perçoit les flux de paroles « anonymes », de ces « voix » :

CHAOS DE CRIS EN BAS. – Ça retombe comment peut-on inouï par la fenêtre ces chaussettes du 3^e j'en ai pris quoi des pantoufles sur la tête maintenant Givenchy des photos montrez ça m'irait ça inouï montrez montrez (p. 11)

La dénomination l'indique : ces voix forment un désordre chaotique, un brouhaha difficilement perceptible. Les voix sont mises en relation, voire « en concurrence ». Cette « mise en concurrence ludique des voix exhibe le didascale dans ses prérogatives de régie et de mise en scène » (Borgeon & Le Pors, 2005 : 211). L'instance didascalique est davantage qu'observatrice ; elle est ici l'orchestratrice de la construction du discours. Noëlle Renaude elle-même, dans l'écriture, fait s'enchâsser des paroles, comme dans cet extrait dans lequel on observe une rupture de la communication :

BOB. –
En effet Tom ce mur ne tenait pas, Tom, c'est très bien qu'il ait été
Une seconde j'ai cru que c'était elle.
démoli Qu'allez-vous mettre à la place, Tom ? (p. 21)

Se lit chez Renaude un « jeu d'écho spéculaire (Borgeon & Le Pors, 2005 : 209) des voix, par la répétition des adresses. Ce procédé est renforcé par l'enchâssement des répliques et des didascalies.

Les « voix du désordre » chez Renaude peuvent aussi découler d'une quête de vérité. Le personnage de Bob cherche cette vérité, par la réaffirmation de sa parole. Et plus celui-ci en fait la tentative, plus les voix se dispersent et les personnages ne s'écoutent plus :

TOM. –

Vous, vous ne boitez pas ; vous êtes tombé comme ça sur vos pieds dans vos feuilles ; il lui boite.

BOB. –

Il n'y avait pas de

MATT. –

Bess on y va on y va.

BOB. –

Il n'y avait,

Tom,

Des feuilles

BESS. –

C'est ce qui m'a décidée :

BOB. –

Il n'y en avait pas.

BESS. –

C'est ce qui m'a décidée : les tuiles. Quand j'ai vu les tuiles, tu te souviens de ce que j'ai dit ? (p. 28)

Dans la troisième séquence/ promenade, la voix de la didascale disparaît, ce qui « produit une béance du dialogue », renforçant ce faisant l'errance des individus. « Les discours semblent alors en effet glisser vers une forme d'anarchie : salutations intempestives, interruptions, scories, retours stériles sur le passé, controverse sans objet, futilités » (Borgeon & Le Pors, 2005 : 212). On notera aussi dans cet extrait un rapport à la « conversation » et au « bavardage » (Sarrazac), donc les risques, ici, semblent peu mesurés. Cette forme d'excès de la communication renforce avec humour la « pluralité des voix » – voix issues du silence – dévoilant ainsi « la manipulation d'un auteur omnipotent, omniscient, imitateur de toutes les voix » (Borgeon & Le Pors, 2005 : 212).

La deuxième partie de *Tristesse animal noir* (2011), nommée « le feu » met en scène d'emblée pléthore de voix différentes, à tel point qu'on ne distingue plus qui parle. L'autrice use de tirets, pour signifier que la parole est prise, mais passe sous silence qui la prend comme si nous, lecteurs / lectrices, étions dans cette forêt et qu'une masse brumeuse, voilée, nébuleuse nous empêchait de voir la scène.

- Au commencement, la lueur qui court à hauteur de leur regard. Au commencement, contact avec la lumière. Ils sont allongés. Une pierre dans le dos, un sac de couchage, une racine, de la terre entre les doigts.
- Deux sur le ventre, trois sur le côté, un sur le dos.
- Contact uniquement avec le sol, pas entre eux.
- Sauf Gloria. Ce n'est pas le cas de Gloria.
- Le bébé. (p. 107)

On constate la pluralité des voix, chez Anja Hilling, dès que la catastrophe survient, et un rapport particulier à l'ouïe, aux bruits. On peut remarquer des « défocalisations » et des « refocalisations » permanentes. Toutes les voix s'entremêlent. C'est presque photographique, voire cinématographique.

Entre toutes ces voix, celle de l'instance didascalique, on le suppose, est également présente comme celle qui sait déjà (omniscience) :

- Tu essaies de bouger n'importe quoi en toi, un pied, une articulation. Ta voix. D'abord tu es surpris, puis c'est comme un jeu, c'est quoi qui vient en premier, le pied, le genou, la voix. La peur viendra plus tard. (p. 108)

Les auteurs/ autrices dramatiques d'aujourd'hui, nous l'observons chez les autrices que nous étudions, « dramatisent un bouleversement dans l'ordre du discours » avec des personnages qui concentrent en eux « les contradictions d'un être, voire d'un ensemble social, composé de multiples représentations du monde » (Le Pors, 2011 : 28).

2. Du silence dans l'existence – considérations perceptives

Toute parole s'alimente en ce lieu sans espace ni temps que faute de mieux on nomme l'intériorité de l'individu. Ce monde chaotique et silencieux qui jamais ne se tait, chargé d'images, de désirs, de peurs, d'émotions minuscules ou envahissantes, prépare une formulation qui surprend parfois celui qui l'émet. (Le Breton, 1997 : 19)

L'intériorité individuelle est nommée par Merleau-Ponty comme une « vie intérieure », qui est un « langage intérieur » (Le Breton, 1997 : 19). Le silence « préserve un espace pour soi » (Le Breton, 1997 : 118).

2.1. L'environnement naturel comme lieu de silence

« Marchons jusqu'au canal voir les lumières sur l'eau la nuit c'est joli »
(*Promenades*, 2003 : 7)

Dans l'espace de la nature et du paysage se jouent des transformations, des ruptures, des révélations. Nous observons dans notre corpus d'œuvres une importance topographique marquée, en particulier une topographie naturelle. Nous nous concentrerons sur quatre points principaux : le paysage structurant l'écriture chez Noëlle Renaude, la forêt comme lieu liminal chez Anja Hilling et Pauline Picot, le motif du feu chez Anja Hilling et le motif de l'eau chez Dea Loher. Le cadre naturel du paysage incite à l'exposition des « corps enfouis », et est propice aux resurgissements, au sein du drame.

« Le paysage est un spectacle : un objet de regard, et surtout, le produit de ce regard » (Sermon, 2023 : 253). Le paysage est forcément, donc, lié à l'œil, le regard, la vision subjective d'un sujet regardant. En effet, la nature ne se manifeste pas par elle-même ; un paysage ne se constitue qu'à travers la perception, qui le délimite, le qualifie (Sermon, 2023 : 256). Cette opération procède d'une subjectivité qui excède le simple champ visuel et engage l'être percevant dans sa totalité. Regarder, c'est s'engager dans quelque chose. Et « ce regard qui spécifie le paysage [...] est le fruit d'une longue histoire culturelle, faite d'héritages [de représentations] et d'apprentissages multiples qui ont fini par devenir les formes *a priori* de notre sensibilité à la nature » (Sermon, 2023 : 256). Julie Sermon établit ainsi là le parallèle entre la nature et la culture.

Avec l'appui des théories de Anne Cauquelin, dans *L'Invention du paysage*, Julie Sermon déploie une idée du paysage comme un « schème », c'est-à-dire un « processus imagier et imageant » (Cauquelin, citée par Sermon, 2023 : 253), renforcé par les arts visuels. La peinture, par exemple, donne à voir ce que les mots décrivent, ce qui est évoqué par la langue.

Selon Augustin Berque (théoricien du paysage), un paysage ne se constitue véritablement qu'à l'instant où une civilisation donnée rassemble, dans son histoire, quatre modes de représentation essentiels : d'abord des « représentations linguistiques » (l'existence du paysage par les mots), puis des « représentations littéraire, orales ou écrites, chantant ou décrivant les beautés du paysage », ensuite des « représentations picturales » ayant le paysage pour objet principal, et enfin des « représentations jardinières », témoignant d'un esthétisme du paysage, d'une appréciation pour celui-ci.

Le paysage n'a rien d'une donnée universelle ou intemporelle : il constitue plutôt une réalité mouvante et mutante, façonnée par l'interaction continue entre nature et société, entre le regardant et son environnement. Comme l'ont montré les travaux en écocritique et en écopoétique les trente dernières années, la littérature et les arts participent à la construction, à

l'examen et à la transformation de cette histoire (Sermon, 2023 : 254).

Noëlle Renaude et le paysage

Tout comme on s'en va sifflotant mains aux proches au soir qui vient pour une courte promenade nocturne dans l'odeur des foins coupés avant de se décider à aller enfin dormir. (N. Renaude, *Promenades*, p. 44)

Le paysage est un motif omniprésent et structurant dans l'écriture dramatique de Renaude. En effet, « le paysage s'impose dans cette écriture comme une matrice dramaturgique des plus décisives, engageant tant le renouvellement des formes que celui des significations » (Sermon, 2023 : 254).

La pièce *Promenades* (2003), étudiée dans le cadre de ce mémoire, se déroule « à ciel ouvert », comme beaucoup d'autres pièces de Renaude écrites dans les années 2000 (après l'entreprise *Ma Solange...*) (Sermon, 2023 : 254). Cette « ouverture » sur l'immensité céleste participe pleinement de ce que Julie Sermon appelle l'« effet paysage » (2023 : 255). La pièce de Renaude se passe dans un environnement naturel. On perçoit déjà, en début de pièce, la présence de l'eau, d'un canal. « Tout paysage est signé par l'horizon, trait essentiel dont la présence annonce à la fois la limite du visible et la présence de l'infini » (Ferrer, citée par Sermon, 2023 : 255).

Chez Noëlle Renaude, le paysage occupe une place très importante :

la place et le traitement qu'elle [Noëlle Renaude] réserve au paysage signent non seulement sa volonté de repousser les limites de la scène, de questionner les conventions et les cadres usuels du théâtre, mais qu'ils viennent aussi interroger et reconfigurer les rapports entre la figure et le fond, l'animé et l'inanimé, l'intériorité et l'extériorité, les humains et les autres qu'humains. (Sermon, 2023 : 256)

Julie Sermon affirme que chez Noëlle Renaude, les paysages ne sont pas tant « représentés mais évoqués par la puissance suggestive des mots que lisent les personnages, directement dans leur environnement ou sur les guides qui en accompagnent la découverte ». Ce procédé vise à « faire surgir le paysage (et à mettre en mouvement l'imagination des spectateurs) via les inscriptions qui balisent le parcours des protagonistes [...] » (Sermon, 2023 : 256). Elle ajoute que « le cadrage du paysage ne se donne pas à voir en tant que tel : il est le fruit d'une opération discursive, il résulte des mots que les personnages emploient pour

décrire ce qu'ils voient, en se concentrant sur tel ou tel fragment de leur environnement » (Sermon, 2023 : 264).

Touristique, stéréotypé ou imagé, le paysage chez Noëlle Renaude ne semble jamais apparaître comme une donnée sensible immédiate : il est constamment dénaturalisé, envisagé à travers les dispositifs culturels qui le produisent et les effets de codage qu'ils impliquent (Sermon, 2023 : 259). « Cette codification n'est pas seulement d'ordre culturel ; elle est aussi économique et sociale » : chez Noëlle Renaude, « le paysage et l'accès à ses aménités signent des formes de distinction, et des rapports de domination plus ou moins larvés » (Sermon, 2023 : 259).

En effet, nature et paysage chez Renaude ne sont pas des synonymes, comme l'on pourrait en user dans la vie courante. « Dans le théâtre de Noëlle Renaude, non seulement cette substitution est impossible, mais on ne s'en tient jamais à ce rapport paysager aux êtres et aux choses qui composent le monde naturel » (Sermon, 2023 : 269).

La forêt, un lieu liminal

Même si le bruissement du monde ne cesse jamais, [...] certains lieux n'en donnent pas moins le sentiment d'une approche du silence : une source se frayant un chemin parmi les pierres, une rivière venant doucement lécher le sable, le cri d'une chouette au cœur de la nuit, le saut d'une carpe à la surface du lac, le crissement de la neige sous les pas ou le craquement d'une pomme-de-pin sous le soleil donnent un relief au silence. Leur manifestation accentue le sentiment de paix qui émane du lieu. (Le Breton, 1997 : 144)

Les personnages de *Tristesse animal noir* se déploient dans une forêt. La forêt, ici, se présente comme un lieu de joie et de rassemblement. Chez Anja Hilling, la forêt arrive immédiatement, elle est décrite très précisément, tout comme le rapport aux sensations. La description est presque cinématographique :

Une forêt, une forêt mixte, pins, frênes, tilleuls, hêtres, des chênes aussi, parfois un saule. C'est le soir. Et l'été. La forêt flamboie. Il fait torride, pas simplement chaud. Depuis trente-quatre jours, la forêt attend la pluie. Une attente qui la rend plus haute en couleur, plus sonore, plus belle. Rampement du mille-pattes sur une friable feuille de hêtre, cliquetis de la carapace du scarabée, scintillante au moment où elle tombe sur le sol assoiffé, gratter de griffes d'écureuil sur les écorces d'arbres qui s'effritent. Rouge et brun. [...] (*Tristesse animal noir*, 2011 : 81)

La description, nous pouvons le lire, est pointue, dans une forme d'esthétique du détail. La forêt est décrite dans toute sa beauté, composée d'arbres qui entourent les personnages « de

craquements et de bruissements, doux et beaux, comme la première rumeur du monde » (p. 83).

La forêt, chez Pauline Picot, est une présence imaginaire, poétique, un lieu de refuge, d'enfance, de silence. Celle-ci est habitée par un loup bleu. La fourrure de l'animal est décrite chez Picot comme un lieu de sécurité, de parole libre : « On peut respirer dedans, on peut pleurer dedans, on peut parler dedans et tout enfouir tout dire, tout ce qu'on sait » (p. 29). Chez Pauline Picot, la forêt renvoie à l'imaginaire de l'enfance, du conte. On y devine une référence au *Petit Chaperon rouge*, tandis que chez Anja Hilling, on peut lire subtilement entre les lignes un renvoi au conte des frères Grimm *Hänsel und Gretel*. La référence a lieu au moment où les personnages prévoient de faire du feu. Jennifer et Flynn s'avancent dans la forêt tous les deux :

OSKAR. – Hé. Hansel et Gretel disparaissent dans la forêt.

PAUL. – Dans quel but.

FLYNN. – Chercher du bois. (p. 87)

Il s'agit de donner à voir « l'interpénétration des strates du sous-sol et des mouvements insensibles de l'érosion, l'union intime des éléments entre eux et de l'homme avec les éléments sur la Terre [...] » (Régy, 1998 : 72), comme les éléments de nature, la forêt. Les mouvement d'érosion dont parle Claude Régy peuvent être mis en parallèle avec les tropismes de Nathalie Sarraute.

Le motif du feu chez Anja Hilling

Dans *Tristesse animal noir* (2011), le motif du feu est central dans la pièce, en cela qu'il matérialise le désastre, il en est l'élément déclencheur. « [...] les personnages sont ensuite bouleversés dans leur rapport à l'action et la construction de la fiction elle-même part en lambeaux » (Comito, 2022 : 29). Le feu est présent dès le début de la pièce, soit par de petites références, soit explicitement, comme dans cet extrait :

JENNIFER. – Nous voulons faire du feu.

PAUL. – Du feu.

JENNIFER. – Oui ? Juste pour la contemplation, pas pour les grillades.

PAUL. – Pour la contemplation. C'est dangereux ça.

OSKAR. Vous voulez mettre le feu à la forêt.

JENNIFER. – Nous voulons juste être un peu seuls. (p. 87)

Le motif du feu transparaît dans celui de la cigarette. Le tabac, pour être consommé, doit être brûlé, lui aussi. Lorsqu'Oskar demande à Paul pourquoi il a arrêté de fumer, celui-ci répond :

« Pourquoi pourquoi. Parce que j'ai quarante-deux ans et qu'il est trop tôt pour mourir » (p. 94). A travers cette phrase, on peut lire aussi la conscience du temps qui passe.

Les premiers signes de feu apparaissent, comme un détail, mis sur le même plan que d'autres microéléments de la forêt :

[...] nous écoutons le froissement de l'alu, les bruits de la forêt, un oiseau de nuit, des insectes dans les écorces, une belette dans les fourrés, une branche qui prend feu à un mégot tout près de Miranda. Elle l'observe, son visage s'éclaire brièvement, puis elle prend la branche, la frappe contre terre, quatre fois, régulièrement, calmement, comme si elle avait su que cela devait arriver. (p. 99)

La deuxième partie de la pièce aborde l'incendie et « le feu » à proprement parler. Le feu est d'abord perçu comme une « lueur qui court » (p. 107), diffuse, éphémère. Les personnages se trouvent dans « le giron du feu » (p. 107), à l'origine même, à la naissance de lui-ci. On remarque également le parallèle avec la nature, dans la mesure où le giron du feu est comparé à un « germe », une « semence », une « source ». Le feu est un élément hors de toute maîtrise. On n'est jamais sûr que le feu est éteint, maîtrisé, surtout dans un environnement naturel, lorsqu'il s'agit d'un feu qui couve.

Depuis quarante et une heures, des pompiers étaient déployés dans la forêt. Avaient maîtrisé le pire. La flamme nue. Mais le feu qui couve n'avait pas encore été vaincu. Le feu qui couve est un animal silencieux, surnois. (p. 122)

Le motif de l'eau chez Dea Loher

L'eau, selon Alain Corbin, « est elle aussi territoire de silence, de textures particulières » (2025 : 48).

Les endroits de silence sont, selon nous, des endroits où la parole avoue non pas son impuissance, mais plutôt son insuffisance. Le rapport à l'eau chez Dea Loher renvoie au lieu de silence primitif, matriciel et organique. L'eau, comme autre élément naturel, est un lieu de silence. Mais il est double : on en vient et on y retourne, en quelque sorte. C'est le lieu qui donne naissance et qui prend la vie. L'eau, chez Dea Loher est le lieu du suicide des enfants. Cet extrait est particulièrement significatif du rapport entre l'eau, le silence et la mort :

ELSE Ils se sont couché côte à côte dans la barque
Ils se tiennent par la main
La main droite de Nina dans la main gauche de Fritz

et leurs poignets attachés
 par un ruban de cuir et de raphia
 Ils ont pris des somnifères
 et se sont couchés côte à côte dans la barque
 Ils ont ramé jusqu'au milieu du lac
 et une fois arrivés
 ils ont pris les somnifères
 et se sont couchés côte à côte dans la barque
 et ont attaché leurs poignets sans serrer
 avec un ruban de cuir et de raphia
 et ils ont percé un trou dans le fond de la barque
 dehors sur le lac
 et puis ils se sont couchés côte à côte dans la barque
 et se sont endormis
 Le temps que l'eau remplisse la barque
 à ras-bord et par-dessus bord
 ils dormaient déjà
 ils ont dormis sous l'eau
 ils ont continué à dormir
 ils ont sous l'eau continué à dormir
 ils ont continué à dormir (s. 17)

Notons également que le motif de l'eau intervient également auprès du personnage de Else, qui a de l'eau dans les poumons.

La langue des personnages de la pièce – que l'on retrouve par ailleurs dans la dramaturgie de Dea Loher en général – est « trouée de silences » (Le Gern-Herry, 2023 : 281). Chez Dea Loher, le silence est dense. Et particulièrement dans *Au lac Noir*. Avec ce lac, il y a quelque chose de l'ordre de la fascination. Il semble que les personnages ont été envoûtés par le lac, par ses eaux. Albert Camus dénomme les eaux de la mer comme « le silence et l'angoisse des eaux primitives » (Corbin, 2025 : 49-50). Les personnages de Dea Loher, après le drame survenu au lac noir, reviennent à l'eau. Lorsque Johnny et Else vont se ressourcer, ils vont « au bord de la mer » (s. 3), comme si l'eau était chargée du traumatisme, vers lequel on ne peut s'empêcher de revenir. D'ailleurs, en parlant du lac noir, Else dit qu'elle s'y sent comme chez elle, alors même que celui-ci a pris la vie de son enfant :

ELSE C'est mon endroit
 ici
 mon endroit
Un temps.
 Ils m'ont regardé

Cléo m'a regardé
Eddie m'a regardé
et Johnny
Un temps.
Un silence
comme si
tout à coup
j'avais dit
quelque chose de parfaitement obscène
alors j'ai pris
mon couteau et ma fourchette
et je les ai fait crisser sur mon assiette
et le bruit
tranchait l'air
comme un cristal
sanguinolent (s. 9)

2.2. Ruptures du silence et urgences de dire

2.2.1. L'aveu et la quête de vérité (N. Renaude, D. Loher)

La rupture du silence chez Noëlle Renaude se matérialise sous forme d'aveu, lorsque le personnage de Jim (un ami de Bob) avoue à Pat la prétendue infidélité de Bob. Dès lors, le silence est rompu :

JIM. – Comme ami d'enfance de Bob je dois vous dire, Pat, et parce que j'ai, Pat, pour vous une vraie tendresse je dois vous dire, Pat, c'est mon devoir d'ami d'ami d'enfance je dois, Pat, vous le dire je le dis donc : il vous échappe quelque chose au sujet de Bob. (p. 11)

Cet extrait montre une urgence de dire, un devoir même de prendre parole, avec le « risque », le « péril » que cela suppose :

PAT. – Parlez, Jim, c'est intenable.

JIM. – C'est un devoir et une sacrée corvée d'avoir à vous apprendre devant ces jeunes cygnes que votre Bob qui est mon ami d'enfance mène une double vie avec une femme de Neuilly. (p. 12)

Le secret est une « discipline de langage qui s'exerce en faveur ou au détriment de ceux qui ignorent qu'il existe. Il protège ou il lèse, il détruit parfois » (Le Breton, 1997 : 21).

Le secret est avoué, dévoilé « devant ces jeunes cygnes », au bord d'un lac. Le lac, composante de l'environnement naturel, transparaît ici une forme seuil liminal du silence. De cette révélation découle une mutation du corps de Bob : « A partir de là Bob va commettre en moins

de 8 heures une série de mouvements incertains dont l'incohérence est attestée par plusieurs observateurs » (p. 12).

Aussi, on observe chez Renaude une remise en question du discours, et une quête de vérité, de la perception juste. Le passage dans lequel la sœur de Tom dit l'avoir vu tomber du mur est significatif du doute, de cette voix rhapsodique et met aussi en question l'adresse :

TOM. –
[...] ma sœur m'a dit : ton ami, m'a saluée, puis je ne l'ai plus vu il est tombé du mur.
Elle l'a dit mot pour mot avant de se planter en auto avec Matt.
BOB. –
Votre sœur
Tom,
Il n'y avait personne sur le parking sa sœur dit n'importe quoi » (p. 20)

A qui Bob affirme-t-il que la sœur de Tom « dit n'importe quoi » ? Le plus intrigant au sujet de la parole de Bob, c'est qu'il soutient ne pas avoir vu la sœur de Tom le soir du nouvel an où il serait tombé. Que vaut la parole lorsqu'elle n'est pas partagée ? Lorsque l'on soutient quelque chose, qu'est-ce qui est vrai ? Le/ la lecteur/rice est amené à se poser cette question, sans forcément qu'il n'existe une réponse. Mais en tout cas, on observe de manière assez claire dans le texte cette quête de vérité, incarnée dans le personnage de Bob.

L'angoisse des personnages augmente à mesure qu'on semble rompre le silence de la confusion. Celui-ci est, dans l'extrait suivant, entrecoupé de paroles « conversationnelles », de la part de Bess, pour faire diversion :

TOM. –
[...]
si vous ne leur aviez pas fait ce signe imbécile aussi,
il n'en serait pas là.
BOB. –
Ecoutez Tom
TOM. –
Ecoutez Bo
BESS. –
Le kiné s'est
savez-vous ce qui est arrivé au kiné ? [...]

Le récit de *Au lac Noir* est troué d'un silence pesant, traduit par une impossibilité de dire, par exemple avec le personnage de Eddie qui « cherche un mot, y renonce » (s. 20). On assiste au renoncement de la verbalisation. Le personnage de Cléo va percer ce silence, en disant

ce qu'elle nomme « la vérité », que nous pourrions analyser comme la « sortie du silence pesant » :

CLÉO La vérité
au fond c'est que nous leur envions
cette mort
nous leur envions
cette mort
secrètement nous les envions
et personne n'ose le dire
personne n'ose
l'exprimer
nous leur envions
cette mort
qui signifie l'amour. (s. 31)

Nous remarquons l'usage du point final graphique à cette phrase, peu usité dans l'ensemble du texte et qui, ici, est révélateur d'une affirmation, d'une stabilité dans le texte, que provoque l'annonce de cette « vérité ». Ce passage nous semble important, d'autant plus que juste après Eddie gifle Cléo, ce qui témoigne d'une mutation immédiate du corps – qui se trouve violenté – après la sortie du silence. On constate ici quelle implication a le silence, et la sortie de celui-ci. On s'en réfère au commentaire didascalique : « *Else se taillade le bras avec un couteau de poche* » (s. 32). La mutilation du corps, la violence envers le corps, est issue non pas du silence mais de la parole prononcée. Ainsi, nous pouvons dire que la sortie du silence a une conséquence directe sur le corps ; le corps mute, se transforme.

2.2.2. Le cri (A. Hilling)

Chez Anja Hilling, le silence de la catastrophe fait naître le cri. Un cri survient, issu du silence et silence lui-même, le celui de Miranda qui appelle son enfant, Gloria :

- Gloria.
- Une fois qu'il est là, ce nom, il est partout, il emplit tout. Tout.
- Cette sensation en pleine figure.
[...]
- Miranda a crié.
- Elle crie.
- Elle crie un nom.
- Gloria. (p. 109)

Le cri du personnage est issu d'un « vide mortel » (Malinconi, 2018 : 111), comme si la mère sortait elle-même d'un néant matriciel.

A la question du cri s'ajoute celle du corps. Lorsque le silence est rompu par le cri, s'installe un autre silence, à nouveau, celui du pressentiment et de la peur :

- Le cri ne t'a pas réveillé parce qu'il aurait été fort ou perçant. Tu t'es réveillé parce que le cri connaissait un chemin silencieux, un chemin dérobé qui mène à tes entrailles. Un pressentiment. Tu penses, rien ne sera plus, comme avant. Mais tu n'es pas sûr.
- Ce cri est une interruption. Tout s'interrompt. Le sommeil, les pensées, la vie. Tu ne sais pas si tu as déjà connu la peur avant.
- Mais là ça y est. Là tu as peur.
- Oui.
-
-
-
-
- Et avec la peur le corps se manifeste. (p. 110)

Autre voix, qui perce le silence, celle d'Oskar :

- Il faut partir d'ici.
- Nous devons partir d'ici.
- La voix d'Oskar. Jennifer ne peut pas l'entendre. Et elle ne peut atteindre Paul. Ce n'est pas une question de puissance. A présent la voix d'Oskar est forte. Elle s'est enflée pour cette phrase.
- Nous devons partir d'ici.
- La voix d'Oskar, forte. Elle ne peut pas atteindre Paul. (p. 120)

David Le Breton pose une question essentielle :

Que signifie alors ce silence qui prend à la gorge, quelle absence, quel drame dissimule-t-il ? La signification se renverse alors, de climat paisible enveloppant doucement la maison, il devient un cri contenu, une angoisse tangible, que seule dénoue l'arrivée des absents. La multiplicité des significations du silence le fait messenger du pire ou du meilleur selon les circonstances. (Le Breton, 1997 : 158).

Bien que le silence puisse tenir lieu de refuge, de retour à soi et de rédemption, il peut aussi être synonyme d'angoisse. Le silence, duquel émane « l'inquiétante étrangeté » freudienne, est un terrain d'angoisse infantile (Le Breton, 1997 : 152). David Le Breton nuance ses propos en disant qu'il est évident que le bruit, lui aussi, peut être générateur d'angoisse, particulièrement « lorsqu'il rompt inopinément le silence » (comme un cri), car il faut dès lors être à l'affût et « apprivoiser l'événement » (1997 : 158). Le cri, chez Anja Hilling, en ce sens, provient à la fois du « bruit » et du silence.

2.2.3. L'entre-deux du dire (P. Picot, D. Loher)

Chez Pauline Picot aussi transparait aussi un désir de rompre le silence :

Je ne peux pas continuer à me taire. Je ne peux pas continuer à cautionner ça. Il faut que je parle, il faut que je dise ce qui s'est passé. Et alors un mur porteur s'écroula en elle, une forêt apparut brièvement sur sa rétine et elle demanda : qu'est-ce qui s'est passé ? (p. 33)

La parole du personnage de Marie est vacillante, suspendue, dans une forme d'état d'entre-deux de la parole, entre l'urgence de dire et le doute de sa propre perception, et de la parole qui la fait exister. En effet, chez Pauline Picot, le personnage de Marie doute de son propre langage et de sa perception :

C'est vrai que la viande ça nourrit. Enfin c'est ce qu'on m'a dit j'ai jamais essayé. Je jure que j'ai jamais essayé, jamais. Enfin peut-être un petit steak de temps à autre... Mais non même pas ! Je sais pas pourquoi je dis ça, je jure que ça m'est jamais arrivé, je vois pas pourquoi je dirais ça. (p. 19)

Mais dans ce cas, qui parle ? Il semble que Marie se demande si ce qu'elle prononce vient de l'intérieur d'elle-même, ou de l'extérieur (« Peut-être que je raconte des histoires, je ne me souviens pas de tout ça, on me l'a raconté », p. 24). Dans son silence, la parole de Marie cherche à exister, mais l'incertitude et le doute la fragmentent : « je suis folle » (p. 39). Marie semble amnésique et mutique, à cause du doute qui habite sa perception : « [...] elle me frictionne la bouche avec de l'entrecôte, rien de mieux pour retrouver la parole elle dit mais je me tais [...] » (p. 38) ; « Je ne parle pas pendant plusieurs heures, plusieurs jours, plusieurs mois, plusieurs années je crois, je ne me souviens pas bien à vrai dire ce sont des choses qu'on m'a surtout racontées » (p. 38). La parole rapportée, c'est-à-dire les choses qu'on a racontées à Marie laisse penser que celle-ci cherche à libérer sa propre parole, à se réapproprier cette parole individuelle. Elle est, en ce sens, à la fois muette et en quête de dire par elle-même et pour elle-même. La parole de Marie est ainsi toujours déjà en train de se former, de se questionner.

Dans *Au lac Noir* (2012) aussi, le rapport à la perception et au doute est important. Par exemple, en revenant au lac noir pour la première fois depuis quatre ans, Johnny dit que « tout est vide » à cet endroit. Il émet ensuite un doute, que nous pouvons lire dans la première scène :

C'est beaucoup plus vide
Ou bien n'est-ce qu'une impression. (s. 1)

Chez Dea Loher opère la question de la perception, l'impression d'un vide, sans savoir si c'est

une impression. A la scène 13, l'extérieur fait dire à Johnny qu'il ne manque rien mais il ressent le vide, comme une « sensation » :

JOHNNY Je veux dire
tout est si vide ici
ou bien c'est une impression
hier déjà
j'ai eu cette impression
quand nous sommes arrivés
je me suis demandé
si les pièces étaient plus grandes plus vastes
les plafonds plus hauts plus aérés
que dans mon souvenir
ou si quelque chose manquait
si des affaires manquaient
quelque chose manque
peut-être (s. 13)

On observe aussi la question du doute. Le personnage n'est jamais sûr de sa propre perception. Cette « sensation » de vide peut s'entendre au sens sarrautien du terme.

2.3. Le silence du traumatisme

« Devant et autour, le feu. » (*Tristesse animal noir*, 2011 : 117)

Dans notre corpus d'œuvres étudiées, le traumatisme est traité de manière individuelle mais donne à voir un espace traumatique collectif. Le traumatisme est le nœud du drame.

2.3.1. La ritournelle traumatique (P. Picot, D. Loher)

Je crois juste que j'aime que mon écriture suive des processus psychiques plus ou moins complexes – et plus ou moins douloureux : la boucle, la rupture, la répétition. Cela peut effectivement produire un effet hypnotique...
(P. Picot)

La première réplique de *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt* (2022), de Pauline

Picot, se présente comme suit :

C'est quoi ton trauma ? Ce soir je veux qu'on me demande ça. *La musique boucle*. Comme ça, à l'improviste. Comme pour faire passer le hoquet. *Projecteurs bleu – rose – bleu – rose – bleu – rose*. (p. 14)

C'est donc explicitement que la pièce aborde la question du traumatisme, et particulièrement, c'est à supposer, du traumatisme collectif. La fin de la pièce forme d'ailleurs une boucle avec cette première réplique : « Et si personne ne me dit quel est mon trauma ? » (p. 41). Le discours de Marie se clôt sur lui-même. Cela condamne celui-ci « à la répétition et au non-rapport avec autrui » (Delcour, 2018 : 74) et fait reposer sa structure sur le flux de pensée et sur le ressassement traumatique.

Nous constatons chez Picot la présence de motifs-ritournelles, qui se répètent de manière cyclique et soutiennent le monologue de Marie, et portent son silence, le nourrissent. Plus Marie est seule dans cette attente des invités de la fête, plus elle plonge en elle-même, dans un lieu traumatique et intime.

D'abord, les lumières bleu et rose. Ensuite, la musique de fête qui boucle, toujours la même. Nous pourrions analyser cette manière de revenir en boucle comme une résurgence du traumatisme, porteur et destructeur à la fois. Nous, lecteurs et lectrices, lisons la présence de cette musique, comme un tapis sonore, quelque chose d'enfoui, un mécanisme de défense.

Mélange confus d'angoisse et d'attirance, de terreur et de jubilation, de danger et de havre, voué selon les circonstances à rassurer ou à inquiéter, le silence est une forme jamais donnée une fois pour toutes sous un éclairage unique. La production du bruit est souvent un mode de défense, la musique d'ambiance qui se diffuse aujourd'hui dans la plupart des lieux publics l'atteste. (Le Breton, 1997 : 22)

Et enfin, le rapport à la viande.

Le corps, dit sans précision, comme pris en considération tel qu'en lui-même, ne concerne que le corps de ceux qui peuvent le dire.

Les autres, eux, ne le disent pas et ainsi n'y pensent pas, ne le savent pas ; ils sont dedans ; ils sont une viande inentamée [...] (Malinconi, 2018 : 109)

En effet, la viande semble être chez Picot un lieu de ravivement du traumatisme :

[...] Elle aime vraiment ça la viande, au point de me tenir la bouche ouverte par les mâchoires et de me dire il y a un truc dans l'homme qui aime la viande et il sent quand une femme l'aime aussi alors avale où [sic] tu resteras sur cette

chaise jusqu'à ce qu'il neige. (p. 16)

Pauline Picot aborde le rapport au corps médical absent, qui n'écoute pas, qui prescrit mais qui, ce faisant, renforce le traumatisme déjà installé. Le médecin lui prescrit de la viande à manger. Juste après, la didascalie décrit des saladiers pleins de viande hachée (là où initialement se trouvait le punch). Marie va se retrouver à boire des verres entiers de viande hachée, tout au long de la pièce. Avaler de la viande crue comme on boirait du liquide est un geste d'auto-violence et d'asphyxie d'une parole empêchée. Ingérer de la matière organique ressemble ici au geste opposé à la verbalisation du traumatisme.

Dans *Au lac Noir*, de Dea Loher (2012), il semble que les personnages ont d'immenses difficultés à prononcer certains mots, critiques dans l'histoire :

ELSE Laisse moi jeter un oeil par
EDDIE Enfin
Nous avons, tout l'après-midi
Il fait presque nuit déjà (s. 1)

Nous remarquons aussi, dans l'écriture, la question de la répétition, de la ritournelle. Des mots se répètent, parfois dans le même ordre, parfois en croisement. A la scène 5, ces mots de Johnny : « Il fait chaud pas un souffle de vent / sur ce morceau de pelouse / un peu partout des crottes de chiens et une capote / et on entend le bruit diffus de l'autoroute », sont exactement les mêmes mots qui plus loin, sont repris par Cléo. La chaleur, le vent, le bruit de l'autoroute, dans cette cinquième scène, sont des motifs de ritournelle qui reviennent. On observe le rapports aux sens, aux sensations du corps. La ritournelle renvoie au traumatisme, et le traumatisme se loge dans le corps. Les répétitions montrent la résurgence du traumatisme et du désastre collectif.

Giuseppina Comito caractérise « l'accident » – ce que nous nommons « désastre », comme suit :

[Il s'agit d'un] type d'événement qui est toujours traumatisant. Dans son sens métaphorique, la déchirure crée un espace entre, béant, et jusqu'alors impensé. Ce qui sépare l'avant et l'après de la blessure caractérise cet espace où la rupture s'est produite. Il crée une faille, et la mémoire du traumatisme fragilise le sujet dans sa construction psychique. (Comito, 2022 : 25).

A la fin du texte, la ritournelle engendre un effet de « disque rayé ». Il est question de partir, de s'en aller, sortir de cet endroit chargé de silence. On ignore si les personnages parviendront

à partir ou bien s'ils resteront coincés à jamais dans le silence infini des eaux du lac.

2.3.2. La fête avant la catastrophe traumatique (A. Hilling, P. Picot, D. Loher)

« C'est vraiment pas festif ce que je raconte »
(*Votre âme...*, p. 22)

L'œuvre de Pauline Picot s'ouvre sur une fête. Une guirlande est suspendue au plafond, sur laquelle est indiqué : « Votre âme sœur est peut-être dans cette pièce », ballons assortis, projecteurs bleus et roses, une musique (qui sera présente pendant toute l'œuvre, comme une ritournelle). On comprend la raison de cette fête. Marie, très solitaire, a été sommée de s'amuser et de rencontrer d'autres personnes. Peut-être cela renvoie-t-il également à une critique de l'injonction au bonheur.

Chez Pauline Picot, nous constatons un contre-point dramaturgique important. Un univers de fête dans lequel se déploie la résurgence du traumatisme, le traumatisme verbalisé ; en somme : la sortie du silence (« c'est pas très festif ce que je raconte », p. 16). Le personnage est empreint d'un dysfonctionnement, d'une douleur, dont il cherche à se libérer par la parole. Plus Marie creuse, plus ça se résorbe.

Dans *Tristesse animal noir* aussi, il est question de la fête avant le traumatisme. Les personnages se rassemblent, entre ami/es, pour faire un barbecue. Dans *Au lac Noir*, les quatre personnages se retrouvent quatre ans après la mort de leurs enfants respectifs. La pièce s'entame sur ces retrouvailles. La fête, il semblerait, est le lieu qui précède au désastre.

2.3.3. Le silence du « désastre »⁵ (A. Hilling, D. Loher)

« Le silence s'installe, le début de l'épuisement. La rumeur de la forêt, les animaux, les feuilles, la nuit est plus bruyante que leur compagnie. » (*Tristesse animal noir*, 2011 : 102)

Pressentir : une « sensation » (A. Hilling)

Je crois qu'au cours de grands incendies il doit arriver, ainsi, parfois, un instant

⁵ Le terme « désastre » désigne ici un « événement funeste », un « drame affreux », un « dégât », une « ruine », et le « malheur qui en résulte » (*Usito*). Nous choisissons le terme à dessein, en référence à la fameuse entreprise théâtrale de Noëlle Renaude : *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux.

de tension extrême : les jets d'eau retombent, les pompiers ne montent plus à l'échelle, personne ne bouge. Sans bruit, une corniche noire s'avance, là-haut, et un grand mur derrière lequel le feu jaillit s'incline sans bruit. Tout le monde est immobile et attend, les épaules levées, le visage contracté sur les yeux, le terrible coup. Tel est ici le silence. (R. M. Rilke)

Le silence du désastre s'envisage, dans *Tristesse animal noir*, dans le présent de la catastrophe, et donc est lié au pressentiment. Dès lors que l'incendie se déploie, que chacun se réveille, on perçoit le silence à travers les lignes. Aucun personnage ne parle véritablement. La seule voix présente est celle de la didascale. Mais divisée en tirets, comme si l'instance didascalique s'était fractionnée.

L'environnement naturel, ce lieu de silence, est l'endroit où la catastrophe – le choc – advient. Il s'agit d'un espace extérieur, commun, une zone de rencontre, qui va devenir menaçante car assimilée au désastre. Le désastre qui, désormais, pourrait, selon les victimes, survenir n'importe où (Comito, 2022 : 35). En ce sens, il est traumatique et traumatisant. « Le feu rampant s'est frayé un chemin jusque sous le minibus » (p. 114), ce qui cause une explosion. L'explosion matérialiserait ici l'enchevêtrement des pulsions de vie et de mort :

- Tu ne sais pas si tu es déchiré ou comprimé.
- Si ça vient du dedans ou du dehors.
- Si c'est beau ou mortifère.
- C'est peut-être les deux [...] (p. 115)

On observe dans le texte la manifestation concrète de cet entre-deux :

- [...] lorsqu'elle se présente, la catastrophe, lorsque la frontière avec la mort se trouve enfin à distance mesurable, ni effroi ni panique ni fureur, rien de tout ça. Que le calme. Et ce coup d'œil pour la beauté cachée dans cette frontière. (p. 116)

Cela raconte aussi ce que la catastrophe engendre. Dans *Le Trésor des Humbles*, Maeterlinck décrit ce « calme » lié au désastre :

Rappelez-vous le jour où vous rencontrâtes sans terreur votre premier silence. L'heure effrayante avait sonné ; et il venait au devant de votre âme. Vous l'avez vu monter des gouffres de la vie dont on ne parle pas, et des profondeurs de la mer intérieure de beauté ou d'horreur, et vous n'avez pas fui... C'était à un retour, sur le seuil d'un départ, au cours d'une grande joie, à côté d'une mort ou au bord d'un malheur. [...] Les baisers du silence malheureux – car c'est surtout dans le malheur que le Silence nous embrasse – ne peuvent plus s'oublier [...]. (1896 : 18)

Après l'événement, la catastrophe est ramenée à son statut de simple fait divers. La tirage de la

page 157 de l'édition de référence en témoigne :

Le dramatique incendie de forêt survenu au cours de la canicule du mois dernier a présenté un front de feu de vingt kilomètres. Presque neuf mille hectares de surface boisée ont été engloutis par une mer de flammes de la hauteur d'une maison. La résine des pins a favorisé le feu en donnant un nouvel essor aux flammes. Un village de vacances a dû être évacué [...].

Cette description des faits, triviale et ordinaire, opère un décalage entre le traumatisme tel qu'il a été vécu par les individus et le récit qui en est fait pour le grand public, la société.

[L'incendie] représente une importante catastrophe écologique et humaine, et soulève des questions de société, aussi fait-il l'objet d'un relai médiatique. Ce qui constitue ici un fait divers pour certains, est un événement traumatique pour les personnes qui en sont victimes. La brutalité de l'incendie n'est pas seulement due à son surgissement soudain, mais aussi à l'impossibilité d'en identifier la cause exacte. Les personnages ont pris un risque en faisant un feu sauvage pour le barbecue ; ils ont transgressé un interdit. Mais une fois la nuit tombée, ils ont pris toutes les précautions possibles : le feu a été éteint, ainsi que les petites lampes et la dernière cigarette. Aucune explication ne sera utile et le traumatisme provient d'un mauvais concours de circonstances. (Comito, 2022 : 28)

Le traumatisme semble ici banalisé, « capitalisé » en quelque sorte, notamment avec l'épilogue de la pièce. Il s'agit d'une exposition sur l'incendie. On pourrait l'entendre aussi comme une façon de considérer le traumatisme comme tremplin, et continuer à vivre.

Des fins non élucidées (D. Loher, N. Renaude)

La fin de *Au lac Noir* est qualifiée de « irrésolue » par Youn Le Guern-Herry (2023 : 180). Else et Johnny annoncent leur départ, mais sans mentionner où, alors même que Eddie leur pose la question plusieurs fois. « C'est à cet endroit que se trouve l'ouverture et l'indéfinition de la fin de cette pièce » (Le Gern-herry, 2023 : 180-181). La toute dernière réplique de la pièce, celle de Cléo, offre une potentielle autre tournure aux événements : celle-ci leur propose de rester. Cette proposition, demeurée ouverte à jamais, fait de cette fin une fin suspendue, où plusieurs issues sont possibles. Il y a là aussi un « non-dit », un silence en somme.

Promenades (2003), à l'instar de *Au lac Noir*, est une pièce gorgée de silence puisque « non élucidée » (nous nous en référons au titre de la dernière promenade/ séquence de la pièce : « Ce qui suivit et précéda ce qu'on n'élucida pas » (p. 43).

Le désastre, une mort sans fin (D. Loher)

Nous pourrions associer le désastre au « drame humain » (Mauriac). « Pour Mauriac, le drame humain est toujours consubstantiel au silence » (Corbin, 2025 : 121).

Le désastre, chez Dea Loher, se manifeste par la mort des enfants. L'un des premiers signes du désastre est la lettre laissée par les jeunes gens, qui s'excusent d'avoir brisé la table en verre. Au milieu des débris, gisent ces mots :

POUR NOS PARENTS
une feuille de papier pliée
en majuscules
EXCUSEZ S'IL VOUS PLAÎT
LE VERRE CASSÉ
ON L'A PAS FAIT EXPRÈS
AVEC L'ARGENT VOUS POURREZ
ACHETER UN NOUVEAU PLATEAU
NOUS, NOUS PARTONS
TOUT ICI N'EST PAS BEAU
NINA ET FRITZ
et en-dessous
L'AMOUR EST LA MORT
LA MORT EST L'AMOUR (s. 15)

On assiste, après lecture de la lettre des jeunes gens, à une sorte de dérèglement intérieur des personnages. Notons, dans l'extrait ci-dessus, le parallèle – inévitable, sans doute – entre l'amour et la mort. La qualité de l'âme et l'amour, concepts importants chez Maeterlinck, serait révélée par la qualité du silence. Maeterlinck aborde le silence qu'il nomme silence « actif ». Ce silence est opposé au silence « passif », qui fait plutôt penser à la mort, le sommeil ou l'inexistence. Du silence « passif » peut émerger un silence « actif » où se rencontrent les âmes. C'est en ce sens que le silence est puissant, et c'est pour cette raison qu'il effraie les êtres (Maeterlinck, 1896 : 17). Les jeunes amoureux du texte de Dea Loher ont opéré, dans la mort, leur rencontre mutuelle. Une rencontre que la parole – ici, la vie – ne permet pas.

La parole de Cléo est semblable à celle d'un disque rayé :

EDDIE Tu as crié
crié c'est ça
CLÉO Oui
j'ai crié
puis j'ai couru
Je suis restée

jusqu'au lac
dans le salon
je suis restée
des heures dans le salon
devant la table en verre cassée
suis restée
ai crié
jusqu'au lac
restée courir
crié
le long du lac
je suis restée courir
le long des rives du lac
et j'ai crié (s. 15)

Dans la pièce de Loher, plus le récit avance, plus les défaillances de chacun/e sont déterrées, et l'on mesure avec les personnages l'ampleur du désastre traumatique.

2.3.4. Etats de conscience

Sommeil et rêve chez Anja Hilling

Dans *Tristesse animal noir* (2011), le personnage de Flynn semble mutique au début de la pièce. On comprend ensuite qu'il est endormi, voire endormi. On observe d'ailleurs dans la pièce un rapport intéressant au sommeil, à l'endormissement et à l'état d'inconscience dans la pièce, révélateur du silence. Notamment à travers le personnage muet de Gloria, une enfant, qui passera de l'état de sommeil à l'état de mort. Le sommeil de l'enfant, décrit dans une didascalie : « Le bébé dormira, depuis le début il a un sommeil profond, rien ne peut perturber son calme » (p. 90). Assoupi dans sa paisible solitude, le corps devient seuil : un espace de l'entre-deux, flottant entre la vie et la mort, entre le dedans et le dehors. Le sommeil, lieu de silence, situe le corps à l'interstice du vivant et du fantomatique, de l'intime et du monde. Tout le groupe s'endormira aussi, et le silence de leur sommeil sera brisé par le désastre de l'incendie de forêt :

[...]

Leur sommeil sera bref, une heure ou deux. Ils seront réveillés par une chaleur vive, un feu, ils vivront un incendie qui dépassera toute imagination, fulgurant, réduisant en cendres toute idée qu'on pourrait s'en faire. Comment cela a bien pu arriver, qui pourra le dire, une étincelle qui a survécu à la fête, venant peut-être des braises, peut-être des cigarettes. [...] (p. 103)

Lors survient le désastre – le feu de forêt – les personnages de *Tristesse animal noir* sont endormis. Et au moment où ils s'éveillent peu à peu à cause des flammes, ils sont dans un état de demi-sommeil (« Dans cet état. Proche du rêve », p. 107). D'abord, personne ne se rend véritablement compte de la situation, à cause de cet état ensommeillé, comme en témoigne cet extrait :

- La première chose qui te vient à l'esprit c'est un animal. Un animal raide au pelade lumineux. Dans cet état. Proche du rêve. On se laisse embarquer. On accepte. Qu'un animal rapide décrive des courbes de lumière. Le temps d'un instant, ça te mettrait presque en joie. Le mouvement de ta pupille.
- Tu le savoures. Un instant. Même pour quelques secondes, même si c'est faux, tu la savoures, cette course de couleurs sur le sol. Ça te rappelle quelque chose. (p. 107)

Chez Anja Hilling se pose la question de la mémoire, de la conscience. Paul croit entendre le cri de son enfant mort, dans la direction duquel il marche. C'est ce qui le fait avancer dans la forêt. Cette hallucination est traumatique elle aussi, car, comme on peut le lire dans le texte : « De temps en temps Paul entend encore le cri » (p. 122).

Amnésie, mutisme et mémoire chez Pauline Picot

Le rapport à la mémoire est aussi prégnant chez Pauline Picot, dans la question du traumatisme. Le personnage de Marie doute sans cesse de sa perception, de son langage, de sa mémoire, comme en témoigne l'extrait suivant [à propos des invités] :

Les vingt-sept autres je ne les connais pas. J'ai beau essayer de me rappeler je ne vois pas. Je dois les connaître puisqu'ils sont invités. J'ai dû vivre quelque chose avec eux mais vraiment je ne m'en souviens pas, il faut toujours qu'on me raconte sinon je ne me rappelle pas. J'espère qu'ils vont venir après la neige. J'espère qu'ils seront sympathiques. Sur vingt-sept il y en aura forcément des sympathiques. Il y en aura peut-être j'ai été mariée sans me souvenir, ça fera du bien de se rappeler le bon vieux temps. Il y en aura au moins un de sympathique c'est statistiquement sûr. (p. 26)

Le passé qui ne passe pas chez Dea Loher

[...]
Les années s'écoulent
Quatre années se sont écoulées depuis
Silence.
Le temps semble ne pas être
ou alors être sans fin
pas vrai

Un temps.
Un temps intermédiaire
duquel on ne peut pas s'échapper
un temps intermédiaire
où le passé ne meurt jamais
et où l'avenir jamais n'arrive (*Au lac Noir*, s. 19)

Les personnages de Dea Loher ressassent sans arrêt le passé, c'est-à-dire le moment de l'événement traumatique. Il y a chez Loher un rapport de primauté de la mémoire et du souvenir. Un passé difficile, un passé traumatique. La question de la mémoire traumatique est présente dans le texte, par la question du non-dit. Les personnages n'arrivent pas à dire :

CLÉO C'est ce fameux soir
où nous avons tous
failli
ELSE Il faut avouer que c'était un peu
particulier
EDDIE Oui
et drôle (s. 2)

Ce temps-là est vraiment le temps du souvenir, comme regarder une image photographique et se souvenir des sensations associées à ce que l'on voit.

Au niveau grammatical, il faut noter le passage du passé au présent, et inversement. Cela traduit sans aucun doute une réactualisation du passé qui ne passe pas. Il est question d'un deuil, qui revient et revient encore. David Le Breton définit le deuil comme une parole qui aurait « perdu son destinataire » :

Le silence du monde après la perte de l'être cher occupe la place béante provoquée par l'absence. Il tient lieu de parole ou de gestes devenus impossibles. Il est une suspension d'existence, l'ombre insistante de ce qui a disparu en laissant un gouffre de sens, un sanglot retenu. (1997 : 256)

Il faut remarquer que dès que la vision intervient, c'est-à-dire le « voir », les personnages sont projetés dans le passé, au présent, comme s'ils entraient dans la photographie de la scène en train de se dérouler :

CLÉO Non, nous étions joyeux
ELSE Nous n'habitons pas la ville depuis
longtemps
CLÉO Et nous vous avons invités
EDDIE On nous **voit** donc nous promener
autour du lac Noir
JOHNNY *d'une voix blanche* Une fois le tour du lac

EDDIE Tous les quatre
 et
Un temps.
 JOHNNY Tous les quatre
 ELSE Et nous sommes très polis
 Johnny et moi sommes
 bien habillés pour l'occasion et polis
Un temps. (s. 2)

Les personnages se remémorent l'instant décisif du quel a découlé l'événement, c'est-à-dire le moment où tous les quatre décident d'aller faire un tour en barque sur le lac noir :

EDDIE On nous voit donc nous promener
 autour du lac
 ELSE Et Eddie marchait légèrement devant nous
 EDDIE Et si on faisait une promenade en barque sur le lac
 Rit.
 Un temps bref.
 JOHNNY *d'une voix blanche* Il voulait aller pêcher en pleine nuit.
 EDDIE Le soir venait à peine de tomber
 il ne faisait pas encore nuit
 Allons sur le lac (s. 2)

La temporalité présente de la pièce semble être celle du passé. Dans la deuxième scène, les personnages abordent leurs joies passées au bord du lac :

ELSE Et plus tard
 dans la cuisine qui sentait le brûlé
 Eddie s'est saoulé comme jamais
 EDDIE Par pure joie de vivre
 ELSE Et moi j'ai ri
 j'ai ri comme
 rarement j'avais ri
 CLÉO Les vêtements mouillés
 pendaient à la fenêtre (s. 2)

Juste après avoir évoqué ce souvenir heureux, le traumatisme lié à la disparition des enfants ressurgit progressivement. En effet, les quatre entités se rapprochent de plus en plus du moment où l'événement s'est produit. On observe un changement progressif de la temporalité. Celle-ci semble osciller entre le passé (heureux) et le présent (endeuillé).

Chez Dea Loher, les survivant/es endeuillé/es sont projeté/es dans une autre temporalité. « L'espace théâtral lui-même semble constituer l'espace spectral puisque les personnages

s'autorisent des allers et retours dans les fictions dont ils sont issus » (Comito, 2022 : 17). Les personnages sont à la fois dedans et dehors, errant comme des fantômes.

Le passé semble être resté intact au lac noir :

CLEO [...]
aujourd'hui encore je suis là
et je regarde les enfants
couchés là
jusqu'à aujourd'hui je n'ai pas cessé
de les regarder
je suis là
au bord du lac Noir
et je regarde les enfants (s. 30)

David Le Breton précise dans son ouvrage sur le silence que toute situation d'urgence ne peut laisser une place au silence. Or, nous le voyons bien dans les textes étudiés, le désastre, la catastrophe, fait planer un certain volume de silence.

Chapitre II. – Le « corps enfoui », métamorphoses

« Le silence ne se voit pas, et cependant il est manifestement là ; il s'étend tout au loin et cependant il est près de vous, si près que vous le sentez comme votre propre corps » (M. Picard)

L'acte dont je parle vise à la transformation organique et physique vraie du corps humain./ Pourquoi ?/ Parce que le théâtre n'est pas cette parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe/ mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement,/ par piétinement d'os, de membres et de syllabes,/ se refont les corps,/ et se présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps. (A. Artaud)

Le silence est toujours incarné organiquement, en même temps que le langage du corps est celui du silence. Les deux éléments nous semblent interdépendants, dans un sens comme dans l'autre. Silence et corps sont indissociable, puisque le silence est toujours déjà incarné organiquement. Voilà un autre consensus dans le champ des études théâtrales. En effet, dans le théâtre contemporain, l'articulation permanente entre les corps et les voix semblent être une évidence. Claude Régy dira même que « le doute qui habite les personnages augmente la densité de leurs corps » (2002 : 299).

Les voix sont le support « d'une multitude d'instances énonciatives dont le corps est le creuset et qui disent le plus souvent une forme d'évidement psychologique, qu'accompagne l'impossibilité de l'échange interpersonnel, voire de toute action » (Le Pors & Longuenesse, 2014 : 315). Ces nouvelles modalités de représentation du corps et du sujet interrogent les problématique de perte, de rupture, d'angoisse, de violence, constitutive du corps traumatisé. Et elles donnent à voir un « je » fragmenté, disloqué, éclaté.

Les écritures dramatiques contemporaines allemandes abordent peut-être plus explicitement ces questions. Chez Hilling et Loher, on observe une tendance à « décomposer la personne ». Le parole est en tension (monologues fragmentés, ruptures de ton, empilement d'images, etc.). Des théoricien/ne/s ont analysé la question du « body and speech » chez Anja Hilling, élément prégnant. Chez Dea Loher, il est intéressant de relever la dynamique présence/absence (monologues, glissements dramatiques, etc).

Quoi qu'il en soi, ces écritures mettent l'accent sur l'expérience émotionnelle.

Chez Picot et Renaude aussi, écritures douces et brutales, qui abordent subtilement les injonctions sociales, les normes, l'emprise, à travers des événements festifs ou introspectifs. Ces aspects donnent la focale aux émotions, à la vulnérabilité que suppose « être soi », à l'« âme » contemporaine. C'est symptomatique d'une époque anxieuse, dans laquelle les cadres traditionnels explosent simplement et où les identités peinent à se déployer.

« Les présences charnelles sont tremblées – quelque chose d'assuré qui est pourtant tremblant – elles traduisent (et c'est très important) l'interrogation sur la nature même de ce qui peut être » (Régy, 2002 : 300).

1. Organicités, sensorialités

1.1. Le silence organique : l'œil, la vision

Dans *Promenades* (2003), l'écriture renaldienne met en avant immédiatement l'importance de la vision, de l'œil et du regard. En témoigne la présence photographique, en début de pièce, ce qui peut renvoyer par ailleurs à la question du souvenir et de la mémoire, abordée plus haut.

Nous retrouvons dans la pièce le motif dramaturgique des « niveaux de vie / niveaux de vue » (Sermon, 2023 : 259) ; un motif qui trouve son plein accomplissement dans la quatrième et avant-dernière scène de *Promenades*, qui se déroule au bord d'un lac.

La première réplique de *Tristesse animal noir* (2011) s'ouvre sur l'un des cinq sens, la vue, la vision :

MIRANDA. – Regarde.

PAUL. – Oui.

MIRANDA. – Regarde Gloria.

MARTIN. – Les couleurs. (p. 82)

Chez Dea Loher aussi, l'œil s'approprie un espace, une réalité, des couleurs. En ce sens, la vision est très importante :

ELSE Regarde

ça

Le ciel devient jaune

tout jaune

à cause de la lumière

presque doré, mais quand même plutôt jaune

et le voici, là,

le voici le lac Noir

Regardez
rien n'a changé (s. 1)

1.2. Errances et pertes du corps

F. 1 : [...] Oh ! j'ai envie de partir, à la fin. Je voudrais m'en aller. L'angoisse me gagne...

F. 2 : Une sensation... moi aussi...

F. 3 : Oh, comme une solitude...

(N. Sarraute, *Le Silence*)

La question de l'errance des corps, dans les écritures qui nous intéressent, semble transcrite du silence qui habite les pages. La lecture des premières lignes de *Promenades* (2003) nous fait remarquer que ces questions d'errance, de perte, de départ, transpirent à travers les mots :

« Ce serait bien que vous passiez à l'agence pour régler le problème de ce voyage qui ne se fera jamais sinon », dit Pat à Bob un matin.

« Où voulez-vous aller ? » dit Bob.

« Là où je n'aurai pas peur de nous perdre », dit Pat. (p. 8)

Dans la pièce, le personnage de Bob annonce au début qu'il souhaite partir. Celui-ci donne un foisonnement de détails (combien de temps, lieu, situation géographique, heure de départ). A cela, le personnage de Pat répond « Les détails nous tueront » (p. 8). On observe dès lors la disparition progressive de Bob :

« Je pars. Obligé. Ne sais pas quand je reviendrai lundi ou mardi », dit sans plus Bob à Pat la fois suivante.

Puis :

« Je ne viendrai pas dîner », dit Bob à Pat.

Puis :

« Je m'en vais tout le week-end ».

Puis :

« Ne m'attendez pas pour dormir ». (p. 8)

L'errance du personnage de Bob est importante dans la pièce (« Et Bob erra », p. 16). Celui-ci semble toujours sur le départ d'une destination incertaine (à moins qu'il organise véritablement son départ « pour un pays libéré des guerres impitoyables depuis des temps immémoriaux », p. 19). Cette errance semble renforcée après l'annonce de l'aveu, lorsque fut percé le silence.

Il est également question d'errance chez Anja Hilling. Lorsque survient le désastre, les

personnages de *Tristesse animal noir* (2011) ont la certitude de devoir partir en même temps qu'ils ignorent où aller. Ils errent jusqu'à atteindre les limites de leurs corps :

- La certitude.
- Continuer à marcher serait du gaspillage.
- Gaspillage des derniers restes du corps. (p. 136)

Chez Pauline Picot, dans la pièce que nous étudions (*Votre âme sœur...*, 2022), le personnage de Marie, seule, attend que les trente invités prévus arrivent à la fête. Mais celle-ci attend particulièrement son loup, décrit comme protecteur et aimant, dont elle sait « qu'il va venir ». D'après Claude Régy :

Dans les textes, on sent peut-être que « quelqu'un va venir ».
« C'est presque messianique,
On attend un prophète.
Mais ce peut être une menace.
Ce peut être la mort qui vient » (Régy, 2002 : 298).

Cette attente (liée au silence) donne lieu à l'angoisse, le resurgissement traumatique, la mémoire traumatique. « [...] Rien. Rien ne l'empêchera de venir me trouver [dit le personnage de Marie]. Même pas la mort. C'est ça l'amour. Mais oui c'est ça » (p. 33). Elle raconte ensuite qu'avant on l'enduisait de viande pour encourager les personnes à venir. C'est ce que le « elle » voulait faire, ce qu'elle a déjà fait mais qui n'a rien changé à la situation. Personne n'est venu.

Marie se demande que dire aux invités lorsqu'ils viendront. Une certaine angoisse naît de cette attente silencieuse, menaçante : « Qu'est-ce qu'ils vont me faire ? Rien. Je suis folle, ils vont rien me faire. C'est une fête. Là pour le coup ce serait pas festif du tout, de mon point de vue à moi ce serait raté » (p. 39).

Le personnage chez Picot attend. Mais au fil de l'intrigue, on se rend compte que Marie est enfermée dans cette pièce (« j'avais oublié que c'était fermé », p. 31). Cet enfermement, elle essaie de s'en extraire par la parole. Il serait intéressant de questionner dans quel espace Marie est enfermée (un espace mental, corporel, social, scénique, ...).

A la fin, Marie perçoit qu'il n'y a pas de clef : « S'il n'y a pas de clef si ça se trouve il n'y a pas de porte » (p. 43). Lorsque Marie s'en rend compte, c'est que l'émancipation commence pour elle. L'attente se rompt (« Elle n'attend plus rien et surtout plus personne », p. 43), et le corps se « délie » (p. 43).

« Les toutes premières répliques [de *Au lac Noir*] trahissent une attente inquiète » (Le Guern-Herry, 2023 : 181) : « Ah vous êtes là ».

La pièce commence avec une attente. Cléo et Eddie attendent Else et Johnny, venus les retrouver chez eux.

De manière générale dans toute cette pièce, les personnages parlent autour du sujet, mais la tragédie qui les unit – et les a aussi séparés – est tellement énorme et douloureuse qu'ils ont du mal à l'aborder de front. Ce sont alors les silences qui se chargent d'une densité particulière et doivent être remplis par tout ce que les personnages ne disent pas. La scène 3 de *Au lac noir*, émaillée de « Pause » et de « silence » en est un exemple paradigmatique. (Le Guern-Herry, 2023 : 283)

Dans *Au lac Noir*, on peut distinguer une dualité entre partir et rester. Les personnages de Johnny et Else ont quitté la région après la mort des enfants, tandis que Cléo et Eddie ont été contraints de rester pour de prétendues raisons financières. Lorsqu'Eddie prononce les mots « Mais nous ne pouvons pas partir », il faut se demander les motifs de cette impossibilité. Est-elle financière comme le dit le personnage, ou est-elle d'un autre ordre ?

1.3. Dynamique présence/ absence

Chez Anja Hilling, nous relevons que le personnage de Flynn est, jusqu'à présent, quasi mutique. Ce personnage est présent à la fois (physiquement, dans son corps) et absent (du discours).

Les mort/es (figures « absentes ») n'ont pas de voix propre. Ceux-ci disparaissent de la pièce s'ils sont absent/es de la fable. « L'épreuve traumatisante permet aux personnages de prendre conscience de leur état de disparition permanente [...] » (Comito, 2022 : 16).

Les survivants sont confus. De manière symbolique, la mort de l'être cher fait mourir une partie d'eux-mêmes, comme si la mort de l'autre était une manière de, soi-même, mourir un peu. (Comito, 2022 : 41)

On constate, chez les personnages de Hilling, identifiables essentiellement les uns par rapport aux autres, une perte de soi, d'identité propre.

La voix, retenue comme un prolongement, une survivance du corps, devient de plus en plus brisée, atone, ténue, jusqu'à n'être qu'un souffle, une simple respiration au travail. Quant à la parole du personnage, elle semble s'élimer et s'émietter davantage, finissant par n'être qu'une poussière de mots, étendue sur le silence qui l'englobe. (Chestier, 2007 : 109)

Chez Pauline Picot, nous observons la présence d'un « elle » comme figure d'absente, très fort présente dans le récit raconté. On pourrait se questionner sur le statut de ce « elle », ou

alors ne rien « élucider ».

Le « elle » est omniprésent, et lorsque ce n'est pas le cas :

[...] je me relève et je tends mon visage vers le ciel et je hurle à mon loup qu'il vienne me prendre. Et comme personne ne vient je me mets toute nue et je passe par la fenêtre et je tombe dans la neige qui me brûle et je cours dans la forêt ou ce que j'imagine qui est une forêt mais qui est peut-être une rue et je le cherche et je me cherche avec lui. (p. 38)

La viande est présentée comme ce qui, selon l'extérieur, pourrait soigner.

Dans *Au lac Noir*, la dynamique présence/ absence se joue du côté des enfants décédés, cet événement traumatique qui, par définition, ne passe pas, revient, resurgit. Cette dynamique chez Loher se matérialise par la conservation des affaires des enfants, et notamment par la conservation intacte de la chambre de Fritz :

ELSE *mordante* Nous n'avons plus de « chambre de Nina »
Mais la chambre de Fritz existe peut-être encore
Elle a peut-être été conservée
exactement comme elle était
comme elle a toujours été
dans le passé

Silence.

CLÉO Oui

Elle est encore là (s. 4)

2. Corps vulnérables

Puisque le traumatisme affecte le corps, nous nous permettons une analogie avec les membres fantômes. Comme si une partie d'eux-mêmes était morte dans l'accident, ils sont amputés de leur moi antérieur à l'expérience traumatique. Cette amputation provoque un manque, comme si un membre de leur propre corps avait disparu. Pour survivre, il s'agit alors de faire avec ce manque, telle serait l'expérience à vivre. (Comito, 2022 : 57)

2.1. Le corps « enforesté » (A. Hilling)

Dès le début de *Tristesse animal noir* (2011), on observe, du point de vue de la description des corps, une analogie avec les éléments naturels, notamment dans la description des bras du personnage d'Oskar : « Gloria se trouve maintenant dans les bras d'Oskar. Ses bras sont frêles, secs, longs, ses bras sont des branches » (p. 84). Le corps « physionomique » de Flynn est également décrit dans les didascalies, et comparé à des éléments naturels :

Sa physionomie va droit au cœur, ses cheveux sont de la terre, délicieusement en bataille après son petit somme, son corps est léger. Ses yeux. Martin dirait que ses yeux sont des fleurs de marais, sombres et verts, sertis dans un lit de paupières épaisses. (p. 85)

Lorsque le feu s'arrête, le « retour au corps », essentiellement traduit par le « désir de l'eau ». La soif, ce « désir de l'eau » fait office d'élan vital : « [...] Tu continues à marcher parce que tu as soif. Cette sensation est peut-être encore plus forte que la douleur ». La soif des personnages est comparable à la « soif » de la forêt, qui attend la pluie depuis « trente-quatre jours » (p. 81).

Avec le feu, la forêt s'est métamorphosée, tout comme les corps qui ont vécu le traumatisme :

- [...] la forêt a changé, a diminué, elle est plus basse, redessinée par cet argent.
- Provisoirement.
- Au-dessous. Sous l'argent, la nouvelle peau des arbres, noire, l'écorce desséchée, carbonisée.
- A présent, il s'envole déjà. [...] (p. 134)

Après l'incendie, un couple retourne sur les lieux pour voir ce qu'est devenue la forêt. Il faut remarquer, une fois encore, le parallèle entre le corps et la forêt :

ELLE. – C'est pour ça qu'on est partis. Sortir un peu. Histoire de voir ce qu'est devenue la forêt. Ça peut aider. De voir une misère encore plus grande.

LUI. – Mais ça n'a pas été le cas.

ELLE. – Non. Ça n'aide pas de voir que la forêt a tellement souffert. Ça fait même mal aux os. Ce changement. [...] (p. 138)

Les discours technoscientifiques et capitalistes, indique Manon Delcour, entretiennent l'illusion selon laquelle le corps est une entité que l'on pourrait dominer et posséder, comme la nature, comme les objets matériels (2018 : 74). Tout le sens du parallèle établi par Hilling dans *Tristesse animal noir*, entre le corps et la forêt, prend de l'importance. Il s'agit là, peut-être, une manière de la part de l'autrice de nous rappeler que, nous aussi, nous sommes la nature.

2.2. Le corps évidé (P. Picot)

Chez Pauline Picot, le corps peut être qualifié d'absent, de vide, « évidé » par le traumatisme. Le personnage de Marie décrit cette « perte » du corps comme une fonte de neige :

Je fondrai parce que je sais que je fonds. Je sais que tout pour moi est exceptionnellement sentimental. Je sais que je suis toujours prête à fondre sous un regard, sous une main. Je me vois déjà fondre. Ce sera les cheveux en premier, on dit que c'est les cheveux qui fondent en premier. Puis les ongles. Je fondrai à ses pieds et il continuera le slow tout seul en clapouillant dans la flaque de moi. (p. 29)

Le corps semble supprimé, nié, soustrait, sous l'effet du désir pulsionnel, des sentiments. Il y a

sans aucun doute un parallèle à établir entre le traumatisme lié à la viande hachée et le corps soustrait. Dans *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt* (2022), le traumatisme s'est produit et se rejoue par le corps. Un corps « absent », « vide », créé par l'autre (« elle ») :

Faut toujours qu'elle dénigre ce qui se passe dans mon corps. En fait non elle dit carrément que je n'ai pas de corps, qu'il faut que je m'en fasse un, elle veut m'en faire un en me remplissant de viande pour me donner consistance, qu'il y ait de la matière. Pour elle il faut qu'on mange, qu'on ait une vraie forme pleine de viande pour qu'elle soit heureuse. Elle pense que ne pas manger c'est être méchante, elle me dit mais t'es méchante et comme je pleure sur la chaise elle me met des steaks sur les yeux pour qu'ils dégonflent et puis elle me met aussi du carpaccio sur les pieds pour qu'ils s'affinent et ensuite elle me barbouille les lèvres de paleron pour la couleur et elle me met aussi des paupiettes dans le soutien-gorge et des saucisses dans les cheveux pour un peu de volume et elle me dit ça y es tu es prête emballé c'est pesé. (p. 17)

Cet extrait renvoie aux injonctions liées au corps, particulièrement au corps des femmes. Nous aborderons plus largement ce point ci-après, dans notre cinquième sous-point « Corps troublés, corps traumatisés ».

2.3. Le corps accidenté (N. Renaude)

Dans *Promenades* (2003), il faut noter la présence de corps accidentés. Un accident est, par définition, un « événement fortuit, non prévu », qui peut « entraîner des dommages matériels, des blessures, la mort » (*Usito*). Un accident est arrivé à la sœur de Tom (Bess) et à son mari (Matt). Ils ont été percutés la même nuit que celle durant laquelle Bob est tombé du mur. L'accident de voiture a découlé de ce que Bob faisait sur le mur. En un sens, Bob est la cause de l'accident.

MATT. –

Je boite Bess mais ça aurait pu être plus grave

BESS. –

Oui oui oui nous pourrions être morts.

MATT. –

Nous le serions à l'heure qu'il est si l'ambulance n'avait pas été là dans la seconde.

BESS. –

A croire qu'elle nous suivait.

MATT. –

Je n'ai vu ni ce qui nous est venu de face, ni ce qui nous suivait ; nous étions lààà parler de vous et de vos signes.

BOB. –

Moi aussi je pourrais être mort.

BESS. –

Enfin, maintenant on voit le jardin de Tom [...]

2.4. Le corps malade (D. Loher)

Chez Dea Loher, on recense la question du corps malade. Le personnage de Else a une défaillance au cœur. Elle est d'ailleurs médicamentée quotidiennement. Cœur symbolique ou bien le cœur organique – corps défaillant et dysfonctionnel, qui peut mener à la mort. Lorsqu'une maladie grave, comme celle de Else dans *Au lac Noir*, « progresse dans une lucidité partagée, l'impossibilité de se projeter dans l'avenir autour d'une activité commune, le poids de chaque parole énoncée, amènent à vivre une autre dimension du silence. Non plus dans le refoulement, mais dans la conscience de la précarité de la situation [...] » (Le Breton, 1997 : 240).

Plus l'intrigue de la pièce avance, plus le degré de fragilité de Else augmente. Cette défaillance est passée sous silence (« elle ne parle pas de ses faiblesses », s. 2), et pourtant transforme littéralement le corps de celle qui la porte, ainsi que le corps de celui qui l'aime. En effet, à la scène 21, Johnny dit « moi aussi je vis avec cette défaillance au cœur/ sa défaillance au cœur est devenue ma défaillance au cœur ». Le rapport au corps matérialise, en quelque sorte, la dynamique silencieuse présente dans le texte, qui pèse sur le tabou, le secret.

La maladie, chez Dea Loher, est réfléchie comme une violence, puisqu'elle met à mal un lieu de vulnérabilité supplémentaire. La maladie peut être perçue ici comme un « intrus », un « agent perturbateur qui vient violer l'intégrité de ce qu'il pénètre et y introduit une étrangeté radicale » (Le Guern-Herry, 2020 : 2). La maladie du corps suppose de vivre à l'intérieur de soi « une bouffée douloureuse de silence » (Le Breton, 1997, 23). La douleur est un malheur, une violence, un « deuil provisoire ou durable de soi, elle entraîne la parole dans son sillage. Enclose dans l'obscurité du corps, la douleur est réservée à la délibération intime de l'individu » (Le Breton, 1997 : 237).

Dans son essai *L'Intrus*, Jean-Luc Nancy aborde la question de l'intimité du rapport à soi, à son corps, au corps comme identité (Le Guern-Herry, 2020 : 2). « La perte de familiarité avec soi-même – ici avec le corps souffrant et lourdement médicalisé – générée par la présence de l'intrus fait émerger un espace pour une (re)mise en question de la définition de soi : une crise de l'identité » (Le Guern-Herry, 2020 : 10). Le corps semble être le lieu des questionnement identitaires. L'intrusion dans le corps est à l'origine du trouble, qui génère lui-même une mise en crise de l'identité du sujet (Le Guern-Herry, 2020 : 3). La mutation du corps

met à mal l'identité. Rajoutons qu'il est mentionné que Else doit dormir assise « pour que l'eau puisse évacuer les poumons » (s. 23). Le motif de l'eau ressurgit ici. L'eau met Else en danger de mort, comme ce fût le cas pour les enfants.

2.5. Corps troublés, corps traumatisés

Par le traumatisme et ses formes diverses, la présence du corps semble atténuée, progressivement effacée et soustraite. Selon Manon Delcour, cela témoignerait d'un symptôme sous-jacent de notre époque contemporaine « déterminée, entre autres, par les discours de la science et du capitalisme » (2018 : 72).

2.5.1. « Silence de mort » : deuil, disparition, séquelles traumatiques

Ce qui touche à la mort, au deuil, à la disparition, suggère « la suspension de la parole » (le Breton, 1997 : 23).

Dans *Tristesse animal noir*, le silence de la catastrophe amène le cri. Ce cri, comme nous l'avons vu, se présente comme une forme du silence dans *Tristesse animal noir*, alors même qu'il est à l'origine de sa rupture. Celui-ci survient lorsque Miranda appelle son enfant. Dans une forme d'autre stade de cri, celui-ci revient encore. Cette fois-ci, le cri est empêché, obstrué, par le corps souffrant et par une substance, l'azote :

- L'azote a occupé tes poumons, s'y est étalé, incrusté. Tes poumons l'attirent, se resserrent, l'étreignent comme un dernier amant pour une dernière nuit.
- Tu ne penses plus à crier.
- Tu penses à respirer.
- Respirer.
- C'est tout ce que tu veux.
- Tu réduis tes exigences. (p. 111)

On voit, avec cet extrait, que là existe un lieu de silence, vital pour le corps. Crier serait ici s'épuiser, épuiser son corps. Le silence serait ici se préserver, rester en vie.

Le silence est ici l'endroit de l'entrelac des pulsions de vie et de mort. A la fois les personnages sont réduits au silence par la catastrophe, ils sont empêchés, dirigés vers la mort et à la fois, le silence est le lieu de la survie.

Le corps troublé, déséquilibré chez Oskar renforce, il semblerait, la culpabilité (« Je vais aller à la police », p. 165). Oskar se sent coupable. Dans son corps, il y a une perte matérielle, mais

il y a surtout une métaphore de la perte, le deuil de la vie « avant » catastrophe :

MARTIN. [à Oskar] – [...]
Il n'y a pas qu'à toi. Que ça laisse des traces.
Il n'y a pas que toi. Qui a perdu quelque chose.
J'ai démissionné.
Je ne peux plus continuer comme avant.
Moi aussi je suis triste. (p. 166)

Les séquelles, dans la pièce, sont d'ordre psychique, puisque les personnages ont été traumatisé par la mort en face.

Dans *Tristesse animal noir* (2011), les séquelles traumatiques sont aussi visibles sur le corps. Par exemple, pour le personnage de Jennifer, qui avait eu le cuir chevelu brûlé par les flammes, « aucun cheveu n'a repoussé ». En plus celle-ci vit des pertes de connaissances, des évanouissements.

Dans *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt* (2022), lorsqu'advient la rupture de l'attente, dans la pièce, le corps se libère de sa staticité initiale. La fête commence véritablement pour le personnage de Marie.

Les séquelles des personnages de *Au lac Noir* semblent liées au temps qui passe, au corps mutant, vieillissant, dans un parallèle avec ce qui a été et ce qui est :

ELSE Quoi
Qu'est-ce qu'il y a
EDDIE Nina te ressemble
te [sic] façon si incroyable
ELSE Et alors
Quoi
Quoi quoi
Qu'est-ce que ça a
Quoi
Silence.
ELSE à Cléo Tes cheveux sont devenus gris
Silence.
Tu as les cheveux gris
Tout gris, ils sont, tes cheveux
pourquoi tu les teins pas
Ils sont si gris (s. 8)

Notons que la thématique de l'enfant mort est récurrente chez Loher. La mort fait advenir, de manière tout à fait mécanique, le mutisme. Le deuil est une forme de silence qui force le retrait d'un sujet hors du lien à l'autre habituel ; le deuil, ainsi, est une « traversée du silence » (Le Breton, 1997 : 258).

2.5.2. Suicide et soustraction du corps

Dans *Promenades* (2003), le personnage de Bob fait une tentative de suicide, laissant place à une sensation de « ratage de soi », dans une « esthétique de l'échec et du malheur » (p. 17).

La mort des enfants, dans *Au lac Noir*, fait advenir inévitablement et mécaniquement, le mutisme de ceux-ci (et un silence accablant auprès de leurs parents).

Dans *Tristesse animal noir* (2011), le personnage de Paul, face à l'incapacité de la nécessaire transformation individuelle, sombre dans la « tristesse » et se défenestre ; il est « tombé sans sauter » (p. 170). Paul, lorsqu'il ne répond pas au téléphone, se mure dans le mutisme, « refusant de s'immerger dans l'ordinaire de la communication, il en rejette l'outil ». Le chagrin et le deuil, ici, « rendent balbutiant et font du silence [de la mort] un recours possible face à l'intolérable » (Le Breton, 1997 : 104). Le silence du deuil traduit l'« anéantissement du sujet » (Corbin, 2025 : 121), du sujet survivant. L'enfant de Miranda, morte brûlée, perd une oreille. Le corps de l'enfant mort est disloqué, fragmenté, décomposé. Le corps d'Oskar aussi, est nié, fragmenté. Celui-ci, après l'incendie, a subi une amputation du bras :

JENNIFER. – Comment va ton bras.

OSKAR. – Le bras a été enlevé. (p. 163)

Dans *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt* (2022), on pressent un traumatisme autour de la nourriture, de l'anorexie et du rapport au corps « vide » : « Mais c'est vrai qu'à une période il me fallait quand même quelque chose qui me nourrisse puisque j'avais arrêté de manger » (p. 19).

Marie ici dit souhaiter être comme du bois, une branche ou une herbe, qui n'aurait besoin que de respirer. Ou alors être comme de la neige et « se laisser fondre se laisser amoindrir ». Notons également chez Picot la figure de l'absente qui, dans le passé, l'asseyait sur une chaise en allumant les lumières roses et bleues en disant : « tu manges ou tu meurs tu choisis » (p. 19).

La présence du désordre alimentaire – l’anorexie – suggère de réfléchir à la question de l’incarnation du corps (ou la désincarnation de celui-ci). La boucle anorexie/ boulimie est l’une des formes de négation du corps. Le corps devient un « gouffre sans fond » (Ernaux, citée par Froidevaux-Metterie, 2021 : 191). Les désordres alimentaires comme l’anorexie relèvent « d’un souci obsessionnel pour l’apparence résultant des injonctions sociales qui imposent aux filles des diktats esthétiques insoutenables » (Froidevaux-Metterie, 2021 : 193). Il y a en effet un lien entre les troubles du comportement alimentaire et les injonctions provenant de notre société patriarcale néolibérale.

Selon Camille Froidevaux-Metterie, l’anorexie pourrait traduire le « rejet du contrôle symbolique et pratique exercé par la société patriarcale sur les corps féminins » (2021 : 194). C’est une résistance, une lutte, une protestation contre les injonctions sociétales et le mythe de la « femme dévorante » (Froidevaux-Metterie, 2021 : 195). « L’amaigrissement extrême signifierait un double refus : refus du corps féminin tel que la puberté le fait apparaître, tout en rondeurs et saignements, doublé d’un refus de la condition d’aliénation associée à la maternité impérative » (Froidevaux-Metterie, 2021 : 194).

2.5.3. « Un corps à soi »⁶ - injonctions, déconstructions

Les injonctions liées au corps féminin sont une brèche silencieuse, profondément ancrée dans les discours de notre monde moderne. Marie Micla, dans l’avant-propos de *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt*, souligne son désir que l’autrice, Pauline Picot, écrive « sur ces êtres invisibles murés et hystérisés par le corps social ; ces cicatrices d’un monde épileptique » (p. 5). Les cicatrices dont elle parle ressemblent à des traces silencieuses. Le rapport au corps et aux injonctions est très présent chez Picot et chez Hilling.

Pauline Picot aborde la question du désir dans son œuvre, et plus précisément sur ce que le désir de l’autre implique immédiatement sur soi-même. Faut-il se sentir redevable du désir de l’autre ? Le personnage de Marie dit par exemple :

Si on me dit je te désire ça veut dire qu’il faudra tout pousser contre les murs et m’accoupler pour honorer ça ? Je ne sais pas, je n’ai pas appris. [...] S’il fallait m’accoupler immédiatement je ne sais pas si je pourrais. (p. 30)

Juste après cette question de l’injonction de réponse au désir de l’autre : *Marie trifouille le fond*

⁶ Ce titre renvoie au fameux ouvrage éponyme de Camille Froidevaux-Metterie.

de son verre de viande hachée. Les formes de domination sociales ont un ancrage psychique. Le rapport à la viande, festin communautaire par excellence, écœure Marie, la « fait vomir », est source d'angoisse. Dans un entretien radiophonique chez *Poezz e-chronik* en 2022, Pauline Picot dit : « Je ne veux pas faire de théories, je voudrais que ça parte du corps, et de voir comment ça inspire le dégoût ».

Le propos n'est pas frontal : il s'agit d'observer comment ces injonctions à plaire sont là et comment elles sont « entrées dans son corps ». Cette violence est symbolisée par la viande, qui agit à différents niveaux symboliques, mais qui, aussi, est le lieu de l'injonction.

Il y a la danse aussi la danse. C'est un critère discriminant. Mais il faut se laisser faire parce qu'ils savent ce qu'ils font. Toi tu dois accepter de ne pas savoir. Jetée à gauche jetée à droite et tu dois accepter de passer par la fenêtre dans la folie du moment. Je ne sais pas, on m'a dit. Ça peut être extrême et c'est bon signe, quand tu passes par la fenêtre c'est qu'il y a de la passion. (p. 37)

Ce « Je ne sais pas, on m'a dit » : représente, nomme clairement la question de l'injonction. Enjoindre, c'est « imposer », « mettre en demeure de », « ordonner formellement ». Il ne s'agit pas dans l'injonction de comprendre l'ordre donné, mais de faire ce qui est demandé.

Les injonctions sociales impliquent qu'une femme pressent ce que la société attend d'elle, et en particulier l'injonction à plaire, à séduire, à aimer (P. Picot), en même temps qu'un désir d'aimer émane de Marie. Dans l'idée d'une injonction liée à l'amour, Marie rajoute : « Par amour je pourrais passer par une fenêtre. Je l'ai peut-être déjà fait d'ailleurs ». Que peut-on faire par amour ? C'est une question essentielle que Marie pose dans *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt*. Marie se demande si elle pourrait manger de la viande par amour, donc revivre le traumatisme. L'amour est ici aussi une injonction, qui pousse le sujet à faire quelque chose.

Des allusions aux injonctions sociales, surtout sur des corps de femmes, sont également observables chez Anja Hilling, notamment dans le rapport à la maternité.

Poussé maintenant dehors par son corps à elle, comme malgré elle ; elle, partagée entre le vœu que persiste le triomphe de son corps portant la vie, l'osmose avec le petit corps, et la nécessité de le laisser la quitter, de s'arracher cette chair qui était sienne et qui devient tout à coup quelqu'un d'autre. Et l'on dit alors qu'elle donne la vie. (Malinconi, 2018 : 110)

Dès le début de *Tristesse animal noir*, le « passage à la maternité » du personnage de Miranda est décrit dans la didascalie : « Autrefois elle [Miranda] était modèle photo, à présent

elle est mère. Ça fait un an, plus d'un an, qu'elle a eu un enfant, un enfant de Paul, une fille, Gloria. » Définies essentiellement par leurs fonctions procréatrices et sexuelles, cantonnées ainsi à l'unique sphère domestique, les femmes sont – aujourd'hui encore, dans notre société patriarcale – forcées de « dénier la capacité de se projeter dans le monde et de s'y accomplir pleinement » (Froidevaux-Metterie, 2021 : 73).

Par exemple lorsque le personnage de Martin commente le corps de Miranda, ayant vécu une grossesse :

MARTIN. – Et après. Après l'enfant. Qu'est-ce qui se passera après. Je veux dire. Il y a des filles qui sont encore dans le business à trente-cinq ans. Même avec des enfants.

OSKAR. – Je trouve qu'elle est belle.

PAUL. – Elle n'est pas ronde.

JENNIFER. – Elle est ronde et ça lui va vraiment bien.

PAUL. – Elle se remettra bien dans la course.

MARTIN. – Elle est has been.

Tu ne peux pas te laisser aller comme ça et penser que la profession va te le pardonner.

JENNIFER. – Elle pourra toujours faire autre chose.

MARTIN. – Ah. Et quoi.

JENNIFER. – Vous aurez bien une idée.

OSKAR. – Un autre enfant peut-être. (p. 90)

Ce que Simone de Beauvoir nomme la « condition féminine » semble encore aujourd'hui synonyme d'« assignation sexuelle et maternelle » (Froidevaux-Metterie, 2021 : 73). Cela signifie que l'expérience sensible des femmes supprime par définition leur liberté, « que Merleau-Ponty associe intimement à l'existence qui est incarnation perpétuelle » (Froidevaux-Metterie, 2021 : 73).

Dans *Au lac Noir*, il est aussi question de maternité à un endroit, lorsque Cléo évoque la question de l'avortement comme secret inviolable – par opposition, entendons-le, à l'idée d'un désir d'enfant hégémonique, normé, impératif :

je ne l'ai pas eu
je n'ai pas eu l'enfant
je l'ai fait dégager comme on dit
qu'on dégage quelque chose du chemin qu'on en débarrasse
le chemin le nôtre à tous
et de son propre chemin aussi je l'ai débarrassé
et personne n'en a rien su (s. 29)

La parentalité au sens large, dans *Au lac Noir*, est représentée comme une source de douleur.

Par rapport à ce corps de femme primipare, on constate aussi une forme de double contrainte dans *Tristesse animal noir* :

MIRANDA. – Je me suis décidée contre le sein. [...] Je n’allait pas. [...] Je ne l’ai jamais allaitée comme ça je peux boire du vin et fumer au lieu de manger et mes seins sont comme avant. Comme toujours. Bien. Tu veux les voir. Tu veux les voir. Encore six mois et je serai de nouveau la même. [...]

OSKAR. – A mon avis tu casses un truc en Gloria dès le départ. (p. 91)

Dans cet extrait, il faut relever le rapport d’étrangeté vis-à-vis de son propre corps. Le corps a subi une mutation, une métamorphose, telle que Miranda ne reconnaît plus son corps, et aspire à le retrouver ; à retrouver ce « corps perdu », métamorphosé et troublé.

« Conclusion » – Une ouverture vers nos espaces « poétiques »

Nous considérons que le silence est l'espace même de la « langue corporalisée » (Sarrazac, 1981 : 133) et représente assurément, encore et d'autant plus en ce XXI^e siècle, un endroit révolutionnaire et un espace émancipateur. Ce silence, tel que nous l'avons abordé, nous le pensons profondément, suscite une ouverture vers d'autres espaces ; des espaces à la fois poétiques et politiques. Du silence comme faille du langage naît un corps en métamorphose ; et de cette métamorphose naît un espace « poétique », où le théâtre reconfigure une possibilité du dire et de l'être.

Nous appuyons le développement de notre pensée sur ce terme – « poétique » – nommé en premier lieu par Enzo Cormann. Dans *Ce que seul le théâtre peut dire*, Enzo Cormann qualifie son travail de « réflexion 'poétique' », car celle-ci « tente de lier organiquement la construction de l'assemblée à l'incessante réinvention du drame – le politique et le poétique » (2012 : 11). L'auteur rebondit sur le constat de Bernard Stiegler, sur ce que ce dernier appelle la misère symbolique : « La question politique est une question esthétique, et réciproquement : la question esthétique est une question politique » (2012 : 40).

Enzo Cormann s'est posé la question suivante : « qu'est-ce que seul le théâtre peut dire ? qu'est-ce qu'on ne pourrait voir sans lui ? » (2012 : 8). L'interrogation semble essentielle, et d'autant plus parce qu'aucune réponse ne peut être apportée à celle-ci. Cette question sert en fait d'appui, d'« axe de réflexion, une façon d'envisager » (2012 : 8) le théâtre et ses composants.

1. Le silence comme lieu de création (poétique)

Il nous semble que le silence constitue d'abord un foyer d'émergence : celui-ci précède la parole, la soutient, et la rend possible. Chez Claude Régy, ce quelque chose qui brûle est la matrice même de l'écriture : le langage s'y charge d'images et de sensations avant de prendre forme. Le silence est un lieu d'ouverture aux possibilités multiples du monde. Il est une flamme, un élan de vie. L'imaginaire s'y déploie en dehors des normes. Un lieu de flottement, d'indéfini, d'insaisissable dans lequel la création peut s'inventer autrement. Cormann rejoint Régy lorsqu'il affirme que « ce que seul le théâtre peut dire », c'est ce reste-là, cet espace dans lequel la parole peut dire ce qui nulle part ailleurs est dit. Le silence est, dès lors, une matière première pour l'écriture, là où s'envisage la possibilité même du poème. Enzo Cormann considère le « poétique » comme une réinvention du réel (2012 : 46).

Le silence, avec toutes ses implications charnelles et organiques, est créateur, « énergétique » (C. Régy), par la tension qui lui est inhérente.

[...] le silence est peut-être l'horizon de toute création verbale, voire de toute création artistique. Parce qu'il va contre l'expansion du *logos*, il peut apparaître comme l'aboutissement ultime, la visée secrète de toute parole, de tout acte, qui refuserait sa récupération par l'ordre préétabli du langage et du monde. (Rykner, 2000 : 49)

A propos de l'écriture de Noëlle Renaude, Julie Sermon dit :

Son théâtre à ciel ouvert est un théâtre ouvert à tous les vents, sujet à tous les désordres, traversé par tous les élans du monde, aussi bien humains que non-humains. Et finalement, la présence des espaces naturels, la manière dont Noëlle Renaude les fait exister, le rôle qu'elle attribue à ceux et celles qui y évoluent, sont symptomatiques des dialectiques, tant structurelles qu'existentielles, qui fondent et traversent de part en part son théâtre – entre contrôle et abandon, mise à distance du paysage et immersion dans la nature, tentation du cadre et goût des débordements en tous genres, repli sur son pré carré et pérégrinations plus aventureuses, voire franchement désastreuses. Ce sont là, plus largement, les hésitations, les troubles et les paradoxes qui marquent les sensibilités de notre époque, et auxquels le théâtre turbulent de Noëlle Renaude – dans les multiples manières qu'il a d'aménager, de régler et de dérégler les rapports entre personnages et environnements – peut offrir un espace d'expression, et de réinvention. (2023 : 277)

Le théâtre de Renaude repose sur les pouvoirs « imagiers et imageant » du verbe, de la parole, c'est-à-dire, dit J. Sermon « sa capacité à fabriquer en temps réel et à infiniment renouveler les histoires » (2023 : 270).

Selon Julie Sermon, le paysage dans le théâtre de Noëlle Renaude « est le fruit et l'occasion d'une relation — le point d'échange et d'articulation – entre la voix qui nomme la vision (l'énonce, la décrit, la prescrit), et le corps qui vient d'une manière ou d'une autre l'habiter » (2023 : 270).

« Allié à la beauté d'un paysage le silence est un chemin menant à soi, à la réconciliation avec le monde » (Le Breton, 1997 : 147).

Le silence est créateur. Dans l'écriture, la page blanche est l'espace de création de plus absolu. A ce sujet, Alain Corbin reprend les mots de Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* comme suit :

Ecrire est dérisoire, considère Maurice Blanchot : « Une digue de papier contre un océan de silence. Le silence – lui seul obtient le dernier mot. Lui seul détient le sens éparpillé à travers les mots. Et c'est vers lui, au fond, que nous tendons (...), nous

aspirons (...) lorsque nous écrivons. Garder le silence, c'est ce que à notre insu nous voulons tous, en écrivant. » (2025 : 120).

Julie Sermon dit que chez Noëlle Renaude, les paysages ne sont pas tant « représentés mais évoqués par la puissance suggestive des mots que lisent les personnages, directement dans leur environnement ou sur les guides qui en accompagnent la découverte » (2023 : 256). Ce procédé vise à « faire surgir le paysage (et à mettre en mouvement l'imagination des spectateurs) via les inscriptions qui balisent le parcours des protagonistes [...] » (Sermon, 2023 : 256).

Elle ajoute que « le cadrage du paysage ne se donne pas à voir en tant que tel : il est le fruit d'une opération discursive, il résulte des mots que les personnages emploient pour décrire ce qu'ils voient, en se concentrant sur tel ou tel fragment de leur environnement » (Sermon, 2023 : 264).

Tout paysage est traversé par une ligne d'horizon, ce trait décisif qui marque simultanément la frontière du visible et l'appel de l'infini. De la même manière, le silence dans l'écriture dramatique trace une limite perceptible du discours tout en ouvrant, au-delà de ce qui est dit, un espace de résonance. Comme l'horizon, le silence circonscrit et dépasse à la fois : il borne la parole tout en laissant affleurer ce qui sourd du langage. Autrement dit, comme l'horizon dans le paysage, le silence aurait une capacité de délimitation de la parole tout en l'ouvrant à l'infini de ses possibles. En ce sens, le silence, peut-on supposer, est l'endroit, sinon du plus haut, d'un certain degré de liberté.

L'espace poétique, à la fois, retient le silence dans la parole et en fait une parole en soi, et est aussi engendrée par le silence même. C'est-à-dire que la poéticité dont nous parlons, à la fois, retient le silence au cœur de la parole et le transforme en parole à part entière, tout en étant elle-même générée par ce silence. La poéticité naît donc d'un double mouvement : d'un côté, elle offre un espace au silence dans la parole – part invisible qui la crée de l'intérieur – ; de l'autre, elle transforme ce silence en une forme de parole en soi, dotée d'un sens propre. Elle ne peut exister que par cette présence invisible. Ainsi, la poéticité serait à la fois ce qui contient le silence et ce qui est produit par lui.

« La poésie n'est pas protestataire par choix, mais par nécessité », dit E. Cormann (2012 : 13). La poésie, au sens d'acte de création, semble indissociable de la question révolutionnaire. Enzo Cormann parle d'une « langue trichée du drame », c'est-à-dire une langue qui bouleverse

« l’ordonnement dans être dans le tableau d’ensemble » (2012 : 47). Une langue non-conforme au langage du quotidien, une langue irrévérencieuse, en ce qu’elle dit ce qu’on ne peut pas dire. Cette langue « trichée » permet un « être-ensemble méditatif et interrogatif », ancrant le théâtre dans la *res publica* (Cormann, 2012 : 51).

2. Le silence comme lieu de résistance (politique)

Le silence, ainsi, est un moteur de création et ouvre – qu’il soit personnel ou collectif – sur l’imaginaire.

L’imaginaire a cette capacité phénoménale de nous transporter ailleurs, de proposer une alternative qui ne soit pas seulement une critique, mais une véritable révolution de nos manières de vivre ensemble. [...] Cette réappropriation du monde par l’imaginaire, par la créativité, constitue le préalable à nos révolutions futures [...]. (S. Saqué, 2024 : 104-105)

Mais le silence semble aussi faire émerger un geste politique, une zone de résistance au monde social contemporain. Le silence qui transpire dans les œuvres ci-étudiées, se matérialisant sous diverses formes et en particulier celle du traumatisme, est une prise de parole en soi. Prendre la parole, dit Michel Foucault, est un risque, une transgression. La parole est un lieu de lutte, traversé d’interdits et de rapports de force. Dans les écritures dramatiques contemporaines de Anja Hilling, Dea Loher, Pauline Picot et Noëlle Renaude, le silence des personnages, le trouble de leurs corps et de leurs voix témoignent d’un rapport contrarié au monde social, souvent lié à des formes d’oppression, de traumatismes, d’injonctions sociales. Rompre le silence devient un acte d’affirmation et de reprise du pouvoir. Le silence, ainsi, est à la fois refuge, communauté, collectif et point d’appui de résistance.

Parler est « périlleux » (Foucault, 1971 : 10). Michel Foucault s’interroge sur le risque de la parole. Selon l’auteur, le discours est frappé d’interdits, et donc de transgressions. Il questionne ainsi le rapport au pouvoir dans le discours. Il dit ceci : « le discours n’est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s’emparer » (1971 : 12). Le pouvoir dont on cherche à s’emparer. Cette fin de phrase retient notre attention et, dès lors, le lien avec les écritures dramatiques contemporaines est évident. Ecrire est une manière, pour les autrices dont il s’agit, et ce depuis leur position et leur statut social, de prendre le pouvoir, à travers l’écriture. « Le théâtre n’est utile que s’il contient un explosif insondable. D’un ordre non clair. Le théâtre doit

être le corps conducteur d'un acte de résistance concentré, plus violent et plus calme que n'importe quelle déclaration ou n'importe quel discours rationalisé » (Régy, 1999 : 159). En effet, parler est toujours occuper une position déterminée au sein d'un ensemble de règles visibles ou invisibles ; c'est une « prise de risque qui engage la totalité du sujet » (Ryngaert, 2005 : 6). Le discours n'est pas un simple échange de paroles neutres, mais un véritable enjeu de pouvoir, produit, filtré, distribué et légitimé par des institutions.

Le silence est nécessaire à la prise de parole. Autrement dit, « pour reprendre possession de nos mots, par conséquent de nos vies, il faut passer par le silence » (Corbin, 2025 : 105). Mais si parler – sortir du silence – est une transgression, un risque, lorsqu'advient la sortie du silence, advient par la même un bouleversement politique. Ce bouleversement politique crée « les conditions d'une poétique de l'événement et de retrouvailles avec le sens » (Le Breton, 1997 : 98).

Le silence est un lieu de conscience de soi et de pensée collective. *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt* est un texte qui « joue avec les non-dits, tutoie les interdits, révèle un innommable ; dit le vrai » (M. Micla, p. 8). Marie Micla désigne les mots de Pauline Picot comme une « géographie mentale du monde » (p. 8), par une langue qui explore. Elle ajoute aussi : « L'incandescence de son récit rejoint ma soif convulsive et empêchée de pouvoir enfin dire [...] » (p. 7).

L'insistance des personnages à vouloir raconter le traumatisme fait écho à l'urgence d'écrire qui anime les autrices et ce qui, assurément, imprègne nos sociétés contemporaines. A travers le processus d'écriture et l'urgence de témoigner du monde, les autrices opèrent un travail de « réappropriation », de resubjectivation et de « *resingularisation*⁷ », en investissant « des pans de réel abandonnés à l'ordre des choses » (Cormann, 2012 : 10).

Selon Cormann, le travail des créateur/rices, auteur/rices, artistes est « originairement engagé sur la question de la sensibilité de l'autre. Or la question politique est essentiellement la question de la relation à l'autre dans un sentir ensemble, une sympathie en ce sens » (2012 : 41).

Ecrire est une prise de parole, un témoignage, une trace. Ecrire, en ce sens, est un acte politique.

La volonté de témoignage sur l'horreur confronte au mutisme par impuissance du langage à rendre compte d'une monstruosité ayant ravagée [*sic*] l'existence et dérobé la capacité signifiante des mots. Epreuve de l'indicible qu'il faut néanmoins dire pour conjurer l'oubli, dans l'espoir d'affranchir l'histoire de la

⁷ Enzo Cormann emprunte le présent terme à Félix Guattari.

répétition de tels moments. Aux confins de l'existence, le langage se dérobe. Mais le silence forcé se fait brasier, tant brûle le désir de dire et la volonté de s'arracher à l'impuissance pour renouer avec l'expérience du sens. Impossibilité de dire ou de se taire, écartèlement entre deux nécessités également puissantes, douleur d'une tension que rien n'apaise. (Le Breton, 1997 : 112).

L'objectif d'un mouvement collectif est de se comprendre, explorer « ce qui nous lie, comme ce qui nous délie » (Cormann, 2012 : 40). Il semble qu'à travers l'écriture, ces femmes, ces écrivaines, ces autrices, ces artistes, questionnent ce qui les rassemblent, leurs intersections et leurs différences. Camille Froidevaux-Metterie propose de « réfléchir aux conditions dans lesquelles les femmes pourraient s'affranchir de leur subordination et conquérir la capacité de se projeter vers leurs fins propres » (2021 : 73). Ces conditions, prenons-en le postulat, se logent dans la création – dont l'écriture constitue l'une des formes.

Il y a une « valeur heuristique à accorder à une pensée en première personne » (Froidevaux-Metterie, 2021 : 101). Il apparaît que ce soit « dans la tension diachronique entre le *je* et le *nous* que se déploie la question esthétique-politique » (Cormann, 2012 : 43). Ecrire en première personne « consiste en une exploration de ce qui, dans la singularité de ce qui est vécu, fait sens au-delà de soi » (Froidevaux-Metterie, 2021 : 103). L'écriture en première personne, en cela qu'elle est transpersonnelle, est une écriture du collectif.

Dans *Gender as Seriality : Thinking about Women as a Social Collective* (1994), Iris Marion Young réfléchit au concept de « collectif sériel » (Froidevaux-Metterie, 2021 : 90). En dépassant l'idée de « groupe », il est intéressant de réfléchir le collectif en termes de « série ».

Par opposition au groupe qui désigne un ensemble de personnes se reconnaissant comme engagées de concert dans un projet commun, la série se définit comme « une collectivité sociale dont les membres sont unis passivement par les objets vers lesquels leurs actions sont orientées ». (Young, citée par Froidevaux-Metterie, 2021 : 91)

Sans avoir d'identité commun à la base, faire série peut amener un groupe d'individus à s'engager dans un projet commun et, ce faisant, à faire groupe.

3. L'écriture *émancipée* – l'espace de l'écriture comme ouverture « poétique »

Ce qu'Enzo Cormann nomme « poétique » se situe à l'endroit de cette intersection entre

poétique et politique. A l'intersection du silence comme source de création et d'espace de résistance, il ouvre une troisième voie : celle de l'espace émancipateur de l'écriture...

Faire théâtre s'apparente à créer un espace où la parole et le silence inventent des formes de liberté.

« Du silence sourd un art de dire » (Labeille, 2007 : 3), un poème. Et ce, par le partage de sensations, par l'union d'individus qu'il suggère. Ici, nous abordons la question du chœur, du collectif, de la communauté. Le silence comme lieu de refuge commun, partagé, comparable aux derniers mots de Claude Régy, dans *Espaces perdus* (1998 : 124-125), que nous reprenons ici, tant nous mesurons leur importance :

Je vois des mouvements dans des espaces perdus.
Je sens comment la vastitude, si simple, est un lieu pour les larmes. Je sens
que ce que je cherche avec conviction je ne peux pas savoir ce que c'est. Je
pense que je ne dois pas savoir ce que c'est. C'est en ne le voyant jamais à
découvert que je le connais le mieux. Comme des échanges sous la mer.
Je pense qu'il faudrait des espaces perdus. Il faudrait cesser de les démolir. Il
faudrait construire des espaces perdus.
Des espaces vides, vastes.
Des espaces libres, des espaces nus, où tout peut s'inscrire, où l'image est
parfaitement visible dans son intégrité, dans son intégralité, pour tous les
spectateurs, et proche de chacun d'eux.
Des espaces dans lesquels ce qui doit être vu dispose d'une surface supérieure
à la surface où se tiennent ceux qui sont venus pour voir – pas forcément
nombreux.
Qu'il n'y ait aucune séparation entre ces deux surfaces.
Des espaces perdus seraient aussi des espaces flottants, indéterminés,
d'aucune spécificité particulière.
Des espaces vagues. Lieux qui inspirent. Esprits et murs ensemble. Lieux
dilatés.
Je crois aux intersections. Je ne crois pas au confusionnisme.
Je crois au principe d'exagération, à l'utopie, à la non-rentabilité.
Souhaiter que se multiplient les lieux de dérégulation, qu'on sache où travailler.
Qu'on sache où aller voir.
Penser à des lieux pour des aventuriers. Des nomades.
Être très vigilant sur l'acoustique, sur le respect de l'absolu silence, du vide
parfait.
Nombres d'or au sein de la sauvagerie.
Technologie de pointe en plein lieux dévastés.
Plus d'un sanctuaire serait assaini si on y mettait le feu.
Lieux qui sauraient faire penser à d'autres lieux.
Lieux où coïncident les contradictions.
Lieux de fiction.

Lieux de folie, de mort.
Endroits sans mesures, de silence et de cris.
Des endroits où se taire sous la pluie artificielle.
Qu'on nous laisse la place des larmes.

A cela, nous pourrions rajouter que d' « espaces perdus » à « espaces poétiques », il n'y a qu'un pas infime.

Le « tissage rhapsodique » des voix tel que nous l'abordions plus haut, est un exemple de la mise en crise du drame moderne (Cormann, 2012 : 55).

La mutation des rapports au corps et à la voix, selon Sandrine Le Pors et Pierre Longuenesse :

dit l'intime et le politique à la fois mettant au jour ce que les discours font à nos corps, ce que nos corps font au discours, ce qu'il en est aussi de l'inscription de nos corps dans nos mondes, dans notre mémoire, dans l'Histoire et dans nos champs de représentation. (2014 : 316)

Les « communautés vocales », leur pluralité, proposent un autre regard sur nos environnements et « signe[nt] en effet une évolution des enjeux dramatiques » (Le Pors, 2011 : 28). Qu'elles soient issues du personnage ou de la didascalie, les voix en formeraient une seule : « la voix de l'écriture » (Le Pors, 2011 : 33). La voix de l'écriture « parle en se taisant » (J. Fosse) est donc issue du silence. La voix silencieuse de l'écriture travaille au rythme au sein du drame, instaurant les voix comme « l'origine et l'objet d'une dynamique de la sensibilité » (Le Pors, 2011 : 39).

Clôture : un espace émancipateur

Le théâtre fédère car, à travers des sensibilités propres, laisse entrevoir les « possibles du monde » (Cormann, 2012 : 184). A travers les écritures étudiées – écritures « viscérale », du dévoilement, de l'apparition, du sursaut, nous voyons que :

parler de soi et de l'autre à la fois, être soi et l'autre à la fois, être soi et plusieurs autres, ne plus avoir, soi, où on s'arrête, et où commence le monde, où commence l'autre et où commencent les autres, c'est peut-être ça accéder à un état de lucidité qui n'est pas celui du monde commun. (Régy, 2002 : 364)

Le silence réunit en son sein les dimensions poétique et politique de l'écriture, parce qu'il permet à la fois d'inventer, réinventer et de résister.

Réinventer le collectif nous semble essentiel, et c'est précisément ce que permet l'écriture. Et

les identités collectives sont toujours enchevêtrées, entrelacées. De la même manière que Camille Froidevaux-Metterie affirme une vérité selon laquelle les normes et usages associés aux corps féminins déterminent le milieu dans lequel elles existent en tant que collectif, il importe d'imaginer une pluralité de milieux. Proposons, par exemple, de cultiver – en tant que femmes – le milieu symbolique de la Pensée, de la Création, de l'Élan artistique pour, enfin, véritablement, faire communauté et nous rapprocher de notre liberté.

Les autrices et auteurs d'aujourd'hui « nous donnent à entendre l'intraduisible musique du monde et nous montrent qu'écrire, c'est danser la langue » (M. Rombaut). Le silence de l'écriture, ainsi, devient un espace d'émancipation et de renouvellement du sensible.

Pour répondre à cette « horreur du vide » dont parlait Nicole Malinconi (dont la citation est reprise dans la préface du présent document), une horreur qui transpire dans l'écriture, une seule voie salvatrice n'est possible : celle de l'écriture elle-même. « Écrire encore, c'est la seule issue. Écrire des mots clairsemés, manquants, approchants, c'est ce qui me reste. On ne fait que cela d'ailleurs, approcher » (Malinconi, 2018 : 111). Ecrire dans son époque, à son endroit propre, car celui-ci ouvrira assurément vers un ailleurs, l'endroit de l'Autre. Ecrire depuis son corps, venant de lui, « le traversant et le perdant aussitôt » (Malinconi, 2018 : 112), considérant ainsi toutes les « parcelles d'introuvable » (C. Régy).

Partout des parcelles d'introuvable.
En nous surtout.
Se donner la liberté de tendre vers ce
qu'on ne peut pas atteindre.
Il faut tenter l'impossible.
Peu importe de l'atteindre.
On atteint quelque chose en chemin
[...]. (C. Régy).

« Et rien, si ce n'est le silence, n'aura eu d'importance » (Maeterlinck, 1896 : 21).

Peut-être, encore, un mot ou l'autre.

Au terme de cette démarche exploratoire du silence dans les écritures dramatiques contemporaines, il semble que penser le théâtre soit, plus que jamais, d'une importance capitale. Penser le théâtre, dans ses spécificités, ses « décompositions » et « recompositions », dans son « avenir » et son « devenir » est, depuis que foisonne la recherche dans le domaine, une manière douce, parlante et silencieuse, de se joindre au collectif.

Ainsi, ensemble,

nous toutes

nous tous

tendons vers

vers

plus de

juste un peu plus de

Liberté.

Remerciements

Je remercie chaleureusement toutes les personnes qui m'ont suivie durant le processus de recherche et d'écriture de ce mémoire.

En premier lieu, je tiens à remercier mon promoteur, Jonathan Châtel, pour son accompagnement sensible et enthousiaste.

Je remercie également l'équipe de professeur/es du master en *Arts du spectacle* pour leurs riches enseignements, qui ont fait germer, jour après jour, les réflexions, inspirations, interrogations, dans ce domaine passionnant et multiple qu'est le théâtre.

Merci aux comparses, aux collègues, aux ami/es, à mes personnes chères, pour leur soutien moral sans faille.

Merci pour tous nos espaces de silence partagé.

Bibliographie

A. Théorie du théâtre et écritures dramatiques contemporaines

- ABIRACHED Robert (1994) [1978]. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard. coll. « Tel ».
- BOULA DE MAREUIL Marie-Isabelle e.a. (2007). « Hors les mots. Novarina, Angot, Guyotat, Lemahieu, Kermann... ». dans *Etudes Théâtrales*. n° 38-39. pp. 60-70.
- BROOK Peter (1977). *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*. Paris : Editions du Seuil. coll. « Points Essais ». trad. ESTIENNE Christine et FAYOLLE Franck.
- CORMANN Enzo (2012). *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*. France : Les Solitaires Intempestifs. coll. « Essais ».
- DANAN Joseph (2019). « La Dramaturgie au Temps du 'Postdramatique' ». dans *Revista Cena*. n° 29. pp. 4-13.
- GARCIN-MARROU Flore (2012). « Le drame émancipé ». dans *L'aventure poétique*. vol. 13. n° 9. [en ligne]. [Le drame émancipé \(Acta fabula\) / \(Acta fabula\)](#) (article consulté le 10/11/25).
- LE PORS Sandrine (2011). *Le théâtre des voix. A l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. France : Presses universitaires de Rennes. coll. « Le Spectaculaire ».
- MAETERLINCK Maurice (1896) [2012]. *Le Trésor des humbles*. Bruxelles : *Espaces Nord. Essais*.
- REGY Claude (1991-2011). *Espaces perdus* [1998]. *L'ordre des morts* [1999]. *L'Etat d'incertitude* [2002]. *Au-delà des larmes* [2007]. *La Brûlure du monde* [2011]. dans *Ecrits* (2016). France : Les Solitaires Intempestifs.
- RYNGAERT Jean-Pierre (2002). « Présentation ». dans *Etudes Théâtrales*. n° 24-25. pp. 7-10.
- SARRAZAC Jean-Pierre [1981] (1999). *L'Avenir du drame*. Belval, France : Circé/ poche.
- SARRAZAC Jean-Pierre (2012). *Poétique du drame moderne*. Paris : Les Editions du Seuil. (coll. « Poétiques »).
- SARRAZAC Jean-Pierre (2007). « La reprise. (réponse au postdramatique) ». dans *Etudes Théâtrales*. n° 38-39. pp. 7-18.

B. Silence, mot, discours

- BIET Christian & TRIAU Christophe (2006). *Qu'est-ce que le théâtre ?*. n° 467. Paris : Gallimard. (Folio Essais).
- CORBIN Alain (2025) [2016]. *Histoire du silence*. Paris : Editions Albin Michel.
- FOUCAULT Michel (1971). *L'ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- LABELLE Véronique (2007). « Le silence dans le roman : un élément de monstration ». dans

Doctoriales. n° 18. pp. 2-10. [en ligne]. [Le silence dans le roman: un élément de monstration](#) (article consulté en février 2025).

LE BRETON David (1997). *Du silence*. Paris : Editions Métailié.

RYKNER Arnaud (2000). *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*. Paris : José Corti/ Les Essais.

RYNGAERT Jean-Pierre (dir.) (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Paris : Actes Sud – Papiers (Apprendre. n° 22).

SARRAZAC Jane-Pierre (dir) (2010). *Lexique du drame moderne et contemporain*. n° 29. Belval : Circé/ Poche.

VAN DEN HEUVEL Pierre (1985). *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris : José Corti.

C. Corps

CHESTIER Aurore (2007). « Du corps au théâtre au théâtre-corps ». dans *Corps*. v. 1. n° 2. pp. 105-110. [en ligne]. [Du corps au théâtre au théâtre-corps | Cairn.info](#) (article consulté le 10/11/23).

DELCOUR Manon (2018). « Soustraction du corps et malaises contemporains dans *Pièce rapportée* d'Hélène Lenoir ». dans *Etudes Théâtrales (Corps parlant, corps vivant)*. v. 1. n° 66. pp. 72-79. [en ligne] [Soustraction du corps et malaises contemporains dans Pièce rapportée d'Hélène Lenoir | Cairn.info](#) (article consulté le 3/11/25).

FROIDEVAUX-METTERIE Camille (2021). *Un corps à soi*. Paris : Editions du Seuil. coll. « La couleur des idées ».

LE PORS Sandrine et LONGUENESSE Pierre (ed.) (2014). « Conclusion ». dans *Où est ce corps que j'entends ?*. Artois : Presses Université. pp. 315-318. [en ligne] [« Où est ce corps que j'entends ? » - Conclusion - Artois Presses Université](#) (article consulté le 18/11/25).

MALINCONI Nicole (2018). « Corps et cris. Corps écrit ». dans *Etudes théâtrales (Corps parlant, corps vivant)*. v. 1. N° 66. pp. 109-112. [en ligne] [Corps et cris. Corps écrit | Cairn.info](#) (article consulté le 10/12/25).

D. Corpus d'œuvres étudiées

HILLING Anja (2011). *Mousson. Tristesse animal noir*. France : éditions Théâtrales.

LOHER Dea (2012). *Au lac Noir*. Paris : L'Arche Editeur.

PICOT Pauline (2022). *Votre âme sœur est peut-être dans cette forêt*. Suivi de *SLOW (partition)*. France : Quartett Editions.

RENAUDE Noëlle (2003). *Promenades*. Paris : éditions Théâtrales.

E. Analyse dramaturgique

BORGEON Emmanuelle & LE PORS Sandrine (2005). « Noëlle Renaude. *Promenades* ». dans Nouveaux territoires du dialogue. Paris : Actes sud-Papiers. (coll. Le Théâtre d'Actes Sud-Papiers). pp. 208-212.

COMITO Giuseppina (2022). *Traumatisme, spectralité, virtualité. Une analyse dramaturgique de l'univers d'Anja Hilling*. Paris : L'Harmattan. coll. « Univers Théâtral ».

LE GUERN-HERRY Youn (2020). « Le corps féminin face à l'intrusion dans le théâtre de Dea Loher ». dans *Trajectoires – Travaux des jeunes chercheurs du CIERA*. n° 13. [en ligne]. [Le corps féminin face à l'intrusion dans le théâtre de Dea Loher - Université Paris Nanterre](#) (article consulté le 20 octobre 2025).

LE GUERN-HERRY Youn (2023). *Corps, violences et identités dans le théâtre de Dea Loher. Un parcours dramaturgique*. Thèse de doctorat en Arts du spectacle. Université Paris-Nanterre.

SERMON Julie (2023). « Ecrire (avec) le paysage. Le théâtre à ciel ouvert de Noëlle Renaude ». dans *La Fabrique du paysage. Revue d'Histoire du Théâtre*. n° 296. v. 1. pp. 253-282.

Site internet de Pauline Picot : [Bonjour | Ardet](#)

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial