

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Huit cent mille : blague de bébé mort, *suivi de*
Le silence dans la dramaturgie de la guerre chez W. Mouawad et
A. Farhoud

par
Renée Gaudet

Département des Littératures de langue française
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Études françaises

Avril 2008

© Renée Gaudet, 2008



Université de Montréal
Faculté des Études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Huit cent mille : blague de bébé mort, *suivi de*
Le silence dans la dramaturgie de la guerre chez W. Mouawad et
A. Farhoud

présenté par :
Renée Gaudet

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Catherine Mavrikakis

Directrice de recherche : Jeanne Bovet

Membre du jury : Pierre Nepveu

Résumé

Mots clé : Création littéraire ; silence ; dramaturgie de la guerre ; génocide ; indicible ; didascalie.

Huit cent mille : Blague de bébé mort met en scène un homme qui demande aux gens qui tentent de le réconforter de lui raconter pourquoi il pleure. Une série de personnages lui racontera comment il aurait tué son jeune fils, acte dont il n'a aucun souvenir, lors du génocide rwandais de 1994. Le génocide ne sera jamais nommé : la seule référence sera la répétition de « huit cent mille », nombre approximatif de gens qui sont morts durant les cent jours que dura le génocide. En racontant cette histoire fictive qui devient vraie pour tous, les personnages sombrent dans la folie. Cette folie se caractérise par une dysphasie : les malades perdent la capacité d'utiliser les mots. La pièce est articulée autour d'un double espace : la demeure du vieil homme (parfois traversée par la route que celui-ci a empruntée pour fuir le pays) et l'hôpital où se retrouvent les personnages narrateurs. Cette pièce utilise le silence comme moyen de représenter le génocide : face aux atrocités vécues ou énoncées, les personnages ne peuvent que se taire.

Le silence dans la dramaturgie de la guerre chez W. Mouawad et A. Farhoud cherche à démontrer comment, dans la dramaturgie de la guerre, la représentation de celle-ci peut être rendue possible par une rhématique du silence. Cet essai se construit autour d'une double problématique, inspirée d'une définition de Jean-Paul Sartre : le silence comme moment dramaturgique et le silence comme choix de parole, et s'appuie sur deux œuvres de la dramaturgie de la guerre : *Incendies* de Wajdi Mouawad et *Jeux de patience* d'Abla Farhoud. La première partie du travail se penche sur la dimension temporelle du silence et explore trois didascalies qui représentent des silences, et donc des temps, différents : la *pause*, le *temps* et le *silence*. La seconde partie tente de circonscrire quatre types de silence : le mutisme, le secret, le babil et la folie. Nous nous inspirons des méthodes d'analyse sémiotique utilisées par Arnaud Rykner dans *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck* et dans *Paroles perdues : faillite du langage et représentation*, afin de tisser une relation entre le signifiant du silence et son signifié, les atrocités de la guerre.

Abstract

Key words: Creative writing; silence; dramaturgy of war; genocide; inexpressible; scenic indications.

The play we have created features a succession of characters who, in order to comfort an old man, tell him a story detailing how he killed his young son during the Rwandan genocide of 1994. But the old man cannot remember committing such a crime. The genocide is never actually named, the only reference being the repetition of “eight hundred thousand”, the approximate number of people who died during the events. But as the characters narrate this fictitious story, it becomes factual for them and they are slowly pulled into insanity. The first symptom of their illness is a generalized dysphasia and the characters thus lose their language abilities. The play explores two different decors on stage: the old man’s house (which is sometimes intersected by the road that he borrows to flee the country) and the hospital where the narrating characters find themselves after becoming ill. In this play, we have used silence as a way of representing the genocide: when faced with hideous atrocities, the characters, whether they live or tell them, have no other choice but to keep quiet.

This play is followed by an essay whose object is to show how the dramaturgy of war has used silence as a means of representing war. A definition brought forth by Jean-Paul Sartre has allowed us to construct our essay on a two-part object: silence as a moment in the dramaturgic structure and silence as a means of perpetuating the speech. In order to achieve this, we have used two examples taken for the dramaturgy of war: Wajdi Mouawad's *Incendies* and *Jeux de patience* by Abla Farhoud. The first part of this paper explores the temporal dimension of silence by surveying three scenic indications that express different types of silence and thus different time lapses. In the second half of the essay, we investigate four types of silence: speechlessness, secret-keeping, prattle and mental illness. Drawing our theoretical background from Arnaud Rykner's semiotic analyses, we have attempted to establish a relationship between the atrocities of war and silence as a means of representing them.

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Résumé..... | iii |
| Abstract..... | v |
| | |
| Huit cent mille : blague de bébé mort..... | 1 |
| | |
| Le silence dans la dramaturgie de la guerre chez W. Mouawad et A. Farhoud..... | 68 |
| | |
| Bibliographie..... | 87 |

Huit cent mille
Blague de bébé mort

Intérieur d'une petite maison d'un côté de la scène. L'autre côté est plongé dans le noir. Au fil de la pièce, l'éclairage passera d'un côté de la scène à l'autre.

Un homme, la soixantaine, le front appuyé contre un mur. Il pleure en silence. Un homme plus jeune passe devant la fenêtre. Un temps. Il revient sur ses pas et regarde à l'intérieur. Il continue. Un temps. Le jeune homme revient sur ses pas encore une fois. Il regarde longtemps par la fenêtre puis cogne timidement à la porte. Celle-ci est légèrement entr'ouverte alors le jeune homme la pousse et entre dans la maison. Le jeune homme dira ses répliques de façon hésitante, puisqu'il invente l'histoire à mesure qu'il la raconte.

JH

Monsieur ?

VH

(regarde autour sans voir le jeune homme et répète)

Monsieur ?

JH

Monsieur ?

VH

Il a plu aujourd'hui.

JH

Non, monsieur. Vingt-cinq degrés avec un gros soleil, toute la journée.

VH

Il a plu aujourd'hui.

JH

Monsieur ?

VH

(semble se réveiller)

Que fais-tu chez moi ?

JH

Je passais devant la fenêtre. Je vous ai vu. Vous pleuriez.

Je suis entré voir si vous alliez bien.

VH

Pourquoi pleurais-je ?

JH

Je ne sais pas. Vous pleuriez, c'est tout.

VH

Je t'ai posé une question. Pourquoi est-ce que je pleurais ?

JH

Je ne sais pas. Peut-être avez-vous reçu une mauvaise nouvelle ?

VH

Pas assez précis. Réponds-moi. Pourquoi pleurais-je ?

Pourquoi me suis-je appuyé le front contre le mur et me suis-je mis à pleurer ?

Dis-le moi.

JH

Mais je n'en sais rien.

Le vieil homme s'assied.

VH

Quel âge as-tu, jeune homme ?

JH

Vingt ans.

VH

Tu es à peine sorti de l'école et tu as déjà tout oublié.

JH

Mais qu'ai-je oublié ? À l'école, on apprend les mathématiques et la géographie. Et la chimie et la philosophie.

On ne nous apprend pas pourquoi les gens pleurent le front appuyé contre un mur.

VH

Je t'ai posé une question. Je te demande une réponse.

Tu es entré chez moi parce que tu voulais savoir.

Alors trouve une réponse.

Un long silence.

Le jeune homme vient s'asseoir en face de l'homme plus âgé.

JH

Vous êtes triste parce que, quand vous vous êtes levé ce matin, vous étiez seul.

Vous êtes seul tous les jours, mais cette fois, c'était différent.

(un temps)

Dois-je continuer ?

VH

Continue. Dis-moi pourquoi je pleurais.

JH

C'était différent parce que... parce qu'à votre réveil, vous aviez perdu quelque chose.

Quelque chose d'important.

(Le jeune homme s'arrête, le temps d'inventer la suite de l'histoire.)

Votre fils. Vous avez perdu votre fils.

Il y a vingt ans aujourd'hui que vous ne l'avez pas vu.

VH

Oui, vingt ans aujourd'hui que je ne l'ai pas vu.

JH

Vous pleurez parce que c'est vous qui êtes parti. Vous l'avez laissé seul.

C'est votre faute si vous ne l'avez pas vu depuis vingt ans et vous le savez.

C'est pour ça que vous pleurez.

VH

Et encore ? Des milliers d'hommes quittent la maison chaque année. Suis-je comme eux ?

Ou suis-je différent ?

JH

Vous êtes différent parce que vous n'avez pas seulement quitté votre fils.

Vous l'avez laissé mourir.

Vous êtes parti sachant très bien qu'il allait mourir et que vous auriez pu le sauver.

Un temps.

VH

(doucement)

Je n'aurais pas pu les sauver. J'étais trop jeune, je ne savais pas ce qui allait arriver.

JH

Vous auriez pu le sauver, mais vous avez décidé de venir ici, dans ce pays où vous pensiez tout oublier. Vous saviez exactement ce qui allait arriver.

(dégoûté)

Que des hommes entreraient dans la maison en plein après-midi, qu'ils verraient votre femme, votre fils et qu'ils les tueraient.

(un temps)

Ils sont entrés en plein après-midi alors qu'il y avait plein de gens dans la rue et ils les ont tués.

D'abord votre femme, parce qu'elle importait peu, et ensuite votre fils.

Et les gens dans la rue savaient ce qui se passait dans votre maison, mais ils n'ont rien fait parce que ça ne les regardait pas.

VH

Les gens ont cette remarquable habileté à ignorer ce qu'ils croient être le problème d'autrui, n'est-ce pas ?

JH

Et vous, ça ne vous regardait pas ?

Vous saviez ce qui allait arriver, mais vous n'avez rien fait.

Vous vous êtes sauvé.

VH

Oui, je me suis sauvé.

JH

Oui ? Vous avouez que vous êtes parti sachant ce qui allait arriver ?

VH

(lentement)

Je ne savais pas.

JH

Vous saviez. Vous n'êtes qu'un lâche.

Vous saviez ce qui allait arriver et vous êtes parti.

Dégoûté, le jeune homme se lève et sort. Un temps. Entre une toute petite fille d'une dizaine d'années. Sans même regarder autour d'elle, elle se dirige vers la chaise que le jeune homme vient de quitter. Elle s'y assied et reprend l'histoire là où elle fut arrêtée. Elle n'a pas l'hésitation du jeune homme, elle dit les choses avec cette candeur qui est propre aux enfants.

PF

Ce que vous ne saviez pas, c'est que vous seriez parmi ces hommes.

VH

Non, je n'étais pas avec ces hommes.

PF

Si, souvenez-vous.

Vous les avez croisés à quelques kilomètres de chez vous, vous avez parlé longtemps. Il fallait vous convaincre du bienfait de la

chose, sinon vous n'auriez pas pu le faire. Mais ils avaient raison, vous avez dû vous rendre à l'évidence.

Vous souvenez-vous ?

VH

Non. Je n'étais pas avec ces hommes. Je n'y étais pas.

J'étais loin de là quand ils sont arrivés à la maison.

PF

Pourquoi me contredisez-vous ? Ce n'est qu'une histoire, il n'y a pas de vérité, après tout.

(Un temps. Le vieil homme acquiesce de la tête.)

Vous êtes retourné vers la maison avec trois hommes armés, en marchant lentement. Quand vous êtes entrés, votre femme était heureuse de vous voir et de rencontrer vos amis. Elle n'a pas remarqué les armes. Elle s'est affairée à préparer le thé. Vous étiez réconforté, pensant que vous aviez tout imaginé ce qui s'était passé, pas même une heure plus tôt. Vous vous êtes mis à sourire et à plaisanter. Puis votre fils est entré, il a regardé les trois hommes qui vous accompagnaient. Ensuite il vous a regardé longtemps.

Il a compris.

VH

Il était trop jeune. Comment aurait-il pu comprendre ?

Ce n'était qu'un enfant, à peine plus qu'un bébé.

PF

Il savait ce qui se passait dans la ville, dans le pays.

Il a compris que vous ne pouviez y échapper.

VH

Pourquoi me racontes-tu cela ? Pourquoi ne m'avez-vous pas simplement laissé en paix ?

PF

C'est vous qui pleuriez. Vous avez tout commencé.

VH

On pourrait la changer, cette histoire.

PF

Il est trop tard.

Vous y croyez.

VH

Je peux oublier.

PF

Vous ne pensez pas qu'il est important de connaître la vérité ?

VH

Mais ce n'est qu'une histoire. C'est toi-même qui l'as dit.

PF

Mais maintenant, j'y crois à cette histoire.

Et vous aussi.

VH

On pourrait parler d'autre chose, alors.

Parle-moi de ta famille, de tes amis, de ton école. N'importe quoi.

PF

Non. Vous me faites peur, je ne veux plus jouer avec vous.

VH

Je te fais peur ? Mais c'est toi qui as décidé qui j'étais.

C'est vous qui avez décidé des règles du jeu.

Pourquoi faire de moi le monstre ?

PF

J'aime bien les histoires d'horreur.

L'autre côté de la scène est maintenant éclairé. La petite fille se lève et se dirige de ce côté de la scène où se trouve déjà le jeune homme entrevu plus tôt. Des lits d'hôpital y sont installés. Elle enfile une jaquette d'hôpital.

JH et PF

Avant tout ceci, nous allions bien. Mais nous avons créé une histoire qui est devenue réalité. Et cet homme nous a rendus malades.

JH

A-t-il tué son fils ?

PF

Ou l'avons-nous forcé à le tuer ? En avons-nous fait un meurtrier ?

JH

Nous avons créé un personnage. Mais comment peut-on vivre quand on a créé un monstre ?

PF

Nous ne pouvons plus le contrôler simplement avec nos mots.

JH

Il existe en dehors de notre histoire.

Retour vers la maison du vieil homme.

VH

(doucement)

Qu'ai-je fait ? Comment en suis-je venu à tuer des gens ?

Je ne suis pas un meurtrier.

Entre un autre homme d'une soixantaine d'années. Il s'installe à la table où un jeu de dames est apparu. La conversation se déroule pendant qu'ils jouent.

VH2

Salut vieux. Quelle journée ?

VH

Quelle journée, en effet. Des gens sont venus aujourd'hui.

Ils m'ont raconté des choses difficiles à croire.

VH2

Qui ?

VH

Un étudiant et une petite fille. D'autres viendront.

VH2

Tu les connais ?

VH

Du tout.

VH2

Et ils t'ont raconté des choses et tu les as crus ?

VH

Ils étaient convaincants, que puis-je dire ?

Ils avaient des faits irréfutables.

VH2

Des faits ? Comme ?

VH

Ils savaient où ça s'était passé, vers quelle heure, dans quel lieu, de quelle façon.

Ils savaient exactement ce qui s'est passé.

VH2

Mais qu'est-ce qui s'est passé ?

VH

Ils ont dit que j'ai tué ma famille.

VH2

Ta femme et ton fils ? Je croyais qu'ils étaient au pays.

VH

C'est parce que c'est ce que je t'ai dit. Je t'ai raconté que je suis venu ici il y a vingt ans, que j'ai trouvé du travail et que je leur envoie de l'argent tous les mois.

VH2

Mais ce n'est pas vrai ?

VH

Je le croyais. Mais eux, ils ont dit que j'ai tué ma femme et mon fils.

Ça doit être vrai, puisqu'ils me l'ont dit tous les deux.

VH2

(irrité)

Et tu les as crus, tout simplement parce qu'ils te l'ont dit ?
Mais tu es en train de devenir cinglé ! Les choses n'adviennent pas tout simplement parce que quelqu'un nous dit qu'elles sont vraies.

Tu sais ce que nous allons faire ? Nous allons appeler ton fils.
Tu verras qu'il est toujours vivant et il te donnera des nouvelles
de sa mère et du pays.

Un long silence. Les deux hommes continuent la partie.

VH

(d'une voix douce mais résolue)

Non. Tu ne comprends rien. Ils ont raison.

Je les ai tués.

VH2

Voyons ! Tu ne peux pas les avoir tués. Tu n'es pas un
homme violent. D'accord, tu t'es bagarré quelques fois quand
tu étais plus jeune, mais tu ne tuerais jamais quelqu'un. Je ne
te crois pas. Je ne te crois pas.

Mais comment t'ont-ils convaincu d'une telle chose ?

VH

Ils m'ont raconté une histoire.

L'éclairage passe du côté de l'hôpital.

JH et PF

Certains sont plus difficiles à convaincre.

PF

Certains ne croient pas

JH

Les histoires qu'on leur raconte.

La scène est plongée dans le noir. Les voix qu'on entend deviennent un véritable babil. Des voix de femmes, d'hommes, des accents différents, des voix de présentateurs, d'enfants, de professeurs, de vendeurs...

- On pourrait les changer.
- J'en prends deux, s'il-vous-plaît.
- Tu aurais dû la décoller du fond.
- Tu vas recommencer, c'est tout.
- Je retourne chez ma mère au Nebraska.
- Mais il y a quelque chose, une force supérieure...
- Ce soir, à notre antenne, un documentaire...
- C'est ça, fais comme tu l'entends.
- Tu es prêt à aller te coucher ?

- Je n'ai pas réussi à rejoindre ton frère.
- C'est le milieu qui conditionne.
- J'ai toujours cru que c'était lui qui l'avait fait.
- J'aurais dû faire attention ; je ne l'ai pas vu.
- Tu peux le réparer ?
- On n'y échappe pas. C'est plus grand que nous.
- Trois dollars et douze sous, monsieur.
- Tu aurais dû la voir, une vraie bête.
- Deux paires.

La lumière revient du côté de la maison. Le vieil homme parle avec une femme.

VH

Et ensuite ?

F

Vous vous êtes sauvé ensuite, mais vous n'aviez pas besoin de fuir. Tout le monde savait ce qui s'était passé. Ça s'était déroulé pratiquement sous leurs yeux, mais ils étaient tous trop occupés pour s'inquiéter de cela.

Tout le monde mourrait, deux de plus ou de moins, ça n'avait plus d'importance.

VH

Je n'avais pas le choix de me sauver. Je pensais qu'il le fallait, pour oublier.

F

Et maintenant vous vous souvenez. On n'oublie jamais vraiment, mais quand la chose est trop grande, on la pousse de côté, pour ne pas qu'elle nous anéantisse. Alors vous êtes venu ici et vous avez écouté ce que tout le monde disait : qu'une folie s'était emparée des gens, que personne n'était vraiment responsable, qu'il fallait pardonner. Vous avez oublié.

Et nous, nous sommes venus pour que vous vous souveniez toujours :

vous êtes un monstre.

Vous les avez tués. Votre femme, votre fils, votre voisin, un ami, un inconnu...

VH

(affolé)

Non, pas tous !

F

Tous. Huit cent mille. Un par un.

VH

Non, pas tous. Comment aurais-je pu oublier toutes ces personnes ?

F

Sortez à l'extérieur. Vous verrez les passants, vous entendrez les voix. C'est facile d'oublier. On est si facilement distrait.

VH

Ils parlent tous. Tout le temps. Tout le temps.

F

Mais il n'y a plus rien à dire.

La femme se lève et passe de l'autre côté de la scène. Elle enfle une jaquette.

PF

Qu'est-ce qui vient ensuite ?

F

Rien. L'histoire est terminée.

PF

Comment, l'histoire est terminée ? Tous ces gens sont venus entendre une histoire ; nous ne pouvons pas arrêter maintenant.

JH

Nous devons arrêter : nous sommes fous.

F

Nous sommes fous parce que nous avons trop parlé. Il faut arrêter.

PF

Et puis, il n'y a plus rien à dire.

Tous les mots ont été utilisés.

L'éclairage repasse du côté de la maison du vieil homme. Avec lui sont une femme et un petit garçon.

VH

J'ai pris une décision. Je vais quitter le pays.

Ici, nous serons toujours pauvres.

F2

Mais nous ne sommes pas pauvres. Nous avons tout ce dont nous avons besoin.

VH

Nous sommes pauvres parce que nous ne connaissons rien d'autre. Rien d'autre que notre petite maison, notre petit village, notre petit pays. Notre univers est limité par ce que nous connaissons.

Et ce que nous connaissons, si nous n'arrivons pas à le changer, finira par nous tuer.

Je partirai.

Je partirai et je vous enverrai de l'argent. De l'argent et des histoires. Des histoires de gens qui vivent ailleurs, qui vivent différemment.

Surtout des histoires.

Un long silence.

PG

Tu n'y arriveras pas. Rien n'est différent ailleurs.

Tout le monde est pareil.

VH

C'est faux, mon bébé.

Tu n'as jamais vu autre chose.

PG

Je connais plein de mots. Des mots qui peuvent déjà tout raconter.

Je connais le début de cette histoire, puisqu'on me l'a racontée.

Et je la connais, la fin, puisque les mots sont déjà inscrits.

VH

Alors dis-moi ce qui arrivera.

PG

Tu ne partiras pas. Tu rencontreras des gens et ceux-ci te raconteront une histoire et cette histoire changera celle que tu voulais nous écrire.

Tu seras ailleurs, mais tu ne seras jamais parti d'ici.

Le vieil homme se lève et prend une machette. Lentement, il la place dans le crâne de sa femme. Celle-ci ne crie pas, ne bouge pas. Une fois cette action terminée, le vieil homme prend un long moment pour observer sa femme. Puis, il se dirige vers un tiroir dans lequel il prend un couteau qu'il vient planter dans le cœur de son fils. Celui-ci rit doucement. Il connaît déjà la fin de l'histoire. Le vieil homme recule et observe la scène. Des larmes coulent sur ses joues. L'échange entre les trois personnages recommence, comme si rien n'avait changé.

VH

Je connaîtrai autre chose. Je verrai le monde et je te le raconterai.

À vous deux.

Et quand j'en aurai les moyens, je reviendrai vous chercher et nous partirons, tous ensemble. Nous apprendrons des langues qui peuvent nommer des choses pour lesquelles nous n'avons pas de mots.

F2

Des mots pour faire rire ?

VH

Des mots pour faire rire et d'autres pour dire la vérité.

F2

Quelle vérité ?

VH

Vous êtes morts.

F2

(imperturbable)

Comment ?

VH

Je vous ai tués.

F2

Vraiment ?

VH

Non, ce n'est qu'une histoire.

Une mauvaise blague à laquelle tout le monde rira.

Une blague de bébé mort.

F2

Personne ne rira. La mort de ton fils n'est pas sujet à rire.

VH

Ils riront tous parce qu'ils croiront que ce n'est que fiction. La fiction divertit, elle fait rire.

Quand on comprend qu'on a pleuré pour une histoire inventée de toutes pièces, on rit.

La femme et l'enfant quittent la pièce. Le jeune homme, celui qui a débuté l'histoire, entre. Il regarde le sang sur le plancher.

Silence.

Silence.

Silence.

Silence.

Silence.

JH

Je passais devant la fenêtre. Je vous ai vu. Vous pleuriez.

Je suis entré voir si vous alliez bien.

VH

Pourquoi pleurais-je ?

JH

Je ne sais pas. Vous pleuriez, c'est tout.

VH

Je pleure parce que tu deviendras fou. Toi et tous les autres.

On ne pourra plus discuter.

On ne peut pas discuter avec un fou.

Entre la première femme.

F

Nous ne pouvons plus parler. Nos mots nous ont enlevé la parole.

Le fils du vieil homme entre dans la maison, le couteau encore planté dans le cœur. Les fous arpentent l'espace scénique, ne faisant plus aucune distinction entre la maison du vieil homme et l'hôpital. Ils marchent sans parler.

VH

(à son fils)

Je verrai d'autres endroits, des endroits où l'on peut parler sans détruire les choses. Où l'on peut parler sans cesse.

Et où l'on peut inventer des mots pour dire des choses qui ne se disent pas.

Je parlerai de bateaux, de cigognes, de plancton et de vedettes.

Je parlerai de choses douces qui bougent en milieu d'après-midi, de choses épouvantables qui font peur le soir, mais seulement parce qu'on a envie d'avoir peur.

Je dirai « thé » et je ne pleurerai pas.

Je dirai « enfant » sans le crier.

PG

Raconte-moi comment tu m'as tué.

VH

Je suis parti un matin, pas longtemps après le réveil. Je me suis dirigé vers les routes de campagne, celles qui mènent aux frontières de notre pays. Tellement de gens sur ces routes, tellement d'autres endroits qui venaient vers nous.

(une pause, un silence, un temps)

Le sourire aux lèvres, c'est eux qui l'avaient. Ils m'ont parlé, longuement. Ils m'ont expliqué que pour vivre en paix, je devais faire le premier pas. Je devais vous tuer, ta mère et toi.

Ça ne semblait pas fou, ce n'était pas absurde.

C'était vrai. Ils le disaient si bien. Ils le disaient avec des mots que je ne pensais pas comprendre. Je suis revenu vers la maison, vers toi.

J'ai tué ta mère, ma femme, en premier, sans qu'elle n'entrevoie ce qui allait arriver.

Mais toi tu comprenais et tu as souri.

PG

Je n'ai pas souri, j'avais peur.

VH

Tu as souri dans mon histoire. Tu comprenais.

PG

Certaines choses ne peuvent être comprises.

VH

Et voilà, c'était fait.

PG

Qu'est-ce qui était fait ? Dis-le.

VH

Ça ne se dit pas.

Il n'y a pas de mots pour dire cela. Tout ce qui reste, c'est travail et chaussette et chiot et mouette et crayon et soleil et table et roche et creuser.

Il ne reste que cheval et putain et collier et porte.

PG

Il reste tuer.

VH

Je ne t'entends pas.

PG

Tuer.

VH

Je ne t'entends pas.

PG

Tuer. Tuer. Tuer. Couteau et sang et mort.

VH

Cheval. Putain. Collier. Porte.

La discussion est sans fin. Le petit garçon et le vieil homme répètent toujours les mêmes mots, de sorte que tout ce qu'on entend, c'est tuer, cheval, couteau, sang, putain, mort, collier, porte. Sans cesse. L'éclairage passe du côté de l'hôpital.

PF

Il est parti tôt un matin, peu après le réveil. Il a marché sur les routes qui quittent le pays avec tant d'autres gens. Des hommes l'ont approché et lui ont parlé.

Il est revenu vers la maison et a tué sa femme.

Il a regardé son fils.

Et c'était fait.

VH

(seul dans sa maison, à peine éclairé)

Dites-le.

JH, PF et F

On ne peut pas le dire.

Les mots ont déjà été utilisés.

Noir. Un long silence. L'éclairage repasse du côté de la maison du vieil homme, mais s'y trouvent maintenant le jeune homme et un médecin.

M

Expliquez-moi comment vous vous sentez.

JH

C'est comme si on m'avait coupé les mains, mais ce ne sont pas les mains. C'est la langue. Ou plutôt le petit fil sous la langue qui nous permet de parler.

Ou peut-être les oreilles. On ne peut plus s'entendre donc on ne peut plus parler.

Non, c'est le petit fil, sûrement le petit fil.

M

Et qui croyez-vous l'a coupé ?

JH

Un vieil homme, avec un couteau et une machette. Une petite fille avec une histoire de mort. Une femme d'un certain âge avec un chiffre.

Huit cent mille.

C'est ce chiffre qui a coupé le petit fil.

Huit cent mille.

M

Vous vous rendez compte, n'est-ce pas Monsieur, que tout ceci est impossible. Les chiffres ne coupent pas les petits fils sous la langue. Votre vieil homme, avec son couteau, peut-être, mais pas les chiffres. *(un temps)* Passons. Revenons plutôt à ce petit fil.

Qu'arrive-t-il lorsque ce petit fil a été coupé ?

JH

On ne peut plus parler. On ne peut plus articuler les sons. Notre langue refuse de nous obéir.

M

Mais Monsieur, vous parlez.

Je comprends toutes les paroles que vous prononcez.

JH

Mais vous n'entendez rien.

Noir. Silence.

L'éclairage repasse du côté de la maison, mais le décor a changé. Une route traverse maintenant la maison. Le vieil homme marche longtemps puis s'arrête pour se reposer. Une femme marchant sur la même route s'arrête près de lui.

F3

Vous faites partie de ceux qui fuient ?

VH

Je quitte le pays, comme tant d'autres gens. Ce n'est plus sécuritaire ici.

Une folie s'est emparée de la ville.

Toutes ces personnes mortes et leurs corps qui n'ont pas encore arrêté de bouger. Et tous ces déjeuners laissés sur la table. Et toutes ces bicyclettes abandonnées près d'un barrage.

Et tous ces mots laissés en suspens.

Je quitte le pays, comme tant d'autres gens. Ce n'est plus sécuritaire ici.

F3

Qu'avez-vous laissé avant de partir ?

VH

J'ai laissé le thé en pleine préparation. L'eau est restée sur le feu, la théière a été laissée sur la table.

Je suis parti.

F3

Que disiez-vous avant de partir ?

VH

Nous parlions de nos poules et de ce que nous pourrions faire pour éviter de les perdre.

F3

Poule. Il faudra l'enlever celui-là.

VH

Poule ? Mais ce n'est qu'un mot banal.

Rien à voir avec tuer ou couteau ou bébé.

F3

Il faut l'enlever. Il faut oublier.

VH

Mais nous parlions tout simplement ! Rien ne changera en enlevant un simple mot.

Vous ne pouvez pas effacer ce qui a été fait en oubliant les mots.

Vous ne pouvez pas effacer ce qui a été fait.

Nous ne pouvons pas effacer ceux qui ont été tués.

F3

Nous n'avons pas le choix.

VH

Je ne veux pas oublier ce que j'ai vu.

F3

Si vous ne le faites pas, vous passerez votre vie à revivre constamment vos paroles, vos gestes.

Ce seront vos derniers gestes, vos derniers mots.

Il ne restera que cette histoire.

VH

Je ne veux pas oublier ce que j'ai fait.

F3

Alors vous serez un meurtrier et un monstre.

VH

Alors je serai un meurtrier et un monstre.

F3

Et vous mourrez sans jamais avoir pu voir autre chose. Vous n'apprendrez jamais d'autres langues, d'autres mots.

Il ne vous restera que tuer et couteau et sang et mort.

Et bébé.

VH

Non ! pas celui-là !

F3

Enfant, fils, bébé.

Mort.

VH

Je ne peux pas ! Je ne peux pas en parler !

Il a compris et il a souri.

F3

Ce n'est pas votre faute. Une folie s'est emparée du pays.

Il faut oublier.

VH

Comment fait-on pour oublier ?

Comment fait-on pour effacer une femme qui gît sur le plancher de notre cuisine, un enfant qui prend son bain, un enfant avec un couteau planté dans le cœur, une femme qu'on embrasse en riant parce qu'on sait que l'on est observé, un bébé qui nous écoute lui raconter une histoire avant de s'endormir ?

Comment fait-on pour effacer un voisin qui nous explique comment la mort peut être un recommencement.

Un homme qu'on ne connaît presque pas qui nous montre comment tuer sans se salir.

Un étranger qui nous prend par la main et qui nous mène à notre propre maison ?

F3

On change les mots. On dit autre chose.

On pense fort, très fort, à des bateaux, à des maisons en brique.

On raconte des histoires qui font peur tard le soir, mais seulement parce qu'on a envie d'avoir peur.

VH

Et si je n'y arrive pas ?

F3

Alors vous serez un meurtrier et un monstre.

Silence.

Arrive un homme d'une trentaine d'années. Il s'assied avec le vieil homme et la femme. La conversation continue comme si rien n'avait changé.

H

Il reste environ trois jours de marche avant de traverser la frontière. Les combats sont loin, nous pourrons nous reposer.

Passons la nuit ici.

VH

Et si quelqu'un nous rattrapait ?

H

Pour faire quoi ?

VH

Nous arrêter. J'ai tué.

J'ai tué.

F3

Personne ne viendra nous arrêter.

Tout le monde sait ce qui s'est passé dans votre maison, mais ils ne feront rien parce que ça ne les regarde pas.

H

Où comptez-vous aller maintenant ?

VH

Je veux aller loin. Je veux voir autre chose, un autre pays.

Si je dois oublier, j'irai aussi loin que possible.

Et je recommencerai comme si rien de tout ceci ne s'était passé.

Marchons.

N'attendons pas le matin. Je veux partir, me rendre aussi loin que possible.

Maintenant.

L'éclairage repasse du côté de l'hôpital. Personne n'y est sauf le médecin qui passe en revue des dossiers en enregistrant ses conclusions.

M

Depuis quelques semaines, nous assistons à une arrivée de patients qui présentent deux symptômes : une distorsion du réel et une dysphasie.

Il faudra encore déterminer si cette dysphasie est à la base de leur vision distorse de leur environnement. Plusieurs mots semblent avoir été supprimés de leur vocabulaire fonctionnel. Une analyse plus approfondie permettra d'établir si ces mots peuvent être remplacés, faisant ainsi de leur mal une dysphasie fonctionnelle.

Après plusieurs semaines de traitement, nous ne notons toujours aucune amélioration dans leur condition.

Nous tenterons dans les prochains jours une approche différente afin de les ramener vers une conception fonctionnelle de la réalité et ainsi les réintégrer à la société.

Entre la petite fille qui s'installe près du médecin.

PF

Vous n'y arriverez pas, docteur. Notre vision de la réalité n'est pas « distorse », comme vous le dites.

Tout simplement, la réalité a changé.

Entre le jeune homme.

JH

C'est sa faute. C'est lui qui pleurait.

Il a tout commencé.

PF

Et maintenant nous sommes fous.

L'action repasse du côté de la maison traversée par la route. Il fait nuit.

Les deux hommes et la femme continuent de marcher.

H

Où comptez-vous aller ?

VH

Dès que nous aurons traversé la frontière, je me rendrai sur la côte et je prendrai un bateau.

H

De quoi parlerez-vous aux gens que vous rencontrerez sur le bateau ?

VH

Je ne sais pas.

H

De quoi parlerez-vous aux gens que vous rencontrerez ?

VH

Je leur raconterai une histoire d'une petite fille qui apprend à nager. Je leur parlerai de la voiture que je compte m'acheter. Et de chevaux, de perles rares, de musique populaire.

H

Et ensuite ?

VH

Je choisirai un pays.

Le dernier endroit, le plus éloigné.

J'apprendrai à jouer d'un instrument.

F3

Lequel ?

VH

Qu'importe ?

F3

Lequel ?

VH

Le violon.

F3

Ensuite ?

VH

Je m'achèterai une maison, quelque chose de petit, de tout simple. Je rencontraï mes voisins, d'autres gens du village, de la ville.

Je jouerai aux dames.

Je travaillerai.

Je laverai ma voiture le dimanche matin.

F3

Bien.

Du côté de l'hôpital, où est maintenant une table identique à celle qui se trouvait dans la maison du vieil homme, est assis le fils du vieil homme.

PG

Et voilà, c'était fait.

VH

(sur la route)

Dis-le.

PG

Je ne peux pas.

VH

Dis-le.

Je t'ai tué et j'ai oublié.

PG

Je ne peux pas.

Silence. Noir. Encore une fois, on entend un babil. Encore une fois, des voix se mélangent, des accents de différents endroits, des jeunes, des plus vieux...

- Tu ne m'as pas écouté.
- J'ai vraiment essayé, mais rien ne fonctionne.
- Au signal, veuillez laisser votre message.
- Ça prendra environ deux semaines.
- Rappelle-moi quand tu auras des nouvelles.
- Vendredi soir.
- Non merci pour moi.
- C'est toujours pareil avec toi.

- Mais je ne t'ai rien demandé.
- Tout le monde debout. Allez hop ! On bouge !
- J'abandonne.
- Arrête, ce n'est plus drôle.
- On est supposé avoir du beau temps cette semaine.
- À quoi pensais-tu ?
- Vers quelle heure veux-tu partir ?

Retour vers la maison du vieil homme. Il n'y a plus de route. Le vieil homme est assis à la table avec son ami.

VH2

Tu as eu des nouvelles du pays récemment ?

VH

Oui, j'ai parlé à ma femme il y a quelques jours. Elle a changé d'emploi. Je pense qu'elle aime bien. Son patron la paie mieux que le dernier et semble plus sympathique.

VH2

Et ton fils ?

VH

En pleine forme. Il a un match de foot en fin de semaine. Et il pense à faire ses demandes dans les grandes écoles du pays.

VH2

Ça grandit vite, je te dis.

VH

En effet. J'espère aller les voir bientôt. Peut-être l'an prochain.

Noir. Quand l'éclairage revient, le vieil homme est assis avec la femme qu'il a rencontrée sur la route.

VH

Ils sont vraiment bien. Ils sont heureux. Et je leur envoie des histoires.

F3

Quelles histoires ?

VH

On a eu une grosse tempête de neige il y a quelques semaines. La tempête du siècle qu'ils disaient. Pas d'électricité pendant quelques jours.

Il a fallu se réfugier dans le gymnase de l'école.

Au début, tout le monde se sentait un peu mal à l'aise, entassé comme ça. On n'était plus chez soi. Mais après une journée ou deux, on a commencé à être heureux de se retrouver ensemble.

Les plus vieux racontaient des histoires de leur jeune temps. Un jeune homme avait même apporté une guitare, et moi, mon violon.

On a joué un peu, question de passer le temps.

On ne pouvait pas sortir à l'extérieur tellement il y avait du vent.

Mais finalement, c'était bien.

F3

C'est une belle histoire. En avez-vous d'autres ?

VH

J'en ai plein.

Des histoires de randonnées à dos de cheval. J'ai eu mal aux cuisses pendant trois jours. Et des histoires de films que j'ai vus.

De concerts auxquels j'ai assisté. Et puis quand on est allés à la

pêche avec des amis. Il y en a deux qui se sont obstinés à savoir
qui avait pêché le plus gros poisson.

Entre la première femme.

F

Racontez-lui l'histoire du chiffre.

VH

Huit cent mille.

F

Huit cent mille.

F3

Huit cent mille.

L'action passe du côté de l'hôpital.

JH

C'est si facile d'oublier.

Il y a tant d'autres histoires à raconter.

PF

Il n'aura pas le choix de la raconter.

Les histoires cessent d'exister si on ne les raconte pas.

JH

Certains pleureront.

PF

Qu'importe ? Ce n'est qu'une histoire. Une histoire à laquelle
tous les autres riront.

L'éclairage revient du côté de la maison.

VH

Moi, je ne rirai pas.

PG

Moi, je ne rirai pas.

F2

Moi, je ne rirai pas.

L'éclairage s'éteint du côté de l'hôpital. Le vieil homme se lève et prend une machette. Lentement, il la place dans le crâne de sa femme. Celle-ci ne crie pas, ne bouge pas. Une fois cette action terminée, le vieil homme prend un long moment pour observer sa femme. Puis, il se dirige vers un tiroir dans lequel il prend un couteau qu'il vient planter dans le cœur de son fils. Celui-ci rit doucement.

PG

Porte. Collier. Putain. Cheval.

VH

Et tuer.

PG

Et tuer. Et sang et couteau.

VH

Et femme et bébé.

PG

Non, pas celui-là.

VH

Oui, celui-là. On ne peut pas raconter une histoire en enlevant des mots.

PG

Tu pleureras.

VH

Oui.

Un long silence. Le petit garçon quitte la maison en marchant à reculons. Le vieil homme se met la tête contre le mur et se met à pleurer. Un jeune homme, celui du début, passe devant la fenêtre. Un temps. Il revient sur ses pas et regarde à l'intérieur. Il continue. Un temps. Le jeune homme revient sur ses pas encore une fois. Il regarde longtemps par la fenêtre puis cogne timidement à la porte. Celle-ci est légèrement entr'ouverte alors le jeune homme la pousse et entre dans la maison.

JH

Monsieur ?

VH

(regarde autour sans voir le jeune homme et répète)

Monsieur ?

JH

Monsieur ?

VH

Il a plu aujourd'hui.

JH

Non, monsieur. Vingt-cinq degrés avec un gros soleil, toute la journée.

VH

Il a plu aujourd'hui.

JH

Monsieur ?

VH

(semble se réveiller)

Que fais-tu chez moi ?

JH

Je passais devant la fenêtre. Je vous ai vu.

Vous pleuriez.

VH

Oui, je pleurais.

JH

Je peux vous aider ? Avez-vous besoin de quelque chose ?

VH

Tu sais raconter des histoires ?

JH

Quel genre d'histoires ?

VH

Raconte-moi comment j'ai tué mon enfant.

JH

(indigné)

Vous avez tué votre enfant ?

VH

Je t'ai demandé de me raconter une histoire. Tu es entré parce que tu voulais m'aider. Raconte-moi une histoire.

Dis-moi comment j'ai tué mon fils.

JH

Ça ne faisait pas partie de vos plans. Vous vouliez quitter la ville.

Vous êtes parti un matin, il était encore tôt.

VH

Le soleil se levait à peine.

JH

Vous avez marché quelques kilomètres, vers le nord de la ville.

Plusieurs personnes empruntaient la même route que vous.

Des hommes vous ont rejoint.

VH

Ils m'ont parlé longtemps.

JH

Il le fallait.

Vous partiez.

Il fallait vous convaincre de le faire avant de partir. Ils vous ont accusé d'être un traître. De ne pas respecter les normes sociales.

Un homme et une femme si différents qui font un enfant.

VH

Nous n'étions pas si différents.

JH

Un homme et une femme si différents qui font un enfant.

(silence)

Dois-je continuer ?

VH

Continue. Raconte-moi.

JH

Ils vous ont expliqué que vous deviez...

VH

Dis-le.

JH

Ils vous ont expliqué que vous deviez tuer votre femme et votre fils.

VH

C'était absurde.

JH

Du tout. Ça faisait sens.

Vous êtes retournés vers la maison tous ensemble. Quand vous êtes entrés, votre femme était heureuse de vous voir et de rencontrer vos amis. Elle s'est affairée à préparer le thé.

VH

Non, pas celui-là.

JH

Thé ? Mais ce n'est qu'un mot banal.

VH

Pas celui-là. On ne peut pas le dire sans pleurer.

Entre la petite fille. Elle s'installe avec les deux hommes.

PF

Elle s'est affairée à préparer le thé.

Silence.

VH

Elle s'est affairée à préparer le thé.

Et je l'ai tuée.

Pendant cette dernière réplique, la première femme est entrée.

F

Machette.

PF

Puis votre fils est entré. Il vous a regardé. Il a compris.

VH

Et je l'ai tué.

JH

Couteau.

VH

Qu'arrive-t-il maintenant ?

F

Rien. L'histoire est terminée.

VH

Elle est vraie, cette histoire ?

F

Ce n'est qu'une histoire.

La petite fille et la femme traversent du côté de l'hôpital. Elles enfilent une jaquette. Les deux côtés de la scène sont maintenant éclairés. Le vieil homme s'installe à l'arrière de la maison. Le médecin entre dans la maison et s'installe à la table avec le jeune homme.

M

Et qui croyez-vous l'a coupé, ce petit fil ?

JH

Une histoire. Un couteau. Un chiffre.

Huit cent mille.

M

Huit cent mille.

(un temps)

Et qu'arrive-t-il quand ce petit fil a été coupé ?

Le vieil homme s'avance.

VH

On ne peut plus parler, on ne peut plus contrôler
sa langue, ses mots.

L'histoire n'a plus aucun sens.

M

Et tout ça n'était qu'une blague !

PF

Avant tout ceci, nous allions bien.

F

Mais cet homme nous a rendus malades.

JH

A-t-il tué son fils ?

F

Ou l'avons-nous forcé à le tuer ?

PF

On ne peut pas vivre quand on a créé un monstre.

VH

Alors il faut arrêter.

JH

Nous n'avons pas le choix.

F

Nous sommes fous.

VH

Et nous n'avons plus les mots pour raconter.

Durant ces dernières répliques, le fils et l'épouse du vieil homme sont entrés dans la maison. Le vieil homme se lève et prend une machette. Il la place doucement dans le crâne de sa femme. Elle rit doucement. Il prend ensuite un couteau qu'il plante dans le cœur de son fils. Celui-ci rit doucement.

Fin

Le silence dans la dramaturgie de la guerre chez W.

Mouawad et A. Farhoud

Dans son essai *Dramaturgies de la guerre*, David Lescot propose de

penser la guerre comme désorganisation du politique, mise en crise de la cité et de ses institutions, mal social frappant le groupe et atteignant du même coup l'individu. Penser la guerre non pas comme « action », c'est-à-dire comme conflit ou combat mettant aux prises des groupes constitués autour d'un antagonisme, mais comme « état »¹.

Cette définition donne à voir, plus que le conflit qui sévit lors d'une guerre, les répercussions de celui-ci, et se situe du point de vue de la communauté, c'est-à-dire du groupe social et des individus qui en font partie. Afin d'aider le lecteur/spectateur à identifier cette dramaturgie de la guerre en l'absence de toute représentation de conflit armé, Lescot met de l'avant trois caractéristiques formelles : un changement fréquent de focalisation, de multiples ruptures temporelles et une impossibilité de nouer le dialogue qui traduit le « refus de porter le conflit sur le terrain de la forme dramatique² ». C'est ce troisième point qui nous intéressera plus particulièrement dans cet essai. Si la guerre se définit par une désorganisation du politique, sa dramaturgie se définit donc comme une désorganisation du dialogue. Cette impossibilité de dialoguer transforme la forme dramatique en interrompant le fil des répliques propre au théâtre. Le dialogue rompu, il reste le silence pour tenter de représenter l'inexprimable de la guerre. Il s'agira donc ici de démontrer comment, dans la dramaturgie de la guerre, la représentation de celle-ci peut être rendue possible par une rhématique du silence.

¹ David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001, p. 46-47.

² *Ibid.*, p. 73.

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Jean-Paul Sartre définit le silence par rapport aux mots, comme la pause en musique reçoit son sens des groupes de notes qui l'entourent. Ce silence est un moment du langage ; se taire, ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore³.

Apparaît donc une double problématique dans cette définition de Sartre : le silence comme moment dramaturgique et le silence comme acte de parole. Ces deux types de silence peuvent se retrouver dans la dramaturgie de la guerre comme en témoignent les exemples d'*Incendies* de Wajdi Mouawad et de *Jeux de patience* d'Abla Farhoud. Dans *Jeux de patience*, Monique/Kaokab, romancière, ne parvient plus à écrire suite à l'arrivée chez elle de sa cousine, alors que celle-ci, dite la Mère, cherche à faire revivre, à travers les mots de Monique/Kaokab, sa fille Samira, morte pendant une guerre qui dura quinze années. La romancière, qui s'est tue devant les horreurs de la guerre, cherche à retrouver les mots qui lui échappent. Dans *Incendies*, la mort de Nawal, mère des jumeaux Jeanne et Simon, entraîne ces deux jeunes adultes vers la découverte de la véritable identité d'un père qu'ils n'ont jamais connu et d'un frère dont ils n'ont jamais soupçonné l'existence et qui se révèlent être le même homme : le bourreau qui a torturé Nawal lors de la guerre qui déchira son pays. Le silence est ici une thématique centrale de la pièce, Nawal ayant choisi de se taire après la découverte de l'identité du bourreau.

³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 30.

Le silence comme moment dramaturgique

Michael Issacharoff affirme que si

on peut procéder à l'élimination de plusieurs composantes d'un spectacle théâtral, y compris le mouvement, la gestualité, voire le dialogue, la dimension irréductible de tout texte destiné à la mise en scène est celle de la spatialité. La dimension théâtrale exige un lieu concret, réel ; en d'autres termes, une pièce de théâtre doit se réaliser *quelque part*⁴.

Nous pourrions en dire autant de la dimension temporelle : une pièce se déroule dans le temps. Soustrayons toutes les composantes énumérées par Issacharoff, la pièce prendra encore et toujours du *temps*. Le silence étant un segment temporel sans parole ni bruit, il s'agira ici d'étudier comment le passage du temps durant un moment de silence peut être dramatisé de façon différente selon la didascalie employée et selon l'effet recherché. Notre étude portera sur trois types de didascalies : la pause, le temps et le silence, qui représentent des moments dramaturgiques différents.

La pause s'insère généralement dans la parole d'un personnage et peut se définir comme un espace du dialogue. Selon Arnaud Rykner, Guillaume Coquillart serait le premier à avoir utilisé le terme *pause* dans un domaine autre que celui du registre musical ; il l'emploie pour signifier la « suspension momentanée d'une activité, d'un discours⁵ ». Selon cette première définition, la didascalie *pause* marquerait une interruption, une suspension comme dit

⁴ Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 69.

⁵ Guillaume Coquillart, *Le plaidoyé* cité dans Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 186. L'usage musical de ce terme date de 1393 chez Eustache Deschamps.

Coquillard, plutôt qu'un arrêt ; elle provoquerait une rupture dans la *parole* d'un personnage mais non dans le *dialogue*.

Selon la typologie établie par Thierry Gallèpe, la pause relèverait des didascalies dont la fonction est centrée sur le locuteur et qui indiquent le degré d'engagement de celui-ci dans l'interaction⁶. En effet, la pause s'insérant généralement à l'intérieur d'une réplique ou d'une action, elle suggère un moment de réflexion de la part du locuteur, une ouverture à son interlocuteur ou un moment de rêverie. Elle peut donc être une marque de détachement ou d'attachement fort du locuteur. Dans *Incendies*, la didascalie « *Jeanne sort. Pause. Jeanne revient.*⁷ » laisse supposer que Jeanne réfléchit un moment avant de revenir dans la pièce. Ce moment de réflexion apparaît comme une démonstration de l'importance que la protagoniste attache à la poursuite du dialogue : à la suite d'une question du notaire sur la possibilité que son père soit encore vivant, Jeanne se doit de s'interrompre un instant avant de pouvoir formuler une réponse.

Le retour à la ligne peut aussi agir comme un marqueur de pause. Dans *Incendies*, Hermile Lebel, l'avocat loquace, voit son discours ponctué par une série de retours à la ligne :

⁶ Thierry Gallèpe, *Didascalies : les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 290. Il est à noter que Gallèpe, dans sa typologie, ne traite pas spécifiquement des didascalies indiquant un silence.

⁷ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal, Leméac/Actes Sud (Papiers), 2003, p. 21.

HERMILE LEBEL. [...] J'ai perdu la possibilité de faire de la publicité à l'heure de pointe, mais au moins je peux garder la fenêtre ouverte, et comme je n'ai pas encore l'air conditionné, ça tombe bien.

Oui. Bon.

C'est sûr, c'est pas facile.

Entrez, entrez, entrez ! Ne restez pas dans le passage enfin, c'est un passage !

Je comprends, en même temps, je comprends qu'on ne veuille pas entrer.

Moi, je n'entrerais pas.

Oui. Bon⁸.

Dans cette scène d'exposition, Mouawad nous présente un Hermile Lebel qui parle sans arrêt et son babil est ponctué de retours à la ligne, de pauses qui peuvent et doivent être ressenties dans la mise en scène de la pièce. L'avocat, n'obtenant aucune réponse de la part de ses interlocuteurs, tente d'inclure Jeanne et Simon et d'entrer ainsi dans le dialogue. En rompant la parole de l'avocat, l'utilisation du retour à la ligne par le dramaturge devient une marque d'attachement du personnage à l'établissement du dialogue.

Autre marqueur de la pause, les points de suspension traduisent parfois une volonté de poursuite du dialogue. Dans *Jeux de patience*, Monique/Koakab s'arrête de nombreuses fois pour tenter de trouver les mots pour exprimer ce qu'elle a voulu si longtemps mettre de côté : « ... Je savais que mon enfance était finie... que jamais plus je ne retournerais là-bas. Je savais... Je faisais l'amour pour la dernière fois... Je voulais...⁹ ». Son départ du pays s'avère très difficile à raconter et pourtant elle cherche à exprimer ce qu'elle a vécu. L'aposiopèse révèle une émotion forte, mais Monique/Koakab ne s'arrête pas :

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ Abia Farhoud, *Jeux de patience*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, p. 44.

elle reprend la parole afin de ne pas détruire le dialogue fragile qui s'est installé entre elle et la Mère.

Si la pause se présente comme une interruption, le terme *un temps* servirait à marquer un rythme, « une mesure, un mouvement¹⁰ » selon Rykner, qui rejoint ici Sartre dans son utilisation de la métaphore musicologique. Le *temps* ne marque pas une interruption ni un arrêt. Il scande le discours : « J'ai déchiré ma robe pour lui faire un pansement, elle respirait encore... La chaleur de son souffle... (*Un temps*.) Samira avait 15 ans quand elle a...¹¹ » ou encore « Tu as raison, ça ne m'intéresse pas. (*Un temps*.) Si tu arrivais à faire revivre les yeux de Samira, ne serait-ce qu'une minute, je te dirais oui, sinon...¹² ». Ce temps inséré dans le dialogue ajoute un effet de réel à celui-ci. La parole – la vraie, celle du quotidien – est ponctuée de tels moments pour permettre au locuteur de reprendre sa respiration, de formuler sa pensée, de circonscrire ses propos. Le *temps* se présente « non comme une rupture mais un prolongement de la parole¹³ » du personnage et détermine une ouverture à la poursuite de celle-ci.

Le retour à la ligne peut aussi indiquer un *temps* et donc un rythme :

¹⁰ Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 187.

¹¹ Abla Farhoud, *op. cit.*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 37.

¹³ Arnaud Rykner, *op. cit.*, p. 188.

LA MÈRE

[...] j'ai appris la guerre en renonçant à regarder
 j'ai appris la guerre en renonçant à voir et à entendre
 j'ai appris la guerre en me bouchant les oreilles
 en faisant semblant de continuer à vivre
 j'ai appris la guerre en la reniant, en l'annihilant, en déchirant des journaux
 j'ai appris la guerre malgré moi, en la refusant
 j'ai appris la guerre de mon pays d'enfance
 de mon village rouge et paisible
 territoire déchiqueté, occupé¹⁴

Les multiples retours à la ligne dont est ponctué le monologue de la Mère instaurent un rythme dans celui-ci, de manière à renforcer l'anaphore « j'ai appris ». Ce rythme permet la poursuite de la parole en donnant une impulsion aux mots de la Mère, tout comme la mesure musicale détermine la cadence des sons.

Présente dix fois dans *Jeux de patience* et une vingtaine de fois dans *Incendies*, la didascalie *silence* ne représente pas une interruption momentanée au même titre que la pause, elle ne marque pas un rythme comme le fait le temps. Elle commande un arrêt qui n'intervient pas dans la parole d'un personnage mais plutôt dans le dialogue. Le *silence* marque une impasse dans le discours :

HERMILE LEBEL.

[...] *Lecture du testament.*

[...] Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire

Une lettre vous sera donnée

Le silence sera brisé

Et une pierre pourra alors être posée sur ma tombe

Et mon nom sur la pierre gravé au soleil.

Silence. Silence. Silence.

SIMON.

[...] On va y cracher dessus !

¹⁴ Abia Farhoud, *op. cit.*, p. 64.

Silence.

Moi, en tout cas, je vais cracher !

Silence.

Elle est morte, puis juste avant de mourir elle s'est demandé comment elle pouvait faire pour nous fucker encore plus l'existence ! Elle s'est assise, elle a réfléchi, puis elle a trouvé ! Faire son testament ! Son câlisse de testament¹⁵ !

Les nombreux silences qui font suite à la lecture du testament de Nawal et que vient interrompre la réplique de Simon signifient une impossibilité de parler. Face aux demandes posthumes de leur mère, Jeanne et Simon, les jumeaux, ne peuvent répondre. C'est seulement après le long silence de la triple didascalie que Simon parviendra à s'exprimer et ses paroles en seront de colère. Celle-ci imprègne son discours au point de le rompre à deux reprises.

Chez Farhoud, le silence s'insère dans une action : « *Elles boivent leur café en silence*¹⁶ ». Cette action, boire ou manger, transforme quelque peu le silence, non pas pour le lecteur, mais bien pour le spectateur : il peut être interprété comme une pause. Mais le plus souvent ce silence advient à des moments où les personnages sont incapables de répondre. La phrase qui suit la didascalie citée plus haut en témoigne : « Tu... tu... vas être bien, ici¹⁷ ». Il est d'ailleurs probant d'observer que chaque mention des deux femmes qui boivent ou qui mangent en silence est suivie d'un changement de propos dans la conversation. Celui-ci démontre l'impasse qui s'installe dans le dialogue

¹⁵ Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁶ Abla Farhoud, *op. cit.*, p. 21. Hormis deux occurrences, toutes les didascalies de silence chez Farhoud s'insèrent dans une action.

¹⁷ *Ibid.*

entre les deux femmes. La souffrance émotionnelle de l'une entraîne un bris du dialogue et stoppe la progression de l'échange. Ici, Monique/Kaokab ne sait que dire à la Mère qui souffre d'entendre une musique qui lui rappelle sa fille et la pause des points de suspension marque ce malaise. Les deux femmes boivent donc pour meubler le silence qui les sépare.

L'utilisation de ces trois types de didascalie permet aux dramaturges de marquer les différents moments de silence qui construisent la rhématique de leur pièce autour d'une thématique de l'indicible : quand l'expérience est trop douloureuse, le locuteur se réfugie dans un mutisme temporaire ou permanent. Dramatisée de façon probante dans les deux œuvres à l'étude, cette aphasie permet de représenter l'indicible des atrocités de la guerre : le viol de Nawal dans *Incendies* et la mort de Samira dans *Jeux de patience*, ainsi que leurs répercussions : la carence affective des jumeaux de Nawal et l'impossibilité pour la famille de Samira de faire le deuil de sa mort.

Le silence comme choix de parole

La représentation de la guerre dans cette dramaturgie se fait donc par l'utilisation stratégique de moments de silence. Il devient alors intéressant de chercher à « apercevoir la représentation dans les failles du texte ; [de traquer]

la scène dans l'envers du dialogue¹⁸ ». Mais les silences qui constituent cet envers du dialogue peuvent aussi être un choix de parole. Face à l'expérience indicible de la guerre, celle de Nawal dans *Incendies* et celle de la Mère dans *Jeux de patience*, mais aussi celle de Monique/Kaokab et des jumeaux qui vivent cette guerre à travers le récit de leurs proches, on peut choisir de se taire : « se taire, ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore¹⁹ ». Différentes formes de ce silence éloquent se dévoilent dans les deux textes : le mutisme, le secret, le babil, la folie.

La folie est silence dans la mesure où le discours du fou, du malade psychiatrique, est souvent perçu par les autres comme insensé et rejeté comme s'il n'était que silence. Mouawad le signifie de façon encore plus dramatique en faisant du silence une forme de folie. Lorsque Nawal découvre que l'homme qui l'a violée à maintes reprises, l'homme qu'elle déteste, n'est nul autre que son fils, celui qu'elle a promis de toujours aimer, elle se tait. Ce mutisme volontaire repose sur un sentiment qui ne trouve pas son fondement dans les valeurs de Nawal : le sentiment de haine typique à celui qui a vécu la guerre. Il se traduit par un refus d'entrer dans le dialogue et détruit ainsi la matrice théâtrale traditionnelle. Le personnage muet est projeté hors de la pièce et ne peut la réintégrer que par la problématisation de son silence. Ainsi,

¹⁸ Arnaud Rykner, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, p. 30.

¹⁹ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 30.

dans *Incendies*, Nawal participe de l'économie de la pièce par le biais des cassettes de silence enregistrées par son infirmier et écoutées par sa fille.

Dans *Jeux de patience*, Monique/Kaokab ne peut écrire à la suite de l'arrivée chez elle de sa cousine, et donc de la guerre. Son mutisme n'est pas celui de la folie, mais celui de la page blanche :

Monique/Kaokab
Ça fait 64 jours que je n'arrive pas à écrire.

La Mère
Ça ne fait pas mourir.

Monique/Kaokab
Tu crois ?

La Mère
J'en suis sûre !

Monique/Kaokab
Il y a plusieurs façons de mourir²⁰.

De la même façon que Nawal, Monique/Kaokab ne réussit à rejoindre l'action dramatique que par sa réflexion sur son incapacité à écrire. Ces deux femmes choisissent le silence – choix conscient ou non – afin de parer au manque de mots pour décrire leur expérience. Chez ces personnages, ce ne serait pas « le vocabulaire qui manque [...] pour exprimer l'inexprimable, mais plutôt le pouvoir d'enchaîner les mots selon l'absurdité du réel²¹ ». Les personnages silencieux de la dramaturgie de la guerre se retrouvent face à un néant syntaxique devant les horreurs vécues. Ils ne peuvent s'exprimer parce que

²⁰ Abla Farhoud, *op. cit.*, p. 27.

²¹ Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1969, p. 94. Mauriac parle ici de l'auteur, mais le problème peut s'appliquer aux personnages, d'autant plus que Monique/Kaokab est un personnage-auteur.

l'enchaînement logique des mots, des émotions, des images ne peut plus se construire ; ils ne peuvent que répondre par le silence qui témoigne de cette incapacité.

On aura souvent défini la parole comme moyen d'exorciser les atrocités vécues et la dramaturgie de la guerre fait usage de cette stratégie, mais parfois de manière détournée. Le flot de paroles qu'un dramaturge utilisera pour véritablement nommer la guerre, un autre l'utilisera pour *traduire* celle-ci. Autre forme de silence, le babil ne laisse aucun espace pour la parole signifiante. La valeur des mots proférés se trouve diluée puisqu'ils sont insérés dans un corps langagier trop imposant. Par exemple, dans *Incendies*, Hermile Lebel parle sans arrêt, au point où son discours devient négligeable. Sa logorrhée entraîne un changement rapide de propos, indiquant que celui-ci est sans importance dans la mesure où on ne s'y attarde pas. Le babil bouge, de la même façon que le personnage sans but bouge, pour meubler le temps et l'espace discursifs. On reconnaît aussi ce babil chez Samira :

SAMIRA

Un corps se décompose vite, ça pue plus vite encore, faut dire. De belles images, avec le visage de mon amie Amal en surimpression, avec ses grands cheveux qui brillent au soleil. Un bon petit film à petit budget, facile à faire. C'est Amal qui aurait eu le plus grand rôle. Peut-être que je me serais fait remplacer, parce que c'est dur d'être dedans et dehors en même temps. Woody Allen fait ça, mais lui, il est habitué ! Moi, ç'aurait été mon premier film... Ma mère était contente que je devienne cinéaste. Elle n'aime pas lire, mais regarder des films, elle aime ça. Mon père trouvait que c'était un métier d'homme²².

²² Abia Farhoud, *op. cit.*, p. 55-56.

Le changement rapide de propos, l'enchaînement de sujets plutôt anodins, la longueur de l'exposé (qui n'est cité ici qu'en partie) font de ce discours une parole non signifiante lors d'une lecture au premier degré. Ce babil cherche à circonscrire le monde par les mots, à dire tout ce qui a été vécu, peut-être en espérant que l'important y passera. Mais Samira ne peut raconter sa propre mort, de la même façon que sa mère n'y parvient pas. Dans ces paroles se trouve cependant aussi un vrai signifié : la guerre. Cette guerre que Samira a vécue, qu'Hermile Lebel vit à travers la mort de Nawal, n'est pas qu'un conflit. C'est, comme l'affirme Lescot, un « état²³ », et les mots effrénés de ces deux personnages font écho à l'état de frénésie d'un peuple en guerre. L'apparente superficialité propre au babil reflète l'absence de compréhension face à la guerre : celui qui vit dans un monde aux prises avec un conflit armé ne peut appréhender l'étendue de la violence, de la peur, du désespoir qui règnent autour de lui, de la même façon que ses propos ne peuvent circonscrire l'entièreté de son univers.

Si Samira et Hermile sont des personnages qui en disent parfois trop, d'autres n'en disent pas assez. Nawal est un de ces personnages qui cachent un secret. Elle le fait de façon particulièrement dramatique puisqu'elle refuse complètement de parler. *Incendies* débute avec la lecture du testament de Nawal peu de temps après sa mort :

²³ David Lescot, *op. cit.*, p. 73.

Aucune pierre ne sera posée sur ma tombe
 Et mon nom gravé nulle part.
 Pas d'épithète pour ceux qui ne tiennent pas leurs promesses
 Et une promesse ne fut pas tenue.
 Pas d'épithète pour ceux qui gardent le silence.
 Et le silence fut gardé.
 [...]
 Lorsque ces enveloppes auront été remises à leur destinataire
 Une lettre vous sera donnée
 Le silence sera brisé
 Et une pierre pourra alors être posée sur ma tombe
 Et mon nom sur la pierre gravé au soleil²⁴.

Dans *Incendies*, Nawal fait deux promesses : celle d'apprendre à lire, écrire, compter et parler et celle de toujours aimer son fils qu'elle doit abandonner : « Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours ! Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours ! Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours²⁵ ! » Afin de tenir la première promesse, Nawal quitte son village, apprend à lire, à écrire, mais surtout à parler. Son implication dans la résistance durant la guerre témoigne d'un apprentissage réussi, mais quand, des années plus tard, elle découvre la véritable identité de son bourreau, elle perd sa faculté de parler : elle se tait et garde le secret de ses tourments. Son mutisme traduit son horreur face à sa découverte et la douleur qui en résulte.

Cette douleur est causée par le bris de la deuxième promesse de Nawal, celle de toujours aimer l'enfant qu'elle a été contrainte d'abandonner à la naissance. Découvrant lors du procès de son bourreau que l'homme qu'elle déteste est en fait le fils qu'elle a juré aimer toujours, Nawal choisit le silence : « Pour

²⁴ Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

préservé l'amour, aveuglément j'ai choisi de me taire²⁶ ». Ce silence qui, selon les dernières volontés de Nawal, doit être brisé est précisément son secret : l'identité de son bourreau, le père de Jeanne et Simon. Ce secret, la fondation sur laquelle les cinq années de mutisme de Nawal se sont construites, fonctionne comme élément déclencheur des événements relatés dans *Incendies*.

Les cassettes du silence de Nawal, enregistrées par l'infirmier, constituent un élément majeur de la rhématique de la pièce. Plus que le mutisme de cinq ans de Nawal, elles *parlent*. Jeanne et Simon n'ont jamais écouté leur mère se taire et pourtant, Jeanne écoute toutes les cassettes mises à sa disposition par Antoine. La problématisation du silence de Nawal se fait à travers ces enregistrements : Jeanne et Simon *écoutent* le silence de leur mère, même après la découverte de son secret. Signe de la détresse, les cassettes permettent de représenter le silence et, à travers lui, les atrocités vécues par la mère. « Puisque le langage qui prétend dire le réel ne le nomme et le saisit qu'imparfaitement²⁷ », le silence doit, sinon exprimer, du moins traduire la guerre et sa douleur, et cette traduction permet la réintégration de Nawal dans l'économie de la pièce.

²⁶ Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 87.

²⁷ Arnaud Rykner, *Paroles perdues* [...], *op. cit.*, p. 65.

Ces modalités du silence (folie, babil, secret, mutisme) auxquelles sont soumis – ou se soumettent – les personnages de la dramaturgie de la guerre leur permettent donc d'exprimer ce que Lescot appelle l' « état » de guerre. Les images de cette représentation se construisent pour le lecteur/spectateur à travers le non-dit puisque les mots s'avèrent insuffisants ou peut-être, plutôt, insignifiants devant cette réalité. C'était aussi la leçon du théâtre de l'absurde : « J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire²⁸ ». Comme le théâtre de l'absurde qui laisse une impression de vide qui ne peut être comblée par le langage, la dramaturgie de la guerre ne peut s'appuyer sur les mots pour représenter l'indicible et doit donc trouver sa voix dans le silence.

Conclusion

Les atrocités vécues lors d'un conflit ne peuvent être dites. Peut-être ne peuvent-elles même pas être montrées sur scène. Pour représenter cet indicible de la guerre, le silence constitue un instrument privilégié. Nous avons vu que les dramaturges de la guerre que sont Wajdi Mouawad et Abba Farhoud utilisent cet instrument de deux manières : pour signifier un moment dramaturgique ou un choix de parole. Par le biais de didascalies (*pause, un temps, silence*) et de marqueurs matériels (retour à la ligne, points de suspension) indiquant des moments dramaturgiques différents, le dramaturge

²⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie* in *Théâtre I*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 180.

peut utiliser le silence de manière à travailler l'espace dialogique et ainsi faire progresser la parole. Mais celle-ci peut aussi se faire entendre dans les silences éloquents que sont la folie, le babil, le secret et le mutisme, qui servent à représenter l'« état » de guerre qui caractérise ces œuvres.

Ce sont ces différents types de silence que nous avons tenté d'explorer lors de l'écriture de *Huit cent mille : blague de bébé mort*. Ainsi, les personnages narrateurs de l'histoire sombrent dans la folie à partir du moment où ils prennent conscience du pouvoir créateur ou destructeur des mots. Un à un, ils éliminent les mots de leur vocabulaire, deviennent dysphasiques devant le monstre qu'ils ont construit et qu'ils sont incapables de détruire ni d'accepter. Nous avons cherché à représenter l'insuffisance des mots, du lexique pour *dire* le génocide : si on choisit d'utiliser un mot pour décrire une telle situation, le mot ne peut plus avoir aucune signification quand appliqué aux réalités de la vie quotidienne.

Quant à la représentation du génocide, nous avons cherché à la faire émerger à travers le non-dit du meurtre du fils du vieil homme. Le vieil homme et son fils racontent tous deux cet événement mais, tour à tour, sont incapables d'utiliser le terme « tuer ». Cette impossibilité de nommer l'acte génocidaire forme la base de la pièce. Même les actions décrivant les meurtres, dictées par les didascalies, ne parviennent pas à montrer l'horreur. En effet, les armes

sont insérées lentement dans les corps, les victimes ne crient pas, le fils rit doucement. Ici, même les actions sont silencieuses. C'est par ces mots qui ne peuvent ou ne veulent rien dire et ces actions qui ne peuvent être ni posées ni perçues que nous espérons représenter l'indicible et l'invisible de ce conflit que nous avons imaginé.

Bibliographie

Corpus

FARHOUD, Abia. *Jeux de patience*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, 77 p.

MOUAWAD, Wajdi. *Incendies*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2003, 92 p.

Ouvrages critiques

GALLÈPE, Thierry. *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997, 479 p.

HELBO, André. *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983, 117 p.

ISSACHAROFF, Michael. *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, 175 p.

LESCOT, David. *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001, 272 p.

MAURIAC, Claude. *L'Alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1969, 381 p.

MILKOVITCH-RIOUX, Catherine et Robert PICKERING, *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, 490 p.

RYKNER, Arnaud. *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, 367 p.

----- *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, 318 p.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, 307 p.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre 1*, Paris, Bélin, 1996, 237 p.

----- *Lire le théâtre 3. Le dialogue de théâtre*, Paris, Bélin, 1996, 217 p.