

LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI AU THÉÂTRE (n° 11, 2001, 332 pages)

Nous ne parlons que par la différence qui nous tient à distance de la parole... cette non-parole qui appartient au langage et qui pourtant, chaque fois que nous parlons essentiellement, nous met hors du langage.
Maurice Blanchot (*L'Entretien infini*)

*On peut écrire, et l'on écrit ;
On peut se taire, et l'on se tait.
Mais pour savoir que le silence
Est la grande et unique clef,
Il faut percer tous les symboles,
Dévorer les images,
Ecouter pour ne pas entendre,
Subir jusqu'à la mort
Comme un écrasement
Le poids vivant de la parole.*
Armel Guerne (*Le poids vivant de la parole*)

Souffrir deux fois d'un silence sans parole et d'une parole déjà silencieuse.
Edmond Jabès (*Le Livre des Questions*)

Criez jusqu'à la fin de votre cri
Paul Valet (*Paroxysmes*)

La parole. Pour s'exprimer. Pour communiquer. Pour échanger. La parole comme mode privilégié d'affirmation de soi, de *traduction* de soi. Au théâtre, monologues et dialogues, échange de répliques, la parole est le matériau de base à l'aide de quoi se construit la pièce. Bien sûr, il serait absurde de ne pas admettre qu'elle n'est qu'un des éléments d'une construction qui a besoin aussi - ou surtout dans certains cas - de gestuelle, de mouvement, de mime ou de danse, de jeux d'éclairages, de musique, de bruitage, voire de sonorisation, de décors et costumes, de tant d'autres choses qui se passeraient fort bien de la parole, d'une certaine culture du silence parfois, du souffle, du murmure, du soupir, du lamento, du cri, « du bruit et de la fureur », du rythme et du tempo, du jeu des corps et des voix, etc. Mais tout de même, en dépit des cas et situations limites, qui oserait dire que le théâtre n'est pas bâti *aussi* sur la parole ? Paroles pour exprimer l'amour, la haine, la révolte, paroles pour traduire toutes les émotions, toutes les passions, tous les sentiments, paroles pour se taire parfois, et paroles pour agir, pour réagir, paroles pour rire et pour pleurer, promesses, menaces, regrets, remords, paroles de souffrance et paroles d'espoir. Paroles pour dire qui on est. Paroles pour simplement dire **que** l'on est (les plus difficiles à exprimer). Paroles pour partager notre commune condition, paroles pour dire et paroles pour ne pas dire...

Mais aussi, que de paroles enfuies, enfouies dans le silence, au bord de l'expression mais disparues dans un rêve impuissant à trouver la lumière au bout de sa nuit ! que de paroles délibérément étouffées parce que, comme nous le souffle Wittgenstein, « ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire » ! Il s'agit alors, plus que de « faire silence », de s'efforcer de donner sens, dans l'espace théâtral (au sens où Maurice Blanchot considère « l'espace littéraire »), à cette substance indéfinissable, cette *arrière-pensée* (ou plutôt *arrière-parole*) devenue, comme par miracle, un langage « traduit du silence » (pour reprendre l'admirable formule de Joe Bousquet). Il s'agit de s'efforcer de rendre audibles, fût-ce au prix du sacrifice de la lumineuse beauté du langage, les ténébreuses « voix du silence ». A ce compte-là, le silence au théâtre est toujours gagnant...

A ce compte-là, le cri au théâtre n'est donc pas forcément vainqueur. Mais, moins impressionnant que le silence, qui peut aussi bien porter à la douce et nostalgique rêverie que s'effondrer dans le douloureux accablement des angoisses nocturnes, le cri est presque un signe de libération salutaire. Cris de violence, cris de douleur extrême, cris de joie ou cris de révolte... Le cri au théâtre apporte décidément, par la force proprement *dramatique* qui est la sienne, un commencement de résolution, une ouverture vers un futur à construire (ou à imaginer). Parce qu'il est **réaction**, c'est-à-dire **action** en retour, parce qu'il relaie l'action en lui ouvrant toutes les voies que le silence, précisément, lui referme obstinément. Là où le silence emprisonne et fige, le cri libère et met en mouvement.

Il est clair que ni la parole, ni le silence, ni le cri jamais n'offriront isolément au théâtre son mode d'expression privilégié. Qui d'ailleurs a jamais prétendu le contraire ? C'est à leur point de rencontre, dans l'espace théâtral, que s'évalue, par-delà les genres traditionnels (forcément artificiels) et les modes (nécessairement éphémères), l'authenticité d'une oeuvre qui, si elle doit nous « parler », ne peut que s'exprimer dans un langage qui touche intimement le spectateur. Car il ne s'agit pas seulement de lui parler, de clamer et de proclamer, d'argumenter et de signifier. Il lui faudra aussi murmurer et bafouiller, soupirer et hurler, divaguer et se contredire, parfois vociférer, parfois garder le silence, et, le plus souvent, perdre l'habitude de raisonner pour convaincre, apprendre quelquefois à douter du poids des mots, faire davantage confiance à tous autres modes d'expression que celui de la parole exclusivement.

Théa Picquet étudie, avec *La Calandria*, unique pièce de Bernardo Dovizi, cardinal Bibbiena (jouée pour la première fois en 1513), l'une des comédies du *Cinquecento* qui, d'emblée, fut considérée comme un chef-d'oeuvre. Dans les deux prologues proposés (dont l'un par Castiglione), le silence semble avoir pour fonction majeure de « permettre la connivence avec les spectateurs ». Il s'agit, d'entrée de jeu, d'un « silence agréable et paisible suggéré par le sommeil du narrateur » et par le rêve par lequel « le regard indiscret du narrateur nous fait entrer dans le secret de l'intimité féminine ». La gestuelle du silence, parfois, est aussi mise à contribution. Et puis, les spectateurs sont invités à prêter une oreille attentive, à faire silence pour une meilleure écoute. Ce qui n'empêche pas que la pièce soit émaillée des « cris plaintifs du nouveau-né... lamentations de l'épouse... cris d'insulte de la maîtresse exigeante... éclats de voix » et autres bruits parasites. Mais les prologues ont surtout pour souci de « mettre en garde le public contre les bêtises que croira et fera le personnage principal » et de « justifier le choix de l'écriture en prose et l'abandon du latin ». Tout dans la pièce ne sera donc que « paroles qui justifient, paroles qui dénoncent, paroles qui cherchent à séduire », véritablement des « paroles complices ».

Josée Nuyts-Giornal, dans une étude sur les « rapports entre le savoir moral et la littérature dramatique de la Renaissance en Angleterre », propose de donner à voir « les liens entre le creuset humaniste et la culture théâtrale » (singulièrement celle qui se manifeste dans l'oeuvre de Shakespeare), d'examiner comment les représentations allégoriques et toute la sagesse lisible dans l'art graphique et pictural nordique trouvent les chemins de la parole, grâce à ces merveilleux *passseurs* que furent les humanistes, en s'introduisant dans la littérature théâtrale de la Renaissance. Par exemple, « à l'instar du peintre Ian Saerendam, Shakespeare présente la sagesse, dans *Henry IV*, sous les traits d'un vieil homme qui a manifestement du mal à se faire entendre ». Elle montre, d'autre part, comment, s'inspirant une fois encore de l'art graphique, le texte dramatique peut parfois mettre en oeuvre un processus de subversion, de déconstruction du sens, par un simple changement de perspective qui oblige à « sortir du texte », devenu désormais muet, pour permettre la juste interprétation que les mots n'autorisent plus. Ainsi, de manière oblique, « l'image du monde dans le texte shakespearien reflète celle de la gravure morale nordique ». Enfin, les domaines de la folie et du péché étant mal délimités à la Renaissance, c'est, de manière paroxystique, l'image de « l'homme malade mental, nu et enchaîné, hurlant sans savoir pourquoi », qui, dans *Hamlet* par exemple, perce à travers le texte dramatique.

Jean-Luc Bouisson, dans une étude consacrée à *Titus Andronicus* de Shakespeare (1592), montre comment, dans cette tragédie sénéquanne de la vengeance, qui ne nous épargne ni violences ni horreurs, « la parole est neutralisée afin que les victimes, réduites au silence... ne puissent pas révéler l'identité des criminels » et comment « le cri de douleur des victimes est remplacé par d'autres codes qui servent également la représentation de la violence ». Dans cette pièce, en effet, la parole devient « l'arme à double tranchant de la violence » : c'est ainsi que Titus menace son frère et ses propres fils par ces mots : « *Ne parlez plus, si vous ne voulez pas tous qu'il vous arrive malheur* » (« parole qui coupe ») alors que Lavinia, « *violée, les mains et la langue coupée* » par les fils de Tamora sera, quant à elle, « privée de ses moyens d'expression, de la parole et du geste » (parole coupée). Dans une rubrique intitulée « sens du silence et silence du sens », nous voyons qu'à une certaine forme de silence, de silence sacré, « relié au divin, associé à l'éternité et excluant le bruit, le chaos et le mal » se substitue bien vite une autre forme de silence, un silence qui masque le crime, « le silence d'Aaron, qui dissimule sa soif de vengeance, ses plans machiavéliques ». Et ; à travers le personnage de Lavinia, il y a aussi « ce silence qui devient mutisme, mutité ». Il y a enfin le cri, « le cri de l'homme qui est un moyen de capter les énergies du cri du ciel », instrument de médiation en quelque sorte. Mais il y a aussi ces cris étouffés, qui ne parviendront jamais à se faire entendre, il y a cette interrogation que lance Aaron vers la fin de la pièce : « *Pourquoi la colère est-elle silencieuse et la furie muette ?* ». Mais pour finir, cependant, avec la vie qui reprend ses droits, « le rétablissement de la parole et du cri, jusqu'alors étouffés par un silence de mort, annonce un renouveau, une renaissance ». Note d'optimisme ultime ?

Véronique Bouisson, dans un article intitulé « Le langage des armes dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1595) », montre que « le langage du duel n'implique pas nécessairement l'emploi de la parole, mais entretient avec elle des liens très étroits ». C'est ainsi, par exemple, que, d'emblée, les personnages choriques, dans leurs échanges verbaux, sont comme « les étapes préliminaires du duel » et, bientôt, « le dialogue est comme prisonnier de cette logique qui conduit au duel : les mots se répondent, sont repris, font tourner le sens et transforment l'échange verbal en stichomythies ». Dans de nombreuses scènes, les références au code du duel et à ses techniques « montrent que le dramaturge avait une bonne connaissance de cet art » et qu'il savait mettre à profit l'équivalence possible entre expression verbale et gestuelle. En fait, dans toute la pièce, le langage, propre à « exercer une mise en abyme du duel et de son code » et « ce processus de duplication, ce système d'échos et de réverbération » dans lesquels le dramaturge est passé maître témoignent constamment de l'étroite parenté qui existe entre « le langage des mots et le langage des armes ». Si, en effet, « le duel est présent dans le discours, il est aussi largement représenté, le dramaturge laissant alors la parole aux armes » (le vainqueur du duel étant le plus habile, précisément, dans la *phrase d'armes*). On peut dire que « les armes offrent ici un langage parallèle, avec ses propres signifiants et signifiés ». Il n'est pas jusqu'au silence, « cet entre-deux-paroles », qui n'ait un rôle strict à jouer - et notamment le respect ou le non-respect de « la loi du silence des armes », ce singulier et toujours redoutable impératif dont la rigoureuse observance (ou la transgression) peut être synonyme de vie ou de mort. L'échec de la loi du silence, chaque fois qu'il faut le constater, libère alors indifféremment cris du coeur ou cris de fureur, cris de haine et cris de douleur. Quand « le duel prend la parole », au sens propre comme au sens figuré, « il s'en empare, la réduit au silence ou la transforme en cris de peur, de douleur, d'amour ».

Maurice Abiteboul, dans son article intitulé « *Hamlet* ou "la rage de l'expression" », accompagne le Prince de Danemark dans son effort désespéré, tout au long de la pièce, pour conquérir le droit de dire et de redonner sens à la parole. « Entre silence et cri, en effet, l'âme d'Hamlet ne choisit pas. Il faut dire : impossible de dire. Dire quand même : impossible de ne pas dire. Dire ou ne pas dire... éternelle question. » Silence mystérieux, angoissant, « silence inouï » du Spectre, « silence chargé du poids d'une douleur indicible », auquel s'opposent « les cris de révolte et d'indignation qu'Hamlet ne parvient pas à réprimer ». De scène en scène vont ainsi alterner cris de détresse et silence accablé, imprécations et phases d'abattement, vociférations et longs moments de méditation. « Souffrir en silence ou hurler de souffrance : Hamlet a-t-il alors vraiment le choix ? » « La parole d'Hamlet alors s'effiloche, se défait. Elle se sépare du sens, elle s'envole, délestée de son sens. » Le langage, en effet, à de tels moments, lui apparaît comme une imposture, « des mots, des mots, des mots... » aux couleurs du mensonge, de l'hypocrisie et de la calomnie : « la parole, trahison plutôt que traduction des sentiments vrais ». Hamlet, dès lors, va crier son désarroi, son amertume, son désespoir. va crier sa révolte et son indignation, « passer sa rage » sur la belle Ophélie, puis sur sa mère, le reine Gertrude, et surtout lancer contre lui-même les pires invectives. Mais après « le bruit et la fureur », après « les mots », tous les mots, violents ou apaisés, ne faudra-t-il pas admettre que « le reste est silence » ?

Maurice Abiteboul, dans une seconde étude consacrée à Shakespeare, examine le statut de la parole dans *Othello* (1604). Il s'agit en fait - dans une pièce où l'on ne peut considérer que sous l'angle de l'ironie la formule de Brabantio selon laquelle « les mots ne sont que des mots » - de voir comment le dramaturge « met littéralement le discours en question ». Tout au long de la pièce, en effet, « de l'éloquence inspirée au silence buté, de la parole nue à la parole masquée, le discours emprunte tous les chemins de l'expression, quitte à se dissoudre parfois dans le non-dit ». Chaque personnage, à sa façon, adopte un comportement vis-à-vis du discours qui révèle le fond même de sa personnalité. C'est ainsi que si, chez Othello, « le respect du mot, tout autant que celui de la parole donnée, est une vertu morale », traduisant son adhésion totale au souci de vérité et d'authenticité, il y a, tout au contraire, chez Iago - qui, « dans la forêt du langage, n'avance jamais qu'avec une extrême prudence » -, une volonté de subvertir le pouvoir du discours, de le *déshonorer* : « paroles mielleuses et paroles fielleuses, demi-mensonges et demi-vérités » constituent en effet tout un arsenal qu'il utilisera perfidement jusqu'à son mutisme final, dernière volonté de masquer la parole au point même de l'anéantir. Pour les autres personnages - que caractérisent une « parole confisquée » (Cassio), une « parole entravée » (Desdémone) ou une « parole libérée » (Emilia), ils marquent les diverses « infortunes » que subit le discours dans cette tragédie. Deux conceptions du langage, en définitive, régissent les rapports des personnages entre eux : celle qui considère que la vertu des mots se révèle « quand on leur donne pour mission la mise en oeuvre du questionnement fécond » ; celle, au contraire, qui se résigne à croire que « toute parole est défaillante » (5.2.357). Pour l'homme de bonne volonté, reste toujours cependant « le choix de la parole libératrice ».

Jean-Philippe Deranty, dans une étude consacrée à « Iago ou la lettre de l'esprit », dresse un portrait de Iago en Satan, « le 'calomniateur' en hébreu, et aussi le Diable comme 'Dia-bolus', la force qui désunit systématiquement tous les symboles de spiritualité et de vérité éthique ». Il montre comment, dans *Othello*, « il y a une façon de tordre le langage, de le pervertir... Iago [étant] le maître du langage pervers ». Il ajoute que « la

pièce expose les multiples usages possibles du langage » car « il y a Othello, l'homme d'action à la rhétorique à la fois hyperbolique et sans efficace... Cassio, maître de la 'langue douce' », une langue trop précieuse, trop remplie de métaphores, allégories et hyperboles... Desdémone qui « use d'un langage qui est pure expression des pensées, au-delà de la rhétorique et de la dialectique ». Et puis surtout, il y a Iago, « maître du langage comme instrument », qui use du « langage de l'ironie, la forme ultime du Mal selon Hegel ». Se livrant ensuite à une « lecture paragrammatique », fondée sur « la plus vieille des traditions, celle des interprétations de la lettre, du pouvoir de la lettre », l'auteur de cette étude lit le nom de IAGO « comme le chiffre, le 'chrison' du texte », révélateur essentiel de la « dialectique dans son moment négatif », à la fois « l'imitation et l'inversion blasphématoires du nom divin ». Plus encore, « en lisant le texte au plus près de ses lettres », il dévoile « l'esprit d'Iago comme pouvoir absolu de négation, pouvoir absolu de tout nier, source de tout mal ». L'analyse nous montre que « la pièce est tout entière construite autour de l'axe d'opposition et de médiation violente des opposés », aussi que « tous les personnages succombent du fait de leur abstraction interne et de la présence du diable en eux », le diable en chacun d'eux, en chacun de nous, représentant « ce moment spéculatif qui révèle tout le pouvoir de la négation caché en nous... le pouvoir terrifiant de la liberté ». Le langage étant 'l'existence de l'esprit' (Hegel), ce serait donc bien dans les formes d'un langage perverti que se lirait le mieux la présence du Mal, dans cette « résolution partielle du conflit » qui n'est qu'une phase inachevée du processus dialectique.

Emmanuelle Garnier posant pour principe que « le théâtre est cri » et - faisant la part belle au discours -, ajoutant qu'il est, « par essence même, émission de voix, parole, débit, diction, déclamation, éloquence, intensité oratoire », propose d'analyser « la fonction dramaturgique du cri » dans la *comedia* de Lope de Vega intitulée *Fuente Ovejuna* (c. 1612-14). Elle observe qu'il faudrait presque « citer la pièce entière, tant le déchaînement des passions alimente l'intrigue de bout en bout, suggérant par là-même l'omniprésence du cri », qu'il s'agisse alors de cris de colère, de cris de rage, de cris de douleur, de haine ou de désespoir. En dehors des « cris inscrits par le dramaturge dans la construction des émotions des personnages », elle note en outre la présence de ces cris chargés de « marquer la distance physique entre locuteurs et auditeurs », le cri « fonctionnant alors comme un renforcement du *décor verbal* », ou encore de ces cris « émanant d'un individu s'adressant à un collectif » (harangues par exemple) ou au contraire « émanant de tout un peuple qui s'exprime d'une seule voix » (cris de ralliement, cris d'acclamation, huées, etc.). Elle note cependant aussi les cas où les cris « proviennent du dehors », où « les voix sont émises hors scène » : il s'agit alors essentiellement de « cris d'horreur, de haine, de rage, de révolte, de douleur ». Il y a enfin ces cris « qui relèvent de la *declamatio*, c'est-à-dire du jeu et des modalités de rhétorique oratoire choisies par les acteurs ». Or, précise-t-elle, « le cri hors texte semble, dans *Fuente Ovejuna*, pouvoir aussi s'analyser du point de vue du texte ». S'agissant d'une modalité d'énonciation, « le cri peut donc s'entendre comme un relais de la corporéité propre au domaine du jeu » et de l'interprétation. Pouvant être à la fois appel, expression ou recherche, « le cri est ainsi expérience existentielle » autant que « métonymie de l'art ». D'où cette conclusion : « Le cri est théâtre ».

Christian Andrès propose, quant à lui, « d'examiner le statut de la parole - le cri n'étant qu'une modalité de la parole - et la dimension éloquente du silence dans [...] *La Vie est un songe* de Pedro Calderon de la Barca », pièce datant de 1635. Il présente donc l'analyse d'une « parole qui se décline en dialogues et monologues », montrant que Calderon en fait un usage remarquable. Il apparaît ainsi que l'on peut distinguer dans la pièce trois types de monologues : le monologue récapitulatif ou narratif (à valeur informative), le monologue dramatique (déclencheur de l'action) et le monologue philosophique (souvent de qualité lyrique). Quant à la parole dialoguée, elle présente « une diversité qui répond à plusieurs enjeux dramatiques » : échanges pathétiques, échanges laconiques entretenant le suspense, échanges permettant un approfondissement psychologique. Mais le rôle du silence dans ce théâtre n'est pas négligeable non plus, un « silence bruissant de paroles » ou « silence rhétorique », quand la parole, parfois, s'avère « insuffisante pour dire la passion » : par l'usage de « l'ellipse qui passe sous silence » telle information ou escamote temporairement telle menace, le dramaturge peut ainsi se livrer à des silences pudiques ou laisser parfois s'installer des silences accusateurs. Cris de révolte et cris de souffrance sont bien sûr aussi, à travers certains monologues essentiellement, des formes d'expression d'une parole parvenue à des paroxysmes où l'on pressent que Calderon a probablement voulu « confronter une Cité terrestre et une Cité de Dieu ».

Louis Van Delft, dans une étude intitulée « Racine et le plaisir », soutient la thèse qu'il n'est aujourd'hui « presque plus de metteurs en scène, il n'est plus que de rares spectateurs *accordés* au "plaisir de la tragédie", tel que le concevaient Racine et le public qui lui donna ses suffrages ». Dans une exploration minutieuse et implacable des productions récentes dues à nos metteurs en scène les plus en vogue, il dénonce « l'infantilisation de Racine ». Passant en revue les mises en scène commises par les Antoine Vitez, Yannis Kokkos, Christian Rist, Anne Delbée, Eric Vignier et autres Daniel Mesguich, qui, selon lui, nous laissent dans « un champ de ruines », il s'interroge sur ce en quoi, en fait, consistait pour Racine et les tenants de son esthétique, ce « plaisir » qui semble désormais nous être refusé. Il y a notamment cette « tristesse majestueuse »

et il serait erroné « de ne pas voir combien Racine, en habile gestionnaire, économiste, du discours, croit en son efficacité, mise sur elle, investit en elle, et cela dans l'ensemble de sa production dramatique ». Mais il fait la part belle aussi à ces formes de « délectation » qui « ont rapport au contentement de l'esprit, ou encore à une satisfaction de nature proprement sensible, voire sensuelle », moins plaisirs spontanés que plaisirs de connaisseurs avertis et qui s'appuient sur « la notion de *métier* ». Quoi d'étonnant à ce que « le public d'après les années 1970 », *désaccordé*, ayant subi un *décrochage* dommageable, « ne soit plus capable d'entendre, de percevoir, de recevoir de tels textes » ? Qui plus est, « c'est surtout à "l'effet de sourdine" que nous sommes devenus sourds. Il nous faut désormais les stridences d'une Elfriede Jelinek, d'un Lars Norén, d'un Heiner Müller... ». Et tout ceci explique pourquoi, « même avec la langue, nous avons du mal à renouer, à reprendre un "commerce" interrompu », source même de cette délectation perdue par une partie du public.

Aline Le Berre, pour sa part, explore « les vertus éducatives de la parole » dans *Nathan le sage*, dernière pièce de Lessing, parue en 1779. Elle montre comment Lessing fait confiance à une parole « qui, par son cheminement subtil, par son impact intellectuel, pénètre au plus profond de l'âme et change les esprits ». Et ce au point que « lui, le philosophe, a choisi ce mode d'expression, qui transmue l'écrit en oral ». Dans *Nathan le sage*, Lessing dénonce, dans ce qui apparaît comme un « contre-exemple », la parole pervertie et destructrice que l'on retrouve dans « un discours dévoyé en rhétorique creuse », il s'en prend à « l'habitude de l'argutie qui, à force de ratiociner, à force d'arguments spécieux, en arrive à tout justifier ». Il condamne « la parole mensongère, hypocrite, corrompue par la casuistique », le caractère artificieux de certains discours, « la parole automatique, stéréotypée et répétitive », qui finit par devenir « prouesse verbale, jonglerie avec les mots », pur travestissement de la pensée. La parole, au contraire, se doit d'être constructive et posséder plutôt des « vertus éducatives », conformément à « la volonté d'optimisme de l'*Aufklärung* », et donc procéder à « un travail de persuasion, de stimulation de la pensée ». L'un des grands mérites de Lessing est d'avoir condamné « la parole accusatrice, celle qui excommunie ou glorifie, celle qui est remplie de certitude », porte ouverte à tous les fanatismes. Lui-même, à l'inverse, use d'une « parole plurivoque, reflet de ses doutes, de sa tolérance, une parole qui ouvre de multiples voies », une parole, à tous les sens du terme, humaine. Avec *Nathan le sage*, Lessing offre en définitive « une ample réflexion sur la parole, moyen éducatif, élément clef de communication et d'union entre les hommes »... de bonne volonté.

Marie-Françoise Hamard, dans son étude consacrée à Maurice Maeterlinck, montre comment « le théâtre du dramaturge belge se fonde sur une conviction profonde, sur une ontologie, une déontologie du silence, qui affecte les enjeux comme la composition de ses pièces - et de ses pièces majeures ». Il y a en effet, d'emblée, chez Maeterlinck, « la résolution d'un paradoxe : dire l'indicible, communiquer verbalement (par une rhétorique dramatique) une vérité de nature non-verbale - soit peut-être finalement *faire parler le silence* ». Car il s'agit, en réalité, d'utiliser la parole si bien que « le silence se manifeste, jaillisse, des vocables mêmes du théâtre ». On comprend ainsi que Maeterlinck, dans ses premiers drames, ait eu « la tentation du mime, ou élimination de la parole dans l'espace scénique » que sa vocation d'auteur, cependant, le conduisit à surmonter, l'appelant « à témoigner, verbalement et à haute voix, de sa conviction silencieuse ». Encore ne consent-il, alors, qu'à l'usage d'une « parole *minimale* », ses textes dramatiques se caractérisant par « un lexique ténu [...], la pauvreté du vocabulaire témoignant d'un dépouillement de la parole, d'une parole réduite à l'essentiel ». Mais, allant plus loin encore, son théâtre « inclut également, intègre, le silence à l'état pur, "forme-sens", milieu dont proviennent, où baignent les figures condamnées, muettes face à cet avenir fatal, définitivement *silencieux*, qui, les attendant, les concerne déjà ». Silences, non-dits, où la vérité s'exprime. Telle donc, se présente, « l'initiale vocation du silence » chez Maeterlinck, dont « la quasi-totalité du répertoire correspondant à sa première inspiration - il convient de le signaler - s'achève sur des cris », cris de révolte ou d'impuissance devant la révélation d'une destinée dévoilée dans « sa maléfique puissance ».

Richard Dedominici, se plaçant dans une perspective particulière, celle de l'amateur éclairé d'opéra et d'art lyrique, examine les rapports de la parole, de la musique et de la danse - ce qui peut apparaître comme une véritable « alchimie sonore » - dans le *Martyre de Saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio et Claude Debussy (1911). Il nous rappelle que, pour le poète dramaturge, « la musique peut seule installer une certaine qualité de silence, silence dans lequel la parole peut alors résonner ». Subtile alchimie donc, en effet, entre silence, parole, musique et chant... et geste et danse. Il apparaît ainsi que les choix faits dans ce rapport décisif entre parole et musique se situent à un instant particulier, « celui de l'*attaque* de la symphonie ou du chant et celui, une fois les dernières sonorités musicales éteintes, de l'*attaque* de la voix parlée ». Et en effet, quand la musique s'arrête, « le silence particulier s'installe, cher au poète, dans lequel les mots parlés pourront résonner bien mieux qu'à la suite d'un état de non-réceptivité du spectateur ». C'est quand l'expression verbale lyrique « atteint un degré d'incandescence très fort, lorsque les mots deviennent impuissants », que la musique peut à nouveau intervenir « avec les chœurs ou même sur un texte parlé », ce qui a pour effet de « créer un discours musical très moderne ». Ainsi, « le Verbe, dans le *Martyre*, est l'instrument adapté, à chaque instant dramatique, à

l'expression de chaque sensation, de chaque pensée, à la traduction de chaque mouvement esthétique ou dramaturgique ». Le silence, enfin, « scande chacun des volets dramaturgiques de l'ouvrage et, reliant entre elles ces différentes facettes, contribue pour une part non négligeable à l'équilibre interne de l'ensemble ».

Emmanuel Njike, examinant *Les Oeufs de l'autruche*, une comédie d'André Roussin de 1948, analyse l'idiolecte du personnage central, lequel nous apparaît comme « un bourgeois prétentieux et mécontent ». C'est à travers trois niveaux de langage que se manifeste la volonté du locuteur de « heurter son entourage ». Aussi bien dans la langue parlée qu'écrite, tout d'abord, on note qu'il use d'un lexique « vulgaire et interjectif », employant volontiers bons mots, injures et expressions argotiques. A un deuxième niveau, celui de la conversation courante, il est fait usage d'une « langue familière », reflet d'un ton et d'un style d'expression en accord avec l'esprit d'une « comédie de famille ». Le recours, enfin, à une « langue soutenue », plus châtiée, bien que plus rare dans cette comédie, n'en garde pas moins, par l'utilisation d'allusions littéraires, de tournures métaphoriques et autres procédés connotatifs, un caractère parfois précieux, en tout cas recherché, qui prend alors d'autant plus de relief. Une rubrique entière est ensuite consacrée à « l'invective comme mode d'expression privilégié ». Par « l'association de registres différents (vulgaire, familier, recherché...) », par le recours à la caricature et l'exercice systématique de la dérision, Hippolyte, personnage au parler truculent, offre au public le spectacle d'un petit bourgeois, terne et à l'esprit étroit, mais qui tente désespérément de « marquer sa différence, de rejeter l'usage que sa classe sociale impose à la langue, de disqualifier ce "langage de vieilles marquises" dont il a horreur ». Tout son succès vient du fait qu'il a ainsi donné au public « l'occasion de fantasmer, de se défouler, de secouer certains carcans linguistiques ».

Michelle Coppin, dans son étude sur « le stéréotype ou les symptômes d'une parole impuissante » dans le théâtre de Françoise Sagan, montre comment la dramaturge, mue par son projet de dénoncer, dans la France des années soixante, « une société devenue la gardienne des règles et des conventions », est amenée, par le recours systématique à certains mécanismes langagiers (emploi de citations et de références incontestables par exemple), à camper des personnages « ressassant les mêmes clichés imposés ». Car il s'agit, fondamentalement, de peindre « une société bâtie dans son intégralité sur l'apprentissage de ces mêmes traditions, anéantissant en nous toute spontanéité et tout individualisme dans un souci d'égalité - mais surtout d'uniformisation ». Parmi les exemples de « stéréotype référentiel », on peut recenser notamment lectures de journaux ou allusions à des faits d'actualité ou à des phénomènes de mode, l'effet produit étant de traduire « comme l'excès d'une redondance et d'une saturation informative ». C'est pourquoi, chez Sagan (et singulièrement dans *Un Piano dans l'herbe*), le perroquet devient « l'emblème même de ce genre de théâtre, et peut-être l'emblème même du stéréotype », l'emblème de la répétition et de l'imitation des tics langagiers. C'est ainsi que l'on assiste, peu à peu, à « l'enlèvement de la parole » et même, sur le plan structurel, à une stagnation de l'action, retardée qu'elle est par le ressassement et « l'engrenage de la répétition ». Le réel plaisir, en définitive, réside dans « le texte qui amène à une réflexion sur le langage en général et sur le langage littéraire plus particulièrement ».

René Dubois, pour sa part, étudie « un aspect du silence et de l'absence dans *The Glass Menagerie* (1945) de Tennessee Williams ». Plus particulièrement, il examine « les métaphores et paradoxes du verre » dans la pièce en tant qu'ils représentent, au même titre que l'ensemble des éléments scéniques tels que « objets-auxiliaires récurrents, éclairages ingénieux, attitudes exacerbées, silence éloquent et véhémences futiles », l'un des aspects significatifs d'une mise en scène « tout entière orientée vers la vacuité fondamentale qui sous-tend les actions ou volitions des personnages ». Il montre notamment comment « le faisceau des sentiments vrais, mais jamais exprimés ouvertement, cet entrelacs de non-dits par trop éloquents se révèle dans les gestes, les regards, le babillage incessant d'Amanda, et surtout dans les précisions *off* de Tom, le narrateur, à l'ouverture comme à la clôture de la pièce » et met l'accent sur les « sentiments conflictuels » et le poids de « tant de mutisme émotionnel », lesquels « ne peuvent qu'engendrer frustrations et rancœurs, et susciter des éclats ». L'une des particularités de la pièce est, nous montre-t-on, que toute l'action « n'est qu'une vaste mise en scène, un rituel profondément poétique en hommage au passé, aux souvenirs, aux non-dits et aux actes manqués, un rituel qui s'appuie sur les métaphores du verre ». Celles-ci, en effet, rendent compte « non seulement de la transparence du sujet, mais aussi de ses non-dits en suppléant au verbe ». On ne peut mieux dire qu'en citant le dramaturge lui-même : « La poésie n'a pas besoin de mots. Au théâtre, il peut suffire de situations, il peut suffire de silences. » A ce compte-là, « le verre... permet ainsi de suppléer la parole, de réaliser l'économie de toute médiation verbale ».

Jean-Patrick Feste examine, dans *Menz*, pièce du dramaturge et romancier maltais Francis Ebejer (donnée pour la première fois en 1967), « la métamorphose de Gorg », un personnage qui passe du cri au silence, singulièrement lorsqu'il disparaît totalement de la scène à l'issue du deuxième acte - sans toutefois pour autant perdre de sa force dramatique : « il n'en est que plus présent, plus éloquent, plus efficace ». La pièce dépeignant une société livrée à « un régime totalitaire à forte connotation fasciste », on comprend que « nulle voix

discordante » ne puisse s'y faire entendre et qu'en tout cas toute tentative pour libérer la parole se heurte à un processus qui « dénature le message ou le rend inopérant ». Seule alternative donc : silence ou cris de révolte ou d'indignation (« le sculpteur leur a dit qu'il ne criait pas de joie mais lançait une protestation »). Ce qui fait problème dans une telle société, c'est « le vide, l'absence d'écho, auquel vient se heurter tout discours individualiste et libertaire ». Les cris de protestation, en effet, se perdent dans « une ville plongée dans le sommeil » - et dont le réveil apparaîtrait comme une prise de conscience - et qui ne veut rien entendre. « La foule demeure parfaitement silencieuse ». Le personnage de Gorg est ainsi « enfermé entre deux modes d'expression qui s'excluent mutuellement : le silence (le jour) et le cri (la nuit) ». Mais, grâce à l'influence de Menz, Gorg sera finalement « amené à abandonner cette alternative stérile dans ses effets et à envisager un autre moyen de faire entendre sa voix : la parole », acquérant dès lors une nouvelle dimension : la maturité. Après quoi, « il disparaît pour entrer dans l'Histoire et devenir celui dont on parle », nécessairement silencieux lui-même - parce qu'absent -, mais « ne cessant pas de faire entendre sa voix pour autant ».

Claude Vilars, dans une étude consacrée à une pièce du dramaturge américain Sam Shepard, démontre comment « dans *States of Shock* (1991), prendre la parole, c'est vouloir vivre ». Les deux personnages principaux, dans un affrontement à l'issue incertaine, « se servent autant violemment que poétiquement d'une arme dans l'usage de laquelle ils excellent : la parole ». La pièce entière se fonde sur « une rhétorique absurde », un jeu entre parole et silence, une dialectique entre domination et effacement. Car, « si parler est un acte triomphal, l'expression du vouloir exister, ne plus rien dire en revanche, c'est accepter de mourir ou refuser de vivre ». Les dialogues, au début, se réduisent à un échange inégal entre le Colonel, à « la verve infantilissante, autoritaire et intarissable » et Stubbs, le soldat mutilé, sur sa chaise roulante, quasiment muet et qui « ne s'exprime qu'avec son sifflet », impuissant à donner voix à sa souffrance. Mais c'est en recouvrant péniblement la parole, dans la douleur, que peu à peu Stubbs, parvenant à identifier son mal, découvre du même coup, de manière quasi miraculeuse, l'usage de ses membres et « la force naissante dans son corps ». Les vertus rédemptrices, ou du moins salvatrices, de la parole, qui permettent « la conquête de soi » en même temps qu'une réaffirmation de sa présence au monde et la découverte de pouvoirs jusqu'alors ignorés, donnent sens parfaitement à la croyance en la toute-puissance du verbe et à l'idée que parler et nommer, c'est créer (et se créer). Il est clair que, dans cette pièce, la parole « est l'occasion d'un jeu au cours duquel elle prend corps, dans toute sa force et toute sa violence ». A tous égards, la prise de parole - ou la perte de la parole aussi bien - est « un enjeu métaphysique » et « parler est donc un acte existentiel ».

Brigitte Urbani, dans une étude très fouillée intitulée « Paroles de femmes », examine les « monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo) ». Elle montre comment, chez Franca, « le monologue est la parole dans le silence, le cri de dénonciation d'un scandale » et comment, dès 1975, elle s'engage dans la lutte féministe, « osant parler comme personne ne l'avait fait avant elle », notamment avec *Le Viol*, « un monologue qui émut, glaça, fit scandale ». A partir de 1975, Franca et Dario mettent en scène des femmes qui « témoignent dans la colère ou la consternation », comme par exemple dans *Moi, Ulrike, je crie...* (1975) où « la parole d'Ulrike est un défi aux "patrons de l'Etat de droit" qui l'ensevelissent dans le silence », où son cri de révolte ne rencontre que « le silence devenu représentation de la surdité mentale de ses compatriotes ». Cri tragique aussi de la mère qui découvre que son fils est le terroriste que l'on vient d'arrêter, dans *La Mère* (1980), cri encore que celui de Carla, dont les deux fils sont morts d'overdose et du sida, dans *L'héroïne* (1991). Si elle écrit *Le Viol* en 1975, Franca Rame ne le récitera que bien plus tard, en 1983, avec « des mots que personne n'ose dire, des mots par lesquels Franca rompt le mur du silence qui entoure des actes ignobles de torture ». Des spectacles sont montés par le couple, *Parlons de femmes* et *Tutta casa letto e chiesa*, qui donnent la parole à des femmes victimes de « l'aliénation au sein de leur maison, dans leur statut d'épouse et de mère » et non plus seulement de « l'aliénation par le travail en usine ». Deux monologues, particulièrement, brisent le silence que dresse comme un mur une certaine hypocrisie bien-pensante : l'un, qui souligne la grande misère affective et sexuelle de Maria dans *Une Femme seule* ; l'autre, plein de bruit et de fureur, *Médée*, où l'on entend « les cris de désespoir et de folie de la femme délaissée et outragée, cris d'une femme qui n'accepte pas son sort ». Il y a en fait dans chacun de ces spectacles « un cri à écouter, un silence à méditer, une parole à recueillir ».

Michel Arouimi évoque pour nous un spectacle créé en mars 2001 au Théâtre Paris-Villette, *Les Ailes du Chaos*, par Henri Ogier et le petit groupe d'acteurs de sa compagnie. L'univers ainsi représenté « n'est qu'un prétexte pour envisager "notre rapport aux mythes, nos degrés de liberté... et l'émotion que suscite l'inattendu" ». Dans ce spectacle, « le silence - matrice ou destinée des sons - dispute le premier rôle au décor, acteur principal de cette représentation ». Les quatre « *attracteurs* » sur scène laissent voir successivement « des visages qui évoquent l'évolution des progrès humains » et ce qui frappe, manifestement, c'est que « cette évolution s'effectue dans un silence épais, ponctué de cris et de grognements d'où parfois émerge un langage, qui s'échappe en éphémères flambées poétiques ». Ce spectacle - que l'on peut qualifier de « philosophique » - insiste sur « la tension des forces antagonistes » avec pour effet le sentiment que « l'alternance des rares

envolées poétiques et des cris des doubles rivaux qui s'affrontent sur scène paraît traduire l'enracinement du langage dans la "violence fondamentale". Au fil du spectacle, on observe que « les cris qui rythment les efforts des quatre bâtisseurs s'affirment comme l'ébauche d'un langage ». Dans ces moments-là, « peut-être le théâtre, dans ces cris, ces mimiques, se rappelle-t-il à nous comme le lieu d'une domestication de la violence ». Parmi bien des thèmes évoqués par cette représentation, il faut encore souligner « l'intérêt du questionnement métaphysique qui inspire le spectacle » auquel s'ajoute, pour finir, « une touche sentimentale [qui] n'en reste pas moins un cri révélateur, où s'énonce l'impact du désir contrarié dans nos constructions spirituelles ». Sans oublier, de manière proprement théâtrale, le poids significatif de ce silence qui, lorsque le spectacle s'achève, s'affirme « dans les poses figées des quatre partenaires au finale, variées à chaque rappel ».

Ouriel Zohar, se plaçant dans une perspective résolument écologique, observe - dans une étude légèrement périphérique par rapport au thème central de ce numéro de *Théâtres du Monde*, mais dont le caractère d'urgence n'est pas pour autant absent -, que, de manière générale, le théâtre, avec plus de force et de conviction que tout autre *medium*, donne voix aux interrogations, aux angoisses et aux craintes que l'homme en temps normal éprouve dans ce monde soumis à de perpétuelles menaces de tous ordres (guerres, épidémies, manipulations génétiques, atteintes à l'environnement, etc.). Il montre ainsi comment « le théâtre engage dans cette problématique le public tout en le forçant à réagir », comment il fait écho aux préoccupations de l'homme moderne, brise le silence que les tabous préservent et lui donne la parole, une parole de protestation, une parole d'indignation, une parole de révolte. Mieux que des débats savants sur la recherche scientifique et technologique, le théâtre serait ainsi apte, par la puissance et l'efficacité du verbe, à mettre l'accent sur les valeurs éthiques, à souligner l'urgence de l'engagement, à susciter de saines passions, à stimuler une réflexion salutaire. Car « le théâtre est le premier à savoir lancer un avertissement », à crier au secours, à mettre en garde, à éveiller (ou réveiller) les consciences endormies et finalement à « fournir des arguments pour se battre et développer une conscience environnementale ». Car l'expression théâtrale, en donnant voix à la protestation comme à la dénonciation de ce qui peut détruire une société, voire une civilisation, en « ouvrant le droit à la parole démocratique », fait la preuve de sa capacité à aborder tous les sujets auxquels se voit affronté l'homme moderne qui ne saurait, dès lors, se cantonner dans un silence coupable.

Jacques Coulardeau, dans une étude savante intitulée « Le silence à demi-mots. Le cri à pleines notes », pose comme point de départ « la question de la parole, du silence et du cri dans l'art lyrique liturgique ». Après avoir défini et caractérisé la musique comme « un système expressif libre », il montre que la parole est « cryptée par un système de références » et souligne, en prenant pour exemples les *Passions selon Saint Matthieu et Saint Jean* de Jean Sébastien Bach, que « la parole de l'oeuvre renvoie à du non-dit qui n'est jamais silencieux » car il s'agit d'une « parole essentielle qui renvoie à quelque chose que tous savent ». Il montre aussi comment l'on peut « jouer choralement et musicalement sur la parole du texte pour écarter tout non-dit du texte » et comment aussi « la parole musicale peut corriger une interprétation facile et traditionnelle de la parole du texte ». Puis, s'appuyant sur deux cas remarquables de disparition de la parole textuelle, il examine comment, à la vidéo et au cinéma, dans le *Roméo et Juliette* de Zeffirelli par exemple, des portions du texte peuvent être passées sous silence puis « compensées par les images ou la musique, ou des mises en scène qui amplifient le message du texte ». Il montre aussi comment, « dans l'adaptation du ballet de Prokofiev... la parole effacée de la pièce peut être rendue par la musique et surtout par la danse ». Dans maints spectacles, religieux ou traditionnels, il souligne également que « toute parole se pose en contraste avec une parole devenue silencieuse, avec un silence plein d'une mémoire » et en fait la démonstration en analysant notamment *Jesus* de Roger Young, *Jesus of Nazareth* de Zeffirelli (« l'image est un langage, une parole, et chaque silence de Jesus est centré sur son visage qui est une parole »), *The Last Temptation of the Christ* de Martin Scorsese, *The Name of the Rose* de Jean-Jacques Annaud. Il termine par une évocation de l'adaptation cinématographique muette de *Richard III* de Shakespeare par le cinéma britannique en 1911 et montre avec quel art « une pièce de parole et de cris se trouve rendue dans le silence ».

René Agostini, dans une « lettre ouverte à Louis Van Delft », en qui il voit un « compatriote spirituel », donne lui aussi libre cours à son indignation devant le spectacle qu'offrent parfois des productions théâtrales prétentieuses ou, plus généralement, devant telles *scènes d'exhibition* auxquelles il donne « la définition laconique de *lard moderne* ». Croyant, comme il l'affirme, aux « vertus de l'invective », il dénonce les impostures fréquentes des modes (y compris de certains modes de vie), du moderne et du post-moderne (qu'il qualifie avec lucidité de *pose moderne*) et s'en prend « aux caprices d'un délire maniaque ou hystérique, à toutes les prétentions d'un art du divertissement, à toutes les vanités et présomptions d'un certain parisianisme » - le tout « mal serti dans l'écrin factice de la "Kulture", des "loisirs" ou du "temps libre" ». Lui aussi considère que « se donner en spectacle par opposition à servir le théâtre désigne en fait une sorte d'infantilisme de "l'art", ou de puérilité des "artistes" ». Dans un monde d'anarchie ou de chaos culturels, à "l'ère du vide", le théâtre, et l'art en général, lui semble « trop proprement intégré dans le *paysagisme de la conservation* », ce qui

le conduit à flétrir « son adaptation aux goûts et modes du salon ou du marché que reflètent les media dans leur ensemble et notre “culture” du divertissement et des loisirs ». Ce qu'en fin de compte il déplore, c'est qu'il n'y ait « aucune communication... car il y a peu d'*artistes* en France qui ont quelque chose à donner, voire réellement quelque chose à *dire* ». Parole stérile sans doute, expression vide de *sens* ? Peut-être n'y aurait-il désormais de véritables révolutions envisageables qu'individuelles, « solitaires, silencieuses, inaperçues, lointaines... ». Encore quelque chose à dire, mais au coeur du silence...

Après tant de commentaires, d'analyses et d'interrogations sur « la parole, le silence et le cri au théâtre », laissons le dernier mot de cet ouvrage au philosophe.

Olivier Abiteboul, dans une étude intitulée « le silence pour la parole », suggère, après Plotin et Kierkegaard, qu'assurément « il y a inévitablement dans la notion de silence l'indice d'une plus haute affaire que la parole elle-même ». En d'autres termes, il pose la question qui ne peut manquer aussi d'interpeller dans l'univers du théâtre : « Se peut-il que, par le plus significatif des paradoxes, le silence se présente comme ce qui est plus parlant que la parole ? ». Faisant référence à Samuel Beckett (son projet de « mettre le rien en mots ») et à Ionesco (qui, dans *La Cantatrice chauve*, confie aux personnages propos anodins ou ineptes, « bavardages salonnards », lieux communs et autres « idées reçues » pour mieux souligner le bruitage parasitaire en quoi consiste parfois la parole), il montre, *a contrario*, qu'un « verbiage éperdu n'est pas l'indice que l'on ait quelque chose à dire ». Il désigne plutôt « l'expression comme domaine commun du silence et de la parole », effaçant et transcendant les distinctions convenues entre l'un et l'autre. Approfondissant cette question, il examine comment, « dans l'expression de la pensée par le langage, la parole n'altère pas le silence mais possède toutes ses propriétés sans que le silence se réduise à la parole ». Rappelant ensuite le concept heideggérien du silence, il souligne que « le silence apparaît moins comme une absence de parole que comme une volonté de parole ». Evoquant Héraclite, il précise que ce dernier « force la dualité du silence et de la parole dans sa réserve... cherche toujours ce qu'elle cache et le retrait de ce qui la cache ». Il apparaît ainsi que « le *logos*... là où tout est silence, ne parle pas, ne cache pas, mais fait signe » et qu'ainsi « tout langage est allusif, indirect, silencieux et non parlant » (voir certaines analyses de Merleau-Ponty notamment). A ce compte-là, « l'histoire de la folie » (voir Foucault) serait elle-même - selon Derrida - une archéologie du silence, le but étant d'atteindre « la souche commune du sens et du non-sens, ce *logos* originel en lequel une parole et un silence se partagent ».

La présente livraison de *Théâtres du Monde* nous aura permis, par la variété des aires linguistiques parcourues, des périodes considérées et des genres abordés (exploration du domaine du théâtre particulièrement, bien sûr, mais aussi de l'opéra, de l'art lyrique liturgique, du cinéma et de la vidéo), de couvrir un champ très vaste d'étude et ainsi de comprendre comment l'expression théâtrale se nourrit à *la fois* de la parole, du silence et du cri, comment la parole, malgré son statut privilégié - et même si elle demeure toujours un ultime recours -, a renoncé au fil du temps à revendiquer toute forme d'exclusive pour laisser toute sa place - quand elle ne l'intègre pas de façon essentielle, comme c'est fréquemment le cas -, au silence, parfois envahissant, toujours éloquent. Au point qu'on a affaire de plus en plus à une parole silencieuse, ou en tout cas qui n'a *pas forcément vocation de dire*, et à un « silence qui parle », ou du moins qui *fait sens*, plus parfois qu'une parole qui se révèle alors comme parasitaire. Le cri aussi a toute sa place dans un théâtre qui, lassé d'avoir recours à une parole stérile, se résigne, comme le clame le poète, à aller « jusqu'à la fin de son cri ».

Silence et cri, donc, pour en dire davantage ? Sans doute. Mais, au théâtre comme ailleurs, on peut souhaiter (ou ne pas souhaiter ?) qu'en fin de compte le dernier mot reste à la parole.

Maurice Abiteboul
Directeur de la publication