



ÉCRIRE LE SILENCE

Écrire pour ne rien dire ?

Il m'arrive fréquemment, dans les stages que je pratique sur le burlesque et l'absurde, de proposer l'écriture de dialogues de ce type. La proposition est d'écrire « à la manière de... ».

Voici le protocole :

Écrivez les deux premières répliques d'*En attendant Godot*

« ESTRAGON. — Rien à faire.

VLADIMIR. — Je commence à le croire... »

Maintenant, essayez de rester dans ce cadre, c'est-à-dire, de dire, sans trop en dire :

1. Évitez de mettre trop de sens.
2. Évitez d'activer un conflit entre les personnages.
3. Évitez l'ascendant d'un personnage sur l'autre.
4. Évitez les sautes d'humeur.
5. Évitez les prises de position.
6. Évitez les engagements.
7. Évitez les situations, les répliques qui vont nécessiter une explication.
8. Évitez les développements.
9. Évitez trop d'humour.
10. Évitez les jeux de mots.
11. Évitez la vulgarité, etc., etc.

D'expérience, c'est très, très difficile.

Cela me fait penser à *Exercises in Two-Part Writing*, un magnifique petit livre de Paul Hindemith destiné aux compositeurs. Paul Hindemith propose d'écrire simplement une mélodie à une voix et il donne quarante-deux règles comme par exemple :

1. Évitez la répétition de notes : dans ce cas *Au clair de la lune* de Lully est impossible, car il y a trois fois la même note en début de phrase (*do do do ré mi...*).
2. Évitez les arpèges : dans ce cas, c'est simplement *Le Clavecin bien tempéré* qui est interdit! Rien que ça! Car il commence par deux arpèges (de *do* majeur!).
3. Évitez les motifs répétitifs... et là, c'est la magnifique bossa *The Girl From Inapanema* de Antonio Carlos Jobim qui est sacrifiée! Car la première phrase, c'est quatre fois le même motif!

Imaginez les possibilités d'écriture quand vous allez observer les quarante-deux règles. De plus, l'exercice dans cette forme est à une voix. Superposez une seconde voix (contrepoint) et la paralysie est totale!

Ceci pour signifier que l'écriture de Samuel Beckett est moins aisée qu'il n'y paraît, y compris ses silences!

Beckett compositeur... de silence

Le silence chez Beckett est-il seulement un exutoire à un verbe impossible, insignifiant aux deux sens du terme?

Le silence n'est pas une volonté, mais une obligation, comme en témoignent les interlocuteurs de Samuel Beckett, contraints d'écouter ses silences dans de longues attentes — entre deux phrases (et deux coupes de champagne!) — assis à la terrasse de la Closerie des Lilas!

Il n'est pas certain qu'écrire du silence soit plus facile qu'écrire des dialogues!

N'est-ce pas le silence qui rythme la phrase musicale? L'idée même de rythme est une conséquence du silence. Ce sont les longueurs, différentes entre plusieurs informations, qui font le rythme, des longueurs identiques ne faisant qu'une « pulsation », (comme le métronome).

Un compositeur de rythme ne fait que retenir, de manière artistique et volontaire, la barre d'un métronome et ce de manière artistiquement inégale. Ce sont les silences qui font la musique et non les informations avant et après chaque silence. Ainsi, les silences de Mozart sont de Mozart et ceux de Bartok sont de Bartok (pour ne citer qu'eux!). En exagérant un peu, on pourrait dire que les compositeurs composent avant tout des silences!

En ce sens, Beckett est un compositeur. Cette considération n'est pas une spéculation hasardeuse. Beckett dit lui-même que ses pièces sont « du jeu » (par analogie au jeu musical), il ajoute que ses pièces sont basées sur la juxtaposition des scènes, des mots, des entrées et sorties des personnages, des silences mesurés (*un temps, un temps plus long...*).

Beckett compose.

Ce sont les rythmes, et la musicalité qu'ils engendrent, qui nourrissent le théâtre de Beckett, et non le sens strict de ces éléments.

Beckett fait souvent référence au compositeur, à la composition, et à la musique en général, notamment dans ses dernières œuvres radio-phoniques. On s'étonnera au reste que longtemps, les héritiers et éditeurs de musique, aient strictement interdit toute musique dans les mises en scène des textes de Samuel Beckett! Il est loin d'être certain que cette idée ait convenu à l'écrivain.

Le silence dans l'œuvre de Samuel Beckett est-il une épreuve? Est-ce une résignation ou une façon, *a minima*, de dire?

Le silence : dire autrement?

Les personnages silencieux de Beckett ont une certaine beauté, en creux. Ainsi, Malone attend la mort, sur son lit... de mort! Murphy se berce sur un rocking-chair, toute la journée et toutes les nuits! Estragon, impuissant à retirer ses chaussures, prend appui sur ses coudes et ne bouge plus... dans *Fin de partie* Nell et Nagg n'ont plus de jambes... elles sont restées sur la route lors d'un accident de la circulation. Face au public, ils attendent, souvent en silence, deux poubelles contenant tant bien que mal ce qui reste de leurs corps mutilés!

Ce silence tient de l'incapacité à parler d'un monde à la dérive!

Ce sont les poubelles de l'histoire et leurs funestes occupants qui parlent ou témoignent en silence, meurtris, dans *Fin de partie*.

Pour autant qu'il réfute le théâtre « classique » et la dramaturgie qui n'ont plus de sens, Beckett en connaît parfaitement les règles et surtout la règle essentielle : pas de théâtre sans conflit. Dans ce théâtre de l'absence de faits et de mots, il ne saurait s'agir de conflit ouvert. Il s'agira de conflit sur la nature du silence. Vladimir a encore un ressort, une raison de vivre, attendre :

« VLADIMIR. — Ne perdons pas notre temps en de vains discours. (*Un temps, avec véhémence.*) Faisons quelque chose, pendant que l'occasion se présente! Que faisons-nous ici, voilà ce qu'il faut se demander. Nous avons la chance de le savoir. Oui, dans cette immense confusion, une seule chose est claire : nous attendons que Godot vienne! »

Samuel BECKETT, *En attendant Godot*,
Les Éditions de Minuit, Paris, 1952.

Voilà donc une certitude, « nous avons un but », semble proposer le héros de Beckett : si on n'a « rien à faire », on peut attendre!

Le personnage de Godot, a un avantage certain : on ne sait pas de qui il s'agit, il ne vient pas. Il n'entretient que le mystère sur la validité d'attendre!

Godot : attendre pour attendre en vain,
en silence ou non! Mais attendre!

Beckett ne peut accepter cette note d'un espoir minimum.

Pour Estragon, rien ne marche — et surtout pas lui, avec ses chaussures trop petites qui empêchent tout déplacement.

« ESTRAGON. — Rien ne se passe. Personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible. »

Samuel BECKETT, *En attendant Godot*,
Les Éditions de Minuit, 1952.

Rien ne vient et rien ne part, le constat est sans appel, il ne se passe rien. L'univers est figé!

On ne peut rien attendre de l'attente!

Doublant cette idée, on pourrait dire qu'on ne peut rien attendre des autres. Même pas, dans le cas de Vladimir et Estragon, partager la solitude.

Chacun sa solitude!

Régulièrement dans *En attendant Godot*, Vladimir et Estragon évoquent l'idée de se séparer. Mais rien n'y fait. Se séparer serait une décision et Samuel Beckett dit avant toute chose : il n'y a « rien à faire », et encore moins à décider de quoi que ce soit qui pourrait contredire cette proposition. Seul le doute est de mise !

Vladimir demande à son comparse :

« VLADIMIR. — Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient ? Est-ce que je dors en ce moment ? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirais-je de cette journée ? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot ? »

Samuel BECKETT, *En attendant Godot*,
Les Éditions de Minuit, Paris, 1952.

Même cette idée, selon laquelle Vladimir et Estragon seraient ici et maintenant sur cette route déserte, pour attendre Godot, même cette idée minimale est remise en cause.

La réalité n'est pas la réalité.

Le théâtre n'est pas le théâtre.

Les personnages n'appartiennent pas à l'auteur.

Ni réciproquement

L'inutile est inutile et...

On ne peut même pas « attendre ».

Dès que le silence est rompu, dès qu'un geste est esquissé (et toujours raté) — Estragon ne parvient pas à retirer ses chaussures —, dès qu'une idée est avancée (et remise en cause) — « On est là pour attendre Godot » —, c'est le triomphe du doute !

L'espace-temps du théâtre de Beckett est comme un trou noir où chaque fait, geste, mot ou idée est immédiatement absorbé, réduit, annihilé, pour finir dans l'éternité d'un vide quantique insondable !

On croit entendre Vladimir et Estragon se parler, mais ils ne s'entendent pas. Ils parlent tous les deux dans le silence. Et encore, il faudrait dire dans « leur silence ».

Chacun son silence!

Estragon et Vladimir se parlent, mais ils ne s'écoutent ni ne s'entendent. Les deux personnages ne sont là que comme « faire valoir » de l'auteur qui se serait bien contenté de n'écrire que le silence de ces multiples propositions : *un temps, un temps plus long, silence!*

Écrire, un cul-de-sac dans le désert?

Beckett place ses personnages au bout d'une impasse. Une impasse où il est. Si Estragon demande à Vladimir « Quel est notre rôle là-dedans? », il va de soi que, cette question, Beckett se la pose également et que ses héros n'ont aucune réponse à lui proposer! Dans ce théâtre de l'absence, le mot « rôle » prend tout son sens!

Dans *En attendant Godot*, le verbe « attendre » se conjugue près de cent fois. C'est quasiment une fois par page : « Attend » (18), « attendant » (6), « attends » (1), « attendent » (2), « attendez » (4), « attendiez » (1), « attendons » (5), « attendrais » (1), « attendre » (11), « attendrons » (1), « attends » (14), « attendu » (2), « attente » (2), et « On attend Godot » (10)... Beckett n'oublie pas le titre de sa pièce ni son thème : laisser passer le temps, une des définitions d'« attendre ».

« Qu'est-ce donc que le temps? Si personne ne me le demande, je le sais; si je cherche à l'expliquer à celui qui m'interroge, je ne le sais plus. »

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, L. XI,
trad. Péronne et Ecalle remaniée
par P. Pellerin, Nathan, Paris, 1998.

Si Saint Augustin ne sait pas expliquer le temps, Beckett non plus, à coup sûr.

Ce doute est-il celui de l'auteur?

Pour l'auteur, ses personnages sont dans un cul-de-sac.

Aucune échappatoire possible.

Vladimir et Estragon ne cherchent pas à sortir de la situation. Comment le feraient-ils sur une route qui part d'on ne sait où et mène au même endroit? De plus, sortir de cette impasse serait fatal au thème de l'enfermement inéluctable dans le vide! — et à celui de l'impossibilité d'y vivre.

Il s'est dit que la route représentant l'essentiel du décor d'*En attendant Godot* était le chemin du calvaire du Christ et que l'arbre suggérerait la croix... Bien que né le jour de Pâques, je doute que Beckett ait apprécié que l'on y voit aussi clairement!

Le lieu de l'action est-il si sacré?

Si chargé?

Vladimir et Estragon, comme l'auteur répétons-le, ne sont sûrs de rien, pas même du lieu où doit se dérouler l'action!

« ESTRAGON. — [...] Tu es sûr que c'est ici?

VLADIMIR. — Quoi?

ESTRAGON. — Qu'il faut attendre.

VLADIMIR. — Il a dit devant l'arbre. (*Ils regardent l'arbre.*)

Tu en vois d'autres?

ESTRAGON. — Qu'est-ce que c'est?

VLADIMIR. — On dirait un saule.

ESTRAGON. — Où sont les feuilles?

VLADIMIR. — Il doit être mort.

ESTRAGON. — Finis les pleurs. »

Samuel BECKETT, *En attendant Godot*,
Les Éditions de Minuit, Paris, 1952.

Faut-il attendre devant le saule! Ce saule qui n'a même plus de larmes pour pleurer, elles sont tombées! Ces mêmes larmes dont Vladimir et Estragon sont incapables. Ce serait trahir leurs sentiments... ils n'en ont pas! Ils sont les référents absolus d'un monde désolé, inhumain, sans vibration aucune : le vide, là et seulement là, où existe le silence! Ces héros se doivent d'être dans l'ontologique et non dans la logique.

Beckett semble indiquer qu'on ne peut s'appuyer que sur une valeur sûre : le silence.

« VLADIMIR. — Dis quelque chose! Long silence

ESTRAGON. — Je cherche! Long silence. »

Samuel BECKETT, *En attendant Godot*,
Les Éditions de Minuit, Paris, 1952.

De longs silences, comme ceux de Beckett qui sidéraient ses interlocuteurs à la Closerie des Lilas! Ce silence s'impose par des personnages lassés de l'existence et qui n'ont plus grand chose...

Ni à dire, ni à faire.

Rien à vivre.

Silence.

Attendre...

Les va-et-vient d'un acte à l'autre de Pozzo et Lucky n'y changent pas grand chose, ils ne disent rien de bien sûr et doutent en permanence, ne répondant qu'évasivement aux questions de Vladimir et Estragon, *idem* pour le « Garçon », cinquième personnage de la pièce :

« VLADIMIR. — Il a une barbe, monsieur Godot ?

GARÇON. — Oui monsieur.

VLADIMIR. — Blonde ou... (*Il hésite.*)... ou noire ?

GARÇON, *hésitant*. — Je crois qu'elle est blanche, monsieur...

Silence.

VLADIMIR. — Miséricorde.

Silence.

GARÇON. — Qu'est-ce que je dois dire à monsieur Godot, monsieur ?

VLADIMIR. — Tu lui diras — (*Il s'interrompt.*) — tu lui diras que tu m'as vu et que — (*Il réfléchit.*) — que tu m'as vu. (*Un temps. Vladimir s'avance, le garçon recule, Vladimir s'arrête, le garçon s'arrête.*) Dis, tu es bien sûr de m'avoir vu, tu ne vas pas me dire demain que tu ne m'as jamais vu ?

Silence. Vladimir fait un soudain bond en avant, le garçon se sauve comme une flèche. Silence. »

Samuel BECKETT, *En attendant Godot*,
Les Éditions de Minuit, Paris, 1952.

Rien de certain dans cet échange ! La certitude est un mot qui n'existe pas dans le vocabulaire de Samuel Beckett...

La dernière réplique de Vladimir (« Dis, tu ne vas pas me dire demain que tu ne m'as jamais vu ? »), pourrait même nous donner à penser que ses idées ne sont pas trop claires. Une chose est sûre, les silences se répètent à intervalles réguliers : six répliques et quatre fois le mot silence. Une obsession chez Samuel Beckett et ses personnages.

Comment mener un théâtre où l'essentiel serait le silence, où la volonté de l'auteur serait de se passer du texte ?

Le corps du texte et le texte du corps

Le corps parle.

En l'absence de texte, le corps (au théâtre) est ressuscité.

L'image (du corps) remplace le son (de la voix).

Chez Beckett, et nous le verrons aussi chez les burlesques des années vingt, le corps est dual.

Le corps est tragique et comique.

Les personnages de Beckett sont toujours plus ou moins handicapés. Le handicap ira des pieds douloureux après une marche — *En attendant Godot* — à l'absence de jambe après un accident de la route — *Fin de partie*. Ces handicaps ont pour conséquence des déplacements réduits ou inexistantes.

Dans *Fin de partie*, les personnages habitent dans des poubelles et n'en sortent pas. Pozzo est aveugle dans *En attendant Godot*. Dans *Comédie*, les personnages n'ont pas de corps, ils n'ont que des têtes sortant de grandes jarres, unique décor de la situation. Winnie dans *Oh, les beaux jours* n'a elle aussi que le buste et la tête sortant d'un tas de sable.

Ces handicaps interdisent tout déplacement aux personnages ou les restreignent en les confinant dans un espace vital restreint. Les personnages sont privés de leurs corps de femmes ou d'hommes. Cette privation témoigne d'une humanité privée d'humanité. Mais si le handicap donne aux situations une dimension tragique, l'excès de la proposition, lui, donne aux personnages un caractère touchant, voire comique. C'est la relation du comique au dérisoire que l'on connaît chez le clown qui montre avec obstination l'incapacité du personnage à réaliser quoi que ce soit.

Rivés, dans des corps mutilés ou en difficulté, les personnages de Beckett s'amusent avec un objet, pour se et nous distraire.

C'est l'objet qui joue et non le sujet.

Le sujet, c'est l'objet.

Vladimir jouera avec son chapeau melon (comme Laurel et Hardy!), Estragon jouera avec sa chaussure qui le torture, et Krapp avec une peau de banane!

Ce ne sont pas des corps que présente Samuel Beckett, mais des morceaux de corps éclatés.

L'humanité beckettienne est en pièces détachées, en kit!

Elle est, en l'état, incapable de concevoir son destin, une fin, un but, tant individuel que collectif. Ces corps mutilés sont l'incarnation d'une humanité « explosée », figée dans l'instant tragique de sa non-existence.

Quand leur aspect corporel est à peu près « normal » c'est le comportement corporel des personnages qui ne l'est pas. Ainsi, Estragon peut s'endormir à tout moment dans *En attendant Godot* alors que Vladimir le réveille par pur hasard, ne sachant pas qu'il dormait! Charmante compagne!

Vladimir marche à petits « *pas raides et jambes écartées* » indique l'auteur. Clov dit qu'il est « si voûté qu'il ne voit pas ses pieds ». Les handicaps ou dysfonctionnements sont tels que l'on se demande parfois si les personnages de Beckett sont des humains ou des marionnettes désarticulées. Le théâtre de Beckett est, considéré dans son ensemble, un cirque géant où chaque personnage est dans la démonstration grotesque de son handicap, de son corps mutilé ou de son absence de corps. Ce théâtre est une cour des miracles où il ne s'en accomplit que peu, les protagonistes étant dans l'incapacité de faire bouger la donne. Un cirque à la limite du tragique et du dérisoire, qui peut laisser échapper au spectateur un sourire de compassion. Un sourire jaune, aigre-doux, amer. Un mal-être sur scène qui ruisselle dans le public, comme pour signifier : « Vous aussi, vous êtes dans cet état? » Le ridicule ne fait pas peur à Beckett, c'est même un levier comique évident : Estragon (tel un personnage de Molière) affirme que son poumon gauche est très faible, les personnages de *Fragments* se plaignent de surdité, de cécité et autres maux de tête.

Dans le silence de leurs travers, de leurs handicaps, ces personnages se montrent sans rien dire. Leur condition suffit et, dans ce silence, ils nous invitent à prendre garde car, si nous ne sommes pas déjà handicapés, nous le deviendrons. Nous voilà avertis!

Les faux dialogues (de sourd) et les propos incohérents sont du silence travesti, déguisé, comme le sont les acteurs du muet au visage passé au blanc de clown, sans expression.

Visage du silence, silence du visage!

Un théâtre sans texte?

Beckett finira par écrire des pièces sans texte.

Les faux personnages qui ne peuvent pas marcher (avec des chaussures paralysantes), les personnages qui sont enfoncés dans une poubelle (de l'histoire?) sans pouvoir en sortir, une tête sans corps qui dépasse d'un tas de sable sont des antipersonnages qui ne servent que le vide, le silence, l'absence.

– Le vide et le silence de la désolation de l'existence.

– Le vide et le silence de l'homme qui n'a jamais demandé à naître (ni à être).

– Le vide et le silence de l'homme, en situation de demander des comptes à une société dont le désordre, l'entropie ne cesse de croître pour aller vers un point d'équilibre en tout point chaotique.

Si Samuel Beckett s'appuie sur le vide et le silence, ce n'est même pas pour faire une revendication déguisée de son acte d'écriture. Non, même pas. C'est bien pire. C'est un constat! Le constat d'une réalité qu'il vit.

Imposer ce vide et ce silence, y compris sous forme d'accumulation d'objets ou de mots dénués de sens, est un moyen de passer de la réalité à son évocation onirique. Le silence est ici un véhicule qui nous conduit au travers de la « perception » du réel. De sa « perception » et non de la réalité elle-même!

Le silence est un filtre.

Les personnages sont bien là, y compris dans une poubelle, ou en train de plier et déplier des mouchoirs ou de bricoler leurs chaussures trop petites! Les personnages sont bien là, mais ils n'ont pas de finalité, de but, de perspective, voire même d'identité!

Tout ce qui est susceptible de faire sens est éliminé avec méthode.

Il ne reste que l'existence... qui est inutile, inhumaine.

L'homme, comme sujet « vidé » de sa conscience.

L'homme-objet.

Une humanité où des mannequins passent devant d'autres mannequins.

Sans se voir ni se considérer.

Quand on est inutile, on est seul.

Quand on seul, on est inutile.

Samuel Beckett nous interroge en silence,
êtes-vous seuls également ?
Réponse : oui ! (Enfin, moi au moins,
merci de ne pas en témoigner !)

Le silence comme langage

Le théâtre du silence, c'est-à-dire un théâtre où la parole ne serait pas l'apanage, est une donnée fondamentale du théâtre du XX^e siècle. Dans ce registre, Samuel Beckett est un acteur dominant. La référence au silence est, nous l'avons vu, une obsession.

Le silence du théâtre de Beckett est un langage.

Y compris dans l'interminable monologue de Lucky, devant Vladimir, Estragon et Pozzo — sidérés, lassés et muets !

L'auteur souligne régulièrement l'état de fatigue des « écoutants », leur lassitude. Ils sont justement *réduits* au silence, anéantis par un discours abscons, qui oblige l'écoute et le silence de l'assistance. L'interminable monologue de Lucky, c'est du silence verbal de part sa compréhension impossible. Tant côté scène que côté salle.

Voici quelques lignes, à peine la moitié du monologue de Lucky, d'expérience quasiment impossibles à apprendre :

« Lucky, *débit monotone*. — Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaquà à barbe blanche quaquà hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter mettront à la fin le feu aux poutres assavoirporteront l'enfer aux nues si bleues par moments encore aujourd'hui et calmes si calmes d'un calme qui pour être intermittent n'en est pas moins le bienvenu mais n'anticipons pas et attendu d'autre part qu'à la suite des recherches inachevées n'anticipons pas des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'Acacacadémie d'Anthropopométrie de Berne-en-Bresse de Testu et Conard il est établi

sans autre possibilité d'erreur que celle afférente aux calculs humains qu'à la suite des recherches inachevées inachevées de Testu et Conar [...] »

Samuel BECKETT, *En attendant Godot*,
Les Éditions de Minuit, Paris, 1952.

Ouf!

Avec cet exemple, nous voyons qu'il ne s'agit aucunement d'un affrontement entre langage parlé et silence.

Ici, le « silence dramatique » est le résultat de la somme de mots sans sens. Le silence (sur scène) est à deux niveaux :

1. Un silence passif (celui de Vladimir, Pozzo et Estragon, qui subissent le monologue).
2. Et un silence actif, c'est à dire un silence de sens, résultant de la situation : il ne s'est fondamentalement rien dit pendant ce monologue.

Retour à la case départ!

Le temps est (un peu) passé, pris à celui de l'attente de Godot.

Beckett semble nous enseigner la recette du théâtre du XX^e siècle :

1. Prenez un décor plutôt vide et des personnages de préférence anonymes avec des costumes lisses, « classiques », en noir et blanc, des chapeaux noirs basiques.
2. Ajoutez une situation banale : un homme essaie de retirer ses chaussures, assis sur un rocher tout aussi informel.
3. Essayez de faire dire au personnage un minimum de mots significatifs.
4. Ajoutez à cela beaucoup de silences — mais pas de la même longueur, s'il vous plaît!
5. Répétez l'opération d'un acte à l'autre!
6. Finissez par « allons-y! », mais surtout ne faites pas bouger vos personnages : « Il ne bouge pas. » *Fin.*

La recette est simple ; mais, comme dans la pâtisserie, il faut trouver les bonnes doses et avoir le coup de main, le coup de plume!

Sur ce terrain, Samuel Beckett est un « chef étoilé » : prix Nobel de littérature! — qu'il n'ira pas chercher, laissant à son éditeur le soin de le faire.

Pour l'écrire, il ne s'agit pas tant de se soucier de ce qu'il faut mettre dans ce théâtre, mais plutôt de ce qu'il faut retirer : le théâtre du XX^e siècle est un théâtre de soustraction. De l'absence. Beckett retire le texte, le décor, et ajoute des personnages, ou bien même des morceaux de personnages.

Ce théâtre est un théâtre du dénuement. Que reste-t-il du théâtre « d'avant »? Une vague relation entre les personnages. Vladimir et Estragon sont des amis, semble-t-il. Ils ont un minimum d'humanité. Mais ils s'affrontent à intervalles réguliers. Puis ils font le bilan de leur échec, incapables d'aller plus loin. Ils ne peuvent même pas se suicider! Une seule valeur est en jeu, sûre et garante de la suite :

Que reste-t-il? Attendre en silence.



L'EXERCICE DU SILENCE ET LES EXERCICES DU SILENCE

J'ai divisé cette section « exercices » en deux sous-parties. La première plus théorique est destinée à montrer l'enjeu, le rôle du silence, tant pour l'acteur que pour l'auteur au théâtre. La seconde est destinée à la pratique concrète, l'entraînement. Elle s'exercera en atelier.

1. Enjeu théorique du silence

Le silence est le lieu essentiel de la présence de l'acteur.

Ceci pourrait paraître paradoxal sachant que selon Aristote la dramaturgie est essentiellement « action ». « Drama » veut dire action en grec, au reste!

Pour agir, être en action, il faut être. Être est un préalable, sinon celui qui agit n'est qu'un « faiseur ». Un acteur sera considéré non pas pour ce qu'il fait mais pour ce qu'il ne fait pas. C'est la question de faire ou être. Un musicien sera apprécié non seulement pour les notes qu'il joue, mais aussi — voire surtout — pour les silences qui les entourent.

Je me souviens d'un stage avec Don Cherry (trompettiste américain). Don Cherry donnait à chacun d'entre nous un exercice redoutable, le même pour tout le monde : Jouer vingt-cinq secondes... de silence! Nous étions une vingtaine et personne n'avait réussi à « jouer » plus de vingt secondes de silence. Chacun s'arrêtait à dix, quatorze, ou vingt secondes mais jamais plus!

Prenez votre instrument, comptez, un, deux, trois, quatre, et ne jouez rien pendant vingt-cinq secondes... Vous ferez comme nous, vous arrêterez avant en croyant avoir dépassé les vingt-cinq secondes!

Que montre cette « épreuve »? Elle montre que chacun d'entre nous estime que sa présence, sa réalité, se prouve avec des actions, des faits, des gestes, et aussi et surtout que le silence ne participe pas vraiment à la présence. La présence est due à une donnée essentielle liée non pas à ce que l'on fait, mais à ce que l'on est.

« *To be or not to be, that is the question* ».

Merci William!

J'ai traité la question de la présence de l'acteur dans mon précédent ouvrage, *Le Burlesque au théâtre*, sur le plan théorique (« L'être là de l'acteur » dans *Le Burlesque au théâtre*, Deuxième époque, Montpellier, 2018, p. 121). Voyons ce que l'on peut apporter sur le plan pratique. Quels sont les exercices du silence permettant à l'acteur de s'imposer par son silence?

Alain Gauré (1951-2017) pratiquait un exercice qui lui avait été proposé par son professeur Jacques Lecoq.

L'exercice est le suivant : Un acteur se positionne sur le plateau et il regarde le public. L'exercice consiste à ne rien faire. Pas de mot. Pas de geste. Pas d'intention. C'est l'exercice le plus redoutable que je connaisse. Que se passe-t-il si on ne fait rien? Eh bien rien, justement! Cela dit, ce n'est pas rien, c'est bien ce qui préoccupe celui qui en est l'« acteur ». Si on ne fait rien, ce qui est en « présence » sur le plateau, c'est soi, et soi seul, sans aucune protection due à telle action, telle proposition, tel objet. On ne fait rien et dans ces conditions on risque d'« être », être là, présent, en silence.

En silence, on est nu.

La difficulté est de vivre cette nudité comme un atout et non comme une épreuve. Nu, on s'offre au regard, à l'appréciation, mais pas au jugement des spectateurs. Si on accepte cette nudité, ce qui va se mettre en jeu avec les spectateurs, c'est la communion, la connivence, la rencontre. En fait, sur le plateau, il faut se dire que chaque spectateur est un acteur, vu par un autre spectateur, sur le plateau. Chacun de ces spectateurs est tout aussi démuni que l'acteur sur le plateau. Démuni à égalité.

La marche

La marche est ce qui nous est commun. Retrouver la pulsation sur laquelle, en moyenne, on marche est essentiel. Certains marchent très vite (c'est assez rare), d'autres très lentement (*idem*, c'est assez rare), et pour la plupart, nous marchons à un tempo moyen, celui qui nous convient pour un déplacement sans trop de fatigue.

Le tempo

Ce tempo est excessivement précis. Il est acquis et immuable. Trouver volontairement et consciemment ce tempo n'est pas évident. Il faut remonter à une mémoire corporelle inconsciente. Une fois acquis, ce tempo va servir de référence, c'est notre métronome. La marche est l'action minimum qui définit l'acteur. Elle lui est propre.

Marche et silence

Une fois le tempo maîtrisé, il faut le mettre à l'épreuve du regard. Le regard réciproque, des uns vers les autres, donne au groupe un sa réalité et au groupe deux la réalité du silence collectif. Il n'y a pas d'action possible sans silence. La conscience du silence est essentielle à la conscience de l'acteur.

Silence et face-à-face

Chaque acteur marche sur le plateau puis s'arrête à un mètre de distance d'un autre acteur, face-à-face. Aucune intention, juste le regard de l'un sur l'autre. Ce regard réciproque donne de la réalité au silence individuel, en proposant un miroir. L'enjeu de ce face-à-face est de créer dans la relation de l'un à l'autre l'idée d'une identité sociale, d'une relation sociale. Nous reviendrons à cela dans la partie « exercices pratiques » ci-dessous.

Silence et neutre

Il s'agit de relier deux notions essentielles au jeu de l'acteur, le neutre et le silence. Le neutre est pour chaque acteur un état de repos qui lui est propre. Hardy a son point neutre, comme Chaplin ou Gérard Depardieu. Regardez un film avec Buster Keaton ou Michèle Morgan (je prends volontairement des exemples très éloignés). Vous allez remarquer que les acteurs sont particulièrement présents quand ils ne font rien, en position d'attente. Dans le repos, l'attente, ou le silence, la présence de l'acteur se sublime et nous touche. Face à Gabin, Michèle Morgan dans *Remorque* (Jean Gremillon, 1940), n'exprime, la plupart du temps, que peu d'intentions. Sa présence est néanmoins remarquable. C'est sa présence qui fait sa justesse et non ce qu'elle fait.

Pour travailler cet état que l'on nomme « neutre », il faut trouver son propre « masque neutre », et nous verrons comment lors des exercices. Ni convivialité, ni hostilité. Le neutre est un point de repos actif.

Peu à peu, on découvre ce point neutre. Il faut sauvegarder la mémoire corporelle et sensorielle de ce point, de cet état.

Neutre, visage et corps de l'acteur

Le neutre, le point de repos du visage, mais aussi du corps de l'acteur, est une situation très stable. Il ancre l'acteur dans le présent. On dit au reste d'un acteur qu'il est présent. Être présent, c'est être en temps réel — certainement la qualité la plus essentielle pour un acteur.

Autour de cette référence, l'acteur du neutre va exprimer tous les sentiments, de l'amour à la tristesse, en pivotant autour de son neutre identitaire et du silence qui en découle.

Le neutre est identitaire, chacun travaillera son neutre. Chacun a son propre point neutre. Le neutre de Laurel est élevé vers le haut, aérien, tandis que celui de Hardy est ancré au sol, vers le bas, terrien. On voit la conséquence de l'état physique de l'un et l'autre des compères.

Le neutre est ce qui se passe sur le visage quand il ne se passe rien. C'est une référence. À partir de cette référence, on pourrait se situer vers le haut (plutôt gai) ou vers le bas (plutôt triste). Ce qui est demandé à l'acteur recherchant le neutre est de ne rien exprimer de particulier, ni joie, ni tristesse. L'acteur du neutre est dans une situation où cela pourrait ou bien se passer, ou mal. On ne sait pas encore. Dans le silence de cette proposition, il y a une attente qui est une écriture dramatique (que l'on peut qualifier d'ironie dramatique). Cette écriture dramatique est une suspension, un arrêt provisoire, avant d'aller vers un point, c'est-à-dire un autre point du récit. Cette suspension est pour le spectateur un suspens. Il attend. Que va-t-il se passer? Ce silence est récit.

Contrairement au cinéma, le théâtre ne donne pas de possibilité « physique » de gros plan. Le neutre offre cette possibilité. Il s'agit d'un focus, un zoom sur l'acteur. Le comédien neutre rayonne. Il s'impose et il impose. Il dit : « Je suis là ! » Le neutre ne fait rien, il est. Une fois atteint ce point, tout est possible. S'il est, le comédien pourra faire. S'il n'est pas, rien n'y fera !

Quelquefois, les comédiens se perdent dans ce travail : ils n'existent plus, s'éteignent. Au lieu de ne rien faire, ils se défont. Adopter le silence, qui est le préalable au neutre, est une épreuve. Ce travail est difficile, et on ne comprend le neutre qu'après l'avoir vécu, après en avoir eu une mémoire sensorielle. Pour être neutre, il faut jouer, jouer à ne rien faire... Jouer à ne rien faire, être et déjouer le faire ! Cela demande une concentration importante et, paradoxalement, une grande qualité de relâchement, une conscience intime de son corps, de ses appuis au sol qui remontent pour donner du poids aux hanches, à la colonne

vertébrale, aux épaules qui se redressent, à la tête qui est comme tirée par un fil vers le haut des cintres, le tout sublimé par un élan vital volontaire. Le comédien, dans cet état, vole la lumière. Il rayonne. Son neutre envahit le plateau.

Le neutre fait autorité. Si les spectateurs rient, l'acteur du neutre s'en nourrira. *Idem* si les spectateurs pleurent. Ce point neutre, ce jeu masqué sans masque, comme il se dit, densifie le plateau, le charge, et lui donne du poids.

Le neutre donne au plateau, à l'acteur, à la situation qui se vit sur le plateau, et à la salle une existence forte, un prisme de lecture bien particulier qui rompt radicalement avec la réalité : c'est l'espace-temps du théâtre qui se joue. Le jeune acteur doit rechercher son point neutre, point où l'acteur qui n'a « rien à faire » va pouvoir « être là » sans rien faire, en acceptant de ne rien faire, simplement pour être.

Neutre, silence et émotion

Une émotion est l'inscription sur le support physique du corps d'un état : la joie, la tristesse, la peur, la colère, le dégoût, la surprise... Le support physique, c'est nous, notre corps matériel. Sur ce corps matériel, il va se produire des modifications — musculaires entre autres —, qui vont indiquer ces différents états. La joie va renvoyer à la détente musculaire, la peur à la tension, la colère à des petites actions désordonnées, erratiques. Toutes ces actions s'inscrivent sur un corps préalablement neutre. Ce corps, ce masque neutre (visage), cet état neutre, est la page où va s'écrire le ou les sentiments. Plus la page est blanche, plus elle va révéler ce sentiment, d'où l'intérêt pour chacun de la connaissance de son « neutre ». Travaillons par exemple sur la peur. Commençons comme précédemment : on marche, on s'arrête face-à-face, on cherche le neutre. Ce neutre, acquis pour chacun, peut exprimer à l'autre une petite hostilité, discrète, homéopathique. La question est : comment puis-je à minima signifier cette hostilité ? Il faut se tendre à minima. Raidir les muscles de ses bras, de ses épaules de manière si imperceptible que l'autre n'en ait pas conscience, il ne voit que l'état émotionnel que cette tension provoque. Revenons à la neutralité. Détendons-nous... L'autre le perçoit également.

Jouons sur ces alternances tension/détente. En repassant à intervalles réguliers par le point neutre. C'est le va-et-vient régulier : petite peur, petite tension, relâchement, neutre qui va nous permettre la mémorisation sensorielle, et d'entrevoir les états et le point neutre de l'acteur. Cette recherche est un long travail qui peut se faire dans toutes les situations dramatiques qui se présentent à un acteur.