

L'AMBIGUÏTÉ DE LA COMMUNICATION PAR LE SILENCE CHEZ MATÉI VISNIEC

Olga GANCEVICI

olgagancevici@litere.usv.ro

Université « Ștefan cel Mare » de Suceava, Roumanie

Abstract: *Le Souffleur de la peur is the first play written, in the '70s, by Matéi Visniec (n. 1956). Though short, the work confronts attempts at interpretation with both contextual and discursive ambiguity: a character generically called Monsieur Bruno simulates a dialogue with a Man who remains perfectly silent throughout the whole loquacious, distressing, and catastrophic monologue. M.B. is equally afraid and frightening. His discourse targets everybody and nobody at the same time. The following approach constitutes itself as a commentary rooted in this postmodernist piece of contemporary theater, revolving around two central concepts, ambiguity and silence, both indissolubly linked with a crushing totalitarian sociopolitical background driven by fear.*

Keywords: *silence, ambiguity, communication, contemporary theater, (the politics of) fear.*

Préambule

Nous avons déjà noté (Gancevici, 2012 : 264) qu'une poétique de l'écrivain Matéi Visniec (n. 1956) est exprimée entre autres dans *Le Souffleur de la peur*, pièce écrite en roumain, en 1977, et publiée en 1996. Effectivement, la première création scénique d'après la dramaturgie de Matéi Visniec est liée à cette pièce en roumain, lorsque Diogene V. Bihoi l'a faite jouer en 1985 par la Compagnie « Thespis » de l'Université de Timișoara et l'a reprise en 1990 au Théâtre Allemand d'État de Timișoara. En 1986, au Festival National de Théâtre de Costinești, la performance du *Souffleur de la peur* a valu à son interprète, l'acteur Constantin Avădanei, le Prix pour la promotion de la dramaturgie originale. Depuis, d'autres productions scéniques montrent que, même court, ce texte se concentre sur une problématique valable dans différents contextes et époques et propage, donc, un sujet essentiel, à une intensité considérable. On peut mentionner les spectacles réalisés par Mihai Lungeanu en 2010 (à la radio¹), Gérard Audax en 2002 (avec la Cie *Clin d'Œil* d'Orléans) et en 2013 (au Théâtre National Radu Stanca de Sibiu), Filip Odagiu en 2020 (à *l'Autre café* de

¹ On peut écouter le spectacle radio sur <https://teatruradiofonic.com/matei-visniec-sufleurul-friicii-2010/>.

Cluj-Napoca), Jakab Muriel Manea en 2021 (au Théâtre National Aureliu Manea de Turda). Tour à tour, dans les premières trois productions, Ioana Crăciunescu, ensuite, pour les visions scéniques suivantes, Răzvan Târnovan et Ioan Alexandru Savu interprètent le rôle du personnage à la fois alarmiste et passif, accusateur et victime.

Dans une ambiance qui rappelle I.L. Caragiale, tout au long de cette pièce en un acte, Monsieur Bruno parle, ou bien laisse l'impression de faire la conversation avec un Homme silencieux, prétendument son interlocuteur qui se trouve assis devant lui à la même table mais qui se tait parfaitement du début jusqu'à la fin. Comme il n'y a aucune précision dans la didascalie initiale que ce dernier soit muet, le récepteur est libre de tout imaginer, à partir, en effet, de certains troubles de communication.

Entre le proverbial « le silence est d'or » et le shakespearien « le reste est silence » (Shakespeare, 2001 : 211), il y a une perspective complexe face aux possibles valeurs que suppose le *silence*. À la difficulté d'interpréter le silence d'un personnage, car génératrice d'incertitude, doute, obscurité, s'ajoutent l'équivoque, la confusion potentielle et en porte-à-faux. L'on s'y reconnaît en plein milieu de la littérature qui a pour raison d'être la représentation de l'*ambiguïté*. Avant de présenter *Le Souffleur de la peur*, nous nous arrêterons succinctement aux deux concepts soulignés – *silence* et *ambiguïté* – puisqu'ils se retrouvent ensemble dans cette pièce de théâtre et orientent la réflexion vers une herméneutique particulière.

De l'ambiguïté

Depuis qu'Empson a décrit les sept types d'ambiguïté (1966), près de six décennies se sont écoulées. Aujourd'hui, le mot *ambiguïté* est partout, comme l'affirme Bouyer (1998 : 71), et nous remettons sa constatation dans *l'aujourd'hui* de l'an 2023, puisqu'elle préserve sa validité souveraine. L'ambiguïté est importante, utile, elle déchiffre le quotidien, le représente, l'interprète. L'ambiguïté peint l'état des choses ; elle semble être devenue une valeur en soi : « l'ambiguïté s'impose comme un goût, une pratique, une façon ordinaire de sentir, de penser, de communiquer et d'agir. » (Bouyer, 1998 : 79). L'ambiguïté « aligne le sens sur le goût », toute chose étant estimée pour satisfaire le destinataire : elle dit ce qu'il a « envie d'entendre » (Bouyer, 1998 : 76), en dépit des contradictions, grâce au double sens et aux divers paradoxes.

Quelque chose d'incertain et de peu clair se glisse dans l'ambiguïté, en générant deux ou plusieurs sens, ce qui la rend susceptible d'être utilisée, selon Empson, comme moyen littéraire pour transmettre ces sens d'une manière pertinente. Il y a d'autres chercheurs dont les remarques vont dans la même direction, soulignant que l'ambiguïté rend le langage plus efficace (Nagarathinam & Lakshmanan, 2016 : 3), à quelques exceptions près (Piantadosi, Tily & Gibson, 2012 : 282), vu que l'ambiguïté représente une propriété fonctionnelle du langage qui permet une grande fertilité à la communication. Avec Matéi Visniec et d'autres auteurs contemporains, on est dans l'ambiance d'une ambiguïté volontaire par laquelle ces écrivains avancent des interprétations « mutuellement exclusives » (Kerbrat-Orechioni, 2005 : 13).

Simone de Beauvoir parlait de l'ambiguïté de la condition humaine (que certains philosophes ont été tentés de masquer, sinon de supprimer), d'être « sujet souverain et unique au milieu d'un univers d'objets [...] qu'il partage avec tous ses semblables » et, en même temps, « objet pour les autres » (de Beauvoir, 1947 : 12). En effet, l'existentialisme de Beauvoir est, à part une philosophie de l'absurde, aussi une philosophie de l'ambiguïté. Nous citons Simone de Beauvoir, sans savoir si les écrivains du XX^e siècle et contemporains avaient tous lu des existentialistes, à commencer, par exemple, par

Heidegger, même si leurs textes ressemblent à des illustrations de la philosophie où l'être humain apparaît disjoint « entre le réel et lui-même, [...] entre l'existence qui est absence et l'absence qui est présence » (Moraud, cité par de la Motte, 2004 : 1). Perçue comme subterfuge qui saisit la vérité au passage, l'ambiguïté est cependant un élément fondamental et fondateur, selon Blanchot, qui affirme que « c'est dans l'ambiguïté que la poésie devient création » (1949 : 141).

L'ambiguïté discursive dans la littérature des dernières cent années a été explorée de diverses manières, au niveau sémantique, par l'emploi du jeu de mots, du double sens, de l'ironie, du manque de clarté dans la communication. Les écrivains ont mis sur le devant de la scène la nature subjective du langage, son imprécision, son ambivalence et les expérimentations littéraires qui peuvent aboutir à des sens multiples. L'utilisation intentionnelle d'un langage ambigu et de stratégies rhétoriques pour créer des significations variées afin de stimuler la réflexion et l'interprétation fait perturber et, en même temps, réformer la relation avec le lecteur. De même, elle met en discussion les significations et les limites de la communication. Le résultat de l'usage délibéré de l'ambiguïté dans la littérature moderne et postmoderne, dont l'œuvre de Matéi Visniec est un exemple, concerne des effets de profondeur et de mystère qui engendrent des réflexions sur la complexité et la diversité de la communication interhumaine. On y décèle dans la même mesure, le pouvoir et l'influence de la parole, en fait, des mots, dans la construction et la déconstruction de l'identité de l'individu humain, ainsi que la nature relative de la vérité. L'absurdité de la communication, manifestée souvent par un langage apparemment banal et vide quant à sa portée provoque les écrivains à miner le langage factice, conformiste et les conventions sociales.

Du silence

D'après *L'Évangile selon Jean*, « [a]u commencement était le Verbe, [...] et le Verbe était Dieu » (Jean, 1:1) ; « [l]e Verbe était la vraie lumière qui, en venant dans le monde, illumine tout homme » (Jean, 1:9). Le manque du verbe, dans ce contexte, équivaut aux ténèbres, à la mort, au Mal, à une absence, à tout ce qui ne porte pas au moins la moindre trace de divinité, de perfection, de Bien. On se retrouve dans la dichotomie des fonctions exclusives de la parole *versus* le silence. Envisagé souvent comme dépourvu de tout rôle de communication et de toute signification linguistique, le silence fut pourtant reconsidéré (al Jahdhami, 2018 : 1471), au silence dénué de sens, s'opposant un silence significatif. Au demeurant, le silence est un langage universel qui pourrait exprimer des significations intelligibles à tous les humains quelle que soit leur origine linguistique, dans certaines situations, étant plus expressif que la parole. L'interprétation du silence est soumise à plusieurs variables, à partir du contexte et de la culture : les croyances, le sexe, les locuteurs et le style de parole personnel (Nakane, 2006) sont des facteurs indispensables pour comprendre le rapport entre le fait d'éviter le silence *versus* l'accent mis sur le silence par des messages indirects dans une démarche coopérative (Eggins & Slade, 2004). Par exemple, la taciturnité est perçue comme positive dans certains milieux asiatiques alors qu'elle est conçue négativement en Amérique (al Jahdhami, 2018 : 1473).

C'est vrai que, par définition, aussi que par vocation, on a accordé à la parole un statut prioritaire, subséquent dominant (Jamin, 1977 : 9). Cet ascendant de la parole lui confère un grand pouvoir, de sorte qu'un halo de silence puisse intervenir comme seuil, toute transmission d'informations, en fait, tout *savoir-dire* impliquant non seulement un *pouvoir-dire*, mais aussi un *savoir-taire*. Un interlocuteur qui se tait peut avoir beaucoup de pouvoir sur le locuteur qui voudrait connaître ses pensées. (Jamin, 1977 : 16). Celui qui se

taît arrive, en fin de compte, à produire plus de sens dans la communication, dans une situation qui s'avère être renversée. L'Homme qui parle à celui qui est silencieux dans *Le Souffleur de la peur* : « c'est vous le provocateur de cette discussion, c'est vous qui l'avez provoquée même si vous la connaissiez par cœur avant qu'elle ait lieu. Je pourrais dire que c'est vous qui avez parlé. Parce que moi, monsieur, [...] je n'ai fait que vous exprimer mes pensées. » (Visniec, 1996 : 406, n. trad.²).

Antonelli (cité par Maffei, 2015 : 15), définit le silence comme « acceptation... et encore comme agressivité, angoisse de persécution, croissance tranquille, désespoir, distance émotive, expérience d'harmonie, confiance, incapacité à affronter l'anxiété dépressive, intégration, hostilité paranoïde, paix, refus, retrait, découragement, séduction sexuelle, symptôme d'un empêchement à répéter, soupçon, vide ». Les voies ouvertes sont multiples, on y rencontre une complexification qui nous fait admettre que le silence est beaucoup plus important pour le limiter tout simplement au vide, à un manque, à une absence quelconque.

Les écrivains, et, en particulier, les dramaturges des XX^e et XXI^e siècles révèlent, contre la parole bavarde qui dit pour ne rien dire, que le fait de se taire équivaut en réalité à un langage lourd de sens (Evrard, 2012 : 136). Naturellement, dans la communication, il y a une alternance entre l'acte de parler et de se taire (Maffei, 2005 : 18), de sorte que le dit et le non-dit puissent être considérés comme indissociables et complémentaires. En outre, sur la scène des siècles précités, on constate un échec de la parole et de la cohérence du langage ; l'incommunicabilité y fait irruption ; la faille, le trou de mémoire laisse la place au silence qui représente à chaque fois une communication autre et une émotion particulière. (Evrard, 2012 : 136). Le théâtre de Matéi Visniec, avec toutes ses étapes de création, intègre pleinement ce background.

De l'ambiguïté et du silence dans le théâtre contemporain : l'exemple Visniec

L'écriture moderne et actuelle réconcilie parfaitement les contraires, la parole et le silence, elle pratique et perfectionne multiples stratégies du silence, du vide, de l'absence signifiante. « La plus haute forme d'écriture » (de la Motte, 2004 : 2), signe essentiel de l'accomplissement des mots et langage absolu (Blanchot, 1949 : 68), le silence tente les écrivains (par exemple, Mallarmé, Delbo, Vercors, Juliet, Malraux, Sarraute, Duras, Beckett, Quignard, etc.), tout comme nombreux de leurs exégètes.

Dans un contexte culturel européen, plus précisément balkanique (bien que baigné dans des sujets généralement valables et atemporels), chargé de sens transcendantal, l'univers de l'écrivain Matéi Visniec relève d'un théâtre dominé par des personnages d'une identité incertaine, aux prises avec des angoisses diverses et avec des troubles de communication. Pendant que du « cœur noir » du Garçon qui sert dans *Le Souffleur de la peur* « coulait un jus visqueux et nauséabond » (Visniec, 1996 : 397), Monsieur Bruno parle à l'Homme silencieux. Dès le début, le lecteur est averti que ce dernier ne dira aucun mot durant la pièce, mais il ne restera pas immobile non plus, du moins son regard sera soit fixé sur Monsieur Bruno, soit dans le vide et il y aura d'autres gestes aussi. Monsieur Bruno ne parle pas tout seul, il y a quelqu'un en face de lui, assis à la même table, son verre de bière devant lui. La dichotomie de l'acte de parler et celui de se taire n'y est pas gratuite, en conséquence, une interprétation s'avère être indispensable.

Chaque fois qu'il se trouve sur la terrasse du café, rêveur et spirituel, le protagoniste avoue se sentir devenir « meilleur, plus humain » (Visniec, 1996 : 394), un fin

² Toutes les citations de la pièce *Le Souffleur de la peur* sont traduites par nous.

observateur et un véritable réceptacle pour la nature. De surcroît, il veut partager son expérience, car contempler les choses « en observateur éternel du monde » (Visniec, 1996 : 395) ne lui suffit pas, d'autant plus qu'il a découvert que « les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent » (Visniec, 1996 : 395). Le mutisme de son interlocuteur, signalé dans une didascalie d'ouverture, aiguille toute la concentration, la curiosité et la vigilance du récepteur vers le discours de Monsieur Bruno. L'interprétation peut commencer dès lors, l'ambiguïté de la conjoncture rejoignant celle du discours. Des questions surgissent : pourquoi le locuteur parlera-t-il sans recevoir aucun feed-back ? Est-ce un locuteur insipide, ennuyeux, inintéressant, ou bien n'utilisera-t-il pas un code commun pour une communication efficace ? L'interlocuteur serait-il apathique, détaché, impassible, étranger, ou peut-être malentendant, voire sourd ? Ne pas adresser la parole au locuteur, c'est ne pas vouloir, ne pas savoir, ne pas être capable de le faire, ne pas entendre la parole de Monsieur Bruno, ou bien c'est avoir peur de le faire – puisque le titre fait référence à la *peur* et on ignore au début lequel des personnages sera son inspirateur ? On est à même tenté, devant cet incipit de dialogue apparemment incomplet, de donner raison à Blanchot : « La littérature est le langage qui se fait ambiguïté. » (1949 : 328). Dans le contexte du *Souffleur de la peur*, l'ambiguïté est amplifiée par le silence et la rupture que celui-ci semble introduire.

Le processus interactionniste engendre une « spirale du silence » (Noëlle-Neumann, 1989, 1991) qui est souvent limitée à l'unique prémisse qu'exprimer une opinion minoritaire, considérée comme opposée, est à éviter parce que la nature humaine craint l'isolement social. Pour ne pas courir ce risque, les gens tendent à se taire en public (Peterson, 2008 : 1). Cela pourrait justifier la taciturnité de l'Homme qui s'obstine inflexiblement dans son silence.

« Que pensez-vous de cette métaphore ? » (Visniec, 1996 : 394) demande Monsieur Bruno à l'Homme qui se tait, à un moment donné. Il lui pose, en fait, beaucoup de questions au long de son monologue, mais peu à peu, on comprend que Monsieur Bruno n'attend pas vraiment de réponse ; en tout cas, une opinion de son interlocuteur taciturne, si contraire à ses propres idées qu'elle soit, ne produirait aucun changement par rapport à ses convictions. D'ailleurs, plus le discours de M.B. devient animé, exalté, prolix, plus la fatigue et le sommeil s'emparent de son interlocuteur silencieux. Peut-être qu'il est vraiment brisé, mais peut-être qu'il feint le sommeil pour se protéger et pour s'échapper au discours de plus en plus agressif et accusateur de Monsieur Bruno, pour qui, l'univers entier semble se transformer en une énorme machine atroce et perverse, inventée pour causer la PEUR (Visniec, 1996 : 401).

Interviewé sur la genèse de la pièce *Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle ?* (parue en 1999), Matéi Visniec précise l'avoir écrite comme une « pièce sur la structure même du complot », immédiatement après la chute des régimes totalitaires dans l'Europe de l'Est.³ *Le Souffleur de la peur* n'est pas loin d'une structure pareille, de l'échafaudage d'une intrigue qui mène crescendo d'une rêverie inoffensive et un savoir anticipateur des événements proches, vers une analyse-dissection du monde apparent, menteur, arbitraire, peuplé de gens faux, persécuteurs, monstrueux, « mis en scène » (Visniec, 1996 : 399) par cette émotion dominante qui existe et tiendra ferme à la longue, surtout dans des régimes politiques extrémistes basés sur des abus et des injustices. Ce n'est qu'en s'y référant que l'individu trouve une identité (spirituelle) :

³ Matéi Visniec, présentation du spectacle *Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle ?* mis en scène par Gilles Azria en 1999 au Théâtre du Crève-Cœur, Cologny.

« [...] notre esprit, monsieur, vit de peur. Parce que nous, monsieur, nous, l'espèce humaine, nous sommes tellement pervertis que nous ne pouvons plus vivre sans cet ingrédient qu'est la PEUR. Pour l'esprit, monsieur, la PEUR est plus nécessaire que l'air pour les poumons et la nourriture pour l'estomac. Si vous me permettez d'essayer une définition, nous ne sommes rien d'autre que de simples créatures qui se nourrissent de peur. Nous avons tellement pris l'habitude de savourer, de flirter avec la peur qu'aujourd'hui, sans elle, nous serions perdus. Nous nous dégonflerions comme des mannequins aveugles et sombreroiens dans l'obscurité. » (Visniec, 1996 : 401-402)

À la fois révolté et victime de ce système oppressif et écrasant *via* la peur démesurée, Monsieur Bruno est un personnage typé, représentatif pour sa gent. Il se métamorphose au long de son discours équivoque et inquiétant, passant d'un interlocuteur convivial, puis évasif, indigné, dégoûté, à une sorte d'individu agitateur mais colporteur soumis autodémasqué de la peur panique. Monsieur Bruno, c'est « le diable » lui-même (Visniec, 1996 : 403), son âme rendue au système, à cette machine infernale productrice de la terreur ; il est devenu l'homologue du système, voire son initiateur, « son âme, son souffleur » (Visniec, 1996 : 403). Un être anodin, un certain Monsieur Bruno, un quelconque passionné pour la nature, bénin pour ses comparses, se révèle somme toute « le créateur » de la machine (sociopolitique) épouvantable. Il « l'adule », « la soigne », « la perfectionne », « la cultive ». En tyran, il proclame : « Je suis son maître, c'est moi qui commande ses mouvements et choisis ses victimes. [...] C'est moi qui peux l'arrêter, mais qui fais que ça marche mieux de jour en jour, [...] c'est moi qui garde le doigt sur le bouton rouge, le bouton qui c'est tout. » (Visniec, 1996 : 403). Et pourtant, M.B., aussi maître qu'il se perçoit, n'est qu'un pion. La Vérité se trouve ailleurs : il n'est que l'instrument du mal, car le MAL lui-même, « confus et latent », est hors de lui, au-delà de lui (Visniec, 1996 : 404). Monsieur Bruno ne détient pas « la vérité » – l'élément inconnu primordial de l'équation de la condition humaine.

Le coup de théâtre surgit d'une manière incroyable et inattendue : Monsieur Bruno fait siens des attributs comme « impropre », « perfide », « vicieux », « cruel », « effrayant » (Visniec, 1996 : 405), mais, comme on lit dans le texte, « le génie qui commande » (Visniec, 1996 : 404) incarne « la MALPROPRETÉ même, la PERFIDIE même, le VICE même, la CRUAUTÉ même, la PEUR même. » La conclusion est déroutante : « Monsieur ! Il y a quelqu'un qui est au-delà de moi et de mon pouvoir. Et c'est VOUS ! » (Visniec, 1996 : 405, les majuscules appartiennent au texte source). Il ne s'agit pas d'un transfert de responsabilités ou de l'habitude de blâmer l'autre. Le moment équivaut à un regard dans le miroir, où l'altérité coïncide avec le sujet examinateur, l'observateur et l'acteur ne font qu'un. L'Homme silencieux se trouve « à l'origine de l'effondrement » (Visniec, 1996 : 406). Il est, de surcroît, « celui qui a provoqué la discussion, même s'il la connaissait par cœur avant qu'elle n'ait lieu. [...] celui qui a parlé » (Visniec, 1996 : 406). Il est évident que le pouvoir du silence ne doit pas être mis en balance avec la possession de la parole, puisque le silence est lui aussi un indice de puissance (T. Reik, *apud*. Maffei, 2005 : 16).

Le vrai dénouement du *Souffleur de la peur* est plus déconcertant encore. Le discours de Monsieur Bruno est interrompu par les participants masqués à un « délire carnavalesque » qui envahissent l'espace de jeu et qui montrent que la vie continue indépendamment de certains troubles de communication entre les humains et que l'on peut toujours surmonter la peur d'une façon ou d'une autre, de nombreuses personnes réussissant admirablement dans leurs mécanismes de *coping* et leur dissimulation. C'est alors

que le protagoniste se lève de sa chaise et retire le petit bouchon de la poupée gonflable qui jouait le rôle de l'Homme silencieux. L'existence même d'un éventuel interlocuteur est remise en question. M.B. avait-il absolument besoin d'un public à l'écoute ? Se contente-il de parler pour parler, de répéter, qui sait combien de fois, les mêmes idées qui sèment la peur, en faisant semblant d'être entendu et écouté ? Est-ce vraiment l'Homme silencieux, à priori la poupée inanimée sans voix ni cerveau, l'image de M.B. dans un miroir ? En effet, Matéi Visniec radiographie impitoyablement dans sa pièce *notre monde*. Monsieur Bruno, c'est un nom générique de l'individu façonné par un tel courant idéologique au pouvoir, le cerveau formaté à maintes reprises, en fonction des doctrines ; l'Homme silencieux, c'est toujours Monsieur Bruno, qui ne trouve plus les moyens pour exprimer sa pensée et son état. Chacun de nous en est concerné, à commencer par l'auteur lui-même :

« Les écrivains se sont toujours racontés eux-mêmes, ils ont raconté leur aventure existentielle et affective captant implicitement le contexte social ou familial qui les a marqués. C'est ainsi que j'étais, moi aussi, marqué par le communisme, par l'absurdité de tout un système politique et social, par ses personnages grotesques... J'ai écrit sur les méthodes de lavage de cerveau mises en œuvre en Roumanie et dans l'espace communiste pendant mes années de formation, même en tant qu'étudiant. *Le Souffleur de la peur* décrit en réalité un mécanisme de la peur inventé par un régime totalitaire pour maintenir ses citoyens dans un état constant de paralysie. » (Visniec, 2022, n. trad.)

Dans une autre pièce, *Le Spectateur condamné à mort* (2006), il ne s'agit pas seulement d'une démarche artistique qui donne à Matéi Visniec l'occasion de (se) raconter à travers les répressions et les restrictions totalitaires. Certains personnages sont brutaux à l'égard de l'instance auctoriale. La métathéâtralité offre, ainsi, la possibilité d'un dédoublement, l'auteur pouvant analyser sa pièce comme si elle était l'émergence d'un autre moi. Ce qui retient notre attention notamment, vu les deux concepts auxquels nous faisons référence dans notre présent commentaire, ce sont, d'abord, l'ambiguïté contextuelle de l'Auteur, garrotté, « *un sac de pommes de terre sur sa tête* », « *déposé comme un colis* » (Visniec, 2006 : 83), qui supporte les injures d'autres personnages (« Cette saloperie a un auteur ? ») (Visniec, 2006 : 83), ensuite, le silence de l'Auteur, en témoin muet et aveuglé, essayant de toutes ses forces de dire un mot : « de l'eau ! » (Visniec, 2006 : 88).

Le silence n'équivaut donc pas au vide et, en règle générale, il n'est certainement pas choisi par les personnages. À part *Le Souffleur de la peur* et *Le Spectateur condamné à mort*, il y a aussi *Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle ?* – pièce déjà mentionnée, et pour cause : L'Homme au violoncelle ne prononce aucun mot. Il ne parle pas mais il joue du violoncelle. Une femme et trois hommes se trouvent dans une « salle d'attente ». Parmi eux, cet Homme au violoncelle se sert imperturbablement de son instrument et ne répond à aucune question, finalement, au code général de communication. Dans une ambiance accablante à cause de la pluie incessante de l'extérieur, l'Homme au violoncelle joue, sans arrêt, « *appliqué, captivé, passionné, absent [...] transporté* » (Visniec, 1999 : 22-23) le même morceau musical. Il ne réagit pas aux discussions des autres personnages, ressemblant à un robot qui exécute continuellement les mêmes gestes. Ne pouvant plus supporter, les autres se coalisent et le jettent dehors. Au-delà du comique de situation présenté, *Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle ?* est une pièce cruelle sur l'être humain, fragile et ridicule, en train d'écouter sans répit sa musique intérieure et probablement sa seule liberté possible dans sa cage totalitaire. Et pour que l'interprétation soit plus difficile, à la fin, la Femme au violoncelle adresse sa question répétée machinalement et qui donne le titre de la pièce – « Mais qu'est-ce qu'on fait du

violoncelle ? » –, au public, en transposant ainsi la problématique et l'ambiguïté textuelles au-delà de l'univers fictionnel, dans la réalité. L'auteur propose encore un sujet de réflexion, comme il le fait avec chaque texte qu'il lance.

Pour faire le point

Explicite, parfois dénué de sens et non-communicatif *versus* implicite, stratégique, communicatif, indirect (Dimitrov, 2019), « éloquent » (Ephratt, 2008), le plus souvent plus expressif que la parole (al Jahdhami, 2018), « le silence fait partie du langage » (Blanchot, 1949 : 67). Se taire, c'est une manière de s'exprimer, puisque « [s]e taire n'est pas toujours le meilleur moyen de se taire. » (Blanchot, 1949 : 67) Matéi Visniec construit des personnages qui n'émettent aucun mot tout au long du texte, comme L'Homme silencieux dans *Le Souffleur de la peur* et L'Auteur et Le Spectateur dans *Le Spectateur condamné à mort*, ou bien des personnages qui, pour diverses raisons, valides, à certains moments clés, choisissent de s'emmurer dans le silence (Dorra dans les scènes 2, 4, 11, 15, dans *La Femme comme champs de bataille*, 1997, ainsi que le couple Lui-Elle dans les deuxième et septième nuits de *l'Histoire des ours panda racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, 1998). Dans tous ces textes, le silence n'équivaut pas au degré zéro de la communication, mais au contraire, quelle que soit l'ambiguïté qu'il crée, le silence implique la présence des significations.

Avec Antonelli (1998 : 159), l'on repère la polarité du silence qui « peut être un obstacle mais également une stimulation » pour l'herméneute. Ce qui compte pour que les interlocuteurs soient « liés » et la communication ne soit pas un échec, c'est la perception de l'authenticité. Le silence est incriminé comme dissimulant et comme source majeure de l'effondrement de l'être et de la société. Même si la peur commande habilement, d'une manière à la fois subliminale et ostensible, un comportement silencieux et évitant, par des parleurs qui sont à l'origine de complots et de scénarii perfides et catastrophiques, il faut ne pas s'égarer dans un manque de sens universel, à cause de l'hypothétique inauthenticité et de l'effet non-significatif du silence. Une éventuelle angoisse engendrée par un univers mal assuré et sans jalons clairs, mène à l'incommunicabilité et à l'isolement. Monsieur Bruno est apeuré et initiateur de la peur en égale mesure. Son discours s'adresse à tout un chacun et à personne. Il parle à l'Autre et à lui-même. Il fait semblant tout au long de son monologue jusqu'à l'instant où sa simulation se dégonfle, comme la poupée devant lui, et il devient un être authentique qui transfère son angoisse sur le lecteur/spectateur. Par ce personnage ambigu, loquace et hallucinant qui prend pour témoin le silence même, Matéi Visniec montre dès cette première pièce créée pendant qu'il était encore étudiant, une véritable vocation pour des thèmes essentiels, universellement valables mais difficiles d'accès, traités dans un registre tantôt grave, tantôt grotesque et absurde, et qui sont toujours des sujets à réfléchir pour ses destinataires – des gens comme lui et ses protagonistes déterminés par des contextes idéologiques, culturels et sociopolitiques décourageants.

REFERENCES

Corpus :

VISNIEC, Matéi, (1996), „Sufleurul friei”, dans *Păianjenul în rană. Teatru 1*, București, Cartea Românească.

Autres pièces citées :

VISNIEC, Matéi, (1997), *La Femme comme champ de bataille*, Arles, Actes-Sud Papiers.

- VISNIEC, Matéi, (1998), *L'histoire des ours panda racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, Arles, Aces-Sud Papiers.
- VISNIEC, Matéi, (1999), *Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle ?* Paris, Crater (rééd. 2010, Paris, L'Espace d'Un Instant).
- VISNIEC, Matéi, (2006), *Le Spectateur condamné à mort*, Paris, L'Espace d'Un Instant.
- SHAKESPEARE, William, (2001), *Hamlet. Le Roi Lear*, traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard.

Sources théoriques/critiques :

- *** (2010), *La Bible – traduction œcuménique, Évangile selon Jean*, disponible en ligne : <https://lire.la-bible.net/79/lecture/chapitres/traductions/jean/chapitre1/verset1/TOB>.
- *** (2000), *PROTÉE. Théories et pratiques sémiotiques*, dossier thématique « *Le silence* », vol. 28, n°2, Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.
- AL-JAHDHAMI, Said, (2018), “Revisiting the perception of silence in Linguistics”, in *Journal of Advances in linguistics*, n°9, pp. 1471-1477.
- ANTONELLI, Giorgio, (1998), *Giornale storico di psicologia dinamica*, n°43, Naples, Liguori.
- BLANCHOT, Maurice, (1949), *La part du jeu*, Paris, Gallimard.
- BOUYER, Sylvain, (1998), « L'art de l'ambiguïté », dans *Littérature*, n°111, pp. 71-86, disponible en ligne : <https://doi.org/10.3406/litt.1998.2490>.
- DE BEAUVOIR, Simone, (1947), *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard.
- DIMITROV, Roumen, (2019), “Explicit and implicit strategies of silence”, dans *Journal of Advertising and Public Relations*, n°2(1), pp. 19-31.
- EPHRATT, Michal, (2008), “The functions of silence”, dans *Journal of pragmatics*, n°40(11), pp. 1909-1938, disponible en ligne : <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2008.03.009>
- EGGINS, Suzanne; SLADE, Diana, (2004), *Analysing casual conversation*, Equinox Publishing Ltd.
- EMPSON, William, (1966), *Seven Types of Ambiguity*, second edition, Reprint by New Directions.
- EVARD, Franck, (2012), « Au commencement du théâtre..., le silence », dans *Sigila*, n°29, pp. 135-146, disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/sigila.029.0135>.
- JAMIN, J. (1977), *Les lois du silence : essai sur la fonction sociale du secret*, FeniXX.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, (2005), « L'ambiguïté : définition, typologie », dans *MOM Éditions*, n°33(1), pp. 13-36.
- MAFFEI, Giuseppe, (2005), « Le silence », dans *Cahiers jungiens de psychanalyse*, n°1, pp. 15-28.
- DE LA MOTTE, Annette, (2004), *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Lit Verlag Münster, 2004.
- NAGARATHINAM, D., LAKSHMANAN, L, (2016), “Ambiguity/Fallacy”, in *International Journal of ELT, Linguistics and Comparative Literature*, Vol. 4(2), pp. 4-12, disponible en ligne : <http://journalofelt.kypublications.com>.
- NOËLLE-NEUMANN, Elisabeth, (1989), « La spirale du silence : Une théorie de l'opinion publique », dans *Hermès*, CNRS Éditions, n°1(4), pp. 181-189.
- NOËLLE-NEUMANN, Elisabeth, (1991), “The theory of public opinion: The concept of the spiral of silence”, in *Annals of the International Communication Association*, n°14(1), pp. 256-287.
- PIANTADOSI, Steven T.; TILLY, Harry; GIBSON, Edward, (2012), “The communicative function of ambiguity in language”, in *Cognition*, 122.3, pp. 280-291.
- VISNIEC, Matei, 2022, *Scriitorii s-au povestit mereu pe ei însși*, entretien réalisé par Sever Gulea, le 31 janvier 2022, disponible en ligne : <https://blog.libris.ro/2022/01/31/matei-visniec-scriitorii-s-au-povestit-intotdeauna-pe-ei-insisi/>.

