

Pour une sémiologie dramatique du silence, entre langage articulé et non articulé dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé

* * * * *

SILUÉ Gnénébelougo
Maître-Assistant, Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo-Côte d'Ivoire
francksilue@upgc.edu.ci

&
KOUASSI Kouakou Jean-Michel
Maître-Assistant, Université Peleforo Gon Coulibaly Korhogo-Côte d'Ivoire
jeanmichelkouassi75@yahoo.fr

Résumé

De tous les arts, le théâtre s'appréhende à la fois comme écriture et représentation. Dans ces deux cas, il ne peut se départir du langage pour faire échos de sens. Le silence se pose comme un système dramaturgique et linguistique de la communication. Dans *Blue-s-cat*, il prend la connotation d'une esthétique théâtrale. Il apparaît comme l'un des systèmes les plus perfectionnés de l'art de la communication qui se réalise dans le dit et le non-dit, dans l'absence et la présence. Constamment ignoré, omis comme fait de représentation, le silence constitue un fait de sens : non inscrit, mais signalé et signifiant et il impose au créateur et au récepteur un questionnement sur la nature de l'acte de représentation qui est en train de se faire devant lui. Partant, il se donne à écrire, à lire, à voir et à entendre comme tel par le prisme de la sémiologie théâtrale. Le silence devient signe et code discursif et linguistique à travers les indices textuels tels que « silence », « temps », « rien », « sourire » et « pauses ». Dans l'univers dramatique de *Blue-s-cat*, le silence contribue à la construction et à la production du sens du langage dramatique.

Mots-clés : langage dramatique, silence, esthétique théâtrale, linguistique, sémiologie théâtrale.

Abstract

Of all the arts, theatre can be understood as both writing and performance. In both cases, it cannot depart from language in order to make echoes of meaning. Silence is a dramaturgical and linguistic system of communication. In *Blue-s-cat*, it takes on the connotation of a theatrical aesthetic. It appears as one of the most sophisticated systems of the art of communication which is realised in what is said and what is not said, in absence and presence. Constantly ignored, omitted as a fact of representation, silence constitutes a fact of meaning: not inscribed, but signalled and signifying, and it imposes on the creator and the receiver a questioning about the nature of the act of representation that is being performed before him. Therefore, it gives itself to writing, reading, seeing and hearing as such through the prism of theatrical semiology. Silence becomes sign and discursive and linguistic code through textual clues such as "silence", "time", "nothing", "smile" and "pauses". In the dramatic universe of *Blue-s-cat*, silence contributes to the construction and production of the meaning of dramatic language.

Keywords: dramatic language, silence, theatrical aesthetics, linguistics, theatrical semiology.

Introduction

Moyen de communication et d'expression, le langage est un vecteur d'extériorisation de la pensée. Il met en corrélation ce qui est donné à voir, à entendre et à percevoir. Selon

* * * * *

Rondal et Seron (1982, p. 401) le langage est « la fonction qui permet d'exprimer et de percevoir des états affectifs des concepts, des idées au moyen de signes ». Le langage s'appréhende également sous deux aspects : un aspect manifestation qu'est la parole et un aspect abstrait qu'est le silence. Ce dernier aspect n'échappe pas à l'art dramatique. Le silence se pose alors comme un moyen de communication théâtrale au même titre que la linguistique perçue comme un univers de signes.

Si tant est que le théâtre repose sur le dire et le faire, il est clair que le langage dramatique est à la fois manifestation de la parole et réalité absente sous forme de silence. Dans le théâtre de Koffi Kwahulé, le silence traduit une crise psychologique du personnage liée au malaise généralisé de la société qui l'étreint. La parole devient sans voix et le silence parle en lieu et place des personnages masculins comme féminins qui s'y réfugient. Se refusant d'affirmer leur attirance mutuelle, les personnages que sont l'homme et la femme sont isolés dans un ascenseur suspendu dans *Blue-s-cat*.

Cette pièce rappelle qu'à l'image du langage articulé, le silence est une expression protéiforme. Tantôt articulé, tantôt non articulé, le silence exige du lecteur-spectateur une profonde attention pour décrypter le message codé. C'est ce qui suscite cette réflexion « Pour une sémiologie dramatique du silence entre langage articulé et non articulé dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé ». Comment, sur le plan de l'énonciation, le silence peut-il se représenter comme un signe linguistique qui opère une percée vers le sens du texte dramatique ? Mieux, comment sur celui de l'interprétation le silence forme-t-il un signifiant à une texture et à une contexture propres, rythmant l'horizon littéraire dramatique et culturel dans sa globalité ?

L'analyse prendra appui sur la sémiologie théâtrale comme moyen théorique pour répondre à ces questions. Ce choix de cette méthode se justifie par le fait qu'elle préconise l'étude par système de signes du texte littéraire et de son articulation au social selon la conception de Patrice Pavis. Une conception qui sera développée dans la première partie de l'analyse.

L'analyse se structurera autour de trois axes principaux : la théorisation des concepts d'abord, l'esthétique dramatique du silence et son rapport à la linguistique ensuite et la signification du silence dans la pièce de Koffi Kwahulé enfin. Ce travail qui consiste à faire un lien entre « linguistique » et « théâtre » se propose de montrer qu'il existe une convergence entre les deux disciplines.

Pour une sémiologie dramatique du silence, entre langage articulé et non articulé dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé

SILUÉ Gnénébelougo & KOUASSI Kouakou Jean-Michel

* * * * *

1. La théorisation des concepts

Le théâtre est en constance révolution, bouleversant les normes classiques. Son langage en a subi les conséquences, source de nombreuses préoccupations dont celle de la crise de la parole chez le personnage. Cette crise peut s'assimiler à un trouble du langage ou à une esthétique exclusive au théâtre. L'analyse sémiologique du silence comme un système de communication de signes tente de comprendre les notions de langage dramatique et son rapport à la linguistique et celle de silence.

1. 1. La sémiologie dramatique ou théâtrale

La sémiologie est une science qui se veut être une méthode d'analyse du texte littéraire tout comme la sociocritique, la narratologie, la mythocritique ou encore l'écocritique. Corolaire de la sémiotique, la sémiologie est une science qui a pour objet le texte littéraire dont elle tente un décryptage à partir de signes et de codes langagiers. La définition proposée par Patrice Pavis (2013, p. 317) est édifiante :

La sémiologie est une science des signes. La sémiologie théâtrale est une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation, attentive à leur organisation formelle, à la dynamique et à l'instauration du processus de signification par l'entremise des praticiens du théâtre et du public.

Telle que définie par Pavis, la sémiologie est une science des signes. Appliquée au théâtre, elle devient une méthode d'analyse du texte et/ou de la représentation théâtrale. C'est en ce sens qu'elle est perçue comme une dynamique qui met en branle le sens de l'objet théâtral grâce au jeu de chassé-croisé entre les praticiens du théâtre et le public. L'écriture et la représentation dramatiques riches en signes et en symboles s'adressent à un public de spectateur ou au lecteur-spectateur. C'est pourquoi, la sémiologie théâtrale s'attarde sur l'analyse des composantes de ces deux formes du langage dramatique, pour comprendre la perception du lecteur-spectateur. Cela revient à dire qu'elle a une dimension herméneutique qui établit le rapport de l'œuvre au monde, en vue du repérage de la signification et de la production du sens. La sémiologie théâtrale passe le texte dramatique et la représentation au crible de la pensée critique. En conséquence, elle pénètre le texte dramatique, féconde l'interprétation du metteur en scène et du spectateur. En établissant le lien entre les signes ou les codes, les icônes et les symboles ainsi qu'avec leurs référents sociaux, le critique

* * * * *

dramatique verse dans la sémiologie théâtrale. Le décryptage des instances dialogiques ou discursives, du décor, de l'éclairage, du son et de l'espace et du temps renforce l'objet de la sémiologie théâtrale : analyser le théâtre. Il cristallise l'attention du lecteur-spectateur, aussi bien dans le texte dramatique que dans la représentation.

1. 2. Le langage dramatique

La représentation au théâtre suppose une communication, un acte de parole entre acteurs et entre acteurs et spectateurs : c'est la dimension horizontale et verticale. Elle est la mise en cohérence d'un ensemble de signes gestuels, verbaux et extra-verbaux, pour produire un acte de communication. C'est entre le texte et la représentation qu'il convient de saisir les signes et symboles, les codes ou indices qui fécondent le langage dramatique. Dans son ouvrage, *Le langage dramatique*, Pierre Larthomas (1980, p. 72), l'atteste en ces termes : « On peut parler de langage dramatique en supposant, avec raison, que des œuvres très différentes utilisent le même langage qui, de ce fait, a un certain nombre de caractères universels en dépit des différences de forme, d'époque et d'effets ».

Les propos de cet auteur accordent le primat à la représentation au profit du texte dramatique, contrairement à certains critiques tels que Kerbrat Orecchioni, Daniel Lemahieu ou Michel Vinaver (2000, p. 9) qui, dans *Écritures dramatiques* par exemple, accorde la primauté à « la parole agissante » et propose une filature du texte dramatique, non pour le filtrer des scories, ni les édulcorer, mais pour les combiner. Selon la compréhension de Ionesco (2007, p. 28), « tout est langage au théâtre, les mots, les gestes, les objets. Il n'y a pas que la parole ». Pour ce critique, toutes les composantes d'une scène de théâtre intègrent un réseau de communication théâtrale fondée sur la linguistique. De l'écriture à la représentation, le langage est au cœur du théâtre. Elles ont chacune un langage dont la combinaison des deux donne un sens complet à la pièce de théâtre. Ce langage s'adapte à toutes les situations de la vie des populations pour manifester leur présence au monde par le jeu des personnages et des acteurs. Pour tous ces théoriciens sus-cités, le langage dramatique est composite et partant de ce point de vue n'exclut pas le silence.

Au regard de ses fonctions, ses modalités et ses composantes, le langage dramatique est énonciation. Il est codification d'un acte d'énonciation qui remplit pleinement les fonctions du langage prônées par Roman Jakobson. Ces fonctions s'expriment au moyen de

Pour une sémiologie dramatique du silence, entre langage articulé et non articulé dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé

SILUÉ Gnénébelougo & KOUASSI Kouakou Jean-Michel

* * * * *

signes vocaux (parole), visuels (la mimique, la gestuelle), graphiques (l'écriture), et d'objets scéniques (décor, espace, temps, éclairage...). Cet état de fait est bien perçu par Carole Skaff, (2011, p. 11), lorsqu'elle déclare : « Le langage ne peut être réduit à un seul de ces termes ou de ces valeurs : la parole, mais il pourrait, *mutatis mutandis*, s'exercer tout autant à d'autres niveaux de la communication ». Il ne peut donc pas se réduire à une seule de ces fonctions qu'est la parole. Mais, il pourrait contre toute attente soulever la question du silence. Le silence reste un moyen de communication qui peut s'avérer efficace selon les circonstances de son usage. Les signes qu'il génère dans ses modalités d'usage citées plus haut lui donnent une contenance langagière au voisinage du langage verbal.

1. 3. Approche conceptuelle de la notion de silence

Le silence est communément défini comme l'état de la personne qui s'abstient de parler. De façon concrète, il est absence de bruits, c'est-à-dire une absence de sons, mettant en veilleuse les organes phonatoires. Dans ce cas de figure, il est dit silence absolu et est absence totale de tout son audible. Le silence désigne aussi l'absence de graphismes scripturaux. Il s'apparente au calme et à la tranquillité, contrairement au bruit qui s'associe au désordre et à l'agitation. Réduire le silence au vide, au rien, c'est occulter tout le sémantisme qui entoure ce lexème car selon l'anthropologue et sociologue français David Le Breton (1997, p.22), « le silence est un sentiment, une modalité du sens et non une mesure de la sonorité ambiante ». Breton conçoit un silence qui ne se confond pas avec l'absence de sonorité, à un monde sans frémissement, à un étale.

En tant que forme signifiante, le silence intéresse particulièrement la linguistique, la sémiotique, mais aussi la littérature. Dans la littérature en général et au théâtre en particulier, comme l'indique Patrice Pavis, (2013, p.326), « le silence semble envahir le théâtre vers la fin du XIXème siècle, en même temps que l'exigence de mise en scène. Il n'est plus un "piment " pour le texte, mais l'élément central de la composition ». Ce style d'écriture a connu une ascension fulgurante à partir du XXème siècle avec les dramaturges de l'absurde dont les auteurs bien connus sont Samuel Beckett, Adamov, Ionesco ou Genette. Dans leurs dramaturgies, la faillite du langage articulé chez le personnage est autant une curiosité que les silences à explorer. Michel Pruner (1998, p. 101) a eu raison d'écrire :

Les silences constituent eux aussi un élément non négligeable du dialogue, au point qu'on a vu surgir dans les années vingt une « dramaturgie du silence » ou « l'art de l'inexprimé ». De même qu'en musique les silences sont inclus dans la partition, ils font partir du texte théâtral. Tantôt, ils sont signifiés (didascalies,

* * * * *

point de suspensions, indications textuelles), tantôt laissés à l'intuition du comédien et du metteur en scène. Intervenant à l'intérieur de la phrase ou déterminés par des pantomimes, les silences sont encore une manière de parler.

Dans ses différentes apparitions, le silence tel qu'il se présente chez Koffi Kwahulé a un emploi pluriel. *Blue-s-cat* intègre bien cet ensemble de dispositions à partir desquels Patrice Pavis (2013, p. 327) a pu établir une typologie des silences au théâtre : le silence déchiffrable, le silence de l'aliénation, le silence métaphysique et le silence bavard. Dans cette pièce de Koffi Kwahulé, l'écriture du silence est un choix esthétique du dramaturge.

2. L'esthétique dramatique du silence et son rapport à la linguistique

Il est établi plus haut que le silence est un langage et son rapport à la linguistique tient de ce fait. Ces deux notions se recourent, en ce sens qu'elles sont toutes deux attentives à l'articulation d'une vision du monde et d'une technique littéraire ou scénique. L'analyse mettra en exergue la représentation du silence dans l'énonciation, le statut et la manifestation du silence avant de s'attarder sur le compagnonnage théâtre/linguistique.

2. 1. La représentation du silence dans l'énonciation

Dans *Blue-s-cat* (2005), Koffi Kwahulé offre de multiples exemples de silences significatifs qui, paradoxalement lui donnent sa force dramatique. En effet, la pièce ouvre sur un silence didascalique : « *Ascension [...] La femme ouvre enfin les yeux, et s'arrête de danser* » Koffi Kwahulé (p. 71). Le dramaturge plonge le lecteur-spectateur dans une atmosphère lourde de suspicion et d'attirance mutuelle de deux personnages, un homme et une femme qui ne s'adressent pas la parole. Ils procèdent par monologues intérieurs. Ce silence est couvert par une musique « *What a wonderful world* par Louis Armstrong » Koffi Kwahulé (2005, p. 71). La structure physique du texte est brouillée. L'on observe des points de suspension mentionnés en gras, en lieu et place des indications structurelles habituelles que sont les actes, les tableaux, les scènes, les séquences ou les segments. L'ensemble de la pièce compte 26 divisions. La structure interne est trouble, car si les divisions montrent une certaine évolution de l'action, celle-ci ne relève pas d'une architecture élaborée dans un ordre cohérent. Dans *L'esthétique de Beckett*, Evelyne Grossman (1998, p. 45) écrit à ce propos :

Pour une sémiologie dramatique du silence, entre langage articulé et non articulé dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé

SILUÉ Gnénébelougo & KOUASSI Kouakou Jean-Michel

* * * * *

Le silence marque donc une rupture dans la linéarité dramatique, un refus de la logique discursive, l'essentiel n'étant pas de rendre compte d'une cohérence dramatique mais de parler pour meubler. On assiste ainsi, par l'intermédiaire de ces silences qui agissent comme des marqueurs syntaxiques, à un bondissement du verbe qui enjambe littéralement ces silences pour aller d'un sujet à un autre. On perçoit ici la fonction d'un silence qui vient briser l'ensemble logique pour donner l'image d'une parole éclatée, fragmentée, d'une véritable impasse dans la communication.

En marquant « la rupture dans la linéarité dramatique », et en meublant le vide de la parole, le silence intègre le projet esthétique soutenu dans cette analyse. Mais en ayant « la fonction d'un silence qui vient briser l'ensemble logique » de la pièce, il devient également un élément perturbateur. Le système dialogique se trouve déstructuré par le manque de codes linguistiques habituels, exprimant une crise du langage que le silence se charge de combler par le jeu du vide existentiel que tentent de traduire les personnages. Cette crise est liée à l'introduction brutale de nouveaux codes tels que les points de suspension remplaçant les indications structurelles dans l'architecture de la pièce dramatique. Ainsi, il convient de se demander quel est le statut réel du silence et comment il se manifeste dans le texte de Koffi Kwahulé.

2. 2. Le statut et la manifestation du silence

Le statut du silence repose sur ses différents rôles que sont "*le silence-silence*" et *le silence qui parle*, regroupant les quatre types de silences traités par Patrice Pavis plus haut. Il faut entendre par *silence-silence*, un silence non déchiffrable, saisissable dans le monologue intérieur, la césure, l'ellipse, la métaphore filée et les pauses.

Chez Kwahulé, les exemples sont tangibles dans *Blue-s-cat*. Avec des personnages cloîtrés dans un univers clos, un ascenseur, la communication est particulière extralinguistique. « Dans ce théâtre qui se fonde, non sur le discursif, mais sur l'émotionnel, le silence devient un médiateur privilégié entre les êtres » (Alexandre-Bergues, 2013 : p.56). Le silence médiateur dont il parle Bergues puise sa substance significative du sous-entendu, la déduction, l'induction, l'insinuation et se forme dans la connotation et la dénotation. Prenons quelques exemples, à titre illustratif, dont le discours monologique rompt avec celui du dialogue théâtral ordinaire comme en témoignent ces vers :

La femme, presque en apnée, guette un bruit, un appel, un signe. Mais rien. /Y a-t-il quelqu'un ?/ Silence. / Elle court en rond comme une souris en cage. / Ça ne va pas recommencer ?/ Ça ne va pas recommencer ?/ Ça ne va pas recommencer ?

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 4, Décembre 2020

* * * * *

/ Soudain, peut-être de rage, de frustration peut-être, elle se met à se cogner la tête contre la paroi de l'ascenseur... (p.71).

Le silence trouble la quiétude du personnage, au point de le pousser à la démence. C'est pourquoi, il (le personnage) est considéré comme un être qui semble *peut-être pris de rage*. Cette instabilité psychologique est repérable à travers la comparaison : « *Elle court comme une souris en cage* ». Les répétitions anaphoriques (4 fois), contenues dans la fausse interrogation « Ça ne va pas recommencer ? », suggèrent l'état d'âme du personnage en crise. Ce traumatisme causé par le silence amène la femme hors d'elle-même. C'est pour cette raison qu'« *elle se met à se cogner la tête contre la paroi de l'ascenseur...* ». Il est clair que l'expression théâtrale du silence est une esthétique du trouble psychique lié au manque de parole articulée, fusse-t-elle *un bruit, un appel, un signe*.

Par le biais du silence, le dramaturge accorde une place importante au non-dit rendu vivace par l'usage de la césure. La césure est donc remarquable de la page 72 à 75, à la division 5. Cette division comporte seize (16) césures. En voici un bref aperçu dans cet extrait : « Puis, / à force de vouloir se planter / dans l'axe du regard, / à force de l'entendre hurler à tue-tête, / on réalise que » (p. 73). La césure met en évidence la parole voilée, et le non-dit qui se matérialise par des formations syntaxiques elliptiques. Le non-dit dans la césure offre au lecteur-spectateur la possibilité de combler le discours à sa guise et à son aise. Du coup, la question de la perception devient susceptible, car si l'omission vue comme un silence peut retarder l'éclatement d'un conflit éventuel, il ne peut l'empêcher. Dans nombre de cas, le non-dit est une source d'incompréhensions et de conflits, du fait que les agents du discours envisagent plus souvent le mauvais côté du non-dit. En plus, ce langage se prête aussi à l'emploi des images rendues sous forme de métaphore filée. Celle-ci est perceptible à la division 8 :

Il m'endort. Il me laisse mûrir dans le jus de mon angoisse. Il attend que je fasse sur moi d'abord et là... La chair en devient plus tendre. C'est ce qu'on raconte. [...] Il a méthodiquement dépiauté le poisson sous l'œil vif et clair et les branchies qui respirent encore. [...] Alors comme les autres tu me laisses d'abord frir dans ma peur. (pp. 78-79)

Le silence provoque un sentiment d'indifférence de l'homme pour elle. Cette indifférence crée chez elle la crainte « le jus de l'angoisse » de faire surprendre par l'homme. Il s'agit d'une peur capable de provoquer des sécrétions involontaires (urine et selles) telle que le laisse entrevoir la phrase elliptique « il attend que je fasse sur moi d'abord et là... ».

Pour une sémiologie dramatique du silence, entre langage articulé et non articulé dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé

SILUÉ Gnénébelougo & KOUASSI Kouakou Jean-Michel

* * * * *

De façon allusive, la femme fait référence au viol à travers la métaphore filée qui se profile le long de son intervention. La métaphore filée est une forme de discours voilé fixé sur la figuration des images dans le discours. Il est absence de parole, parce qu'il requiert la perception d'un interlocuteur attentif. C'est un sous-entendu allusif qui pourrait être efficace dans certaines circonstances, vu qu'il fait l'économie des mots. Elle relève du style particulier du dramaturge et donc de l'esthétique du silence dans son théâtre. À ces manifestations du silence, il faut ajouter les pauses.

Les pauses sont marquées par les points de suspension :

Soudain, peut-être de rage, de frustration peut-être, elle se met à se cogner la tête contre la paroi de l'ascenseur... » (p. 71); « Il attend que je fasse sur moi d'abord et là... » (p. 78); « Puisqu'il insiste sourions au moins pendant qu'on sourit... » (p. 81); « D'abord, chacun de son côté, dans son coin comme depuis le début, les corps emportés par la musique vont se rapprocher, se confondre, ne plus faire qu'un... » (p. 85).

Les pauses identifiables par les points de suspension traduisent un silence qui peut prendre plusieurs connotations. Le lecteur-spectateur peut envisager une situation positive ou négative de l'issue de la conversation. Ainsi, ces pauses amènent le lecteur-spectateur à s'interroger sur le contenu du message. Cette action le pousse à développer une attention accrue sans laquelle la compréhension du jeu dramatique serait impossible.

Quant au silence qui parle ou silence déchiffrable, il déconstruit le discours théâtral dans une perspective d'inachèvement du langage qui interrompt, déconcerte et éconduit le lecteur-spectateur. Il est traduit par des signes scripturaux et entre dans la droite ligne du projet esthétique du dramaturge. Un tableau récapitulatif permet de lire aisément leur profusion dans la pièce étudiée.

Lexèmes	Divisions	Pages	Total des occurrences
Silence	2, 11, 24, 26	71, 82, 93, 95	5
Temps	4, 6, 7, 9, 10, 11, 14, 15, 16, 23	71, 72, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 86, 87, 88, 89, 90, 92	14
Rien	1, 2, 5, 8, 10, 14, 15, 23	71, 72, 74, 78, 81, 92	16
Sourire et substituts	5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 24	73, 75, 76, 78, 80, 82, 85, 88, 93,	26
Total cumulé des occurrences			61

Tableau récapitulatif des indices de silences

* * * * *

Les indices discursifs du silence sont de quatre ordres et renvoient à des lexèmes qui le matérialisent dans la trame textuelle tels que *silence*, *temps*, *rien* et le verbe *sourire* et ses substituts. Dans la pièce de Koffi Kwahulé, l'occurrence des lexèmes "silence" cinq (5) fois, "temps" quatorze (14) fois, "rien" seize (16) fois, "sourire" et ses substituts vingt-six (26) fois permet non seulement d'évaluer leur quantité, mais aussi d'apprécier leur importance qualitative dans la progression de la pièce. La forte profusion de ces silences donne un rythme à l'ensemble de la pièce. Le silence domine les monologues intérieurs des personnages, débouchant sur une sorte de transfert de sens, par le jeu double de la connotation de ses indices-signes.

À l'énumération de ces nombreux indices textuels, l'on peut inférer que le silence ponctue l'œuvre dramatique de Koffi Kwahulé *Blue-s-cat*. La récurrence de ces indices donne l'idée d'une volonté manifeste de l'extinction progressive de la parole *silence*, *temps*, *rien*, *sourire* et autres pauses qui ont une valeur similaire à celle de la ponctuation. Ces indices fourmillent dans le récit et permettent de mettre en lumière l'angoisse, la solitude des personnages au prise à la vacuité de leur existence. Ce détournement langagier annoncerait alors la fin, mais pourrait également sous-tendre l'aporie du langage.

Dans ce cas, le FAIRE remplace le DIRE dans une gestualité ostentatoire venant aussi donner une ossature à ce silence que tente désespérément de combler les deux personnages dans l'ascenseur. Ils agissent et donnent au silence une consistance, l'incarnent comme un personnage à part entière. Le silence fonctionne comme un agent rythmique structurant le récit. Il crée une harmonie précaire dans l'organisation du langage dramatique. En outre, en jouant ce rôle, il est à la fois un élément perturbateur et un élément déstabilisateur de toute logique discursive et langagière. Le signe linguistique cesse de fonctionner comme un code ordinaire renvoyant à la réalité conventionnelle sociale pour prendre une autre connotation. L'indice « sourire » ne renvoie plus simplement à l'expression de la joie, mais aussi à celle de la mort. Tous ces signes et codes langagiers du silence deviennent caractéristiques du langage dramatique, favorisant l'évolution de l'action dramatique et la production d'une rythmique particulière. En plus de ces occurrences discursives scripturales, le décor physique (tableau, danse) et sonore (musique et effets de sons), les corps des acteurs, l'éclairage, l'espace et le temps accompagnent le silence dans une symbiose pour faciliter la compréhension de cette pièce.

Pour une sémiologie dramatique du silence, entre langage articulé et non articulé dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé

SILUÉ Gnénébelougo & KOUASSI Kouakou Jean-Michel

* * * * *

2. 3. Le rapport silence et linguistique

Le silence peut apparaître comme une faillite du langage dans la communication interpersonnelle, à certains égards, mais pas au théâtre. En effet, au théâtre, l'usage du silence est plus une esthétique qu'une faillite ou une défaillance langagière. Il est une communication, parce que, dit-on, au théâtre l'absence de parole est une parole. Ici, les corps des comédiens, les costumes, les décors communiquent et communient avec les lecteurs-spectateurs dans une synergie de jeu dramatique. De ce point de vue, il est une autre forme de communication, un discours polymorphe mettant en exergue la substance et la particularité du langage dramatique. Il est aussi un langage dont la lecture nécessite le rapprochement avec la linguistique.

À en croire Luc Deborde (2016, pp.1-2), « la maîtrise de la parole passe par celle du silence ». Il a fondé son étude sur l'observation du silence dans le discours des personnalités influentes et en a fait le rapprochement avec le fonctionnement du silence au théâtre. Selon lui, lorsqu'on écoute les discours d'hommes politiques, grands professionnels du verbe, il faut noter la façon dont ils ponctuent leurs phrases. En effet, avant chaque mot ou chaque idée importante, un bref silence prépare le terrain et crée le vide nécessaire pour que le mot qui suit s'ancre profondément dans nos esprits. C'est le cas du personnage féminin dans le corpus dont le discours est ponctué de phrases elliptiques¹ :

Puis,
à force de le voir se planter
dans l'axe du regard,
dans le sens du vent,
à force de l'entendre hurler à tue-tête,
on réalise que.
On se rend compte que.
On se rend.
Ça te tombe dessus comme ça,
comme une tuile.
Du toit.
Du ciel.
Du. (p.73)

Ce discours décrit la lourde atmosphère qui règne entre les deux personnages dans l'ascenseur. La femme se rend compte de la situation d'incertitude et d'insécurité dans

¹ Ces phrases elliptiques marquant le silence sont en italique dans le discours du personnage féminin ci-dessus cité.

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 4, Décembre 2020

* * * * *

laquelle elle se trouve face à l'homme. Les phrases « on réalise que », « on se rend compte », « on se rend » préparent le lecteur-spectateur ou le public sur la gravité de ce qui peut advenir. Ce qui n'est pas exprimé et qui se sous-entend. *A contrario*, le silence plus long, dans ce cas, peut être utilisé après une idée forte, pour en faciliter la compréhension et permettre une meilleure imprégnation. Un silence après un mot légèrement choquant ou une phrase décalée est particulièrement efficace : il prolonge l'effet obtenu. Ce paradoxe est au cœur du secret : pour maîtriser le discours, il faut avant tout maîtriser le silence.

Cette remarque est fondamentale au théâtre où le discours est déterminant dans la compréhension du lecteur-spectateur. Autrement dit, le silence au théâtre enrichit et féconde le sens de la pièce jouée. En conséquence, les résultats de l'étude de Luc Déborde (2016, pp.1-2) s'avèrent concluants :

L'expérimentation du silence au théâtre m'a fait remarquer les choses suivantes : le silence ressort en contraste par rapport au rythme de la pièce. Si vous en abusez, vous courez le risque de casser ce rythme et de perdre du même coup l'effet de contraste : vos silences ne fonctionneront plus. Il se consomme donc avec une grande modération. De même qu'il prépare les mots qui vont suivre, le silence lui-même demande une préparation. S'il fait suite à un débit rapide et fortement modulé, il n'en aura que plus d'impact. La bonne gestion des silences demande une analyse très fine de la réplique qui en bénéficie.

Dans la vision de Déborde, le silence peut se présenter comme un agent rythmique dans la pièce de théâtre. Cependant, son usage abusif pourrait le déstructurer et lui fait perdre sa signification. C'est dans ce sens qu'il recommande sa bonne gestion dans les occurrences discursives et énonciatives. De ce point de vue, sa présence dans le discours théâtral confirme l'hypothèse d'un rapport étroit entre linguistique et théâtre. Chez Koffi Kwahulé, le déploiement du silence dans *Blue-s-cat* corrobore ce point de vue. Il est non seulement régulateur de la trame textuelle, mais aussi de la fable dont il est la barrière de l'escalade. Le silence est une force à dompter et une arme à maîtriser par son usager. Il a suffi d'un geste pour le rompre, pour que la femme assassine l'homme à coups de talon. En voici un extrait bien encadré par le silence dans la didascalie active, à la division 24 :

Il sourit.
Elle sourit.
Il retire sa main gauche de sa poche.
Paume ouverte, sa main est vide.
Il esquisse un mouvement pour cette fois retirer sa main droite de la poche.
Aussitôt elle lui balance un coup de pied dans les parties
et le mord à la gorge.

Pour une sémiologie dramatique du silence, entre langage articulé et non articulé dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé

SILUÉ Gnénébelougo & KOUASSI Kouakou Jean-Michel

* * * * *

Sang.
Pendant qu'il se tord de douleur
elle retire une de ses chaussures à talon aiguille
et le frappe à la tête avec une rage soudaine.
Sang.
Il tombe à genoux.
Sang.
Silence. (p. 93)

Le geste fatal qui a rompu le silence est celui du retrait des mains de l'homme de ses poches. Du coup, le silence maintient l'équilibre dans cette situation de communication et sa perturbation par l'action crée un état de choc. Sa rupture est synonyme de sang ; le sang de l'homme qui gicle par jets saccadés. Cependant, le silence reste un langage doublement articulé : il sous-entend à la fois le bien et le mal. Son aspect constructif est aussi important à étudier que sa dimension hideuse, d'où la nécessité d'étudier la signification du silence dans la pièce de Koffi Kwahulé.

3. Signification du silence chez Koffi Kwahulé

L'écriture dramatique du silence dans *Blue-s-cat* est bien plus une réponse à des questions existentielles qu'une simple esthétique dramatique. Elle répond à l'aspiration du dramaturge caressant la quête universaliste d'une société apaisée et le vœu d'une délivrance de l'humanité de ses miasmes morbides, à travers une attitude cathartique.

3. 1. Le silence au théâtre, une écriture didactique

De toutes les fonctions du théâtre, la fonction didactique apparaît comme celle qui est consubstantielle aux autres et les fédère autour d'un idéal commun : éduquer l'humanité. Comme le conçoit Aristote (1874, pp. 1447-1448), le théâtre est né de la volonté d'apprendre en imitant d'où son caractère mimétique.

Dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé, dans le rapport que l'homme entretient avec la femme, on constate que les silences témoignent d'une suspension, d'une parole qui déraile syntaxiquement. Puisque le dialogue est impossible et que la parole se fait agonisante, le corps apparaît donc en béquille d'un langage verbal défaillant. Le geste va donc se substituer au verbe pour parler à son tour, pour parler à sa place. Lorsque les personnages ne disent plus, ils font. La didascalie à la division 24 ci-dessus citée (2.3) l'exprime mieux. En effet, le retrait de la main de la poche par l'homme crée un mouvement inattendu qui perturbe

* * * * *

l'avancée linéaire vers la catastrophe finale. Chez Kwahulé, briser le silence, c'est donc mourir. Il en résulte ainsi une impossibilité de ne pas rompre le silence. Pour lui, la parole abîme le silence. S'il incarne l'angoisse existentielle des personnages confrontés à leur finitude, le silence peut toutefois avoir une véritable fonction salutaire : il permet d'abord de mettre en lumière l'inefficacité du langage, d'en faire surgir toute sa vacuité. D'autre part, comme l'exprime Alexandre-Bergues (2011, p. 57) dans cette alternance entre aphasie et logorrhée, « le silence concurrence sans doute la parole mais il est aussi ce qui, parfois, lui donne sa pleine résonance, isolant des mots dont il fait miroiter la beauté insolite ». Enfin, le silence ouvre l'espace du possible ou des possibles, justement, parce qu'il n'est que suspension donc attente.

3. 2. La quête universaliste

En mettant en scène la femme et l'homme, isolés du monde extérieur dans un ascenseur immobilisé dans *Blue-s-cat*, Koffi Kwahulé, par le texte, évacue ici tout dialogue parlé et toute trame narrative. Entre les deux personnages, il n'y a que le silence. Cela crée, du début à la fin une alternance de tensions et de détentes perturbant ainsi l'avancée linéaire de l'action dramatique vers la catastrophe finale. Cette déconstruction du langage exprime le malaise généralisé que vit la société contemporaine face aux défis de l'insécurité, de la violence et de l'angoisse des populations. Il fabrique une dramaturgie de l'errance, qui déjoue sans cesse les attentes du spectateur. Le silence a ainsi une présence et une consistance : il est "un personnage" à part entière, un langage, une force agissante sur la psychologie du lecteur-spectateur.

Blue-s-cat dit la solitude contemporaine et désire dans le silence une humanité réconciliée. Elle est dénonciation de la recrudescence de la violence dans la société contemporaine. L'assassinat de l'homme par la femme sur la base de la suspicion est une route ouverte vers la catastrophe par la perturbation de la stabilité sociale à travers une série de crimes crapuleux. L'attaque des tours jumelles aux Etats Unis, le 11 septembre 2001 en est une illustration. La division 15 fait allusion à cet événement : « On l'a vu à New York. Parce que même en cas d'incendie ou de quelque chose comme ce qui s'est passé à New York on l'a vu on descend toujours plus vite avec l'ascenseur et même s'il arrive... ». (pp. 87-88)

Pour une sémiologie dramatique du silence, entre langage articulé et non articulé dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé

SILUÉ Gnénébelougo & KOUASSI Kouakou Jean-Michel

* * * * *

L'ascenseur se lit comme le symbole de la capture, de l'isolement qui réduit les personnages au silence, traduisant la prise en otage de l'humanité par les grandes puissances économiques. Par un jeu de décodage et d'encodage du signe linguistique que compose le lexème ascenseur, le dramaturge plonge le lecteur-spectateur dans un univers carcéral. L'ascenseur étant en panne, ses occupants sont pris en otage et leur situation est assimilable à une détention carcérale comme l'écrit Roland Barthes (1977, pp. 49-50) :

Dans la langue du récit, le second procès important, c'est l'intégration : ce qui a été disjoint à un certain niveau (une séquence, par exemple) est rejoint le plus souvent à un niveau supérieur (séquence d'un haut degré hiérarchique, signifié total d'une dispersion d'indices, action d'une classe de personnages) ; la complexité du récit peut se comparer à celle d'un organigramme, capable d'intégrer les retours en arrière et les sauts en avant ; ou plus exactement, c'est l'intégration, sous forme variées, qui permet de compenser la complexité, apparemment immaîtrisable, des unités d'un niveau ; [...] chaque niveau (intégratoire) donne son isotopie aux unités du niveau inférieur, empêche le sens de « ballet »- ce qui ne manquerait pas de se produire, si l'on ne percevait pas le décalage des niveaux.

Le personnage rompt ainsi avec le signifié habituel du signifiant ascenseur pour le présenter comme la matérialisation de la société actuelle en un vase clos. En plus, le monologue intérieur des personnages est aussi fondé sur le principe du *talking cure* c'est-à-dire une cure par la parole. Le silence les maintient dans un retranchement où ils ne parlent qu'à eux-mêmes dans la tentative de se libérer et de se soulager de leurs peines. Il a une valeur cathartique. Malheureusement cela aggrave la déchirure entre eux, chacun procède du dédoublement dans cette adresse à soi et leur conscience réflexive finit elle-même par être déchirée. Derrière cette situation fictionnelle se lit implicitement l'image de cette société déchirée et dominée par la violence. Il se dégage en filigrane l'idée d'une humanité prise au piège.

Cet espace clos, quoique ludique, influence ces personnages et affecte ainsi leur psychologie, les poussant à la nervosité. En témoigne la scène à la division 2 du corpus où la femme « court en rond comme une souris en cage... de rage... de frustration, elle se met à se cogner la tête contre la paroi de l'ascenseur ». (p. 71). Le dramaturge vise à libérer l'humanité de ses troubles psychologiques et du traumatisme de la violence. Koffi Kwahulé s'investit d'une mission universaliste : faire la promotion du vivre ensemble, l'effacement des frontières sociolinguistiques et spatiales. Il vise la politique de citoyen du monde. Il ne fait aucune distinction de race et de langue, c'est sans doute cette raison qui a motivé le choix

* * * * *

de la couleur de la peau de ses personnages, dans la représentation. L'homme est de type couleur européenne et la femme est noire de type africain ou afro-américain.

Conclusion

Il est bon de retenir que le langage connaît une pluralité de formes traitée diversement dans l'œuvre dramatique. Souvent analysé sous sa forme verbale, *Blue-s-cat* présente une forme de langage qui frappe l'attention du lecteur-spectateur : le silence. De façon ordinaire, le silence est un vide, une absence de parole. Si cela peut se constater à l'oral par des pauses et des creux chez l'acteur ; à l'écrit, les dramaturges le matérialisent par l'usage du lexème silence et autres substituts. Cela est rendu manifeste à travers le brouillage des instances langagières dû au déploiement du silence comme esthétique dramatique. Le théâtre de Koffi Kwahulé montre le silence comme une réalité essentielle qui se donne à connaître en se révélant, mais dépasse les limites de la raison et du langage. Il coule dans le moule d'un double sens : *le silence-silence* et *le silence qui parle*. Ce double blindage sémantique du silence est mis en exergue par Rousseau (1782, p. 357 -395) en ces termes :

Il existe trois stades : le langage fait de cris : pas de phrases, un langage bref, monosyllabique qui exprime les besoins naturels ; puis le langage fait de phrases exprimant les passions ; enfin, le langage à base d'idées générales : apparition d'un langage abstrait, exprimant des besoins rationnels. Autrement dit, le langage à exprimer le besoin du corps, puis le besoin de l'âme et enfin le besoin de la pensée.

Le silence est un langage rationnel dont les réalités exprimées relèvent d'un besoin vital et d'une nécessité de survie. En un mot, le silence exprime le monde sous son aspect physique et métaphysique, visible et invisible, concret et abstrait.

Références bibliographiques

Corpus

KOFFI Kwahulé, 2005, *Blue-s-cat*, Paris, Éditions théâtrales.

Autres références

ARISTOTE, 1874, *Poétique*, Paris, Traduit du grec par l'abbé Charles Batteux (1713-1780), Éditions de J. Delalain.

BARTHES Roland, 1977, KAYSER Wolfgang, BOOTH Wayne, HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

Pour une sémiologie dramatique du silence, entre langage articulé et non articulé dans *Blue-s-cat* de Koffi Kwahulé

SILUÉ Gnénébelougo & KOUASSI Kouakou Jean-Michel

* * * * *

BERGUES Alexandre, 2013, « Le silence dans l'œuvre dramatique de Maeterlinck : mise en crise du théâtre ou renouvellement ? », in *Le théâtre postdramatique, vers un chaos fécond ?* Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 47-60.

BRETON Philippe, 2000, *La parole manipulée*, Paris, La découverte et Syros.

DEBORDE Luc., *Theatrons*, consulté le 30/01/2019, « Maitriser le silence » p. 1-2, <http://www.theatrons.com/jouer-silence.php>.

GROSSMAN Evelyne, 1998, *L'esthétique de Beckett*, Paris, SEDES.

IONESCO Eugène, 2007, « Le langage du théâtre », in *Revue-alkemie*, n°876, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

LARTHOMAS Pierre, 1997, *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France.

LE BRETON David, 1997, *Du silence*, Paris, Métailié.

PAVIS Patrice, 2013, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PIUS Nkashama, 1989, *Écritures et discours littéraires*, Paris, L'Harmattan.

RONDAL Jean Adolphe, SERON, Xavier, 1982, *Trouble du langage, diagnostic et rééducation*, ouvrage collectif de 21 Auteurs, Université Catholique de Louvain-Université de Liège, pp. 401-402.

ROUSSEAU Jean-Jacques, 1782, *De l'origine du langage à l'origine des langues*, Genève, première édition.

SKAFF Carole, 2011, Thèse pour le doctorat de Littérature française et comparées, « L'expression langagière et dramaturgique du silence dans l'œuvre théâtrale de Jean Giraudoux », Paris, 2016, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.

TABAH Mireille, 2013, « Perception pure ou retourne du sens ? La mystique du silence dans *L'heure où nous n'avons rien de l'autre* de Peter Handke », in *Le théâtre postdramatique, vers un chaos fécond ?*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 139-150.

VINAVER Michel, 2000, *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud.