

Teatro do Mundo

Teatro e Violência
Theater and Violence

Título

Teatro do Mundo
Teatro e Violência

Edição

Centro de Estudos Tetrais da Universidade do Porto
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

Capa

Cristina Marinho

Impressão e Acabamento

Tipografia Fonseca, Lda. - Porto

Tiragem

20 exemplares

Depósito Legal

439138/18

ISBN

978-989-95312-9-1

Os artigos publicados são da inteira
Responsabilidade dos respetivos autores

Approche pragmatique de la violence verbale de la pièce de théâtre

Le Bâillon de Éric-Emmanuel Schmitt

Vlad Dobrou

Centre de recherches en linguistique romane et analyse du
discours (CLRAD)

Facultatea de Litere, Universitatea Babeş-Bolyai (Cluj-Napoca)

« À l’instar de notre civilisation qui éprouve le vertige à disparaître mais aussi à être, le théâtre ne cherche pas la maîtrise et l’achèvement ; il cultive l’accident, la défaillance, la fugacité des instants vivants et mortels qui immobilisent la douleur ou une émotion du corps. Instants rares où un être fait entendre l’écho douloureux de sa voix à ceux qui l’écotent. Instants uniques où un corps singulier advient dans l’éphémère comme un événement irremplaçable, suspendu entre vie et mort. »

(Franck Évrard, *Le théâtre français du XX^e siècle*, Éditions Ellipses, 1995, p. 87)

1. Préliminaires théoriques : le monologue

Suite aux remarques de Dominique Maingueneau (2007) visant les possibilités de classer les discours tout en tenant compte des typologies communicationnelles, des typologies de situations de communication et des typologies linguistiques et discursives, nous soulignons, à notre tour, la nécessité d'encadrer les textes dramatiques dans les catégories génériques et discursives appropriées.

Publiée chez Albin Michel en 1999, la pièce de théâtre *Le Bâillon* de Éric-Emmanuel Schmitt peut être incluse dans le sous-genre « monologue » qui relève du genre dramatique à l'intérieur du sous-type de discours « de théâtre » qui appartient au type de discours « littéraire ». Afin de procéder à une analyse plus approfondie de la violence verbale de cette pièce de théâtre, il faut mentionner que le concept de « monologue » peut également être compris comme l'équivalent textuel d'un spectacle « one man show ».

Le théâtre est associé, en général, à deux vastes secteurs d'activité sociale – le théâtre comme représentation (scénique, radiophonique, etc.) et le théâtre comme œuvre littéraire. Parmi

d'autres différences qui séparent la représentation scénique d'une pièce de théâtre et le texte même de cette pièce de théâtre, nous voudrions mettre en évidence la possibilité du lecteur d'avoir accès direct aux didascalies, accès qui facilite l'interprétation du texte grâce à la possibilité de contextualiser assez facilement le discours envisagé :

À côté du *dialogue dramatique* les autres composantes interviennent de façon essentielle dans la construction du sens : si le dialogue et le monologue recouvrent tout le domaine du verbal, les *didascalies* portent d'une part sur le paraverbal (prosodique et vocal) et d'autre part sur le non verbal tant cinétique (proxémique, postural, mimo-gestuel) que statique (physionomie, maquillage et costumes). (Florea, 2012 : 101)

Étant donné que toute production discursive implique la présence d'un sujet qui construit ses énoncés, par l'intermédiaire du signifiant explicite ou implicite d'un « je » énonciateur qui adresse son message à un allocataire présent ou imaginaire, il faudrait, peut-être, préciser qu'une grande partie des

monologues dramatiques sont construits justement à partir de ce dédoublement inévitable de l'instance énonciative.

André Petitjean (2012) réfléchit sur « la pluralité générique » du texte dramatique en partant de l'interaction des deux couches textuelles qui le composent, plus exactement les dialogues et les didascalies. La problématique de « la pluralité générique » d'un texte dramatique peut également être analysée non seulement à partir des phénomènes de « poétisation » ou de « romanisation » des didascalies, mais aussi à partir de la fusion entre le narratif et le dramatique et l'alternance de ceux-ci au sein de la même pièce de théâtre.

D'après Jean-Michel Adam (2011), le monologue narratif au théâtre se trouve à mi-chemin entre le récit et la conversation et cela justement à cause de ces deux formes textuelles qui se chevauchent dans le même discours. Néanmoins, il souligne que la narrativité sous-jacente d'un texte théâtral concourt, en général, avec les monologues délibératifs des personnages ou les dialogues de ceux-ci à la formation, compte tenu des théories de l'analyse conversationnelle, d'un mode dramatique de composition textuelle à part.

Classer une pièce de théâtre dans la catégorie des récits revient à privilégier un contenu, l'histoire racontée, la *narrativité* sous-jacente au détriment de la matérialité du signifiant textuel (écrit) et de sa représentation (oralisée). [...] En d'autres termes, ce n'est pas le *quoi* de la représentation, mais son *comment* qui distingue fondamentalement le drame (tragédie ou comédie) du récit (épopée). (Adam, 2011 : 248)

2. La composition textuelle du monologue *Le Bâillon*

2.1. La pièce de théâtre *Le Bâillon* de Éric-Emmanuel Schmitt représente la confession d'un jeune homme atteint du SIDA. D'un point de vue intradiégétique, David raconte ses souvenirs à un autre personnage, c'est-à-dire à un homme invisible, qui n'intervient pas de manière directe dans son discours. Les événements évoqués sont des moments essentiels de sa vie, à partir de sa jeunesse et jusqu'au moment de sa mort. Arrivé dans l'autre monde, il parle à cet homme qu'il ne connaît pas. Les raisons pour le faire pourraient être très diverses : il a besoin, peut-être, de faire le bilan de sa vie, il voudrait tout simplement

faire passer plus vite le temps pendant lequel il attend son bien-aimé, etc.

La vie, on la boit au quotidien, on en oublie donc la saveur : « *J'ai longtemps vécu sans m'en rendre compte* » déclare le personnage de ce monologue en racontant son histoire à un interlocuteur imaginaire. L'histoire d'un homme atteint d'une maladie incurable, une maladie honteuse au regard des autres, comme si l'amour et ses conséquences – même tragiques – pouvaient avoir quelque chose de honteux.

C'est bien parce qu'il en aperçoit la fin que sa vie va devenir précieuse, et face à l'incompréhension de son entourage proche, c'est en forêt qu'il finira par trouver refuge...¹⁷²

Dans *Le Bâillon* de Éric Emmanuel Schmitt, l'énonciateur, David, remémore certains événements de sa vie en présence d'un autre personnage, qui remplit le rôle de confesseur. Sa vie peut être ainsi résumée aux moments où il a découvert qu'il est atteint de

¹⁷² Pour avoir accès aux autres présentations des œuvres de Éric-Emmanuel Schmitt, à consulter le site Internet de l'auteur : <http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Theatre-Courtes-pieces-en-un-acte.html>.

SIDA et aux événements connexes. Plus exactement, David restreint son existence d'une vingtaine d'années aux fêtes foraines auxquelles il participait fréquemment, aux activités à la campagne (faire les foins et monter les bêtes aux alpages) et à ses rencontres amoureuses.

Il avait une vie assez tranquille et il ne se posait pas de questions existentielles. Toutefois, après avoir attrapé cette maladie, son quotidien change radicalement et ses parents commencent à le regarder avec mépris. Un jour, il entend même son père dire à sa mère qu'il le mettra bientôt à la porte. Cette réaction violente de son père a été causée par le fait qu'un voisin lui avait souri un petit peu trop dans la rue.

Quant à la sélection des items lexicaux utilisés, nous voudrions attirer l'attention pour l'instant sur deux constructions nominales : « “ma maladie” » pour désigner le SIDA et « “mon agonie” » pour sa vie. L'analyse de ces constructions ne doit pas s'arrêter à l'idée d'une possession assumée tout simplement de sa condition de malade (compte tenu des déictiques de première personne du singulier), puisque l'emploi des guillemets et le cotexte immédiat suggèrent le contraire. Plus exactement, ses

parents considèrent que cette maladie est une honte, tandis que, d'après lui, le SIDA n'est pas une raison pour haïr autrui.

Eh, bien, voyez-vous, Monsieur, je me posais la même question au sujet de ce que mes parents appelaient "ma maladie". Si ma maladie c'était moi, alors je ne devais pas la haïr : je ne suis pas l'ennemi de moi-même. Mais si la maladie était une violence venue d'ailleurs, alors je devais la considérer comme un adversaire. Or c'était moi, ma maladie, puisqu'elle m'avait été donnée pendant que je faisais l'amour. Je n'étais donc pas hostile à ce qu'ils appelaient ma maladie. (Schmitt, 1999 : 233)

Mes regains de santé les agaçaient, cela n'allait pas assez vite ; ma vie – pardon : ce qu'ils appelaient « mon agonie » – leur devenait odieuse. (*Ibid.*)

En faisant appel aux guillemets, ce qui à l'oral correspondrait à une intonation à part, l'auteur montre au lecteur qu'il ouvre une faille dans le monologue. Plus précisément, le dramaturge indique qu'il existe une distanciation de la part de David vis-à-vis des paroles de ses parents. Celui-ci présente ensuite

l'évolution de son état en concordance avec ce que la maladie représente pour lui, et respectivement, pour ses parents.

Afin de faire référence au SIDA et à sa condition de malade, il a recours à d'autres constructions nominales et verbales qui comportent des termes subjectifs, affectifs ou évaluatifs, tels que cette suite de verbes exprimant son état de confusion qui contraste avec le comportement violent de ses parents : « ils s'impatientaient, ils ne me voyaient plus » (*Ibid.*), « mes regains de santé les agaçaient » (*Ibid.*), « un soir, j'entendis mon père hurler » (*Ibid.*). La différence de perspective que les personnages ont sur cette maladie est suggérée aussi par l'intermédiaire de certains items lexicaux à valeur axiologique défavorable, comme « maigreur » ou « fièvres » qui contrastent avec ceux à valeur axiologique favorable, tels que « délivrance » ou « amour ».

2.2. En ce qui concerne la composition textuelle de ce monologue, il faut bien différencier les parties narratives du récit des parties effectivement conversationnelles, qui relèvent du discours direct. Il s'agit donc de deux niveaux de repérage temporel, celui de la fiction fondamentale et celui de la fiction marginale.

Marcel Vuillaume affirme que la plupart des récits comportent deux fictions : une fiction qui correspond « à ce qu'on appelle communément *l'histoire* » et une autre « qui met en scène le narrateur et le lecteur et les présente comme témoins oculaires des événements narrés » (1990 : 109). En partant de ce point de vue, il est plus facile à comprendre la pluralité générique de la pièce de théâtre de Éric-Emmanuel Schmitt. Il existe un « je » qui narre les événements les plus importants de son passé et un « je » qui s'adresse directement à l'homme invisible (et, indirectement, à nous, les lecteurs).

Dans *Le Bâillon*, le personnage-énonciateur s'adresse directement à un deuxième personnage qui remplit le rôle d'allocutaire. Celui-ci semble répondre à David par l'intermédiaire du non verbal, plus exactement en faisant appel aux gestes communicationnels. Il faut préciser que c'est le personnage principal qui nous révèle les actions de cet homme inconnu, car celles-ci ne sont pas mentionnées dans les didascalies. Toutefois, les gestes de David envers cet homme sont décrits explicitement dans les indications scéniques.

À propos des didascalies méta-interactionnelles, André Petitjean (2012) distingue les gestes praxiques des gestes

communicationnels tout en soulignant que les gestes praxiques sont des activités physiques que le locuteur peut faire pendant l'interaction et qu'ils sont dépourvus, le plus souvent, de contenu informationnel. D'autre part, les gestes communicationnels, nommés également gestes co-verbaux, ont la fonction d'organiser l'expression verbale :

Parmi les gestes co-verbaux on relèvera les « illustateurs », gestes parmi lesquels on peut distinguer, entre autres,

- les mouvements déictiques désignant un sujet ou un objet présents [...]
- les kinétographes, mouvements qui miment l'action corporelle [...]
- les synchronisateurs qui assurent le bon fonctionnement de l'interaction verbale sous la forme de « régulateurs », gestes et mouvements de demande ou de cession d'un tour de parole.

(Petitjean, 2012 : 93)

David s'imagine que cet homme lui répond à travers des gestes communicationnels. C'est ainsi qu'il a l'impression que l'homme invisible l'invite à s'asseoir, qu'il lui demande la permission de

garder son chapeau, etc. À noter qu'il y a aussi quelques interpellations sans réponses ou annulées par David même qui dynamisent l'acte de confession.

(A l'homme invisible) Vous l'aviez décidé avant que je ne vous le demande ? (Schmitt, 1999 : 225)

Oui, c'est cela : asseyez-vous. *(Se corrigeant :)* Asseyons-nous ? *(Ibid.)*

Non, non, bien sûr, gardez votre chapeau. *(Ibid., p. 227)*

Vous avez été blessé ? *(Ayant peur que l'inconnu ne parte :)* Mais je suis indiscret, pardonnez-moi. *(Ibid., p. 228)*

Vous m'écoutez ? Vous vous ennuyez ? C'est normal... Mais ici on s'habitue à tout, même à l'ennui. Disons plutôt qu'on manque de points de comparaison, vu qu'il ne se passe rien... *(Ibid., p. 230)*

Quelle que soit la forme d'organisation textuelle de cette pièce de théâtre, on doit se poser la question fondamentale de tout texte dramatique : *qui parle à qui et pourquoi ?*

3. *Le Bâillon* : une confession sans confesseur

3.1. Dans *Le Bâillon* de Éric-Emmanuel Schmitt, l'allocutaire (l'homme inconnu) n'a aucune intervention verbale – il est, en fin de compte, invisible. Toutefois, on peut considérer qu'il remplit le rôle du confesseur, car David organise ses énoncés et raconte sa vie d'une manière cohérente en tenant compte des gestes, c'est-à-dire des réponses non verbales, de cet homme. Il faudrait peut-être affirmer que c'est le jeune homme qui investit l'allocutaire des actions pour créer l'impression qu'il participe effectivement à son discours.

Il est difficile, cependant, de s'imaginer cet allocutaire étant donné qu'il n'a pas de traits cognoscibles : « *un interlocuteur que l'on ne voit pas* » (*Ibid.*, p. 225), « (*À l'homme invisible*) » (*Ibid.*), « (*Ayant peur que l'inconnu ne parte*) » (*Ibid.*, p. 228). En dépit du fait qu'il est invisible, ce monsieur est présent dans le discours de David et les embrayeurs pronominaux le montrent

clairement : « Oh, Monsieur ! Monsieur, s'il vous plaît ! [...] Vous... vous vous arrêtez ?... Oui ?... (*Étonné* :) ...c'est justement... ce que je voulais vous demander... » (*Ibid.*).

C'est seulement en ayant recours aux paroles et aux gestes de David que nous pouvons, en fin de compte, arriver à imaginer la présence de l'homme inconnu, car il n'a aucune intervention concrète et les didascalies ne contiennent aucune information révélant son identité. Il sert cependant de point de retour au moment présent de l'énonciation, il est l'allocutaire nécessaire pour que la confession puisse avoir lieu.

David lui raconte sa vie, y compris le moment de sa mort. Il se souvient, ainsi, de son enfance et, malgré les violences domestiques auxquelles il devait assister fréquemment, il croyait avoir les meilleurs parents du monde entier. En réalité, son père buvait beaucoup et frappait souvent sa femme. Ayant peur de lui, elle n'avait pas le courage de le confronter directement. Alors, elle prenait l'enfant dans ses bras et lui disait de ne battre aucune femme quand il serait adulte. Elle criait des reproches à David, mais en fait elle s'adressait à son mari.

Je ne m'étais sans doute jamais posé de questions. J'avais un père, une mère, je ne les jugeais pas. Si l'on m'avait soumis à un interrogatoire, j'aurais sans doute répondu que j'avais le meilleur des pères et la meilleure des mères, car c'est ce qu'ils disaient eux-mêmes. Je n'ai jamais eu d'imagination. Ma mère avait de grands gestes vers moi, quand mon père la giflait parce qu'il avait trop bu ; elle me prenait dans ses bras, me serrait très fort et me criait, en regardant mon père : « Tu ne me ferais pas cela, toi, n'est-ce pas ? Tu ne battrais pas une femme ? Tu ne lui ferais pas de mal ? » Mais il suffisait que les yeux de mon père brillent, qu'ils lui fassent signe de le rejoindre dans la chambre, elle m'envoyait dehors ou bien à l'écurie, estimant sur-le-champ que je n'avais rien à faire dans ses pattes. Je me sentais vaguement de trop, mais c'était tellement vague, ce sentiment, une haleine dans la brume (*Ibid.*, p. 226-227)

À travers ce trope communicationnel, elle se venge sur son enfant de l'humiliation infligée par son époux. Elle demande à David de ne pas lui faire du mal quand il serait adulte, mais c'est elle-même qui lui fait du mal en le serrant trop fort et en l'agressant psychologiquement. Quant au comportement violent du

mari envers son épouse, ses agressions physiques sont, en effet, des actes menaçants pour la « face » de la femme. C'est justement à cause de cela qu'elle abuse à son tour l'enfant, car elle veut renégocier sa place.

3.2. En pragmatique, la notion de « trope communicationnel » renvoie à l'adresse indirecte et concerne la hiérarchie des participants au discours. Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui a d'ailleurs beaucoup travaillé sur la notion de trope, affirme que, dans certaines conditions, un locuteur peut s'adresser directement à son allocutaire, mais que ses paroles visent plutôt une troisième personne.

Il y a « trope communicationnel » chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie normale des destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des indices d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect. (Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 92)

Dans la séquence tirée de la pièce de théâtre *Le Bâillon* de Éric-Emmanuel Schmitt, le destinataire direct (l'enfant) occupe une position secondaire, tandis que le destinataire indirect (le père) occupe une position principale. En criant à son enfant, la mère crie en fait à son mari. À cause qu'il l'a frappée, elle se sert de David pour attaquer indirectement son homme et sauver sa « face ».

En ce qui concerne la notion de « face », elle se trouve en étroite liaison avec la théorie de la politesse linguistique, qui a été développée, au milieu des années 1970, par des chercheurs comme Robin Lakoff, Geoffrey Leech, Penelope Brown et Stephen Levinson (cf. Kerbrat-Orecchioni, 1992 : 160).

Lors de la négociation de leur relation interpersonnelle, les participants au discours peuvent se trouver dans la situation de produire des actes verbaux et non verbaux à visée blessante pour garder leur prestige et leur dignité suite aux attaques directes ou indirectes des autres locuteurs. Ces actes menaçants pour la face des interactants sont nommés en anglais *Face Threatening Acts* (FTAs). De l'autre côté, il existe, bien sûr, la possibilité de produire des *Face Flattering Acts* (FFAs) pour permettre à autrui de garder son honneur et son estime de soi, comme c'est d'ailleurs le cas des compliments ou des remerciements.

Bref, tout locuteur possède deux faces complémentaires : une face positive (images valorisantes de soi-même) et une face négative (son « territoire » corporel, spatial, matériel ou mental). Cependant, ce qui peut être considéré à un moment donné comme un compliment peut passer dans d'autres circonstances pour une insulte. Une remarque telle que « Comme tu es aimable aujourd'hui ! » peut être un compliment si le sujet parlant est vraiment sincère ou une insulte si l'allocutaire se rend compte de l'ironie implicite.

La formulation d'un acte de langage dépend donc fondamentalement de sa valeur par rapport au « système des faces », valeur qui dépend elle-même du *contexte social et culturel* dans lequel se réalise l'énoncé (à la limite, un même énoncé peut valoir pour un FTA dans un contexte donné, et pour un FFA dans un autre contexte, et inversement). (Charaudeau & Maingueneau, 2002 : 260)

Dans le cas de la séquence dramatique déjà présentée, le mari cherche à neutraliser les effets négatifs de ses offenses en faisant signe à sa femme de le rejoindre dans leur chambre. Il essaie de

lui demander pardon. La femme a l'impression que son époux l'aime et qu'elle a réussi à renégocier ainsi sa place. Une fois qu'elle gagne l'attention de son mari, elle n'a plus besoin de son enfant et le met dehors.

David se souvient avec amertume des agressions physiques de son père envers sa mère, ainsi que des agressions émotionnelles de sa mère envers lui-même. Ces violences domestiques ont eu un fort impact sur lui et ont profondément marqué son enfance. En utilisant le terme dépréciatif « pattes » pour faire référence aux bras de sa mère, il fait des jugements de valeur et souligne le manque d'empathie du parent.

3.3. Après une visite chez le médecin de la ville, David découvre qu'il a attrapé le SIDA et son existence prend depuis un tout autre tournant. Il dit à l'homme inconnu que la maladie l'a réveillé puisqu'il a commencé à apprécier encore plus la vie. Toutefois, le moment où il révèle à ses parents le nom de la maladie est remémoré avec tristesse. Il est de nouveau victime des violences domestiques.

Je rentrai chez moi et je leur dis, calmement, à mes parents, d'une voix lente, une voix posée que je ne me connaissais pas, une voix presque savante... je leur dis cette maladie, son nom et que j'allais mourir, sans doute, dans les mois à venir, même si l'on n'y croyait pas encore, car on ne croit pas à ce qui n'existe pas, et qu'est-ce qui existe moins que la mort ? Mon père buvait, ma mère se taisait. Puis ses lèvres sifflèrent, en griffant le silence : « Comment l'as-tu attrapée, cette saloperie, hein, comment l'as-tu attrapée ? » [...]

Je répondis à la question de ma mère. Elle jura, d'une langue sèche, comme un fouet, et mon père cracha par terre. J'allai dans ma chambre, parce que la marche depuis la ville m'avait finalement épuisé. (Schmitt, 1999 : 230-232)

Le comportement violent des adultes, qui contraste d'ailleurs avec l'attitude calme du jeune homme, se manifeste à travers des marqueurs discursifs verbaux et non verbaux, c'est-à-dire à travers des paroles et des gestes communicationnels. Après avoir dit à ses parents qu'il est atteint du SIDA et qu'il mourra en quelques mois, il décide d'aller se reposer dans sa chambre. De

cette façon, il se réfugie dans un espace protecteur pour se mettre à l'abri des agressions des adultes.

En apprenant le nom de la maladie, les parents ont de nouveau des réactions violentes. L'homme crache par terre, tandis que la femme commence à jurer. David approche les jurons de sa mère des coups d'un fouet, bien qu'il ne comprenne pas exactement la raison pour laquelle ils sont tellement agressifs. Le conflit ne prend pas cependant d'ampleur, car David monte dans sa chambre.

Quant au geste à la fois agressif et symbolique de son père, il pourrait suggérer le mépris du parent envers le SIDA et envers ce qu'il signifie. Dans ce cas, la maladie révèle aux adultes l'orientation sexuelle de leur jeune et ses relations amoureuses. Le mépris de son père concerne, par conséquent, les aventures de David et, implicitement, David lui-même.

Le geste de cracher par terre représente, en fin de compte, une insulte dont le destinataire est évidemment le jeune homme. Dans l'article « Les injures et les jurons : agressions verbales vs. jeux de langage », Iuliana-Anca Mateiu et Marius-Adrian Florea analysent en détail les types et les fonctions des injures, des jurons et des insultes. Selon eux, les insultes ne se réduisent pas

seulement aux paroles, car le ton ironique et certains gestes symboliques peuvent parfois passer pour des insultes :

Alors que les injures sont une forme d'agression éminemment verbale, les insultes peuvent relever du verbal ou du paraverbal, voire du non verbal. [...] Lorsque les mots ne suffisent plus à dire ses sentiments envers l'autre, on peut utiliser d'autres moyens : *des insultes gestuelles*, dont certaines sont plus proches de la violence physique que de [la violence] verbale. (Mateiu & Florea, 2014 : 595-599)

Les actes menaçants des parents rendent le jeune dans une position basse, d'infériorité. Quoique sa « face » positive soit attaquée, il ne répond pas, à son tour, de manière violente, mais il choisit de se réfugier dans sa chambre, autrement dit il choisit de quitter le conflit.

3.4. Les jours passent et le jeune devient de plus en plus malade. Il commence à avoir des fièvres et sa mère le soigne attentivement. Selon David, elle ne se souciait pas vraiment de son état de santé, car elle cherchait plutôt les ravages de la

maladie que les signes de guérison. Arrivé dans l'au-delà, David avoue à l'homme inconnu qu'il avait l'impression que sa mère prenait soin de lui seulement pour se consoler et rien de plus.

Ma mère appelait cela : mes fièvres. Mes fièvres furent un véritable bonheur pour ma mère. Elles lui donnèrent l'occasion d'exercer sa bonté, son dévouement, des sentiments nouveaux dont elle semblait se griser. Elle arrivait au-dessus du lit, me dévisageait attentivement, guettant plus les ravages du mal que les traces de la guérison, humant la progression de ses petites narines avides, se donnant à elle-même le spectacle de son bon cœur de mère. (*Ibid.*, p. 228)

En racontant sa vie à l'homme inconnu, David fait en réalité un examen de conscience. Il juge ses actions, ses décisions, ainsi que celles de ses parents. Les violences domestiques occupent une place très importante dans son discours, car elles l'ont profondément marqué.

Après qu'il lui a dit le nom de sa maladie, son père est devenu encore plus violent et plus irascible que jamais. Un jour, le parent a eu l'impression qu'un voisin lui avait souri un peu trop. Ce

geste l'a mis immédiatement en colère, car il l'a perçu comme un affrontement. Il est possible qu'il crût que son image de soi a été dévalorisée à cause de David et de sa maladie. Nerveux, il est rentré à la maison et s'est déchargé de sa colère sur sa femme en la menaçant qu'il mettrait David dehors. Se venger sur son fils, le renier, était, d'après lui, la seule solution pour regagner son statut social.

Suite à ces menaces, David décide de quitter la maison parentale et il retourne à l'homme de la forêt. Le jeune lui dit qu'ils sont atteints du SIDA et il passe les derniers moments de sa vie à côté de son bien-aimé. Celui-ci ne le soigne pas comme le faisait sa mère, mais il l'aide à mourir en tranquillité d'esprit. Les forts sentiments qui existent entre eux mènent l'homme de la forêt à faire son mieux pour conforter le jeune moribond.

Parfois je criais ; ce n'était pas de peur – je n'ai pas d'imagination –, c'était le corps qui criait, la bête stupide en moi, la bouche qui grimace, les poils qui se dressent, et ma peau suant sous la griffe des frissons. Alors, pour étouffer mes cris, il mettait sa bouche en bâillon contre la mienne. Et pendant les longues heures où je devais mourir, ses lèvres burent mes cris. Puis, au dernier

moment – comment le savait-il ? il savait tout de moi –, lorsque mes yeux se tournèrent en arrière, il enleva sa bouche et murmura : « A bientôt, je viendrai te rejoindre. » (*Ibid.*, p. 234)

Arrivé dans l'au-delà, David remémore avec tristesse les derniers moments de sa vie. Il avoue à l'homme inconnu que son bien-aimé n'a personne à côté de lui qui facilitera son passage vers l'autre monde. Ne pas être près de lui à la fin de sa vie l'attriste profondément. Il commence à se faire des soucis et à s'imaginer des choses douloureuses qui l'angoissent terriblement.

4. La violence de la contrainte

L'identité de l'énonciateur est construite brique par brique notamment à travers les interactions qu'il a eues avec ses parents et avec l'homme de la forêt. Une fois qu'il révèle à ses parents qu'il est atteint du SIDA, sa vie change radicalement parce que ceux-ci changent, en fait, leur attitude envers lui.

Son père est plus irascible et plus violent, tandis que sa mère paraît plutôt agacée par les regains de santé de David. Elle le soigne journallement, mais David a l'impression qu'elle cherche

en réalité les signes de la maladie et non pas les signes de guérison. Le jeune homme croit même que ses parents attendent le moment de sa mort pour qu'ils puissent le regretter :

Mais je ne comprenais pas – je n'ai jamais eu d'imagination – que ma maladie, c'était leur honte, et qu'ils lui préféreraient ma mort. Ils s'impatientaient, ils ne me voyaient plus, ils fixaient derrière moi l'ombre qui me guettait, je devenais transparent. Mes regains de santé, les agaçaient, cela n'allait pas assez vite ; ma vie – pardon : ce qu'ils appelaient « mon agonie » – leur devenait odieuse. Je crois – car ils ne sont pas mauvais – qu'ils attendaient que je sois mort pour pouvoir me regretter. Un soir, j'entendis mon père hurler : « Je vais le foutre dehors, je vais le foutre dehors ! » (*Ibid.*, p. 233)

L'hostilité de ses parents est perçue comme une menace. David croit qu'ils le considèrent une honte pour leur famille. Le foyer familial ne lui offre plus la protection dont il a besoin pour se sentir en sécurité, par conséquent il choisit de le quitter aussitôt possible. Il est soumis à nombre d'actes violents qui le déterminent de retourner chez son bien-aimé. Il trouve dans la

maison de l'homme de la forêt son refuge, sa tranquillité d'esprit. Il sait qu'il mourra bientôt et il veut passer les derniers moments de sa vie en compagnie de quelqu'un qui peut l'aimer tel qu'il est.

Ayant des affaires amoureuses avec un autre homme, David ne respecte pas les règles de « l'hétérosexualité obligatoire » (cf. Adrienne Rich, 1986) et se voit dans la situation de trouver un nouvel abri pour murir en tranquillité. C'est ainsi qu'il choisit de s'échapper de ces contraintes et de se réfugier dans la forêt.

À propos des règles à respecter dans une société, Judith Butler affirme dans l'article « La question de la non-violence » que l'individu est socialement formé par la violence, étant donné que des normes lui sont assignées contre son gré. En d'autres mots, l'individu est formé dans une matrice de pouvoir qui règlemente ses actions tout au long de sa vie. Cela ne veut pas dire, toutefois, qu'il soit obligé à respecter les normes imposées, c'est-à-dire à répéter la violence de sa formation :

En effet, il se peut que précisément *parce que* quelqu'un est formé dans la violence – ou plus exactement, *quand* quelqu'un est formé dans la violence, sa responsabilité n'en est que plus grande et

plus urgente de ne pas répéter la violence de sa propre formation. Par conséquent, il se peut que nous soyons formé(e)s dans une matrice de pouvoir, mais cela ne veut pas dire que nous reconstituons cette matrice fidèlement ou automatiquement tout notre vie durant. (Butler, 2009 : 197)

Les normes sociales forcent les individus de réguler leurs actions dans le respect de l'hétéronormativité. Toutefois, David ne suit pas les principes de ces normes et ses rencontres amoureuses provoquent des réactions violentes de la part de ses parents. Il devient un paria, il est méprisé par sa famille.

Son père, qui était de toute façon très agressif, surtout envers sa femme, est devenu encore plus violent et voulait que David quittât le foyer familial. D'après lui, cela était la seule solution pour rétablir l'équilibre initial et pour regagner le respect des autres membres de la communauté. À son tour, le jeune homme ne considérait plus que sa place fût près de ses parents. Aussi a choisi-t-il de fuir chez son bien-aimé. Ce dernier lui a offert le confort émotionnel nécessaire pour passer en tranquillité d'esprit vers l'au-delà.

5. Conclusions

Arrivé dans l'autre monde, David remémore les principaux moments de sa vie et il les présente à un monsieur dont l'identité n'est pas connue. Entre deux mondes, celui passé, de la vie terrestre, et celui présent, de l'au-delà, David attend l'arrivée de son bien-aimé. Il a des idées noires, il souffre et il s'inquiète terriblement, puisque, finalement, « le mal c'est l'imagination ! » (Schmitt, 1999 : 234).

Le Bâillon de Éric-Emmanuel Schmitt comprend deux types de textes : un texte à raconter et un texte à dire. Le discours de David se partage, en fait, entre récit et conversation. C'est ainsi qu'on retrouve dans la textualité monologique de cette pièce de théâtre des moments narratifs sous-jacents. En d'autres mots, les séquences hétérogènes de conversation alternent avec celles de récit : des moments narratifs sont insérés, donc, à l'intérieur du discours.

Les narrations incidentes sont des réflexions et, dans un même temps, des évaluations portant sur des événements qui se sont passés hors la scène. Formé dans la violence des normes hétéronormatives, le personnage principal quitte le foyer familial pour murir en tranquillité près de son bien-aimé.

Étant donné qu'il s'agit d'une sorte de confession, David a besoin d'un partenaire de discours afin que son acte réussisse. C'est ainsi qu'il s'imagine la présence d'un autre homme qui l'écoute. Vivant, il prenait la vie telle qu'elle était, mais, dans l'autre monde, il commence à se poser des questions tout en attendant l'arrivée de son partenaire.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, Jean-Michel, 2011, « Raconter en co(n)texte dialogal : le monologue narratif au théâtre », dans *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain la Neuve, Academia, p. 245-296.
- Butler, Judith, 2009, « La question de la non-violence », dans *Pourquoi des théories ?*, Judith Butler, Michel Deguy, Thomas Dommange, Denis Guénoun, Sarah Kay, Bernard Stiegler et Marcello Vitali Rosati (éds.), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 195-216.
- Charaudeau, Patrick & Maingueneau, Dominique (Coord.), 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- Évrard, Franck, 1995, *Le théâtre français du XX^e siècle*, Éditions Ellipses.

- Florea, Ligia-Stela, 2012, « Discours dramatique et communication piégée. Analyse du IV^e épisode de *La Soif et la Faim* d'Eugène Ionesco », dans C. Ubaldina Lorda Mur (coord.), *Polifonia e intertextualidad en el diálogo*, Madrid, Arco/Libros S.L., p. 97-113.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1980/2002, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1990/1998, *Les interactions verbales. Approche interactionnelle et structure des conversations*, tome 1, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1992, *Les interactions verbales*, tome 2, Paris, Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique, 1998/2007, *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan Université.
- Mateiu, Iuliana-Anca & Florea, Marius-Adrian, 2014, « Les injures et les jurons : agressions verbales vs. jeux de langage » in *The Proceedings of the International Conference "Communication. Context. Interdisciplinarity"*, tome 3, Tîrgu-Mureș, « Petru Maior » University Press, p. 594-610.

Petitjean, André, 2012, *Études linguistiques des didascalies*,
Limoges, Lambert-Lucas.

Rich, Adrienne, 1986, *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, New York, W.W. Norton & Company, Inc.

Schmitt, Éric-Emmanuel, 1999, *Le Bâillon*, dans *Théâtre*, volume I,
Paris, Albin Michel.

Vuillaume, Marcel, 1990, *Grammaire temporelle des récits*, Paris,
Minuit.

CENTRO DE ESTUDOS TEATRAIS DA UNIVERSIDADE DO
PORTO Porto – Julho – 2016 TEATRO E VIOLÊNCIA

Prof. Dr. Zecarlos de Andrade Escola Morumbi Coordenador
Pedagógico São Paulo – SP – Brasil