



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 20, n° 2, Février 2019
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.12026>

Le silence vivant

Delphine Calle



Jennifer Tamas, [Le Silence trahi. Racine ou la déclaration tragique](#), Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2018, 261 p., EAN 9782600058704.



Pour citer cet article

Delphine Calle, « Le silence vivant », Acta fabula, vol. 20, n° 2, Essais critiques, Février 2019, URL : <https://www.fabula.org/revue/document12026.php>, article mis en ligne le 02 Février 2019, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.12026

Le silence vivant

Delphine Calle

Selon l'acception courante, le spectacle théâtral — et la tragédie classique — est avant tout un art du langage. Ceux qui ont théorisé la tragédie, Aristote et, au xvii^e siècle, l'abbé d'Aubignac, ont insisté sur le fait que la parole produit l'action. Dès lors les plus célèbres analyses rhétoriques ou stylistiques des tragédies de Racine (dont celles de L. Spitzer, P. France, M. Hawcroft, G. Declercq) ont étudié l'originalité et la fonction de la langue racinienne. *Le Silence trahi* ne s'inscrit qu'en partie dans ce sillage, car l'étude prête autant d'attention à ce qui est dit, qu'à ce qui est passé sous silence : « Si Racine a de tout temps été célébré pour la puissance de son langage, il a surtout donné à entendre des silences agissants, entrant en tension avec les mots. » (p. 17) Les célèbres aveux raciniens — d'amour, par Phèdre ; de mise à mort, par Agamemnon ; ou d'identité, par Esther — doivent d'abord s'affranchir du silence, du tabou, de l'indicible.

Aussi Jennifer Tamas se propose-t-elle non seulement de montrer le pouvoir du silence dramatisé, mais également comment ce silence fait éclater une déclaration d'autant plus puissante et tragique, voire fatale. La nouveauté de son étude réside dans l'interrogation du caractère *agissant* des silences raciniens. En combinant des analyses dramaturgiques et rhétoriques ou stylistiques, Jennifer Tamas met le silence, signe ambivalent, au cœur de son étude, non pas comme simple topos tragique, mais comme élément structurant l'action et fomentant la tension tragique. Qu'il précède l'aveu ou le suit, le silence l'éclaire sous un nouveau jour, et permet de le considérer, à son tour, comme un « énoncé essentiellement dramatique » (18). Ainsi l'argument principal du *Silence trahi* est que « la tension *silence/déclaration* est le principe dramaturgique du théâtre racinien. » (19)

Le silence agissant : les trois unités dramatiques

L'étude est très bien organisée. Afin de montrer que le silence s'ancre profondément dans la composition dramaturgique de la tragédie racinienne, les trois premiers chapitres du livre sont dédiés aux trois unités du théâtre classique.

Le premier chapitre commence habilement par la première scène de la tragédie racinienne, l'exposition « au bord de l'explosion » (29). En contrastant le théâtre de Racine avec celui de ses modèles antiques et de ses contemporains, J. Tamas montre de façon convaincante que l'innovation racinienne réside dans l'ouverture de la tragédie : la tragédie se déploie à partir d'une situation bloquée, intenable, où l'attente et le doute se traduisent dans un traitement particulier du temps et de l'espace tragiques.

Longtemps les héros raciniens ont tu leur amour (Antiochus, Xipharès, Phèdre...) ou leur identité (Esther, Joas), ou attendent-ils désespérément que l'autre sorte du silence pour se déclarer enfin (Pyrrhus, Bérénice, Roxane...). Ces silences font régner une temporalité longue, imprégnée du passé et des récits mémoriels. Or, la lourdeur du temps, tout en accentuant l'immobilisme, rend le silence insupportable et crée l'urgence : « La fable trouve ainsi une justification dans la nécessité même de rompre le silence. Le théâtre devient le lieu où doit se faire entendre la parole d'éclatement. » (60) D'après J. Tamas, cette sombre menace de la déclaration et de l'indécision silencieuse sont symbolisées dans les lieux tragiques. Les espaces ouverts, comme les mers pour Oreste et la forêt pour Hippolyte, caractérisent l'errance amoureuse mi-romanesque, mi-élégiacque ; les espaces clos, carcéraux des palais projettent l'intériorité des personnages et expriment la menace permanente de la parole guettée. J. Tamas étaye sa lecture par une référence à la mise en scène moderne de *Britannicus*, qui souligne la théâtralisation du silence dans l'espace (75). Dans les tragédies raciniennes, les lieux — même politiques — respirent l'amour silencieux, ce qui motive les absences et présences sur scène. C'est ainsi, explique J. Tamas, que Racine s'approprie les règles de l'unité de lieu, car le silence justifie la circulation et les fuites vers le hors-scène, et de temps, par l'introduction du passé dans le présent.

Si le rapport au silence dans les deux premiers chapitres est plutôt suggestif, il est d'autant plus convaincant dans le troisième chapitre sur l'action tragique. Comme la tragédie racinienne qu'elle décrit, J. Tamas organise son étude en *crescendo* avec la déclaration, depuis le début annoncé et préparé, comme point d'orgue. Le chapitre sur l'action accélère la cadence vers le choc de la déclaration : le silence, qui retarde la déclaration, fait progresser l'action et structure la tragédie. J. Tamas distingue deux types de silences moteurs : l'incapacité de dire par horreur (d'un amour incestueux, d'un arrêt douloureux ou d'une identité celée), et la réticence de dire par ruse, où le silence incarne le pouvoir et la parole la faiblesse (p. ex. Néron versus *Britannicus*). Les deux formes d'indicibilité donnent lieu à des analyses subtiles et originales. Ainsi J. Tamas désigne dans *La Thébaïde* les ambitions rusées et secrètes de Créon comme le principal ressort de l'action, et son amour caché pour Antigone comme le nœud (104-5).

Aux débats avec la critique racinienne récente, *Le Silence trahi* a préféré « donn[er] la priorité au détail du texte afin de saisir les mots dans leur ambiguïté. » (21) Dans ce dessein, J. Tamas recourt également au contexte de création. Les excursions contextualisantes sur la conception et convention précieuses de l'amour et des passions éclairent le statut ambivalent de la déclaration et les réactions qu'elle engendre. En effet, si le silence précédant la déclaration peut être une marque d'indécision, d'horreur ou une tactique rusée et un privilège, J. Tamas signale qu'il peut également signifier la pudeur, puisqu'il n'était pas bienséant ou vraisemblable pour une femme au xvii^e siècle d'exprimer ses passions. J. Tamas montre alors comment Racine théâtralise cette méfiance envers les déclarations amoureuses et contourne cette règle dramatique par des procédés stylistiques de retenue ou d'adoucissement qui relèvent plus de la suggestion que du silence.

Toujours le silence, multiplié

J. Tamas rend compte de l'ambivalence du silence dans le quatrième chapitre en décrivant le mécanisme interprétatif qu'il déclenche auprès des interlocuteurs. Les personnages raciniens veulent déchiffrer le silence de l'autre, jusqu'à torturer l'être aimé. Mais ils sont mauvais interprètes : « Racine dramatise le malentendu et suscite la compassion du spectateur. Il ménage aussi un puissant effet pathétique. » (123) J. Tamas double ainsi son attention pour les mécanismes dramaturgiques d'une attention à la réception des tragédies. Aussi fait-elle remarquer l'usage racinien fréquent de l'ironie dramatique (par exemple quand Iphigénie ou Clytemnestre interprètent mal le silence d'Agamemnon). Ce stratagème sépare les personnages sur scène, mais tisse, en même temps, des liens de pitié entre personnages et spectateurs.

L'ambivalence du silence entraîne toutefois des risques liés à la complexité. Pour indiquer la richesse et l'ampleur des silences agissants, J. Tamas multiplie les exemples de silences. Si les premiers chapitres insistent sur les silences qui préparent la déclaration tout en la retardant, il y a maintenant un glissement vers d'autres silences, plutôt subordonnés à l'action principale. Pour *Britannicus* par exemple, J. Tamas fait du silence de Néron le moteur de l'action : « Néron n'ose affronter sa mère et se réfugie dans le silence avant d'oser se déclarer empereur. » (18) Le quatrième chapitre y ajoute le silence — ou plutôt le « non-dit » — de Junie, imposé par Néron qui veut qu'elle congédie Britannicus (129-30). Ainsi les silences et les déclarations se superposent-ils ; ils se chevauchent. En conséquence, J. Tamas ouvre aussi les catégories des silences (à des suggestions, non-dits, ou absences) et des déclarations (d'amour, de mort, de séparation, d'identité). Ces ouvertures sont

nécessaires pour couvrir la totalité de l'œuvre racinienne. Dès l'introduction, *Le Silence trahi* avance que dans la tension silence/déclaration « les pièces profanes ne sont plus si éloignées qu'il n'y paraît des pièces sacrées. » (19) L'entreprise est ambitieuse, mais risque de porter préjudice aux particularités des pièces séparées, comme l'a bien montré l'étude de John Campbell, ainsi que les critiques qu'ont suscitées les études soulignant la cohérence de l'œuvre racinienne : celles de Goldmann, de Mauron ou de Barthes, par exemple.

Or précisément, dans *Le Silence trahi*, les silences et les déclarations ne sont pas tous les mêmes, et le schéma — ou mieux la tension — que propose J. Tamas laisse suffisamment de place pour les variations et exceptions (p. ex. celle d'Ériphile, p. 202-3). J. Tamas contourne habilement les écueils. Son approche dramaturgique plutôt que thématique convainc parce qu'elle respecte la riche dramaturgie racinienne, faite de silences et de déclarations. J. Tamas rend justice à la complexité et à la particularité raciniennes en décortiquant les enchaînements de silences ou de mécanismes interprétatifs (dans *Bajazet*, cf. 125-9) et la circularité des silences qui précèdent *et* suivent la déclaration (195-6). Elle insiste également sur le dédoublement des (tentatives de) déclarations sous l'impulsion des indicibles (117, 157).

La déclaration « tragique »

Cette suspension ou ce dédoublement de l'aveu qui « nourrit les dialogues et justifie le déroulement des actes » (157), structure également l'étude de la déclaration par J. Tamas, dans le cinquième chapitre. Avant d'aborder la déclaration de l'amant à l'être aimé, J. Tamas montre comment celle-ci est préparée par des monologues ou des déclarations aux confidents. Ces scènes anticipent le « bouleversement à venir et préparent la puissante métamorphose que produira la passion révélée » (155). Ces « avant-premières » à la véritable déclaration augmentent la tension, rendent l'aveu inévitable car d'autant plus intense, et attisent la curiosité du spectateur impatient.

La véritable déclaration vient enfin par des détours linguistique et philosophique qui contextualisent l'originalité de Racine et justifient ainsi la présente étude. J. Tamas montre comment la déclaration racinienne, ambivalente, tient le milieu entre le constat et l'acte : elle nomme l'autre, transforme la relation intersubjective, et affirme par la parole l'existence de celui qui dit sa passion. Comme le *cogito* de Descartes, le « j'aime » racinien concerne avant tout la connaissance de soi de l'amant qui sort d'une crise existentielle. Après, l'amant se tourne vers l'autre, mais, selon J. Tamas, uniquement pour exiger la reconnaissance. Ainsi, J. Tamas avance

audacieusement que la déclaration est souvent plus maîtrisée que fait supposer la lecture traditionnelle des débordements de la passion. Quand Phèdre déclare son amour à Hippolyte, elle est lucide de son erreur, mais tente de manipuler Hippolyte pour se faire accepter (175-6). Ce besoin de reconnaissance que J. Tamas appelle, à raison, si universel, se manifeste aussi dans les relations d'amour réciproque : Britannicus, Bérénice ou Atalide recherchent constamment la confirmation de l'amour, ce qui prouve, selon J. Tamas, le dysfonctionnement de *chaque* couple racinien.

Le dernier chapitre montre et étudie le résultat de la quête obsessionnelle d'amour et de reconnaissance. Il offre une lecture inédite du dénouement tragique préférable selon Aristote : la scène de la reconnaissance. J. Tamas superpose le passage de l'ignorance à la connaissance et le passage du silence à la déclaration : par sa déclaration, le héros racinien veut qu'on *reconnaisse* son existence et son amour. Or chez Racine, cette reconnaissance, intériorisée, n'aboutit pas : la déclaration de l'identité de l'amant se heurte au silence, ce qui engendre la perte d'identité de celui-ci : « Le refus de l'amour s'accompagne d'un déni d'identité » (191). Pyrrhus, Hippolyte ou Antigone dénie et préfèrent oublier l'amour et la souffrance de, respectivement, Hermione, Phèdre ou Créon.

Dès lors « la déclaration tragique » du sous-titre du livre prend toute son ampleur : naturellement tragique, car composante d'une tragédie, la déclaration, aussitôt proférée, « incarne le *fatum* » (184) ; elle est fatale parce qu'elle dit l'indicible. En effet, la déclaration, via le refus de reconnaissance, débouche sur l'anéantissement de l'être. Ce déroulement pousse au suicide — comme ultime réconciliation avec soi-même en tant qu'amant(e) — ou à la folie, à une transformation destructrice. Le mécanisme exact de cette métamorphose ovidienne reste toutefois plutôt vague, car les exemples sont très divers. Hermione perd la raison après le refus final de Pyrrhus et Phèdre se perd en déclarant son amour. Or notons que ces deux femmes se suicident. Retrouvent-elles alors leur véritable, « première » identité ? Dans le cas d'Hippolyte, la métamorphose amoureuse est incontestable, alors même que son amour n'est *pas* refusé. J. Tamas invite à relire le récit de la mort d'Hippolyte, et démontre que « Hippolyte meurt d'avoir perdu son identité » (215). Or, comment cette identité métamorphosée par l'amour se concilie-t-elle avec la déclaration d'amour comme prise de conscience de son être profond ? L'on aimerait savoir plus sur le rapport entre la déclaration amoureuse et la métamorphose, car les deux tiennent de l'amour et ont des répercussions, positives ou négatives, sur l'individu. Toujours pertinentes et aptes à susciter la réflexion, les analyses détaillées de J. Tamas dépassent l'étude technique ou dramaturgique. Touchant les sujets intemporels de l'identité, de l'amour et de la conscience de soi, *Le Silence trahi*

réalise l'hypothèse présentée dans l'introduction que « Racine peut nous aider à comprendre et à surmonter les situations bloquées qui entravent nos vies » (16).

Enfin l'épilogue invite à reconsidérer le contexte contemporain de la création des tragédies raciniennes, et plus précisément la pensée janséniste. Dans les six chapitres, J. Tamas s'est toujours servie du contexte littéraire ou théorique comme repoussoir – pour prouver l'originalité de la dramaturgie racinienne – ou comme instrument interprétatif – comme la galanterie (pervertie) ou la pensée de Descartes. Le jansénisme, toutefois, n'est que brièvement mentionné. Si le rapprochement tardif est intéressant et justifié – le désir de reconnaissance peut par ailleurs être lu comme profondément augustinien, comme le prouvent les travaux de Nicole –, l'étude si convaincante, aurait pu se passer d'une telle mise en contexte.

En effet, très riche dans son sujet, son corpus et sa méthodologie, *Le Silence trahi* propose des analyses fines et originales, combinant stylistique, rhétorique, narratologie, dramaturgie et réception. Mieux, ces analyses cadrent dans une interprétation englobante, qui loin d'être simplificatrice, ouvre des pistes nouvelles pour lire et comprendre Racine, dans son contexte de création, mais également aujourd'hui. Ainsi, comme le lecteur de *l'Œil vivant* de Starobinski ne peut plus ignorer la part des yeux dans la dramaturgie et poétique raciniennes, *Le Silence trahi* invite à relire et revoir les tragédies de Racine pour y guetter les silences.

PLAN

- [Le silence agissant : les trois unités dramatiques](#)
- [Toujours le silence, multiplié](#)
- [La déclaration « tragique »](#)

AUTEUR

Delphine Calle

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : delphine.calle@ugent.be