

**Faculté de philosophie, arts et lettres**

# **Du non-dit à la menace : l'esthétique théâtrale de Jean Sigrïd**

Auteure : Sarah Wastiaux

Promoteur : Pierre Piret

Année académique 2022-2023

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

## **Remerciements**

Je tiens à remercier toutes celles et ceux qui ont contribué de près ou de loin à la rédaction de mon mémoire.

Je voudrais dans un premier temps remercier mon promoteur, Pierre Piret, de m'avoir encadrée en me prodiguant de judicieux conseils tout au long de la réalisation du mémoire. Je tiens également à souligner sa disponibilité et ses nombreux retours qui n'ont cessé d'alimenter ma réflexion.

Je remercie également mes parents et beaux-parents, ainsi que mes frères et sœurs de m'avoir soutenue et encouragée durant ces cinq années d'étude. Leur intérêt porté à mon parcours n'a cessé de me stimuler.

Un grand merci aussi à mes amis et collègues de travail de m'avoir écoutée et entourée de leur présence.

Enfin, je remercie Martine Renders de m'avoir permis de la rencontrer en début de parcours, et dont les paroles n'ont fait que confirmer mon envie d'étudier le théâtre de Jean Sigrid.

## **Table des matières**

### **Remerciements p. 1**

### **Introduction pp. 4-10**

Jean Sigrîd et ses œuvres théâtrales.....	p. 4
Justification du corpus choisi.....	p. 6
Une esthétique de la suggestion et du suspense.....	p. 8
Du non-dit à la menace : problématique.....	p. 9

### **Partie I : L'effet de menace : premières approches pp. 11-28**

L'oscillation.....	p. 11
L'indétermination et la notion d'apparence.....	p. 12
Le non-dit menaçant.....	p. 17
Définition de la menace.....	p. 22
Le traumatisme.....	p. 24
Entre voilement et dévoilement.....	p. 27

### **Partie II : L'effet de menace et le motif de la binarité pp. 29-45**

L'omniprésence du binaire.....	p. 29
Le désir d'alternative temporelle.....	p. 30
Le désir d'alternative spatiale.....	p. 35
Le dédoublement du sujet.....	p. 38
La faille.....	p. 42
L'oscillation langagière.....	p. 44

### **Partie III : L'effet de menace et les outils langagiers pp. 46-60**

La suggestion et le non-dit.....	p. 46
La répétition.....	p. 53

### **Partie IV : L'effet de menace et le motif de la présence tierce pp. 61-72**

La dépossession.....	p. 61
L'écriture du troisième personnage.....	p. 62

La présence d'animaux.....p. 68

**Partie V : L'effet de menace et le motif de la mort pp. 73-86**

L'ubiquité de la mort.....p. 73

Le jeu de sonde de l'être.....p. 85

**Partie VI : L'effet de menace et le principe circulaire des pièces pp. 87-93**

L'inachèvement et la fuite.....p. 87

Les systèmes dramatiques : drame-dans-la-vie et drame-de-la-vie.....p. 90

La recherche permanente.....p. 91

L'unité théâtrale impossible.....p. 92

**Conclusion pp. 94-99**

Une esthétique de la suggestion et du suspense.....p. 94

Faire Œuvre chez Jean Sigrid : écriture et peinture.....p. 95

**Bibliographie pp. 100-107**

# Du non-dit à la menace : l'esthétique théâtrale de Jean Sigrid

## Introduction

### Jean Sigrid et ses œuvres théâtrales

Par le biais de son écriture, Jean Sigrid, dramaturge et journaliste belge de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, fait de son théâtre le lieu d'une coexistence entre les mots et les silences. Ce principe de coprésence est exposé dans ses œuvres qui, au-delà de rendre compte de cette concomitance, animent le lecteur-spectateur d'interrogations qui l'accompagnent tout au long de sa lecture. En effet, Jean Sigrid interroge l'existence humaine dans chacune de ses pièces de théâtre, dont quatre que nous résumons ci-dessous et qui forment, pour leur intérêt commun, notre corpus de mémoire.

Avant de plonger dans le récit de *Mort d'une souris*<sup>1</sup>, mise en scène pour la première fois en 1968, il est d'emblée intéressant d'interroger l'intitulé même de la pièce. En effet, « mort d'une souris » crée chez le lecteur-spectateur une attente particulière : celle de l'actualisation de ce titre-même. Mort d'« une » souris, une comme une autre, une parmi tant d'autres. Mort, et non « la » mort, ni « à » mort, mais simplement le substantif seul, sans son déterminant, posé là comme se suffisant à lui-même. *Mort d'une souris* c'est la mort de Katty. En effet, au fil de la pièce, un jeu de dédoublement<sup>2</sup> – récurrent dans le théâtre sigridien – se crée entre l'animal évoqué et la protagoniste de la pièce. *Mort d'une souris* c'est également la mise en scène d'un bout de vie à la fois répétitif et critique de cette jeune femme, Katty, dépendante de l'amour qu'elle porte à un homme, Jack. Cependant, Jack ne ressent rien pour elle si ce n'est un sentiment de lassitude et de responsabilité à son égard. En outre, *Mort d'une souris* c'est l'histoire de Fritz qui vit dans l'ombre de Jack en espérant un jour approcher d'aussi près Katty ; et celle d'Hélène, amoureuse et aimée de Jack mais fantomatique. *Mort d'une souris*, finalement, c'est l'histoire de la peur mais aussi du besoin de l'autre, l'histoire de la souffrance mais aussi de la tendresse, l'histoire, finalement, d'un viol d'une mère reproduit par sa fille. En

---

<sup>1</sup> SIGRID Jean, *Mort d'une souris ; Les Cavaliers*, préface de Paul WILLEMS, Bruxelles, Rideau de Bruxelles, « Cahiers du rideau », 1983, n°15.

<sup>2</sup> Nous reviendrons par la suite sur le concept de dédoublement, que nous définirons et comparerons au désir d'alternative qui touche les personnages.

quête de sécurité et de certitudes, ces personnages tentent de s'extraire des souvenirs et traumatismes, mais en vain : « Prisonniers d'eux-mêmes, ils aspirent à s'ouvrir, à se déployer, à s'arracher à ce très lourd secret qui, inconnu, nous mystérieusement leurs cœurs et leurs âmes, et en même temps ils ne peuvent échapper à ce lieu qui les fixe dans une sorte de nuit intérieure tourmentée »<sup>3</sup>.

La seconde pièce que nous étudions, intitulée *L'Espadon*<sup>4</sup>, paraît en 1976, et met en scène l'existence d'un homme, Raf, qui, ayant compris « que [sa] vie était manquée »<sup>5</sup> et qu'il n'était plus qu'un « mannequin dans une vitrine »<sup>6</sup>, semble mener une existence tournée vers le passé auquel il tente cependant d'échapper. Il s'agit bel et bien d'une tentative, puisque son passé finit par réapparaître avec la venue de Nora, son ancienne maîtresse désormais épouse de son fils, Jérôme, et qui tente tant bien que mal de ramener Raf auprès d'eux en Europe. En vain, en effet, car Raf refuse de s'en aller, de peur de retourner à cet état de mannequin mis en vitrine<sup>7</sup>. Il faut qu'il aille « jusqu'au bout au moins une fois dans [sa] vie »<sup>8</sup>, sans quoi il renoncerait à son existence. Sans quoi ? « Sans avoir tué l'espadon ! Sans l'avoir traqué et tué. S'il ne le fait pas, c'est un homme mort que vous ramènerez... »<sup>9</sup>, c'est après, après seulement cette confrontation qu'il peut envisager se laisser porter. Mais cet espoir est vain, symbolisé par le recommencement incessant des événements. En effet, Raf « a l'air de dormir, étendu à même le sol, comme au début de la pièce » (p. 104), et à Nora de s'écrier que « tout est parfait, disposé pour une journée parfaite, avec des gens parfaits » (p. 104), comme pour souligner le placement ordonné et préparé des événements précédents, dès lors répétés.

*Le bruit de tes pas*<sup>10</sup>, écrite en 1979, est la mise en scène de multiples ouvertures et fermetures, vers l'intérieur et l'extérieur de la demeure où les personnages tentent de mettre à nu le silence qui domine, paradoxalement, l'espace et le temps de guerre dans lesquels ils sont

---

<sup>3</sup> GOFFIN Anne, POTVIN Carine, « *L'espadon* » de Jean Sigrïd : Travail présenté à l'épreuve de Français de l'examen d'aptitude à l'enseignement supérieur, Bruxelles, Fonds Sigrïd des Archives & Musée de la Littérature (AML), 1984, p. 16.

Lorsque la citation est précédée du deux-points, elle commence par une majuscule et inclut le point final avant le guillemet fermant. Si un appel de note se greffe derrière la citation, le point final se place après l'appel de note dans tous les cas. [Tiré de Europa, *Code de rédaction interinstitutionnel*, extrait de <https://publications.europa.eu/code/fr/fr-251000.htm>, (Page consultée le 14 août 2023).]

<sup>4</sup> SIGRID Jean, *L'Auto-stoppeur ; L'Espadon*, préface de Paul WILLEMS, Bruxelles, Rideau de Bruxelles, « Cahiers du rideau », 1977, n°5.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Nous voulions utiliser le participe passé « envitriné » afin de faire écho aux paroles de Raf, mais ce verbe n'existe pas.

<sup>8</sup> SIGRID Jean, *L'Auto-stoppeur ; L'Espadon*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> SIGRID Jean, *Le bruit de tes pas ; Quoi de neuf Aruspice ?*, Bruxelles, Rideau de Bruxelles, « Cahiers du rideau », 1979, n°10.

plongés. Cette demeure est le lieu du désir adolescent de Bruno pour sa tante Sarah, le séjour des remords et des reproches, l'espace, enfin, d'un non-dit qui plane inlassablement, et ce, même lorsque les personnages se retrouvent des années plus tard. Colère et obsession se chevauchent, acceptation et refus se recouvrent, désir et mort empiètent l'un sur l'autre, mais ce sont le silence et le non-dit qui dominent tout au long de la pièce. En quête d'élucidation, chacun reste pourtant « fidèle à sa propre vérité, même quand, 10 ans plus tard, Bruno et Sarah se rencontrent, dans la vieille maison »<sup>11</sup>.

Enfin, *L'Ange Couteau*<sup>12</sup>, parue en 1980, est la pièce de Jean Sigrid inspirée d'un rêve : « Cette histoire s'est imposée à moi après une expérience, et le rêve qui s'ensuivit. Pendant la visite d'un temple, en Égypte, un homme s'était approché de moi, m'avait extrait du groupe, pour me mener jusqu'au lieu d'où l'on pouvait voir un obélisque. Dans mon rêve, cet homme me guidait vers une image de moi-même et il m'est apparu alors que la mort, c'est exactement ça : se retrouver dans sa vérité »<sup>13</sup>. Telle est la quête des personnages de *L'Ange Couteau* : l'image de soi-même que l'individu peut retrouver dans la mort. Ce précédent commentaire de Jean Sigrid en dit long sur son drame. En effet, l'auteur y décrit la fissure qui rattache et détache à la fois le réel et le rêve. *L'Ange Couteau*, titre sur lequel nous reviendrons par la suite, annonce en effet la présence d'un dédoublement, motif qui domine le théâtre sigridien, entre une créature spirituelle, symbolique, et un instrument tranchant et dangereux. Dan, de son autre nom, apparaît dès lors comme celui qui connaît « la filière » (p. 71) et maîtrise les allées-venues des personnages. En outre, il a pour rôle de faire parler chacun des personnages à tour de rôle, tel un messager divin en quête de réponse. Enfin, la pièce se situe entre le comique et le tragique, avec pour principe moteur le séjour des morts qu'Alex finit par rejoindre dans l'espoir d'apercevoir Tonio, son défunt fils. La mort domine ainsi chaque instant de l'histoire, de Petite Lou qui souhaite mourir à la suite du suicide de son amie, à la mort, du moins apparente, de Jacquart, en passant par l'apparition funeste de Tonio.

### Justification du corps choisi

Nous pouvons dès lors analyser ces quatre œuvres théâtrales à partir des différents rapports de cohérence qui les rattache les unes aux autres. En effet, un lien étroit est rendu

---

<sup>11</sup> LO VULLO Loredana, *Jean Sigrid e « L'ange couteau » : viaggio simbolico verso l'altrove : tesi di laurea*, Palerme, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), 1999, p. 88.

<sup>12</sup> SIGRID Jean, *L'Ange Couteau*, préface de Paul WILLEMS, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980.

<sup>13</sup> SIGRID Jean, *L'Ange Couteau est ma pièce la plus intuitive*, propos recueillis par J. DE DECKER, *Le Soir*, 1<sup>er</sup> octobre 1980, p. 16.

perceptible par l'auteur qui ficèle la quête de ses différents personnages. Pour ce faire, Jean Sigrid plonge chacun d'entre eux dans une atmosphère lourde et moite, jouant sur le balancement de l'espace et du temps – rappelons l'alternance entre l'intérieur et l'extérieur, ainsi que le passage de la réalité aux souvenirs –, au point de faire du non-dit une entrave à l'action apparente ainsi que le principe moteur de son théâtre. De fait, les personnages gravitent autour d'un non-dit et d'un silence avec lesquels ils tentent d'avancer. Mais, plongés dans l'indétermination permanente, c'est à tâtons qu'ils empruntent le chemin de leur quête. En outre, les personnages sigridiens se heurtent à la difficulté de transmettre ce qu'ils ressentent. Puisque les mots apparaissent insuffisants, le non-dit, qui témoigne de la limite du langage, prend alors place et fait signe vers cet intransmissible, tout en manifestant le manque et l'insuffisance du langage à transmettre le ressenti de l'être. Ce faisant, le non-dit est langage et acte communicationnel puisqu'il exprime quelque chose par l'absence même des mots, et permet aux personnages d'exprimer ce qu'ils ne peuvent dire par l'emploi d'éléments verbaux. S'ensuit alors la question de l'inter-dit dans l'esthétique de Jean Sigrid qui renvoie à ce qui se dit entre les mots et les signifiants du discours. En effet, la présence du non-dit dans son écriture laisse place à ce qui se joue entre les mots et les silences. L'écriture oscille ainsi entre des éléments verbaux et des éléments non-verbaux qui, tous autant qu'ils sont, portent une signification, comme le souligne à juste titre l'auteure contemporaine Annette de la Motte : « D'une part, [l'écriture] se constitue d'éléments verbaux : sons, mots, paroles ; d'autre part, elle se compose d'éléments non verbaux qui portent cependant une signification »<sup>14</sup>. C'est l'absence qui fait la présence, le vide qui fait le plein, et le silence qui fait la parole. L'inter-dit, ou l'espace entre les mots et les répliques, n'est ainsi pas absence de toute signification. Au contraire, cet espace ouvert est un lieu réceptif de sens, et le lieu d'une action souvent non apparente. En effet, comme nous l'étudierons par la suite, lorsque les personnages répètent les mêmes énoncés ou disent des futilités, ces derniers fondent un dialogue dit « inutile » au travers duquel le non-dit prend place et une action se noue. Par conséquent, le non-dit génère l'activité du lecteur-spectateur qui tente alors de le déterminer. Dans le silence général qui contamine la littérature du XX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>, l'esthétique de Jean Sigrid se précise ainsi, et fait du non-dit le principe moteur de son théâtre.

---

<sup>14</sup> MOTTE (de la) Annette, *Au-delà du mot : Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit, « Ars Rhetorica 14 », 2004, p. 29.

<sup>15</sup> *Limites du langage : indicible ou silence*, sous la direction de Aline MURA-BRUNEL et Karl COGARD, Paris, L'Harmattan, 2002.

Une esthétique de la suggestion et du suspense

Des pièces de Jean Sigrïd naît alors un schéma général. En effet, le lecteur-spectateur plonge *in medias res* dans une situation réaliste qui l’emmène non pas à ressentir un effet de quiétude ou de connaissance, mais au contraire le pressentiment d’un non-dit encore – et pour toujours – incertain. L’indétermination issue de l’écriture de Jean Sigrïd pousse ainsi le destinataire à tenter de définir le non-dit qui plane au-dessus des personnages, ainsi que de combler les blancs et les vides laissés par l’écriture. Le lecteur-spectateur est dès lors actif et non passif. En effet, son potentiel d’imagination est sollicité, et quoi de plus naturel que le réflexe de déterminer et de connaître ce qui est encore inconnu ? Sans encore parvenir à définir ce mystère<sup>16</sup>, le lecteur-spectateur suit les dialogues intérieurs et extérieurs des personnages qui, au fil des pages, subissent le non-dit qui se fait menace. En effet, l’effet continu de l’indétermination et du silence inquiète les personnages dès lors tourmentés par la présence permanente de cette menace qui plane inlassablement au-dessus d’eux. La menace, tapie mais dont la présence est ressentie dès les premières pages, guide ainsi l’avancée des personnages et la réception du lecteur-spectateur.

Dès lors, le destinataire, affecté par l’esthétique de Jean Sigrïd, est face à des œuvres qui lui rappellent la notion maeterlinckienne de « tragique quotidien ». La proximité entre les deux auteurs se joue dans la mesure où l’Autre, dans leur théâtre, est la mort. En effet, chez chacun de ces deux auteurs, la mort prend une telle place qu’elle finit par guider l’avancée des drames. Cependant, à l’inverse du théâtre de Maurice Maeterlinck, la mort chez Jean Sigrïd est toujours incarnée, et fait l’objet d’une expérience particulière. En effet, au-delà d’imprégner l’espace-temps, la mort s’incarne dans le sujet sigridien – par exemple, sous l’apparence de Dan qui connaît « la filière » (p. 71) et sous celle du défunt Tonio qu’Alex observe depuis le séjour des morts. En outre, à l’inverse du tragique quotidien maeterlinckien qui est éprouvé à l’insu du sujet, et qui est ainsi de l’ordre du refoulement inconscient, le non-dit sigridien renvoie au déni volontaire du personnage. En effet, les personnages de Jean Sigrïd, tel qu’Alex qui refuse d’admettre le décès de son fils Tonio, voilent volontairement ce dont ils souhaitent se protéger. Cette présence menaçante intervient ainsi tout au long des pièces de Jean Sigrïd, elles-mêmes centrées sur le quotidien des personnages en proie cependant à un « moment » de leur ordinaire.

---

<sup>16</sup> Afin de ne pas répéter à trop de reprises le terme « non-dit », nous reprenons le terme « mystère » – d’ailleurs repris plusieurs fois par Jean Sigrïd dans ses œuvres –, sans les distinguer. La distinction entre ces deux termes aurait lieu d’être dans le cadre d’une étude générale des différentes formes de silence en littérature, ce que nous ne faisons pas ici.

En effet, le dramaturge ne met pas en scène un ou plusieurs événements extraordinaires ni héroïques, il ne s'agit pas « d'un moment exceptionnel et violent de l'existence »<sup>17</sup>, mais bien de « l'existence elle-même »<sup>18</sup>. Son œuvre est ainsi « un vaste entremêlement d'interrogations sur les jours qui toujours recommencent »<sup>19</sup>, une oscillation incessante entre les bonheurs et la douleur, les tendresses et la cruauté<sup>20</sup>. Un vaste entremêlement d'interrogations sur l'existence donc, de ce quotidien que Jean Sigrid ponctue tout de même d'un moment de crise. Le non-dit présent du début à la fin de l'œuvre, mais paradoxalement n'ayant ni commencement ni fin, provoque chez le lecteur-spectateur une attente malaisante, voire angoissante, de sa révélation. Le lecteur-spectateur ressort alors comme désorienté de sa lecture, ne sachant que dire malgré son ressenti.

Doté d'un réflexe naturel de déterminer ce qui est inconnu, le lecteur-spectateur tente dès lors de combler les vides de l'écriture et de la mise en scène. Comme énoncé précédemment, son potentiel d'imagination est sollicité et sa participation rendue nécessaire par l'écriture indéterminée de l'auteur. En effet, l'esthétique de Jean Sigrid est celle de la suggestion : il suggère une existence troublée par un « moment » et évoque des faits et des dits qu'il laisse prendre place dans l'espace-temps de la pièce comme dans le langage et entre les lignes. Le lecteur-spectateur sigridien se retrouve dès lors en terrain inconnu, au cœur d'un univers pour lequel il n'a pas encore les codes – les aura-t-il seulement ? Enfin, parce que son écriture suggère un non-dit, son esthétique est également celle du suspense. En effet, le sentiment d'attente angoissée éprouvée par les personnages et le lecteur-spectateur les tient en haleine<sup>21</sup> jusqu'au moment décisif de la presque révélation du non-dit. Jean Sigrid suggère ainsi un non-dit qui ne lâche ni l'avancée des personnages ni celle du lecteur-spectateur, et qui les maintient dans l'attente angoissante de son dévoilement.

### Du non-dit à la menace : problématique

Les œuvres de Jean Sigrid portent alors en elles un non-dit qui se fait menace et qu'elles tentent d'approcher. Le non-dit qui se glisse entre les mots et les blancs, d'abord léger, prend

---

<sup>17</sup> *Le tragique quotidien*, sous la direction de Sylvie CAMET, Paris, Armand Colin, « Question de littérature comparée : agrégation de lettres », 2005, p. 107.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Commentaire de FRANCK Jacques, dans : *La Libre Belgique*, 7 octobre 1976. [Tiré de SIGRID Jean, *L'Auto-stoppeur ; L'Espadon*, op. cit., p. 79.]

<sup>20</sup> Nous utilisons le pluriel pour les multiples, mais éphémères, instants de bonheurs possibles, et le singulier pour la douleur permanente.

<sup>21</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Suspense*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/suspense/1>, (Page consultée le 28 juin 2023).

ensuite poids et devient menaçant. Dès lors, il devient le représentant d'une présence tierce partout et en tout temps ressentie mais invisible au premier regard. Le non-dit, inquiétant, est inaccessible, planant entre l'obscur et le clair, entre l'ombre et la lumière. Il se glisse, tel un troisième personnage, entre les répliques, et imprègne les failles du temps et les fissures de l'espace, les coupures des dialogues et les blancs. Ainsi, nous nous demandons quels sont les moyens langagiers et scéniques mis en place par Jean Sigrid pour faire de son théâtre le lieu d'une esthétique de la suggestion et du suspense, faisant du non-dit qui plane une menace permanente ? En outre, le non-dit dont il est question ne tend-il pas vers le recommencement infini des pièces, vers la répétition cyclique du temps et de l'espace ? ne tend-il pas vers la perte infinie de repère ?

## Partie I : L'effet de menace : premières approches

### L'oscillation

A partir de ces premières observations, nous pouvons dès lors étudier un balancement incessant entre la vie et la mort, le bonheur et la douleur. De l'obscur au clair et du clair à l'obscur, les personnages tentent en effet d'avancer tout au long du chemin de leur existence : Katty se montre dans l'obscurité de sa chambre, et se cache des halots lumineux qui tentent de l'atteindre ; Raf se rapproche de la mort en s'identifiant au défunt Dulcissimo Molina, mais refuse de quitter son lieu de vie au risque de s'enfermer dans l'immobilité ; Bruno oscille entre l'adoration qu'il porte à Sarah et la colère, la jalousie qui l'habitent ; enfin, les personnages de *L'Ange Couteau* vont et viennent entre la réalité des noces de Babette et le séjour des morts. Cette oscillation entre deux espaces, deux temps ou deux états d'âme, provoque un sentiment d'étrangeté chez le lecteur-spectateur qui sans cesse va-et-vient entre l'un et l'autre. Ce sentiment d'étrangeté est également provoqué par le non-dit indéfini, et invisible, où le « caché » joue avec le « dévoilé ». Ainsi, le lecteur-spectateur suit les personnages qui avancent hésitants sur le chemin de crête de leur existence. Un chemin de crête donc, dangereux et douloureux pour ceux qui s'y attaquent et qui tentent en vain de rejoindre le sommet. Comme nous l'écrit Paul Willems : « Les précipices qui s'ouvrent de chaque côté du chemin sont ombre et lumière, cruauté et tendresse, amour et haine, silence et parole. C'est un chemin où la douleur et de très vulnérables joies marchent les pas dans les pas »<sup>22</sup>. Enfin, les personnages croient rechercher une vérité, c'est-à-dire qu'ils ont la croyance de cette recherche, et pensent que cette recherche d'une – non de *la* – vérité existe, et peut être atteinte. En effet :

Faire mal, avoir mal. Aimer mais fuir celle qui l'aime. Chaque passion dans ses œuvres suscite une passion contraire. Chaque courage a sa lâcheté et la pureté est fascinée par la souillure. [...] les moments de bonheur-douleur qui, très mystérieusement, sont les moments porteurs de vérité, mais aussi d'un profond désarroi : êtres qui se défont, qui errent, fuient en croyant aller à la recherche d'une vérité<sup>23</sup>.

Les personnages de Jean Sigrid pensent dès lors que cette quête est réelle, vraisemblable ou possible<sup>24</sup>. Or, dire « en croyant aller à la recherche d'une vérité », sous-entend que ça n'est pas le cas : ici, la combinaison du participe présent et du verbe « croire » suggère chez le lecteur la négation de ce qui suit.

---

<sup>22</sup> SIGRID Jean, *L'Auto-stoppeur ; L'Espadon*, op. cit., p. 4.

<sup>23</sup> WILLEMS Paul, extrait de sa préface à SIGRID Jean, *Mort d'une souris ; Les Cavaliers*, op. cit., p. 8.

<sup>24</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Croire*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/croire>, (Page consultée le 5 avril 2023).

### L'indétermination et la notion d'apparence

Cette oscillation incessante du non-dit qui va et vient, ce doute qui touche les personnages, et l'incertitude dans laquelle ils sont plongés, provoquent un effet d'indétermination chez le lecteur-spectateur. En effet, tout est donné sans préambule, et ni le temps ni l'espace ne sont précisés au fil des pages. Le temps est celui de leur existence, et plus particulièrement celui d'un « moment » de leur existence. Puisque le lecteur-spectateur entre *in medias res* dans le récit, il suppose d'emblée que quelque chose va se passer, et ressent donc une attente, une tension qui augmente également au fil des pages en raison de l'atmosphère qui se fait lourde. En outre, l'espace est construit de façon binaire ; l'intérieur est souvent le lieu de la sécurité, contrairement à l'extérieur. De plus, le lieu n'est pas réellement défini : le lecteur-spectateur perçoit un intérieur – maison, chambre – et un extérieur – dehors, jardin, colline –, mais le pays ou la région ne sont que rarement précisés – il n'y a que dans *L'Espadon* que Jean Sigrid précise un tant soit peu l'espace en parlant de « végétation tropicale » (p. 85). Ce lieu peut être partout et donc nulle part, ce qui provoque à nouveau un effet d'incertitude chez le lecteur-spectateur. En outre, l'intérieur premièrement perçu comme sécuritaire, ne l'est et ne le sera jamais complètement. En effet, dans *Mort d'une souris*, l'appartement protège Katty des menaces extérieures tout en les laissant s'infiltrer et permet finalement la reproduction du viol de la mère ; dans *Le bruit de tes pas*, la maison devient le lieu du souvenir douloureux ; dans *L'Ange Couteau*, les nettoyeuses viennent balayer l'intérieur comme pour le purifier d'un malheur. L'effet de menace est ainsi omniprésent et imprègne chaque parcelle de l'espace sigridien. En outre, l'indétermination ressentie par le lecteur-spectateur est accrue en raison de la constance du paraître et de l'apparence sans cesse référencée dans ses pièces : « Cette constance du semblant dans le théâtre de Jean Sigrid atteste l'évanescence d'un réel jamais correctement nommé qui se défile comme sable et laisse les personnages démunis devant le monde comme devant les autres ou vis-à-vis d'eux-mêmes »<sup>25</sup>. L'indétermination et le paraître habitent ainsi les différentes pièces de l'auteur.

Dans *L'Espadon*, Nora insiste sur la distance à laquelle se trouve Raf, « loin de tout » (p. 96) :

NORA (*criant*) : - Nous sommes loin de tout ! Loin de TOUT<sup>26</sup>, Raf !

---

<sup>25</sup> QUAGHEBEUR Marc, « Jean Sigrid, dramaturge sans lieu ni nom », dans : *Textes pour Didascalies : Bijoux de famille ; Pitié pour Violette*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (AML), « Section théâtre », 1983, n°5, p. 97.

<sup>26</sup> Le soulignement de mots, et/ou de phrases, est de notre fait et non de celui de l'auteur. Cela nous permet de mettre en avant les parties qui nous intéressent particulièrement dans les extraits choisis. Cette note de bas de page vaut pour tous les mots soulignés, quel que soit l'auteur ou l'ouvrage repris.

*L'accent de Nora est si dramatique que Raf surpris la dévisage.*

RAF : - Tu triches ! Je suis condamné à rester ici, avec ou sans fèves noires. Tu comprends ça ? – C'est moi qui les mange les fèves ! toi, tu es de passage ! tu as ton ticket de retour ! Et tu t'imagines Dieu sait quoi ! « Loin de tout », qu'est-ce que ça veut dire ? loin de quoi exactement ? Tu penses à tout ce qui nous unissait : un certain raffinement ! Dis-toi que tu parles à un autre homme ! Celui que tu as connu, s'il devait retourner avec toi dans ton Europe, tu sais ce qu'il deviendrait ? Un mannequin dans une vitrine.  
(pp. 96-97)

Ces quelques répliques témoignent en effet de l'indétermination laissée par Jean Sigrig qui, au commencement de la pièce, parle de l'espace intérieur comme d'un « bungalow » (p. 85), et de l'espace extérieur comme appartenant à « la végétation tropicale » (p. 85). L'espace est ainsi désigné par Nora comme étant « loin de tout » (p. 96), ce sur quoi Raf rebondit en disant ne pas comprendre ce que cela signifie. En effet, Nora ne précise pas ses paroles, et à Raf de lui demander : « 'Loin de tout', qu'est-ce que ça veut dire ? loin de quoi exactement ? » (p. 96), ce à quoi Nora ne répond pas. L'effet d'indétermination est dès lors renforcé par le non-dit, mais également par la notion d'apparence. En effet, Raf se dit être un nouvel homme pour qui revenir en Europe, et donc à l'espace qu'il habitait autrefois, ferait de lui « un mannequin dans une vitrine » (p. 97). Retourner dans l'espace de son passé le réduirait alors à l'immobilité, et ferait de lui un être d'apparence. En effet, cet état d'apparence, Raf le suggère au travers de la notion de mannequin qui se définit comme étant une « figure représentant le corps humain [...] »<sup>27</sup>, une « armature d'osier, de métal ou moulage en carton, ou forme en ouate et tissu, représentant le tronc humain, que l'on utilise pour la confection des vêtements et les essayages »<sup>28</sup>. Un mannequin n'est donc que le représentant, l'apparence, du corps humain, et non un être à part entière. En outre, Pépé insiste sur l'insignifiance du temps :

*Paraît une sorte de clochard, à la fois distingué et pouilleux, d'un âge indéfinissable. [...]*

PEPE : - Rien ne presse ! Le temps, ici, ne compte pas ! [...]  
(p. 97)

A nouveau, le non-dit se glisse entre les lignes puisque le temps, qui « ne compte pas » (p. 97), est dès lors indéterminé, et Pépé, « à la fois distingué et pouilleux, d'un âge indéfinissable » (p. 97), est décrit sans l'être puisque sa description, imprécise, le rend insaisissable.

Ensuite, la notion d'apparence se retrouve dans *Le bruit de tes pas* que Jean Sigrig situe en été 1944 « à la campagne dans une vieille maison au milieu des collines » (p. 9), derrière lesquelles « la guerre se manifeste sans cesse par un grondement sourd, des explosions, le bruit du canon » (p. 9), cependant « dans la maison de Lodsi, on évite toute allusion à la guerre. Comme si elle n'existait pas » (p. 9). Certes, le temps est donné, et le lieu situé, mais la guerre,

---

<sup>27</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Mannequin*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/mannequin/1>, (Page consultée le 23 juillet 2023).

<sup>28</sup> *Ibid.*

qui détermine pourtant le climat dans lequel les personnages sont plongés, est écartée des discussions. En effet, Lodsï refuse de faire place à la guerre au sein des répliques, et ne cesse de nier sa présence. Ce faisant, il nie la réalité extérieure, et vit dans l'illusion. Vivre ainsi hors de la réalité le plonge dans l'indétermination puisqu'il ne fait que projeter son désir d'un autre espace-temps que celui de la guerre sans pour autant en déterminer un nouveau. Ici, la notion d'apparence est donc de mise pour Lodsï, malgré l'insistance des autres personnages à lui faire reconnaître la présence de la guerre. Lodsï fait alors semblant de ne pas la voir et de ne pas l'entendre. D'ailleurs, faire semblant lui permet d'échapper à l'insupportable – la guerre – qui touche son quotidien. Faire semblant, c'est feindre, prendre l'apparence de quelque chose ou de quelqu'un, simuler, voire dissimuler<sup>29</sup>. Ce n'est donc pas être « vrai », ni conforme à la réalité, c'est échapper à ce réel par des faux-semblants, par une image qu'il se crée, qu'il imagine et qu'il offre aux autres<sup>30</sup>. C'est donc échapper à la réalité par une image imaginée, par l'imaginaire. Tout n'est alors qu'apparence puisqu'au fond de lui Lodsï a conscience de la présence des tanks allemands, mais nie cette réalité par l'illusion. Ensuite, l'opposition entre l'intérieur, synonyme de sécurité, et l'extérieur, synonyme d'insécurité, est décrite par l'auteur, mais cette opposition finit par ne plus en être une, lorsque, quelques pages plus loin, l'insécurité de l'extérieur contamine l'intérieur. Ainsi, la volonté de Lodsï à écarter la guerre de son espace intérieur est mise à mal. En outre, un principe d'ouverture guide la pièce, et ce, grâce à la présence de plusieurs portes qui à la fois ouvrent et ferment l'espace, comme en témoigne l'extrait ci-dessous :

*Il se dégage de ce décor sage et lumineux, une impression de sérénité.  
Porte à gauche, donnant sur un petit salon. Porte à droite donnant sur le hall, qui conduit aux cuisines, à la porte d'entrée, à l'escalier vers les chambres.*  
(p. 9)

Ce faisant, Jean Sigrid permet l'arrivée et le départ des personnages. La maison est également ouverte sur le monde extérieur grâce à la présence de multiples fenêtres. Les fenêtres et les portes forment alors « les symboles et les véhicules du *passage* »<sup>31</sup>. En effet, les baies vitrées, qui jouent un rôle d'accès entre intérieur et extérieur, et qui agissent ainsi en tant qu'ouverture et fermeture – « *la salle de séjour, vaste pièce dont les baies vitrées donnent sur un paysage de collines, au loin* » (p. 9) –, permettent aux personnages, tels que Gérard et Antoine, de « *suivre dehors une scène qui se déroule* » (p. 11), mais aussi de la refuser puisque Camille qui « *tourne*

---

<sup>29</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Semblant*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/semblant>, (Page consultée le 23 juillet 2023).

<sup>30</sup> WASTIAUX Sarah, travail de fin d'année pour le cours de PIRET Pierre, *Séminaire : esthétique littéraire*, LROM2715, UCLouvain, 2021-2022.

<sup>31</sup> ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, « Idées nrf », 1965, p. 25.

*le dos aux fenêtres* » (p. 11), et donc à cet accès que permettent les baies vitrées, paraît « *étrangère à ce qui se passe autour d'elle* » (p. 11). Comme le souligne Lods, toujours mystérieux, « il suffit d'une toute petite ouverture... » (p. 11), lui qui « regarderai[t] ça pendant des heures... » (p. 12). Nous pouvons alors voir en ces fenêtres un écran qui permet de voir derrière ou qui, au contraire, empêche de voir. En outre, le besoin d'apparence, à la fois spatial et temporel, est également thématique et renvoie au rêve :

LODSI : - Nous ne voyons peut-être pas la même scène. Je vois un renard qui joue et des enfants qui ne comprennent pas la règle du jeu. Et le petit renard finira par être massacré par les bâtons. Ce sera la fin ! Et jamais plus je ne verrai cette scène. Toi, peut-être, tu verras encore des scènes semblables. C'est ça toute la différence. Tu trouves que je radote ?  
(p. 13)

LODSI : - J'essayais de te rattraper ! je ne pouvais pas te suivre... Je voyais le moment où tu allais disparaître derrière les collines... C'est mon rêve préféré : tu cours, et je te poursuis, sans fatigue... C'est un jeu.  
BRUNO (*entre dans le jeu*) : - Essaie de m'attraper !  
LODSI : - Je ne peux pas, mon garçon, je suis comme une carriole qui a perdu ses roues. Tout ce que je peux faire, c'est te regarder par la fenêtre...  
(p. 22)

En effet, Lods insiste, ci-dessus, sur l'importance qu'il accorde à cet accès, à ce spectacle que lui permet la baie vitrée. La fenêtre est pour lui immobile, le seul moyen d'échappatoire. Il en revient ainsi souvent au motif du rêve qui lui permet alors d'échapper, le temps d'un instant, à son immobilité – « tu cours, et je te poursuis, sans fatigue... » (p. 22). Qui plus est, il est celui qui insiste le plus sur sa capacité à voir, comme en témoignent les extraits ci-dessous :

LODSI : - Je veux le voir ! (*Se dresse pour voir son ami*) Je ne le vois pas ! je ne le vois pas !  
(p. 23)

LODSI : - Non, je ne veux pas. (*Il essaie de se mettre debout, n'y arrive pas*). Comment est-il ? Je veux le voir...  
(p. 24)

La vue est, pour lui qui ne peut se mouvoir, l'unique moyen qui lui permet de participer, même à distance, à ce qui se déroule sous ses yeux. La capacité de voir, d'imaginer, de désirer et de rêver vient alors habiter Lods du début à la fin du récit. En outre, le motif du désir, dans ce qu'il a d'incertain, intervient au fil des pages chez les autres personnages :

BRUNO (*perdu dans son adoration*) : - Je voudrais qu'ils soient tous morts. On resterait seuls ici, toi et moi. Tu ne pourrais plus m'échapper. Je t'attacherais avec des cordes pour te regarder. Après, je te porterais autour du pré. Je te porterais dans mes bras. Autour du pré. Je t'allongerais sur l'herbe. Je me tuerais sur toi.  
SARAH : - Viens voir ! c'est sûrement lui. Il faudrait réveiller grand-père. Il sera fâché si je ne le réveille pas. Réveille-le. Père ! Père ! Dis-moi ce que je dois faire. Ne reste pas là. Tu rêves !  
(p. 19)

Bruno parle de ses désirs, et ce, au conditionnel, comme pour souligner la fiction de ces derniers : ses désirs sont alors éventuels. Sarah, quant à elle, insiste sur le motif du rêve qui

habite à la fois Lods – « Il faudrait réveiller grand-père »<sup>32</sup> (p. 19) –, et Bruno – « Ne reste pas là. Tu rêves ! » (p. 19). L'auteur place ainsi la scène sous le signe du possible et de l'incertitude. L'extrait ci-dessus mêle, finalement, les références à la chasse qui, suggérant un rapport de prédation entre Bruno et Sarah, provoquent un effet de tension chez le lecteur-spectateur. En outre, le lecteur-spectateur est face à des interrogations qui restent sans réponse, et l'omniprésence des points de suspension ainsi que des silences laisse sous-entendre qu'un non-dit prend place. De fait, à tour de rôle, les personnages tentent de ne pas répondre aux répliques qui précèdent :

SARAH : - [...] Tu n'as aucune raison d'être triste. Tu as tout ce que tu veux. Tu peux aller et venir, comme tu veux. Pense à ton oncle Frédéric, là-bas, dans un camp sale et triste. Je pense jour et nuit à Frédéric.  
BRUNO (*cherche une digression*) : - Qu'est-ce qu'il fait, le vieux ? On dirait qu'il retourne sur ses pas.  
SARAH : - Tu ne supportes pas que je parle de Frédéric.  
(p. 21)

En effet, Bruno « *cherche une digression* » (p. 21) en parlant de Robi afin d'éviter de répondre aux répliques de Sarah. Lorsque la discussion prend un tour qu'ils n'apprécient pas, les personnages changent de sujet, empêchant ainsi la communication et l'avancement de l'action de la pièce. A nouveau, les personnages usent de détours, et Jean Sigrid fait de l'apparence et du semblant des motifs centraux de sa pièce.

Enfin, dans *Mort d'une souris*, le dispositif scénique mis en place par Jean Sigrid fait de la scène à la fois une rue et une chambre, mais aussi « *un lieu impersonnel* » (p. 15) qui permet dès lors à quiconque de s'y retrouver puisque l'impersonnel est à la fois le refus et l'invitation à une identification. Si une chose est impersonnelle, elle est à la fois intime et universelle puisque chacun peut tant y projeter des images et souvenirs propres qu'une certaine neutralité. L'impersonnel invite ainsi le lecteur-spectateur tant à investir le lieu d'images intimes que le rattacher à une indifférence générale. L'impersonnel permet dès lors au destinataire, oscillant entre sensibilité et insensibilité, d'aller et venir entre ce qu'il connaît intimement et ne connaît pas. Enfin, l'indétermination touche aussi les personnages dont Fritz, âgé de « 40 ans » et « *vêtu sans recherche* » (p. 15). Etre âgé de quarante ans, c'est être âgé d'un âge presque indéfinissable, dont le nombre d'années se réfère à la moitié de la moyenne de durée d'une vie. Etre vêtu sans recherche, c'est être habillé d'une telle façon que la personne reste indéterminée dans la masse, s'y fondant sans sortir du lot.

---

<sup>32</sup> Pour suivre les règles de ponctuation, lorsque les citations sont intégrées au texte, nous ne reprenons pas les points qui marquent la fin des phrases sauf s'il s'agit de points de suspension, d'interrogation ou d'exclamation.

Le non-dit menaçant

L'indétermination et la notion d'apparence – dans ce qu'elle a d'illusoire et donc d'incertain – font dès lors écho au principe du non-dit qui anime les pièces. En effet, le lecteur-spectateur est plongé dans une atmosphère indéfinissable qui le conduit dès lors à vouloir définir ce sur quoi il ne parviendra pourtant pas à mettre de mots. Le théâtre de Jean Sigrid interroge effectivement l'existence humaine mais empêche les personnages – et les lecteurs-spectateurs – en recherche de réponse d'en obtenir une, cette dernière comme diluée dans l'espace-temps. Le doute se maintient continuellement plongeant ainsi l'individu dans l'angoisse de l'indéterminé. Les personnages sont alors comme entraînés par le non-dit qui est là, lourd, pesant dans leurs cœurs jamais apaisés, invisible à leurs yeux. Enfin, l'incertitude est présente dès l'intitulé des pièces puisque le titre donné aux œuvres n'est qu'interrogation pour le lecteur-spectateur qui se demande ce que Jean Sigrid a à lui offrir au travers de *L'Espadon*, *Mort d'une souris*, *Le bruit de tes pas*, et *L'Ange Couteau*.

De surcroît, le non-dit, déjà parce qu'il n'est pas dit et renvoie donc à quelque chose d'inconnu, provoque chez le lecteur-spectateur un sentiment d'appréhension : l'individu est confronté à quelque chose qu'il ne connaît pas et ne sait donc pas comment l'approcher. En outre, les outils langagiers et scéniques plongent le lecteur-spectateur dans une atmosphère de malaise et font de ce mystère une menace qui plane, dangereuse, au-dessus des personnages. Il y a un effet de tension permanente qui angoisse alors le lecteur-spectateur. L'atmosphère est celle du malaise où l'on perçoit « des choses non seulement inexprimées mais inexprimables »<sup>33</sup>. La menace imprègne dès lors chaque lieu de l'écriture et de la scène.

Dans *Mort d'une souris*, la menace est ressentie d'entrée de jeu par la présence d' « une petite fille qui se cache dans la porte » (p. 15) :

FRITZ : - Que fais-tu là, toi ?

L'ENFANT : - Je regarde.

FRITZ : - Tu devrais être couchée. A ton âge !

L'ENFANT : - Je n'ai pas envie... Je regarde.

FRITZ : - Il n'y a rien à voir dans la rue. Il fait nuit. Tout le monde est couché.

L'ENFANT : - C'est l'heure où ils vont commencer !

FRITZ : - Qui ?

L'ENFANT : - Chut !! Il ne faut pas qu'ils vous entendent. Si vous voulez « les voir », cachez-vous dans la porte !

(p. 15)

---

<sup>33</sup> COMPÈRE Gaston, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, p. 127. [Cité par GORCEIX Paul, *Maurice Maeterlinck : l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri, « Histoire littéraire », 2005, p. 287.]

Sa présence rappelle celle d'Yniold dans *Pelléas et Mélisande*, pièce écrite par Maurice Maeterlinck en 1893, dans laquelle l'auteur insère la présence de l'enfant comme d'un averti<sup>34</sup> qui voit au-delà des apparences et qui arrive à lire ce qui se dit dans les silences. Ici, « les voir » (p. 15) est entre guillemets, car il ne s'agit pas de les voir avec les yeux mais plutôt de sentir leur présence. Ce personnage d'averti, ouvert à l'absolu, peut ainsi comprendre ce qui dépasse les autres personnages, et ce qu'il se passe dans l'envers du décor :

*Fritz se cache dans une encoignure de porte.*

FRITZ (*jouant le jeu*) : - Qu'est-ce qu' « ils » attendent ?

L'ENFANT : - Que la rue soit « bonne »... Comptez jusqu'à vingt...

*Silence. Bientôt, un phare s'allume dans un des immeubles en face d'eux. Le faisceau lumineux, braqué sur la maison de Katty, remonte la façade pour s'arrêter à une fenêtre.*

L'ENFANT : - Monsieur ! Attention ! Ils vont commencer ! Ils vont entrer dans la chambre. Ils sont dans la chambre.

*Un second phare s'est allumé, puis un troisième. Ils cherchent la fenêtre.*

L'ENFANT : - Monsieur ! Monsieur ! Regardez ! Maintenant, elle a beau se cacher sous son lit, elle est prise. Maman dit : « elle est publique ».

*Cela dure quelques secondes. Musique haletante. Tout à coup, Fritz s'élançait au milieu de la rue, ramasse une pierre et la lance en direction de l'immeuble d'où part la lumière des phares.*

FRITZ : - Ose descendre de là !

*Le premier phare s'éteint. Fritz lance une deuxième pierre. Les autres phares s'éteignent. Nuit complète.*

L'ENFANT : - Sale type ! Tu as tout gâché !

*Une fenêtre s'ouvre à l'étage, le bois grince. Une voix appelle, c'est Katty.*

(p. 16)

En effet, dans l'extrait ci-dessus, l'enfant semble comprendre quelque chose qui échappe de premier abord à Fritz qui, cependant, finit par « jou[er] le jeu » (p. 16). Le pronom « ils » que reprend l'enfant à plusieurs reprises pour évoquer la présence d'un tiers, inquiète le lecteur-spectateur qui ne parvient pas encore à déterminer qui sont-« ils », ni de quoi est faite leur présence : renvoient-ils à des personnages masculins cachés, ou encore aux phares qui s'invitent et s'infiltrent par la fenêtre de Katty ? Jean Sigrid joue avec ce principe d'indétermination et laisse ainsi Fritz, tout comme le lecteur-spectateur, dans l'interrogation. En outre, les répliques de la petite fille provoquent un sentiment d'angoisse chez le lecteur-spectateur puisqu'elle dit de Katty qu'elle « a beau se cacher sous son lit, elle est prise » (p. 16), elle qui « est publique » (p. 16). Ce faisant, Jean Sigrid empêche son personnage féminin d'échapper à la menace. La mise en scène amplifie d'ailleurs l'effet de menace avec l'insertion d'une « *musique haletante* » (p. 16). Enfin, la présence d'une fenêtre (p. 16), chère au théâtre de Jean Sigrid et symbole d'ouverture et de fermeture, renvoie au motif de l'accès, comme si la présence d'une fenêtre était invitation à y entrer et à en sortir, permettant ainsi l'arrivée et le départ imprévisibles de quiconque, ce qui, à nouveau parce que cela a trait à l'inconnu, provoque un sentiment de menace chez les personnages et les lecteurs-spectateurs.

---

<sup>34</sup> PIRET Pierre, *Étude du théâtre français (de la Révolution à nos jours)*, LTHEA2242, UCLouvain, 2021-2022.

*L'Ange Couteau* s'ouvre à son tour sur une scène dont l'étrangeté inquiète d'emblée le lecteur-spectateur :

*Assise à l'avant-scène, Alice, énorme et maternelle, tient sur ses genoux Petite Lou, 19 ans, qui pleure en silence. Alice lui chantonne des mots presque inaudibles :*

ALICE : - Lou, Petite Lou gentille,  
quel malheur d'être fille,  
pleure, ma jolie,  
qui pleure, oublie !  
[...]  
PETITE LOU : - Je veux mourir.  
(pp. 11-12)

En effet, le lecteur-spectateur est inquiet de voir une jeune femme de dix-neuf ans pleurer sur les genoux d'une adulte comme si elle n'était encore qu'une enfant. Cette vision provoque un sentiment de malaise chez le lecteur-spectateur : en effet, si une jeune femme pleure assise sur les genoux d'une adulte, c'est que sa tristesse ou son malheur sont importants. Nous avons l'habitude de voir un enfant pleurer sur les genoux de sa mère, mais moins celle de voir une jeune femme répéter le même geste. En outre, la comptine chantée par Alice à Petite Lou a ce quelque chose d'inquiétant par les mots qui y sont prononcés – « malheur », « pleure », « oublie » (p. 11) – mais également car, grâce à son savoir encyclopédique<sup>35</sup>, le lecteur-spectateur sait que les comptines sont traditionnellement doublées d'un sens second, souvent terrible – tel est le cas des célèbres comptines *Une souris verte*, *A la claire fontaine*, *Nous n'irons plus aux bois*. Enfin, les premières paroles prononcées par Petite Lou se rapportent directement à la mort puisqu'elle dit vouloir mourir. D'entrée de jeu, le lecteur-spectateur est alors plongé dans une atmosphère pesante et inquiétante. D'autant plus que les personnages autour d'elle font comme si elle n'avait pas prononcé ces quelques mots :

PETITE LOU : - Je veux mourir.  
JACQUART : - J'avais calculé deux bouteilles de bière par homme de la famille, une bouteille par femme, une limonade par enfant.  
ALICE : - Tu retardes, Papy : il y a dix-sept enfants dans la famille.  
(p. 12)

En effet, Jacquart fait semblant de ne pas avoir entendu les mots de Petite Lou, mais ce n'est qu'apparence puisque, quelques répliques plus loin, ce dernier dit à Alice ne plus vouloir voir sa petite-fille sur ses genoux :

JACQUART : - A droite : le vin blanc. Vingt-quatre bouteilles.  
Il s'interrompt.  
Je ne veux plus voir cette grande fille sur tes genoux.  
ALICE : - Le vin rouge ?  
JACQUART : - Trente-deux bouteilles. Six verres par bouteille. J'ai mesuré.  
ALICE : - Petite ! tu m'écrases le buste.  
*Change de position, chantonne*

---

<sup>35</sup> MAEDER Costantino, *I limiti della conoscenza. Considerazioni su una metanarrazione italiana*, Louvain-la-Neuve, UCLouvain, 2018, pp. 42-44.

Petite Lou, gentille,  
Gentille, jolie...  
JACQUART : - « Gentille, jolie ». Tu as vu où ça conduit !  
ALICE : - Tu ne comprendras jamais les filles, Papy. [...]  
(pp. 12-13)

C'est alors au tour d'Alice de nier les paroles de Jacquart puisqu'elle n'y répond pas et maintient la discussion autour de l'organisation du mariage. En outre, les références à Petite Lou – qui n'intervient pas lorsque les personnages parlent d'elle – font avancer le dialogue entre Jacquart et Alice. En effet, d'apparence les personnages parlent de l'organisation du mariage et du nombre de bouteilles à avoir pour les invités. Mais les références à la jeune femme viennent ponctuer leur échange afin de le faire avancer. En effet, les répliques qui parlent du mariage se rapportent à ce que nous appelons un dialogue nécessaire pour qu'il y ait matière à dire, tandis que les autres répliques se rapportent à un dialogue dit inutile mais au travers duquel une action, non-apparente, se déroule. A chaque fois que les personnages parlent de Petite Lou et de son comportement, des paroles nécessaires – en rapport au mariage – viennent alors ralentir l'action sous-jacente, et augmenter la lecture d'une tension. En effet, le lecteur-spectateur attend de savoir ce qu'il se passe, et de comprendre les raisons qui ont rendu Petite Lou triste, mais dès qu'il se rapproche d'un semblant d'explication, les personnages retournent à leur conversation nécessaire, freinant ainsi la montée vers la « vérité », et provoquant un effet de tension chez le lecteur-spectateur. Au lieu d'obtenir une explication sur les paroles « Tu as vu où ça conduit ! » (p. 13) prononcées par Jacquart, le lecteur-spectateur doit continuer à assister à l'échange nécessaire entre Jacquart et Alice qui reprennent leur dialogue à propos du « mousseux » (p. 13) et du « champagne » (p. 13).

En outre, toujours dans *L'Ange Couteau*, le personnage de Dan est mystérieux en lui-même. En effet, les autres personnages qui ne comprennent pas d'où vient-il réellement ni qui est-il vraiment, se mettent alors à lui poser différentes questions sur ses origines – « Comment t'appelles-tu ? » (p. 51), « Quel métier fait ton père ? », (p. 51) –, ainsi que sur la raison de sa présence aux noces – « Que fais-tu ici ? » (p. 57), « Pourquoi es-tu ici ? » (p. 58) –, et affirment, enfin, « [ne pas comprendre] ce qu'il dit » (p. 52). Ensuite, le personnage de Dan apparaît tel un messager mythique qui guide les âmes vers la mort. En effet, Dan dit connaître la filière (p. 71), mais ne dit jamais directement la vérité (p. 58). Il connaît également les personnages avant de les rencontrer, et retrace leur biographie quand Alex lui demande la raison de sa venue – « Je m'étais renseigné. La mariée avait 19 ans, le grand-père était artiste, l'arrière-grand-père avait cent ans » (p. 58). En outre, Dan maintient ses projets secrets puisqu'il refuse de répondre à la question « Que fais-tu ici ? » (p. 57) que lui pose Alex à plusieurs reprises. Le non-dit se

maintient donc autour de Dan qui parlera « plus tard » (p. 33) de son projet, alors qu'il obtient, quant à lui, une réponse aux différentes questions qu'il pose aux personnages :

ALICE : - [...] Pourquoi vous portez une boucle d'oreille ?

DAN : - J'ai fait un vœu.

ALICE : - Cela se fait encore ?

DAN : - J'ai promis de ne pas en parler.

*Alice se retourne pour voir si Alex dort toujours.*

Est-ce que je puis vous poser une question ?

ALICE : - Quelle sorte de question ?

DAN : - Êtes-vous mariée ?

ALICE : - Oh ! Ouiii !

(pp. 35-36)

C'est comme si Dan avait le rôle de faire parler les personnages, les obligeant à se dévoiler – « Racontez-moi votre vie » (p. 37) –, tout en restant lui-même secret – « J'ai promis de ne pas en parler » (p. 35). A nouveau, comme en témoigne l'extrait ci-dessous dans lequel Dan tente de faire parler Alex après avoir été surpris en train de batifoler avec une nettoyeuse, le doute et le non-dit s'installent entre et dans les répliques :

DAN : [...]

Durant une fraction de seconde, tu as cru que c'était elle fuyant dans ce coin, avec ses jambes nues. Tous, à chaque seconde, nous sommes assaillis de visions. La vérité, c'est que nous ne sommes sûrs de personne. Le doute est en nous. Et nous aspirons tellement à la tranquillité !

[...]

A Tonio ! Celui dont on ne parle pas.

ALEX, *se dresse d'un bond* : - Je te défends de parler de lui.

DAN : - Tonio ! le père de la mariée. Tonio ! ton fils Tonio.

ALEX : - Je te défends.

DAN : - Vide ton cœur. Parle. Je suis un tombeau. [...] Tonio... Il avait trente ans quand il a décidé de mourir. Pourquoi ? « Il suffit d'un rien, d'un lobe cérébral déplacé... », d'une absence, d'une trahison... Depuis sa mort, tu fais semblant de vivre, tu donnes le change, tu racontes des histoires pour faire rire, tu peins des paysages. Si, au moins, tu pouvais parler à quelqu'un...

ALEX : - Qui es-tu ?

(pp. 69-70)

Personne ne peut être sûr de personne, l'individu vit dans le doute tout comme le doute vit en lui. L'être est sans cesse assailli de visions, d'images qu'il ne peut définir ni déterminer – c'est pourquoi Alex a cru que la nettoyeuse que Dan embrassait était Babette. Etre assailli de visions, c'est être assailli d'images, de représentations mentales de réalités concrètes ou abstraites<sup>36</sup>. En faisant référence à cette « vérité » (p. 69), Dan insiste sur le fait que tout n'est alors qu'aspect et apparence. Ensuite, le non-dit se maintient par les sous-entendus de Dan qui énonce l'interdit qui plane autour de Tonio – « A Tonio ! Celui dont on ne parle pas » (p. 69) –, le défunt fils d'Alex. L'inter-dit renvoie à ce qui se dit entre les mots et les répliques, et, en tant que lieu réceptif de sens, fait signe alors vers le non-dit. Alex se sent menacé par l'énoncé de Dan à qui il « défend » (p. 70) de parler. Mais ce dernier a pour rôle, au contraire, de faire dire aux

---

<sup>36</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Vision*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/vision>, (Page consultée le 24 avril 2023).

personnages ce qu'ils retiennent depuis trop longtemps – « Vide ton cœur » (p. 70). Dan est alors le « quelqu'un » (p. 70) à qui Alex peut parler. Enfin, c'est par la présence de mots tels que « tombeau » (p. 70) que l'auteur maintient le champ lexical de la mort qui prolonge ainsi le sentiment de menace chez le lecteur-spectateur.

### Définition de la menace

Au travers de ces premières analyses, nous pouvons observer la place importante que prend le sentiment de menace dans l'écriture de Jean Sigrîd. Si nous reprenons la définition donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, la menace est le « signe par lequel se manifeste l'imminence d'un danger »<sup>37</sup> et laisse ainsi pressentir une chose dangereuse et néfaste. Pressentir donc, car la menace est un signe, un indice pourrions-nous dire, et n'est ainsi pas donnée telle quelle comme définie et explicite. Au contraire, elle est présage, et non assurance, d'une fragilité, d'une angoisse. La menace est dès lors une annonce plus ou moins confuse d'un phénomène, intérieur ou extérieur, encore flou et insaisissable si ce n'est dans l'effet qu'elle provoque chez ceux qu'elle côtoie. La menace est donc intentionnalisée par Jean Sigrîd qui en rend compte au travers de différents moyens langagiers et scéniques. En effet, si nous reprenons une deuxième définition donnée par le CNRTL, la menace est la « manifestation de violence par laquelle on signifie à autrui l'intention que l'on a de faire du mal »<sup>38</sup>, l'« expression du projet de nuire à autrui »<sup>39</sup>. Manifestation, donc, qui suppose une source à son expression, mais aussi une « cible » – pour rester dans le champ lexical du danger. Il s'agit dès lors d'interaction entre l'une et l'autre. Enfin, nous pourrions dire que « les menaces portent la marque de l'époque dans laquelle elles se situent »<sup>40</sup>, puisque Jean Sigrîd rend compte des moments d'inquiétude de son époque au travers, par exemple, de la thématique de la guerre dans sa pièce *Le bruit de tes pas*.

En effet, dans *Le bruit de tes pas*, la menace peut d'emblée être appréhendée par le temps et l'espace de guerre dans lesquels s'ouvre la pièce, mais également par les répliques de Camille qui intervient pour la première fois en s'opposant à Sarah, dans une forme d'ironie, de rancœur, voire de haine :

---

<sup>37</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Menace*, extrait de <https://cnrtl.fr/definition/menace>, (Page consultée le 24 avril 2023).

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> JODELET Denise, *Les menaces : passer du mot au concept*, mis en ligne sur Open Edition Books, Presses universitaires de Rennes, extrait de <https://books.openedition.org/pur/141982?lang=fr>, (Page consultée le 24 avril 2023).

SARAH : - Bruno me l'a promis.  
CAMILLE : - Pour tes beaux yeux sans doute ! (*A l'oreille*) A propos, tu n'aurais pas perdu un gant ? J'ai trouvé un petit gant couleur pêche sous son oreiller ; mais j'ai peut-être mal vu. C'est peut-être une petite culotte...  
SARAH : - Tu devrais avoir honte.  
CAMILLE : - Toute toute petite.  
SARAH : - Veux-tu te taire !  
CAMILLE : - Un petit triangle couleur pêche.  
SARAH : - Tu dis n'importe quoi.  
CAMILLE : - On en mangerait !  
(p. 13)

En effet, après avoir évoqué l'intérêt de son frère Bruno pour leur tante, Camille insiste auprès de Sarah en faisant des sous-entendus sexuels, comme si elle annonçait ce autour de quoi tournera le non-dit – « C'est peut-être une petite culotte... » (p. 13). Elle parle d'ailleurs « à l'oreille » (p. 13) de Sarah, comme pour souligner l'aspect secret de ce qui suit, et donc faire signe vers le non-dit. En outre, d'autres moments d'angoisse sont mis en scène par Jean Sigrid, créant ainsi une tension permanente chez le lecteur-spectateur :

SARAH : - Mais qu'est-ce qu'il fait ? (Elle se met dans la porte-fenêtre) Lâche-le, Bruno. (A Antoine) Il ne faut pas le laisser faire. C'est dangereux !  
ANTOINE (*à la fenêtre*) : - Cette sale bête l'a mordu.  
*Cette fois, Camille sursaute.*  
SARAH : - Il ne veut pas le lâcher.  
LODSI : - Fais quelque chose, Antoine.  
SARAH (*criant*) : - Lâche-le, Bruno ! (Elle sort en courant) Bruno !  
CAMILLE : Elle vole à son secours... Il a obtenu ce qu'il voulait...  
(p. 14)

Ci-dessus, le questionnement de Sarah se transforme en inquiétude à l'égard de Bruno, ce qui permet à Jean Sigrid d'amplifier l'effet de menace chez le lecteur-spectateur. En effet, Bruno qui a promis à Sarah de sauver le renard de la mort, finit par se faire mordre par l'animal, provoquant dès lors l'inquiétude de sa tante. Camille, quant à elle, maintient son rôle de « commentatrice » puisqu'elle continue de décrire la scène qui se déroule sous les yeux des personnages, tout en faisant part de son ironie – « Elle vole à son secours... Il a obtenu ce qu'il voulait... » (p. 14). En outre, au fil des pages Bruno utilise sa force contre Sarah et se fait de plus en plus sauvage et autoritaire, devenant ainsi lui-même menaçant. En effet, Bruno saisit Sarah par le bras, « l'attire à lui » (p. 23) et « la serre très fort » (p. 23), devenant lui-même de plus en plus « intense » (p. 23). Enfin, les jeux de lumière viennent à leur tour jouer un rôle dans la tension de la pièce :

SARAH : - Il y avait tant de monde tout à l'heure. Ils sont tous partis. Il n'y a plus que nous.  
La lumière baisse.  
*Un temps.*  
SARAH : - Ton grand-père s'est endormi.  
Noir.  
La lumière remonte aussitôt.  
(p. 17)

Les personnages, ainsi que les lecteurs-spectateurs, passent, en effet, du clair à l'obscur et de l'obscur au clair, oscillant entre le réconfort de la lumière et l'angoisse du noir.

Tout n'est que tension dans le théâtre sigridien. L'équilibre est précaire et l'état physique et psychique des personnages intense. Ce théâtre que nous pouvons alors dire « de tension », tente de s'approcher de ce non-dit indéfinissable pourtant lié d'une certaine façon à ce que les personnages laissent penser avoir subi : Katty ne cesse de parler des « ils » comme si elle savait d'avance ce qui allait se répéter ; et les personnages de *L'Ange Couteau* ne parlent pas directement de leurs souffrances passées mais Dan les leur rappelle au fil des pages. Se pose dès lors la question du souvenir traumatique.

### Le traumatisme

En effet, la question du traumatisme est soulevée tout au long de ces quatre œuvres. Les personnages semblent pour la plupart en proie à des souvenirs traumatiques, telles « des empreintes d'expériences passées qui [les] ont submergés, des impressions profondément gravées dans le cerveau, le corps et la psyché de la victime »<sup>41</sup>. Selon Peter Levine, psychologue américain, ces souvenirs traumatiques, à l'inverse des souvenirs dits « ordinaires » qui évoluent sans cesse avec le temps, sont fixes et statiques. Cette fixité empêche dès lors l'individu de « former de nouvelles stratégies et de trouver un nouveau sens [...] Ainsi, le passé continue de vivre dans le présent »<sup>42</sup>, tel un ensemble de multiples peurs et craintes, qui viennent jusqu'à symptomatiser le corps. Toujours selon Peter Levine, ces fragments « ne peuvent être mémorisés, au sens narratif du terme, mais sont perpétuellement "rejoués" et réexpérimentés sous forme d'intrusions spontanées et incohérentes ou de symptômes somatiques »<sup>43</sup>. Tel est le cas de Katty qui, finalement, rejoue sans cesse l'angoisse de son enfance ainsi que la scène du viol de sa mère. En outre, au plus l'individu tente d'échapper à ces souvenirs traumatiques, au plus ces derniers le hantent tout en « restreignant [sa] capacité à vivre dans "l'ici et maintenant" »<sup>44</sup>. Tel est le cas des personnages sigridiens qui ne cessent de se raccrocher soit à la nostalgie d'un temps révolu, soit à un futur prometteur. En outre, « les souvenirs traumatiques "revécus" font irruption involontairement sous forme de fragments d'expériences brutes qui s'imposent à la personne en souffrance et vulnérable. Ces fragments

---

<sup>41</sup> LEVINE Peter A., et al., *Trauma et mémoire : un guide pratique pour comprendre et travailler sur le souvenir traumatique*, traduction de Pascal JOUY, Malakoff, InterÉditions, « Soins et psy », 2022, p. 11.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 12.

semblent venir de nulle part, blessant la vie de leurs victimes pendant qu'elles se promènent ou qu'elles dorment. Etre traumatisé, c'est être condamné à un cauchemar sans fin, à rejouer ces tourments insupportables et à être la proie d'obsessions et de compulsions variées »<sup>45</sup>. Katty vit indéfiniment la peur et l'angoisse de l'autre par le biais des phares allumés ; Bruno veut faire de son traumatisme un film dix ans plus tard. Tous sont obsédés par ce qui leur est arrivé. Certains tentent d'y échapper, comme Alex qui a mis de côté la mort de son fils pendant des années. D'autres, au contraire, voient leur traumatisme en face à face, et tentent de le prendre à bras le corps – comme Raf qui lutte avec l'espadon –, mais en vain.

Enfin, cette faille, ou fissure, qu'est le traumatisme dans l'existence de l'individu, intervient pour la plupart des cas dans le cercle familial : Katty revit le viol de sa propre mère, Bruno désire sa tante Sarah, Alex doit supporter la mort de son fils, et Jacquart la mort de sa femme. Raf doit également vivre avec le décès de sa femme ainsi qu'avec la relation entre son propre fils et son ancienne maîtresse. En outre, ce traumatisme est souvent lié à la sexualité et se rapproche dès lors du viol : « Explicite, par mère interposée, dans *Mort d'une souris* ; vécu comme tel par Bruno dans *Le bruit de tes pas* pour ce qui a trait à la liaison entre sa tante et l'officier allemand ; ritualisé et sacralisé entre deux hommes dans *L'espadon* »<sup>46</sup>. L'angoisse, qui fait écho au traumatisme puisqu'elle est le signe d'un désordre ou d'un choc vécu par l'individu, est ainsi omniprésente et ressentie au fil des pages par les personnages sigridiens. Dans *Mort d'une souris*, Katty apparaît comme instable en raison du choc qu'elle a vécu enfant. Traumatisée par le viol de sa mère, elle ne parvient pas à se libérer de ses peurs, sans cesse elle se sent en danger. Elle vit dans un appartement où Jack l'a conduite, mais la chambre dans laquelle elle se trouve ne correspond pas au côté « sécuritaire » que suppose l'intérieur. En effet, Katty ne s'y sent pas protégée en raison des fenêtres qui donnent sur la rue, et qui constituent un moyen pour les « soldats », les « ils », de la tourmenter avec leurs phares de voiture. L'intérieur n'est donc jamais complètement un lieu de sécurité puisque le danger finit par s'y immiscer. En outre, Katty ne se sent apaisée qu'en compagnie de Jack qui est tout pour elle. Mais elle, n'est pas tout pour lui. Ce qu'il ressent pour elle a été du désir autrefois, mais désormais c'est un sentiment de responsabilité et de devoir envers elle qu'il éprouve : il ne veut pas l'abandonner même s'il propose qu'elle déménage loin d'ici afin qu'il reprenne l'actuel appartement. Le lecteur-spectateur comprend ainsi au fil des pages qu'il en aime une autre, Hélène. Cette dernière n'apparaît seulement que par le biais des souvenirs et du passé, et

---

<sup>45</sup> LEVINE Peter A., et al., *Trauma et mémoire : un guide pratique pour comprendre et travailler sur le souvenir traumatique*, traduction de Pascal JOUY, Malakoff, InterÉditions, « Soins et psy », 2022, p. 12.

<sup>46</sup> QUAGHEBEUR Marc, *op. cit.*, p. 98.

« reproche » – sans l’expliciter tel quel – à Jack de rester avec Katty et d’entretenir cette dépendance. En outre, au fil de la discussion, le lecteur-spectateur comprend qu’un événement important et douloureux est arrivé dans la jeunesse de Katty, dès lors transformée pour le reste de sa vie :

JACK : - Au début, Trudi et les autres l’aimaient bien. Ils se sentaient un peu responsables de Katty, comme tous ceux qui commencent à s’intéresser à elle.

HELENE : - Responsables de quoi ?

JACK : - De tout. De ce qui est arrivé avant, et depuis. Il y a eu un drame, quand elle avait sept ou huit ans ; ce qui est arrivé exactement, je l’ignore ; elle n’en parle jamais. On dirait que depuis elle a cessé de grandir. Je crois que dans son village, les gens la persécutaient à cause de sa mère. Je sais que sa mère était belle. Elle m’a dit souvent : elle était trop belle. (...)<sup>47</sup>  
(pp. 39-40)

En effet, Jack parle d’un « drame » (p. 39) qui est survenu dans l’enfance de Katty mais dont elle « [ne] parle jamais » (p. 39). Il ignore « ce qui est arrivé exactement » (p. 39), ce qui, à nouveau, laisse place au non-dit. Jean Sigrid suggère alors un événement, mais ne l’explique pas. Un jeu se met dès lors en place entre ce qui est dit et ce qui ne l’est pas, comme en témoigne l’extrait ci-dessous :

*Fritz intervient.*

FRITZ : - Tu oublies de dire qu’entretemps sa mère était morte, et comment elle est morte.

JACK : - Je l’ai dit.

FRITZ : - Tu n’as rien dit.

JACK : - J’ai dit que j’ignorais ce qui était arrivé parce que Katty n’en parle jamais.

FRITZ : - Elle m’en a parlé.

JACK : - Tu ferais mieux de te taire. [...]

(p. 40)

A nouveau, l’auteur laisse place aux incertitudes et plonge dès lors le lecteur-spectateur dans le mystère puisqu’il ne cesse d’osciller entre le « je l’ai dit » de Jack et le « tu n’as rien dit » de Fritz. Katty dit ensuite aux pages 48 et 49 revivre le moment traumatique de son passé non pas avec crainte, mais comme par nécessité. Elle dit également aimer d’une certaine façon revivre l’angoisse de son enfance, comme si répéter le traumatisme passé dans le présent lui apportait une forme de sécurité et lui permettait de se sentir dès lors rattachée à quelque chose. En outre, elle ne supporte la peur que pour le plaisir de savoir que Jack sera là pour elle d’un moment à l’autre, et le lui fait savoir.

Le traumatisme, parfois tu, parfois suggéré, ou encore parfois à demi révélé par les personnages, détient dès lors une place importante dans le déroulement des pièces. Raf finit par évoquer le décès de sa femme, ainsi que la relation qu’il entretenait avec Nora, l’actuelle compagne de son fils ; Katty suggère le viol de sa mère et dit avoir besoin de revivre ce drame ; Bruno révèle son besoin de revoir les scènes du passé et de partager sa propre vérité quant au

---

<sup>47</sup> Cette parenthèse est présente telle quelle dans le texte.

non-dit qui tourne autour de Sarah ; Alex revoit par l'intermédiaire de l'illusion son défunt fils, Tonio, dont la mort l'obligeait à taire le nom. Ainsi, il y a un effet de révélation<sup>48</sup> pour les personnages qui passent du refoulement à l'aveu – pour ensuite répéter incessamment le même schéma, nous le verrons plus tard –, et pour qui l'apparence prime au premier abord. En effet, les personnages finissent par « faire connaître »<sup>49</sup>, aux autres personnages, leur traumatisme « qui était ignoré, inconnu, caché ou secret »<sup>50</sup>. Ainsi, ils finissent par révéler, du moins en partie, ce qui était jusque-là ignoré ou secret. Mais ce principe de révélation qui s'applique aux personnages, Jean Sigrid en rend compte dans son écriture par le biais de la suggestion. En effet, il fait naître dans l'esprit du lecteur-spectateur le traumatisme « sans l'exposer ouvertement »<sup>51</sup>. A nouveau, le non-dit s'infiltré de part et d'autre de l'écriture.

### Entre voilement et dévoilement

Il nous faut enfin revenir sur la notion d'apparence dont nous avons parlé précédemment et qui ne cesse de prendre place dans les différentes pièces. Dans un premier temps, nous pouvons voir en ce besoin d'apparence et de semblant, la volonté des personnages à se protéger de ce qu'ils craignent. Mais, en même temps, ce qui ne se dit pas à force d'être seulement suggéré, se fait menaçant et inquiète dès lors les personnages. Dans *Le bruit de tes pas*, Bruno tente de savoir ce qu'il s'est réellement passé entre Sarah et l'officier allemand, mais craint en même temps d'obtenir une vérité qu'il ne souhaite pas. Ce qui importe pour lui, ce sont ses propres images, ses propres souvenirs (pp. 78-80). Dès lors, le voile nécessaire et voulu par les personnages contraste avec leur volonté à dévoiler le non-dit. Les personnages sigridiens souhaitent franchir l'écran du non-dit mais le craignent en même temps. Le non-dit qui s'installe au fil des pages et qui se fait menace, provoque alors une angoisse chez le personnage et le lecteur-spectateur. L'esthétique de la suggestion se double ainsi d'une esthétique du suspense. Par ailleurs, la portée de la menace sigridienne est particulière puisque la mort est incarnée par les différents personnages sigridiens qui en font une expérience propre, mais également

---

<sup>48</sup> Attention, la notion de révélation s'applique ici à l'évolution de la parole des personnages ; tandis que pour le lecteur-spectateur, tout passe par la suggestion que met en place Jean Sigrid au travers de différents moyens langagiers et scéniques.

<sup>49</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Révéler*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9v%C3%A9ler>, (Page consultée le 24 juillet 2023).

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Suggestion*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/suggestion>, (Page consultée le 24 juillet 2023).

ontologique puisque le lecteur-spectateur est interpellé dans sa propre mortalité. Comme le souligne Meir Sternberg :

Le suspense nous jette en avant dans l'opacité du futur. [...] Il travaille à partir d'une direction temporelle qui est opaque (ouverte, incomplète, indéterminée) par nature : le futur qui obscurcit la résolution des conflits, le changement qui affecte les personnages, les dilemmes personnels, les enchevêtrements interpersonnels, le va-et-vient des idéologies, ou n'importe quel développement survenant dans l'arène du monde<sup>52</sup>.

L'opacité ontologique du futur, en tant qu'incertitude exploitée par la stratégie narrative qu'est le suspense<sup>53</sup>, est ainsi vécue par le lecteur-spectateur qui vit l'angoisse du non-dit. En outre, Raphaël Baroni, narratologue<sup>54</sup> suisse dont nous nous inspirons ici, ajoute que « la chronologie des actions est donc au moins partiellement parallèle à la téléologie du discours narratif et, par extension, à celle de son actualisation par l'interprète, ce qui permet à cette opacité ontologique du futur d'étendre ses effets au niveau de l'interaction discursive »<sup>55</sup>. Ce parallélisme est en effet l'une des causes principales de « l'accentuation de l'illusion référentielle dont dépendent les effets d'immersion et/ou d'identification envers les protagonistes »<sup>56</sup>. En effet, chez Jean Sigrid, le lecteur-spectateur n'en sait pas plus que les protagonistes. Au contraire, souvent il en sait moins que le protagoniste en ce qui concerne le non-dit et la menace qui plane, ou en sait autant que les personnages secondaires. L'identification, et non la sympathie qui, quant à elle, intervient lorsque l'interprète en sait plus que le protagoniste « en ce qui concerne les dangers qui le menacent »<sup>57</sup>, est donc de mise dans son théâtre. L'identification accentue ainsi l'effet de suspense ressenti par le lecteur-spectateur qui, en plus de partager l'incertitude des personnages, « s'intéresse »<sup>58</sup> alors au développement futur du drame. Enfin, ce besoin d'apparence et de semblant nous amène, dans un second temps, à interroger la présence d'un désir d'alternative – à l'essence et à l'évidence de la réalité –, une des différentes formes que prend le motif de la binarité dans l'œuvre du dramaturge.

---

<sup>52</sup> STERNBERG Meir, « Telling in time (II) : Chronology, teleology, narrativity », dans : *Poetics today*, 1992, n°13, pp. 531, 537. [Traduit et cité par BARONI Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007, p. 269.]

<sup>53</sup> BARONI Raphaël, *op. cit.*, p. 269.

<sup>54</sup> Terme utilisé et repris par différentes sources, malgré son absence des dictionnaires.

<sup>55</sup> BARONI Raphaël, *op. cit.*, pp. 269-270.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 272.

## **Partie II : L'effet de menace et le motif de la binarité**

### L'omniprésence du binaire

Cette seconde partie est dès lors dédiée à l'omniprésence de la binarité qui habite l'écriture de Jean Sigrid et qui se manifeste de diverses manières que nous condensons dans ce premier paragraphe. Pour commencer, le motif du dédoublement en littérature belge est présent dès le début du siècle. En effet, des auteurs avant Jean Sigrid, dont Paul Willems, ont traité de ce thème dans leurs œuvres en jouant sur l'ambiguïté entre les personnages eux-mêmes, entre les personnages et des objets-mannequins, entre un espace et un autre, entre le rêve et la réalité, etc. Tout un jeu littéraire, métaphysique, inquiète dès lors le lecteur-spectateur qui oscille entre deux états d'âme, plongé dans l'étrangeté de l'atmosphère littéraire et troublé par cette dernière. En effet :

Le monde refuse les êtres doubles. Le monde est conforme au monde. Celui qui a deux mères n'en a pas une seule. Celui qui a deux origines n'a pas d'origine. Celui qui n'a pas d'origine n'a pas de nom. Celui qui n'a pas de nom – ou un nom d'emprunt – n'a pas sa place. Celui qui n'a pas de place n'est pas sur les listes. Celui qui n'est pas sur les listes, on le biffe. Il est néant<sup>59</sup>.

A travers cette déclaration, Jean Sigrid fait du dédoublement ce qui procure chez l'individu un sentiment de malaise et de menace. La présence de doubles affecte le lecteur-spectateur, tout comme le personnage, puisqu'il ne peut contrôler cette double présence, comme si le double, le binaire revenait à annuler l'ensemble, et n'être plus qu'absence et néant. Nous pouvons d'ailleurs observer dans le théâtre de Jean Sigrid la présence d'un dédoublement entre les animaux et les protagonistes<sup>60</sup>, ainsi qu'au sein même des personnages qui se dédoublent à plusieurs reprises. En outre, Jean Sigrid rend compte, dans la construction de l'action de ses pièces, d'un balancement entre une action apparente et une action non-apparente – l'envers du décor qu'il s'agit de faire apparaître<sup>61</sup>. Enfin, les personnages éprouvent un désir d'alternative, c'est-à-dire d'une vie possible à la fois désirée et crainte, qui est également mis en avant dans la construction de l'espace-temps. Il s'agit ainsi pour Jean Sigrid de travailler les contrastes et les détours afin de rendre compte du jeu oscillant entre ce qui se présente comme essentiel et ce qui se présente comme apparent. Nous pouvons dès lors approfondir ces différentes formes que prend le motif de la binarité dans son écriture.

---

<sup>59</sup> SIGRID Jean, « Le royaume des deux mères », dans : *La Belgique malgré tout*, sous la direction de Jacques SOJCHER, Bruxelles, Presses de l'Université Libre de Bruxelles, 1980, p. 434.

<sup>60</sup> Cf. introduction.

<sup>61</sup> PIRET Pierre, *Étude du théâtre français (de la Révolution à nos jours)*, op. cit.

Le désir d'alternative temporelle

D'abord, le temps ne semble jamais précisé dans l'écriture sigridienne. Les heures, les jours, et les années passent sans que le lecteur-spectateur ne sache réellement ce qu'il en est. Ce dernier est confronté à un « moment » du quotidien des personnages qui, petit à petit, devient un moment de crise de leur existence. Un moment particulier durant lequel les personnages sont face à leurs souvenirs, leurs rêves, leurs désirs mais aussi leurs peurs et leurs doutes. Un moment intime donc, mais également universel puisque le lecteur-spectateur, dans son processus d'identification, s'y retrouve comme s'il appartenait au récit, comme s'il était lui-même en proie à ces doutes et ces désirs. Ensuite, le rapport ambivalent entre les personnages et leur rêve et leur réalité les conduit à un rapport particulier au temps. Sans cesse, ils oscillent entre leurs souvenirs – traumatiques ou nostalgiques-heureux – et leur présent. Leurs souvenirs les ramènent, en effet, à un temps passé, mais qui n'est pourtant pas révolu, puisqu'actualisé et actualisable dans le temps présent.

Dans *Mort d'une souris*, par exemple, l'oscillation temporelle a lieu au travers de la confrontation du rêve et de la réalité de Jack :

KATTY : - Une vie sans amour ? Ce serait ton rêve ?

JACK : - Mon rêve ! mon rêve ! Il ne s'agit pas de moi, mais d'une fille de Kirchdorf, qui ne sait pas ce qu'elle va devenir... où elle sera demain... de quoi elle vivra... (*ému*) Ah oui ! si seulement j'étais ton grand-père ! Ça, au moins, ce serait quelque chose ! le bonheur...

KATTY : - Moi, je ne veux pas que tu sois mon grand-père !

JACK (*il rêve*) : - Tu pourrais t'asseoir des journées entières en face de moi, pendant que j'écrirais mon scénario, au fond d'un jardin, sous la tonnelle...

KATTY : - Je ne t'empêche pas d'écrire, si ça peut te rendre heureux. Dis-moi ce que tu veux...

JACK : - Ce que je veux ? ce que je veux ? (Il ne trouve pas les mots) ... Atteindre une chose – que je poursuis depuis des années. Tu sais, mon métier ne m'apporte plus rien... Je suis un bon réalisateur de télévision, c'est tout. J'aurai trente-cinq ans, sans avoir réalisé rien qui soit vraiment *mon* œuvre. Je voudrais faire un film : *le* film, tu comprends !?

Je sais bien que ça n'a aucun sens pour toi. Qu'est-ce qu'un rêve de cinéaste manqué, en comparaison de ce que tu m'offres : ta jeunesse. (*Il regarde autour de lui*). Ta jeunesse ! Nous sommes là, dans cette chambre, ta jeunesse et moi. Et les années passent ! J'ai tellement besoin de sortir de tout ça !

(p. 26)

Jack rêve d'être le grand-père de Katty pour ensuite regarder « *autour de lui* » (p. 26), comme rappelé dans l'espace de la réalité, et déclarer avoir « besoin de sortir de tout ça » (p. 26). Son désir est comme indicible, lui qui « ne trouve pas les mots » (p. 26) et souhaite « atteindre une chose » (p. 26), à nouveau tue. Cela fait dès lors écho au désir d'alternative. En effet, Jack, déçu de la trajectoire qu'il a suivie, rêve d'une autre vie dans laquelle il serait un réalisateur accompli. Mais, c'est la distance et l'impossibilité d'une telle vie qui demeurent. En effet, Jack déclare ne plus vouloir parler de son rêve, lui qui « ne fer[a] jamais ce film » (p. 29) et pour qui tout lui « semble hors de portée » (p. 29). Ainsi, Jack « *mesure toute la distance qui les sépare* » (p.

29), et le jeu d'oscillation temporelle entre le rêve et la réalité contamine l'espace. En effet, il suffit que Katty évoque une autre femme pour que Jack « *brusquement* [...] "*décroche*" » (p. 29), sorte du décor et aille vers Hélène « *qui se tient dans le fond de la scène, "derrière" la chambre* » (p. 29). Le jeu de lumière scénique vient d'ailleurs répondre au déplacement de Jack puisqu' « *au même instant, l'éclairage change. La chambre, éclairée par le haut, cesse d'être la chambre, se transforme en un lieu impersonnel* » (p. 29), et à Jack de s'écrier « Hélène ! » (p. 29) comme s'il pouvait désormais l'atteindre ou au contraire la perdre. Par ailleurs, Jack dit, ci-dessous, se débattre dans un cauchemar. En effet, pour lui, le cauchemar n'est pas la scène qu'il vit à l'instant avec Hélène, mais bien la réalité dans laquelle il est englué avec Katty qui « *poursuit Jack mais sans sortir de la chambre* » (p. 30) :

KATTY : - Jack ! tu ne peux pas !

JACK : - Je l'aime !

KATTY : - Ce n'est pas vrai ! tu es fou !

JACK : - Quand je suis près d'elle...

KATTY : - Tu ne peux pas ! tu ne peux pas ! Tu es à moi !

JACK : - Hélène, je me débats dans un cauchemar. Viens me chercher.

HELENE : - Je ne te vois pas ! Je ne te vois que dans le passé.

JACK : - Alors, que ce soit dans le passé. Hier, par exemple. Ou beaucoup plus loin. Oui, tout au début.

HELENE : - Quand tu me disais encore « vous ».

JACK (...) : - Vous venez ?

HELENE : - Tu marchais devant moi, en rasant les arbres. Tu apparaissais, disparaissais, tout sombre dans ton smoking. Parfois, tu montrais un profil moqueur. Je pensais déjà : « Il n'y aura jamais rien de sûr avec lui ! » Et je n'en étais pas troublée !

JACK : - Hélène immobile au milieu de la pelouse. Et autour de nous tout le jardin. Au-dessus de nous, la nuit. Je n'éprouvais ni impatience, ni curiosité. Pourtant je savais que pour la première fois, nous allions nous aimer.

[...]

HELENE (...) : - Qu'est-ce que tu es pour elle ? Qu'est-ce que tu es pour Katty ?

(p. 30)

En outre, cette échappatoire du souvenir que Jack vit avec Hélène est marquée textuellement par la présence de deux moments durant lesquels la parole est suspendue – et entre lesquels les deux amants revivent leur passé commun –, ce que Jean Sigrid exprime ci-dessus via la ponctuation « (...) »<sup>62</sup>. Une fois qu'Hélène prend la parole après ces points de suspension entre parenthèses, elle pose des questions à Jack sur son présent avec Katty. Mais rapidement, Jack revient sur son passé, ce que l'auteur exprime à nouveau par le biais de points de suspension entre parenthèses :

*Il se tourne vers Hélène.*

JACK (*à Hélène*) : - Je t'ai poursuivie pendant des années, désirant ta présence, te voulant, et parfois, te voulant différente (...) Le soir, il fallait se quitter...

HELENE : - Nous ne pouvions jamais nous décider ! pas même à deux heures du matin, pas même à quatre heures... C'était le temps de la vieille Chevrolet, j'étais heureuse quand je sentais sous ma nuque le cuir fatigué, rouge, il était !

*Ils sont dans la vieille Chevrolet.*

---

<sup>62</sup> Ces signes, « (...) », sont de l'auteur lui-même, à la différence de nos interventions que nous notons « [...] » lorsque nous décidons de raccourcir ou couper un extrait.

[...]

JACK : - Un peu de tendresse, je connais ça ! Et tout de suite ce sont les grandes vagues, la tempête, et on se retrouve au point de départ. (...) Nous sommes perdus.

HELENE (*Elle le regarde parce que la dernière phrase avait un accent de vérité*) : - Jack, ne devenez pas sérieux. Si nous devenons sérieux, oui, alors nous sommes perdus.

(p. 33)

En effet, les temps de silence – c’est-à-dire les points de suspension entre parenthèses – leur permettent de retomber au « temps de la vieille Chevrolet » (p. 33) et des souvenirs. Mais après chacun de ces silences, la réalité reprend place. De fait, après les points de suspension entre parenthèses qui adviennent au sein de sa réplique, Jack dit d’eux qu’ils sont perdus, ce à quoi Hélène lui répond « Jack, ne devenez pas sérieux. Si nous devenons sérieux, oui, alors nous sommes perdus » (p. 33). Ainsi, revenir dans le temps présent de la réalité est synonyme de perte pour les deux amants. En outre, Jack, tout comme le lecteur-spectateur, est incertain de l’existence d’Hélène :

JACK : - Vous êtes toujours parfaite. Je me demande si vous existez.

HELENE : - J’existe depuis que je vous connais.

JACK : - Mais vous ne me connaissez pas.

HELENE : - C’est cela qui est merveilleux.

*Fin de la scène dans la Chevrolet.*

(p. 34)

En effet, lorsque le lecteur-spectateur interprète les répliques du couple, il commence à douter de l’existence d’Hélène. De fait, si Hélène n’existe que depuis qu’elle connaît Jack mais que Jack dit qu’elle ne le connaît pas, Hélène n’existe pas. La scène est ainsi à nouveau placée sous le signe du rêve, du fantasme et de l’incertitude. Ensuite, les deux versants que sont le rêve et la réalité se lient par l’intermédiaire d’un cheval en carton :

*Elle [Hélène] est émue. Son émotion se transforme en joie quand elle voit Jack revenir en tirant un petit cheval de carton pâte.*

*Ils s’embrassent.*

*Le petit cheval reste au milieu de la scène. Katty le voit, le prend, le fait rouler doucement autour de la chambre, en souriant tout heureuse d’avoir retrouvé ce jouet.*

KATTY : - Tu es venu, toi, petit cheval. Je ne t’attendais plus. Tu vois, c’est ici que j’habite. Ce n’est pas aussi grand que notre chambre, à Kirchdorf. Tu te souviens, quand je me lavais dans l’aiguière, je te retournais contre le mur. Tu n’as pas eu peur en traversant les boulevards ? Moi, je ne m’y risque pas souvent ; et je me perds chaque fois. Ici, il n’y a pas de danger.

[...]

*Elle dépose le petit cheval où elle l’a trouvé et retourne à sa place.*

(pp. 37-38)

En effet, le cheval de carton pâte est l’élément qui permet de lier les deux versants du réel et du rêve. Katty, en prenant le cheval de carton pour elle, retourne dans les souvenirs de son enfance – « Ce n’est pas aussi grand que notre chambre, à Kirchdorf. Tu te souviens [...] » (p. 38). C’est seulement lorsqu’elle le redépose et qu’elle retourne à sa place, qu’elle rejoint la réalité. C’est alors au tour de Jack de reprendre le petit cheval et de plonger, à son tour, dans les souvenirs passés :

*Jack et Hélène.*

JACK (*reprenant le petit cheval*) : - Tu sais où je l'ai trouvé ? Chez Trudi Chaplin, dans le grenier. (...) Tu te souviens de Trudi Chaplin ?

HELENE (*imitant la voix de Mme Chaplin*) : - Matemoizelle, fous affez des yeux !

JACK : - Elle prétend que tes yeux te trahissent...

HELENE : - Ils trahissent quoi ?

JACK : - Une immense envie de nous voir, mais sans y parvenir.

HELENE : - C'est ce que tu penses, toi aussi ?

JACK : - C'est ce que je pensais à cette époque-là. Il y avait dans tes yeux une immobilité, comme si quelque chose t'empêchait de franchir la distance.

(p. 38)

Encore une fois, un « quelque chose » (p. 38), indéfinissable, est évoqué. Cette chose indéterminée agit alors sur l'individu en l'empêchant de « franchir la distance » (p. 38), comme si elle était dotée d'une force que le personnage ne peut dès lors contrôler. En outre, dès que la conversation dévie des souvenirs – comme c'est le cas, ici, lorsque Jack parle des yeux qui « trahissent » (p. 38) – les personnages ressentent le besoin de recentrer le dialogue sur le passé. C'est pourquoi Hélène dit à Jack qu'il oublie Trudi Chaplin, lui demandant ainsi de retomber dans les souvenirs passés et de ne pas amener la conversation sur le plan de la réalité :

HELENE : - Crois-tu qu'on puisse changer ?

JACK (*il hésite, puis*) : - Non, je ne le crois pas.

*Ils se regardent, en silence.*

HELENE : - Tu oublies Trudi Chaplin.

JACK (*appellant*) : - Trudi ! Trudi !

(pp. 38-39)

La scène qui se déroule ensuite entre Jack et Hélène répond à la phrase de Katty « Tu aimes une autre femme » (p. 41) qu'elle avait déjà prononcée à la page 29 et à la suite de laquelle Jack était « *sort[i] du décor* » (p. 29), rejoignant Hélène « *dans le fond de la scène* » (p. 29). A l'instant même où Jack sortait du décor, l'éclairage changeait et faisait de la chambre « *un lieu impersonnel* » (p. 29). Il y a un écho, une reprise qui se fait alors aux pages 40 et 41. En effet, les mêmes phrases sont prononcées, et un « *changement d'éclairage* » (p. 41) a lieu afin de ramener la scène à la chambre. La scène, oscillant entre rêve et réalité, est alors vouée à se répéter indéfiniment. Cela nous amène à étudier à nouveau la présence d'un désir d'alternative chez les personnages. En effet, l'espace change selon que Jack s'adresse à Katty – dans la chambre et dans le temps présent de l'action première – ou à Hélène – dans un lieu impersonnel et tourné vers les souvenirs passés. C'est le désir de Jack qui guide ainsi l'avancée de la scène. Son désir de retourner auprès d'Hélène le plonge dans un temps passé et un espace indéterminé. Cet espace-temps est alors pour lui une alternative au présent qui le maintient dans la chambre et auprès de Katty. Enfin, s'ensuit une scène dans laquelle Katty et Jack alternent entre désir et hostilité :

*En parlant, ils se touchent. Ils continueront à parler de choses insignifiantes tout en se frottant l'un à l'autre. Caresses, baisers, provocation, tout en restant étrangers. Avec une sorte d'hostilité. Pas de tendresse surtout dans cette scène.*

(p. 42)

La tendresse n'est pas acceptée entre eux, tandis que Jack se disait tendre avec Hélène. Au fil de la discussion, Jack se montre froid, dur, distant, et Katty « infiniment triste » (p. 43) ayant « froid en dedans » (p. 47), impuissante. Finalement, « *on ne la voit presque plus. Elle est loin de Jack, il y a entre eux une grande zone de nuit* » (p. 43), ce qui fait dès lors écho à l'abîme dont parlait Hélène – « [...] derrière le visage rassurant de l'amour, il y a un abîme dont rien, presque rien ne nous sépare. La lumière de tes yeux, ta présence, la chair de ta chair, le poids de ton ombre : je m'attache un instant, je m'assoupis dans ce bonheur, et tout à coup l'abîme, le tourbillon » (p. 41). Ainsi, la menace qui était latente, amplifiée par le temps de la nuit, et l'angoisse ressentie par le lecteur-spectateur par l'emploi des « ils » désormais identifiables, s'intensifient. En effet, « *on entend des chuchotements, des voix d'hommes, des rires. Un phare, puis un second s'allument [...] pour s'arrêter sur Katty, roulée en boule sur son lit* » (p. 44). La tension, palpable, ne cesse de s'accroître entre les personnages qui se font alors de plus en plus violents :

*Rires d'hommes, sifflements d'admiration, brefs aboiements, gloussements. On dirait une troupe de soldats ivres découvrant une femme dans les ruines d'une ville saccagée.*

*Katty ne bouge pas : elle montre bientôt son visage qui n'exprime aucune angoisse mais de l'humilité, et même une certaine connivence.*

*Jack s'approche d'elle. Aussitôt, les phares disparaissent. Voix et rires s'éloignent.*

(p. 44)

Dès lors, le rythme s'accélère, et Jean Sigrid fait perdre la tête à Jack qui, « fatigué de vivre » (p. 46), devient « fou » (p. 46). Le sentiment de menace continue de contaminer les mots – « Je t'ordonne de te taire ! » (p. 46) – et les silences, mais aussi les gestes – « *la prenant à la gorge* » (p. 46). En outre, Jack, qui répète à plusieurs reprises son désir de mourir – « Je voudrais mourir ! » (p. 46), « Tout me serait égal, j'ai envie de mourir ! » (p. 46) –, ne parvient pas à quitter la chambre de Katty même s'il dit partir :

JACK (*surpris*) : Oui, je pars ! (Il ne bouge pas, regarde la rue) Il attend dans la rue : je n'ai pas envie de lui parler.

(p. 47)

Son désir d'alternative et d'une autre vie reste alors un désir. Ainsi, les personnages oscillent entre un temps passé et un temps présent, entre le rêve et la réalité qui, d'abord temporels, renvoient ensuite à l'espace.

### Le désir d'alternative spatiale

Outre le désir d'alternative qui fait osciller le personnage entre rêve et réalité, le motif de l'alternative contamine la relation qu'entretiennent l'intérieur et l'extérieur du récit. En effet, l'intérieur est souvent représenté par une maison, un habitat, tandis que l'extérieur s'étend sur les alentours. Cet espace se présente à la fois comme familier – intérieur – et menaçant – extérieur. Cependant, cette binarité est plus complexe qu'elle n'a l'air. Certes, la maison est le lieu de la sécurité, comme dans *Le bruit de tes pas*, puisqu'elle permet aux personnages de rester à l'abri de la menace allemande qui pèse dehors. Mais cet intérieur, qui ne peut se penser et s'envisager que par la présence de cet ailleurs qu'est le dehors de la maison, est également le lieu où les personnages finissent par affronter leurs souvenirs et s'affronter eux-mêmes. Ainsi, « le lieu domestique est converti en un *no man's land* métaphysique qui reflète la peur et la solitude ontologiques des personnages »<sup>63</sup>.

En effet, dans *Le bruit de tes pas*, la menace extérieure est représentée par les Allemands, leur char, et leur campement. L'intérieur apparaît alors comme sécuritaire, mais pour peu : certes les personnages y restent à l'abri des soldats, mais lorsque l'officier finit par rendre visite à Sarah, il pénètre dans la maison, et apporte l'insécurité avec lui. Sarah est alors jugée, elle qui reste une « étrangère » (p. 22) pour son grand-père malgré son mariage avec Frédéric, le fils de ce dernier. En outre, la menace extérieure est présente par le jeu de la mise à mort du renard. En effet, le renard, qui vit à l'extérieur de la maison, a peur, et tente de s'échapper afin d'éviter de se faire tuer par ceux qui viennent de l'intérieur – et qui deviennent à leur tour une menace pour l'animal. L'auteur belge Paul Emond parle d'ailleurs de cette binarité spatiale dans une de ses lettres adressées à Jean Sigrid :

J'ai aimé cette pièce, si souvent, adressée vers l'extérieur de la scène ; qu'il s'agit de la course au renard, de l'arrivée de Robi ou de la présence dominatrice du rival allemand. La scène y semble chargée d'un large champ invisible, où courent à l'état sauvage le désir et la mort. Le personnage de Bruno apparaît alors comme halluciné, amené par sa passion ; cette obsession aux étapes obligatoires : élan, échec, répétition<sup>64</sup>.

Ainsi, la pièce se présente comme ouverte vers un extérieur qui communique dès lors avec l'intérieur. Nous pouvons alors parler de dédoublement spatial non pas au sens du motif du double – il n'y a pas deux vies ni deux espaces parallèles qui se déroulent simultanément –, mais d'une tentation de l'ailleurs. C'est pourquoi la notion de désir d'alternative convient au mieux pour rendre compte de cette intuition d'une autre vie possible.

---

<sup>63</sup> SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, « Poche », 1999, pp. 68-75.

<sup>64</sup> EMOND Paul, cité par LO VULLO Loredana, *op.cit.*, p. 90.

En somme, dans les pièces de Jean Sigrïd, l'intérieur se rapporte à l'espace quotidien en relation avec l'espace extérieur menaçant. Cet espace quotidien paraît à la fois familier et menaçant aux yeux du lecteur-spectateur : familier, car il s'y retrouve, et reconnaît l'intérieur d'une maison comme d'un espace à la fois singulier et universel ; menaçant, car il sent une présence qui plane. Il a le sentiment que « quelque chose » – pour reprendre les termes de Jack dans *Mort d'une souris* – va se passer, mais il ne sait quoi. Cette interrogation lui procure un sentiment de malaise et de menace, car il se retrouve face à des personnages hésitants et menaçants entre eux. L'espace du théâtre sigridien vient dès lors refléter l'état intérieur et extérieur des personnages. Enfin, en appliquant la citation de Nicole Everaert-Desmedt au personnage sigridien, nous pouvons dire de lui qu'il « est à l'intérieur d'un espace, d'un paysage qu'il ne peut atteindre. Il est dans un espace intérieur sans ressentir la sécurité d'un espace intérieur. Il a l'impression d'être dans un espace extérieur sans les libertés de mouvement de l'espace extérieur »<sup>65</sup>.

En outre, d'un point de vue spatial, l'évolution du drame peut être lue comme une « crise de l'intérieur »<sup>66</sup>, crise qu'Antonin Tchekhov, écrivain et dramaturge russe du XIX<sup>e</sup> siècle, théorise :

Rappelez-vous que de nos jours, écrivait-il à Meyerhold, presque tout homme, même le plus sain, n'éprouve nulle part une irritation aussi vive qu'à la maison, dans sa propre famille, car la disharmonie entre le passé et le présent est d'abord ressentie dans la famille. C'est une irritation chronique, sans emphase, sans attaques convulsives, une irritation que ne remarquent pas les visiteurs, mais qui pèse de tout son poids au premier chef sur les personnes les plus proches – la mère, la femme – c'est une irritation pour ainsi dire intime, familiale<sup>67</sup>.

Chez Jean Sigrïd, toutes les crises se déroulent effectivement à l'intérieur et dans le cercle familial, là où les souvenirs, les reproches, les remords et les regrets éclatent. Ensuite :

Ce que Sigrïd cherche dans son art [...], c'est l'expression du caractère double du monde et de l'être, le dévoilement – littéral – de cette ambivalence qui fonde toute chose et tout sujet. Ce qu'il cherche à dire, c'est cette faille, cette frontière existant entre ces deux "mondes", le lieu même de cette ambivalence, du basculement, de l'articulation et même de l'union (puisqu'il s'agit d'un lieu "où la vie et la mort s'unissent dans une furieuse étreinte") entre l'une et l'autre réalité<sup>68</sup>.

Ainsi, nous pouvons parler de son écriture comme d'une esthétique du seuil où ses personnages, comme ses lecteurs-spectateurs, vont et viennent inlassablement entre deux espaces physiques

---

<sup>65</sup> EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Sémiotique du récit*, Louvain-la-Neuve, Cabay, « Question communication », 1981, n°2, p. 215.

<sup>66</sup> SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 70.

<sup>67</sup> TCHEKHOV Antonin Pavlovitch, « Lettre à Meyerhold » traduite et citée par AMIARD-CHEVREL Claudine, *Le Théâtre artistique de Moscou*, éditions du C.N.R.S, Le chœur des muses, 1979, pp. 175-176. [Cité par SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 70.]

<sup>68</sup> BEUKENS Amandine, « Jean Sigrïd, l'artiste du brouillard », dans : *Résilience et Modernité dans les Littératures Francophones*, Tome 1, Bruxelles, Peter Lang, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), 2021, p. 612.

ou temporels. Le « basculement » dont parle Amandine Beukens ci-dessus renvoie au principe de binarité qui guide, selon nous, l'écriture de Jean Sigrid. En effet, ses œuvres mettent en scène la rencontre qu'il peut y avoir entre deux espaces : cette rencontre, certes, n'est jamais assurée, les personnages peuvent à tout moment basculer d'un des deux côtés du chemin de leur existence, tomber dans un précipice ou dans l'autre ; mais la rencontre est là, tangible, entre deux choses qui semblent s'opposer de premier abord, mais qui finalement se complètent l'une l'autre. Les personnages sont immergés dans les incertitudes de l'espace et du temps ; entre passé, présent et parfois futur, entre l'ici et l'ailleurs, entre la réalité et le rêve. Les personnages errent dans l'incertitude, parfois guidés par des rayons de soleil, parfois perdus par la lourde obscurité. Parfois légers, ils prennent aussi parfois consistance, ancrés sur le sol lui-même ébranlable. Deux mondes se chevauchent pour les personnages et pour les lecteurs-spectateurs oscillant alors entre leur propre espace-temps et celui du théâtre de Jean Sigrid.

Enfin, le balancement spatial est marqué par le jeu entre la mobilité et l'immobilité des personnages. Dans *Mort d'une souris*, Katty se meut tandis que Jack reste assis, si ce n'est à la fin de la pièce pour reproduire le viol traumatique. Dans *L'Espadon*, Raf alterne entre position assise et course à la fin de la pièce tandis que Nora reste immobile, et Jérôme absent de la scène. Dans *Le bruit de tes pas*, Sarah, Bruno et Camille bougent, courent, se ruent, tandis que Lods et Robi, tels des vieux sages, maintiennent leur position assise. Enfin, dans *L'Ange Couteau*, à nouveau les jeunes personnages se meuvent, Petite Lou mise à part – ce qui constitue un signe supplémentaire de sa supposée mort que nous étudions quelques pages plus loin –, tandis que Jacquart et Alex finissent par tomber, assis ou couchés.

Dès lors, le désir d'une alternative, temporelle et spatiale, détient une place importante dans le théâtre de Jean Sigrid. D'ailleurs, la fin de chacune des pièces signifie que tout n'est qu'apparence, et que l'essentiel n'est pas – Raf retombe dans le sommeil ; Katty promet au futur la destruction comme inévitable ; Bruno ne cesse de vivre dans le non-dit du passé en refusant de voir la Sarah du présent ; Dan parle de bouffonnerie et Alex d'apparence. Il n'y aurait ainsi que paraître et semblant, ce qui vient dès lors contraster<sup>69</sup> avec la notion d'essentiel que les personnages tentent pourtant de rejoindre. Dans *L'Ange Couteau*, le lecteur-spectateur se retrouve en effet dans une indétermination où règne la non-identité. L'autre monde n'est ni enfer ni paradis, mais lieu de passage et de rencontre pour les personnages.

---

<sup>69</sup> La notion de contraste vient également mettre en exergue le motif de la binarité puisqu'elle-même est définie par le chiffre deux.

### Le dédoublement du sujet

Comme énoncé précédemment, les personnages oscillent sans cesse entre bonheur et douleur, avec pour faille et fissure de leur être un traumatisme vécu dans le cercle familial. Ce traumatisme n'empêche cependant pas une certaine espérance, mais cette dernière est sans cesse menacée par l'environnement intérieur et extérieur de la pièce. Avoir « l'espérance de, l'espoir de » c'est avoir l'espoir de « quelque-chose », et donc suppose une quête : la recherche d'une réponse au traumatisme subi, la recherche d'une identification de la menace, la recherche d'un chemin à suivre et d'un sommet à atteindre. En outre, chaque personnage semble porteur d'un univers qui lui est propre, comme marqué par le traumatisme intime qu'il a subi et continue de vivre. Le sujet sigridien est ainsi lui aussi en proie à la binarité, et plus précisément au dédoublement.

En effet, la phrase « Celui que tu es, n'est pas ici : il attend quelque part que tu le rejoignes » (p. 71) dans *L'Ange Couteau* témoigne à la fois de la quête identitaire du sujet et de son dédoublement. Si celui que je suis n'est pas là, où suis-je, où est-il ? D'emblée dans ce questionnement apparaît un dédoublement de la personne : je/tu et il. Dans l'énoncé « il attend que tu le rejoignes », le pronom « il » apparaît comme un autre, en attente du « je/tu ». En outre, « chaque être humain est une énigme insoluble ; il y a deux moi : celui que je suis, qui, le plus souvent, reste caché, et celui que "je" me suis construit pour survivre socialement »<sup>70</sup>. Ainsi, les personnages sigridiens entament leur quête identitaire et se demandent qui est ce « je », caché. Le dédoublement dont nous parlons dans cette partie se rapporte, certes au désir d'une identité alternative – rappelons Jack qui souhaite devenir le grand-père de Katty, ce que Jean Sigrid donne à voir par la confusion des « il » qui se rapportent aux deux hommes –, mais surtout au motif du double dans ce qu'il a de binaire et de troublant. Le double dont il est question ici se rapporte donc au jeu de binarité entre deux entités, au sein d'un même personnage, mais aussi entre deux personnages plus ou moins distincts et/ou semblables.

Cependant, « s'il y a des doubles parfois contradictoires, (Fritz et Jack ; Raf et Pépé ; Katty et Hélène), le dramaturge ne pousse pas le dédoublement jusqu'à la virtuosité comme chez Willems ou Kalisky. Fils baignés d'une lueur crépusculaire, les personnages n'atteignent jamais à la dialectique qui suppose la différenciation, même fictive, et la nervosité d'un moi. Ici, on joue plutôt à passe-muraille »<sup>71</sup>, comme l'écrit Marc Quaghebeur. En effet, la présence de différents dédoublements est indéniable chez les personnages, mais Jean Sigrid n'en fait pas

---

<sup>70</sup> LO VULLO Loredana, *op. cit.*, p. 127.

<sup>71</sup> QUAGHEBEUR Marc, *op.cit.*, p. 98.

le motif central de ses pièces. Le motif du dédoublement est là, comme posé et incontestable, mais a pour finalité principale d'accroître le sentiment de menace. Prenons quelques exemples.

Dans *L'Espadon*, plusieurs doubles se créent. Jérôme, fils de Raf, apparaît comme le double de son père dans son rapport sexuel et relationnel avec Nora, sa compagne actuelle et l'ancienne maîtresse de Raf. En outre, Raf tient Jérôme pour responsable de la mort de sa femme, décédée en couche. Ainsi, un rapport à la fois de sollicitude et de conflit lie les deux personnages. Par ailleurs, le personnage de Raf se double avec celui de Dulcissimo Molina, comme en témoigne l'extrait ci-dessous :

RAF (*poursuivant*) : - Parfois, la nuit je me réveille en sursaut : je suis Dulcissimo Molina. Dulcissimo Molina c'est moi. Je suis couché dans la cabane. Entre les planches pourries, je vois la lune.  
NORA : - Raf ! Nous avons commis tant d'erreurs. Mais je t'aime bien. Je ne te comprends pas toujours. Tu devrais m'expliquer. Je voudrais tellement te voir heureux.  
RAF : - Laisse-moi continuer : je suis Dulcissimo Molina, le métis – entre les planches pourries, je vois la lune. Brusquement je me réveille ; je ne suis pas le métis, je suis cet imbécile de Raf. [...] (pp. 90-91)

Un jeu de doubles, incertain – « je suis Dulcissimo Molina, le métis » (p. 91), « je ne suis pas le métis » (p. 91) –, se crée donc entre Raf et le défunt métis, tous deux assimilés également par le biais de Pépé qui les lie par la mort. Cette assimilation pousse le lecteur-spectateur à interroger la mort du père de Jérôme : si Raf est Molina et que Molina est mort, Raf est alors lui-même mort :

PEPE : - La mort de Dulcissimo Molina et la mort de Raf c'est la même chose.  
NORA : - Vous êtes fou.  
PEPE : - Raf est mort, il faut l'aider à vaincre sa mort. (p. 100)

Jean Sigrid plonge ainsi le lecteur-spectateur dans l'incertitude quant à l'identité de son personnage. Enfin, un autre jeu de doubles est mis en évidence entre Pépé et l'espadon lorsque Pépé se fait espadon à la fin de la pièce en ne formant plus qu'un personnage avec la carcasse de l'animal :

PEPE (*plus fort*) : - ... Puisque tes narines, très suavement n'ont pas eu en horreur la puanteur du corps mort de Lazare, ni la puanteur horrible de Judas, lorsqu'il t'embrassa, que soient bénies tes narines précieuses, qu'elles reçoivent odeur de suavité et de louanges ! (*Pépé décroche le masque de l'espadon, s'en couvre le visage, se confondant ainsi avec la bête*) Droit devant toi, tu verras un grand remous, une sorte de... Tu verras... tu reconnaîtras l'endroit ! Cette fois-ci ! ... Cette fois... Au moins une fois dans ta vie...

Le sentiment de menace ne cesse ainsi de s'accroître chez le lecteur-spectateur qui se retrouve face à l'incertitude identitaire des personnages et à l'omniprésence de la mort.

Dans *Mort d'une souris*, Hélène et Katty entrent à leur tour dans un jeu de doubles par le biais de Jack, aimé des deux mais qui lui ne semble en aimer qu'une, Hélène. Cette dernière apparaît douce, sage, telle une représentante du refuge, du calme et de la sécurité. A l'inverse, Katty se présente telle une victime, angoissée, passionnelle et dépendante de l'autre qu'est Jack.

Elle représente ainsi l'abandon, le viol, et la souffrance. En outre, Hélène apparaît à Jack comme une vision, une illusion, et ce, au moment où il doit décider de sa relation future avec Katty. Les deux femmes ne sont donc pas présentes dans le même espace-temps, l'une réelle, l'autre rêvée. Les deux femmes ne semblent pas non plus se rapprocher. C'est alors un jeu de doubles opposés qui se crée entre elles deux par la relation que Jack entretient avec chacune d'entre elles. Ensuite, un double animalier se crée entre la souris et Katty. En effet, dans l'extrait suivant, la souris se présente comme le double de Katty – mais aussi comme sa proie puisque le prénom « Katty » fait penser au substantif « cat / [kat] » anglais qui signifie « chat » – :

*Il va vers la table, prend sa caméra. Il la prépare pour photographier les souris.*

KATTY : - Je ne sais pas si tu dis la vérité !... Que fais-tu ?

JACK (*braquant la caméra sur la cage*) : - Je travaille.

KATTY : - Tu ne m'as même pas dit bonjour.

JACK : - Il n'y a pas assez de lumière dans le coin.

*Tout à coup, il tourne sur lui-même et prend une photo au flash de Katty.*

(p. 21)

Jack prend en photo les souris comme il prend en photo Katty, tel un documentariste animalier. En outre, dans l'extrait ci-dessous, l'assimilation entre Katty et la souris est mise en évidence par Jack qui parle de la souris – que Fritz offre à Katty – comme d'une femme :

JACK : - Il t'apporte un cadeau.

FRITZ (*embarrassé*) : C'est la souris. (*Il dépose le colis sur la table*) Qu'est-ce que j'en fais ?

JACK : - De qui ? De la souris, bien sûr ! (*il prend la cage*) Elle est jolie ! Une toute petite femme, avec un tout tout petit cerveau, avec une toute petite idée de ce qu'elle voudrait faire... (*à Katty*) Pourquoi aimes-tu les souris ?

(p. 53)

En effet, Jack insiste sur la ressemblance entre les deux êtres puisqu'il assimile la souris, définie comme étant un « petit mammifère rongeur »<sup>72</sup>, à une « toute petite femme, avec un tout tout petit cerveau, avec une toute petite idée de ce qu'elle voudrait faire » (p. 53). C'est par la notion de petitesse que Jack relie alors ces deux êtres. La présence d'un animal dans chacune des pièces sigridiennes, motif sur lequel nous reviendrons par la suite, n'est ainsi pas laissée au hasard et permet l'assimilation avec le protagoniste de l'histoire. Enfin, un autre couple de doubles se crée entre Fritz et Jack, et ce, dès les premières pages :

FRITZ : - Je ferais bien de m'en aller.

KATTY : - Vous venez d'arriver. Vous êtes comme Jack. A peine entré, il se lève pour partir. (*Elle réfléchit*) Parfois, il reste. (*Elle sourit*) Parfois même je devais le chasser. (...) Vous ne voulez pas rester encore un petit peu ? Vous ne voulez pas monter chez moi ? Cinq minutes ! pas plus !

FRITZ : - Je ne peux pas. Rentre vite ! Je resterai devant la porte. Ils n'oseront pas bouger.

KATTY : - Vous ne pouvez pas rester là toute la nuit.

FRITZ : - Pourquoi pas.

KATTY : - Je ne connais personne comme vous, Monsieur Fritz.

(p. 17)

---

<sup>72</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Souris*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/souris>, (Page consultée le 23 juillet 2023).

Fritz est « comme Jack » (p. 17), mais aussi comme personne d'autre. Les personnages de Jean Sigrïd ne cessent dès lors d'alterner entre ressemblance et différence. Ainsi, l'incertitude ne quitte ni l'espace-temps des pièces, ni l'identité des personnages.

Dans *L'Ange Couteau*, Dan est assimilé à la figure de l'ange, c'est-à-dire à une créature « purement spirituelle [représentée] sous la figure humaine, avec des ailes. Il désigne tantôt un Envoyé céleste, tantôt un Pur esprit intermédiaire entre Dieu et les hommes »<sup>73</sup>. L'ange sigridien, ici, est représenté par un jeune homme qui joue le rôle d'un barman aux noces de la famille Jacquart, qui connaît « la filière » (p. 71), et qui montre le chemin à suivre dans le séjour des morts. Mais, comme le souligne le titre lui-même, Dan est aussi couteau, instrument tranchant qui rappelle le métier de son père. Il a d'ailleurs « la faculté d'enfoncer la lame dans le problème des êtres, un peu à la manière d'un scalpel »<sup>74</sup>. Ainsi, Dan est ange couteau, porteur d'une vérité aussi tranchante que la lame de son outil. Il adopte dès lors le rôle de messenger, mais aussi celui de faire parler les autres personnages. Il est à la fois ombre et lumière, il plaisante avec l'au-delà, un pied dans la vie, un pied dans la mort (pp. 70-71), et représente ainsi l'individu capable de montrer le chemin, et de passer d'un précipice à un autre, à cheval sur le seuil de l'existence. En outre, si Dan est réellement un ange – comme le suggère le titre et le récit –, tel un ange donc, il traverse l'espace et le temps comme venu de nulle part ailleurs. En effet, tout au long de la pièce, Dan semble traverser l'espace et le temps comme s'il avait des ailes, porté par l'air des alentours : il ordonne et conquiert tout, il impose ce qu'il fait et ce qu'il dit. Il est le maître en demeure, porteur d'un secret à la fois bruyant et silencieux, et ne semble craindre quoi que ce soit, puisqu'il est celui qui domine et impose. C'est également lui qui pose des questions, et lui qui, connaissant la filière, emmène Alex dans le séjour des morts, comme le souligne à juste titre la citation suivante :

Dan traverse le temps comme dans un rêve, comme s'il avait vaincu toutes les lois spatio-temporelles, la finitude de la condition humaine, la mort physique et biologique, parce que sa résurrection et sa réapparition, son éternité, sont garanties par le fait qu'il est un ange : il conquiert le temps, il lui impose son ordre, en s'enfermant dans ses lois il se garantit une sauvegarde<sup>75</sup>.

Il apparaît ainsi tel un chef qui dicte les entrées et les sorties des personnages. Ensuite, Dan est double dans son rapport à la bestialité : au milieu de la pièce, lorsqu'Alex surprend Dan en train de batifoler avec une des nettoyeuses, le barman parle lui-même d'incident bestial. En outre, dans la fable du singe et du bœuf qu'il raconte, il se compare au macaque ; et Babette parle de

---

<sup>73</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Ange*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/ange>, (Page consultée le 7 avril 2023).

<sup>74</sup> SIGRID Jean, *L'Ange Couteau est ma pièce la plus intuitive*, op.cit., p. 16.

<sup>75</sup> DE VITO Laura, *L'opera teatrale di Jean Sigrïd : Tesi di Laurea*, Rome, Fonds Sigrïd des Archives & Musée de la Littérature (AML), 1995, p. 133. [Traduit par WASTIAUX Sarah, étudiante en Langues et lettres françaises et romanes à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve.]

lui comme d'un chien vers la fin du drame. Enfin, l'entremêlement de quatre générations – Jacquart, Alex, Alice, Babette/Petite Lou – dans la pièce invite le lecteur-spectateur à dédoubler les personnages entre eux. Par exemple, Jacquart et Alex, tous deux âgés, sont assimilés l'un à l'autre par le rapport qu'ils entretiennent avec la mort – à la fin de la pièce, Alex porte d'ailleurs les habits que les nettoyeuses ont volés à Jacquart quelques instants plus tôt. Ensuite, Alice et Babette sont à la fois assimilées par le fait d'être toutes deux mariées, et opposées par leur rapport au mariage – Alice s'est mariée comme pour suivre le schéma classique de la vie et sans se poser de question, tandis que Babette, consciente de ne pas se marier par amour, ne cesse de réfléchir et de justifier son choix. Enfin, Babette peut sembler frivole, mais, consciente du choix qu'elle fait en se mariant, choisit de vivre joyeusement au lieu de se laisser aller au malheur. Petite Lou, au contraire, plonge dans la tristesse et les pleurs, consciente de l'omniprésence de la mort. Toutes deux sont des jeunes filles de la famille Jacquart et entrent dans un jeu de doubles opposés l'une de l'autre, avec pour écart leur façon d'aborder la vie.

La présence du dédoublement est dès lors incontestable chez Jean Sigrig, mais ce jeu de doubles permet surtout à l'auteur d'augmenter l'effet de tension et de menace chez le lecteur-spectateur parfois incertain de l'identité des personnages, parfois inquiet de leurs assimilations. Le motif du dédoublement contamine ainsi les différents personnages, au point de faire écho au dédoublement de l'auteur lui-même. En effet, à la suite de son accident vasculaire cérébral, Jean Sigrig est privé d'une des deux parties de son corps et doit dès lors apprendre à confiner avec un nouveau soi, comme dédoublé entre une partie plus ou moins fonctionnelle, et une autre dysfonctionnelle, éteinte, comme morte.

### La faille

Nous avons étudié le désir d'alternative ainsi que le motif du dédoublement comme ce qui permet à Jean Sigrig d'accroître l'effet de menace déjà présent. Cependant, il nous reste à étudier l'origine de ce dédoublement au sein des personnages eux-mêmes. Pour ce faire, nous pouvons reprendre la citation d'Amandine Beukens :

L'ambivalence est partout et dans tout à la fois. Les contours des dessins et des peintures sont tour à tour ceux de la colère et du bercement psychique, plus brumeux, mais toujours ceux de la souffrance, de la douleur, toujours ceux de cette fissure intérieure où naît le dédoublement de l'être<sup>76</sup>.

C'est parce qu'ils sont fissurés en leur être intérieur que les personnages se dédoublent tout au long de leur existence. Ci-dessus, Amandine Beukens insiste sur « les contours des dessins et

---

<sup>76</sup> BEUKENS Amandine, *op. cit.*, p. 621.

des peintures » réalisés par Jean Sigrid à la suite de son accident vasculaire cérébral qui, le rendant hémiparétique, le prive de sa capacité d'écriture, mais non de son coup de pinceau. Mais le motif de la fissure est également présent dans ses pièces théâtrales. En effet, les personnages sigridiens en proie aux souvenirs, à la tristesse et à l'angoisse sont comme fissurés de l'intérieur. La fissure est une coupure qui sépare deux espaces, deux lieux, deux parts de l'être – comme Jean Sigrid privé de sa partie droite<sup>77</sup> –, et dédouble ainsi ce qui, à l'origine, était un ou continu. La fissure est coupure, certes, mais aussi ouverture vers une profondeur. En effet, la faille sigridienne, comme point d'ancrage, intervient dans l'histoire familiale, et se réfère au traumatisme vécu par les personnages. Les personnages tentent ainsi de combler cette faille durant leur quête identitaire, et souhaitent désormais ne plus faire qu'un. Cependant, la fissure des personnages ne peut être totalement resoudée, au risque de les conduire vers leur perte. Si leur quête s'achève, l'avancement est effectivement empêché, et leur être confronté à la mort. Cette coupure intérieure est douloureuse pour le personnage, mais dès lors nécessaire à son évolution sur le chemin de crête qu'est son existence. La fissure entre son intérieur et son extérieur, entre tendresse et douleur, amour et haine, est également là pour mettre en exergue l'importance de la notion d'apparence qui prend place dans l'œuvre de Jean Sigrid. En effet, le motif de la faille renvoie à la coupure intérieure, et donc à une possible profondeur de l'individu qui contraste dès lors avec la notion d'apparence à laquelle l'auteur renvoie sans cesse ses personnages. Dans *L'Ange Couteau*, Dan est celui qui décèle les fissures de chacun des personnages en les faisant parler, comme avec Alex dont la faille intérieure est due au décès tragique de son fils, mais qui insiste pourtant sur l'apparence de la vie et de la mort (p. 96). Dans *Le bruit de tes pas*, le personnage de Lods est lui-même habité, comme fissuré, par la menace qu'il tente pourtant d'éloigner en la niant, comme si elle n'était qu'apparence et non réalité.

Ensuite, dans *Mort d'une souris*, c'est au travers du principe d'ouverture, présent dès les premières pages, que prend place le motif de la faille :

*Elle se retire à contrecœur et ferme doucement la porte, mais pas tout à fait. Fritz se cache dans la porte voisine. La rue est déserte. On entend la voix de l'enfant.*

L'ENFANT : - Elle a laissé la porte ouverte ! Vous ne connaissez pas les filles : ça pleure, mais ça ne laisse rien au hasard.

(p. 18)

En effet, l'ouverture se rapporte au motif de la faille puisqu'elle laisse place à la venue, à l'arrivée d'une chose ou d'une personne d'un extérieur à un intérieur, et d'un intérieur à un

---

<sup>77</sup> ROBAYE Hugues, « Archives Jean Sigrid », dans : *Textyles*, Bruxelles, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), 2002, n°21, p. 102.

extérieur. L'ouverture c'est l'accessible. Ainsi, un espace ouvert est un espace qui entre en communication avec l'extérieur. Cependant, un espace ouvert est aussi un espace vide qui attend d'être comblé. En effet, Katty laisse volontairement la porte entrouverte en espérant que Jack vienne combler le trou – la faille – laissé entre le mur et la porte. Ensuite, le motif de la faille revient par le biais du personnage d'Hélène. En effet, la faille s'insère dès le début du monologue de la jeune femme qui y fait référence par la notion de mensonge – « Tout commence par un petit mensonge, une petite faille qui s'élargira » (p. 41) –, et par le motif de l'abîme – « [...] il y a un abîme dont rien, presque rien ne nous sépare » (p. 41) – lorsque cette dernière tente de comprendre le lien qui unit Jack à Katty et reproche à ce dernier de ne jamais vouloir « détruire ce qu'[il a] fait naître » (p. 40). Dès lors, le motif de la faille peut être étudié au travers des personnages, de leur dédoublement, et de leur traumatisme et fait du théâtre de Jean Sigrud celui de la fissure intérieure.

### L'oscillation langagière

Enfin, du désir d'alternative au dédoublement du sujet, le langage du dramaturge oscille lui-même entre deux états. En effet, comme énoncé précédemment, les personnages oscillent entre dialogues nécessaires et dialogues inutiles, et paradoxalement, ce sont ces derniers qui leur permettent de faire surgir le « vrai », leur vrai. L'écriture sigridienne, qui balance ainsi entre dialogues extérieurs et dialogues intérieurs, suggère dès lors une oscillation entre le montré et le caché, le visible et l'invisible. Il s'agit en effet de faire entendre « par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée »<sup>78</sup>. En effet, le non-dit plane au-dessus du dialogue purement nécessaire. Comme l'écrit Maurice Maeterlinck dans *Le tragique quotidien*, « il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre »<sup>79</sup>. C'est au travers de paroles d'apparence superflues que les personnages disent vraiment. Le lecteur-spectateur doit ainsi lire entre les lignes, les mots et les silences pour découvrir ce qui se dit vraiment, comme en témoignent les extraits suivants :

RAF : - Viens près de moi, ici, dans ce fauteuil. (*Nora se laisse conduire au fauteuil*) Et maintenant, écoute. (Il ne dit rien) Tu n'écoutes pas. Ce n'est pas moi que tu dois écouter. Écoute ce qui se passe, derrière ces arbres, derrière ce que tu vois... Écoute « ce qui m'arrive »... [...]  
(p. 90)

RAF : - La plupart sont déjà morts, assis au milieu du salon, parmi leurs enfants, leurs petits-enfants. Moi, je continue à me demander... je voudrais savoir s'il y a vraiment une raison d'avoir peur. Savoir ce qu'il y

<sup>78</sup> *Le tragique quotidien*, op. cit., p. 101.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 107.

a derrière ces arbres, derrière ce ciel. Tout ce que tu vois, là, devant nous : ces arbres, cette lumière, ce trou dans le ciel : savoir ce qu'il y a derrière. Quand j'aurai vaincu cette peur, je reviendrai. Écoute !  
Ils écoutent. On n'entend d'abord que le silence. Puis, venant de partout une sorte de remuement de crabes, par milliers, un bruit de succion, gargarismes, va et vient de l'eau sur un rocher, la vie des eaux entre les rochers, dans les trous, gargouillements, puis, de plus en plus fort : des coups sur une porte, la porte grince, des pas qui fuient, le choc d'un corps sur une dalle, un bruit de vitre brisée, l'explosion d'une grenade et la foule, tout à coup, qui panique, dévale la rue, pendant que l'océan se rue sur une ville. Puis, net, le silence.  
(p. 91)

Raf demande à Nora d'écouter « ce qui se passe, derrière [...] » (p. 90) et « ce qui [lui] arrive » (p. 90). Une action se déroule donc derrière les mots et les apparences. La notion de « derrière » prend d'ailleurs une place essentielle, par opposition au « devant » qui s'offre de premier abord aux personnages. En effet, Raf et Nora écoutent, et n'entendent « d'abord que le silence » (p. 91). Puis vient le bruit qui se démultiplie en « gargarismes » (p. 91), « gargouillements » (p. 91), ou encore en « coups » (p. 91). Mais le silence revient ensuite. Ce qui compte alors, c'est ce qu'il se passe derrière les apparences. Le non-dit est d'ailleurs caché par les répliques nécessaires et indispensables, mais comme dévoilé par les mots inutiles et les silences. Ce que les personnages semblent dire doit être perçu avec un second regard – « Ce n'est pas moi que tu dois écouter. Écoute ce qui se passe [...] derrière ce que tu vois... » (p. 90) –, dont la volonté est celle de s'envelopper du non-dit pour ainsi mieux l'appréhender. A nouveau, il faut chercher et « savoir ce qu'il y a derrière » (p. 91).

Ainsi, tout compte dans l'œuvre de Jean Sigrïd : les mots et les silences, les gestes et les pauses. Tout ce qui se dit et ne se dit pas voile et dévoile à la fois. Les mots nécessaires et les mots inutiles occultent et dévoilent l'occulte. Ces dialogues qui semblent inféconds pour ceux qui s'arrêtent à l'évidence première des répliques, fécondent alors le récit d'un non-dit menaçant mais silencieux. Il y a comme un effort qui pousse la clarté à traverser le flou du mystère. C'est donc au travers de ces « futilités » que le lecteur-spectateur peut appréhender l'œuvre dans son entièreté et authenticité, même si, malgré toute la volonté qu'il a à élucider le sens du théâtre de Jean Sigrïd, le lecteur-spectateur doit admettre ne pouvoir trouver un seul et unique sens à ses œuvres. Le sentiment de malaise et d'incertitude plane alors jusqu'après la lecture et la fermeture des livres.

### Partie III : L'effet de menace et les outils langagiers<sup>80</sup>

#### La suggestion et le non-dit

Ainsi, nous avons pu observer la présence d'une oscillation jusque dans l'écriture même de Jean Sigrïd. Cependant, le langage ne fait pas qu'osciller entre dialogues intérieurs et dialogues extérieurs. De fait, comme énoncé précédemment, l'écriture de Jean Sigrïd est celle de la suggestion. Il suggère, par son écriture, une situation et des thèmes mais les laisse volontairement en suspens, alliant ainsi paroles et silences.

En effet, le non-dit prend une place importante dans l'œuvre de Jean Sigrïd. Qu'exprime donc le non-dit ? Le non-dit peut révéler un état affectif, mais aussi suggérer des significations qui échappent au champ de l'expérience directe. En effet, « le plus souvent, [...] cette réalité intraduisible par les mots semble être le moi, cette autre scène de l'intériorité, cet "en soi" qui ne se réduirait pas au langage »<sup>81</sup>. Lorsque les mots manquent, le sujet exprime ainsi une part intime de lui-même.

Dans *Le bruit de tes pas*, Sarah refuse de parler de ce qu'il s'est passé avec l'officier allemand et préfère le silence aux mots pour éviter de blesser Bruno mais aussi soi-même ; comme si le fait de ne pas dire, de ne pas l'exprimer avec les mots anéantissait la réalité de ce qu'il s'est passé. En effet, Antoine, comme s'il attendait les mots de Sarah – « Qu'est-ce qu'ils attendent de nous ? » (p. 43) –, s'écrie « (*plein de sous-entendus*) : - Ah, voilà ! » (p. 43), comme si cette dernière touchait au but, se rapprochait du non-dit, sans pour autant l'explicitier. C'est alors que Camille « éclate » (p. 43) et révèle l'entrevue qui a eu lieu entre Sarah et l'officier allemand. Ses sous-entendus – « Elle dira rien. Elle est innocente. Elle a oublié. Voilà : elle a oublié. Comme elle a oublié... des tas de choses. On oublie, c'est naturel ! » (p. 43) – poussent le lecteur-spectateur à combler les blancs : Sarah aurait-elle oublié Frédéric ? Le non-dit infiltre alors l'échange entre les personnages, et Sarah tente de maintenir le mystère autour de l'officier allemand, comme en témoigne l'extrait ci-dessous :

LODSI : - Venez près de moi, Sarah.

SARAH : - Laissez-moi tranquille, tous !

LODSI : - Sarah, voyons ! si vous savez quelque chose...

SARAH : - Demandez à Camille, puisqu'elle sait si bien. Demandez à Antoine ! Demandez-lui pourquoi les soldats sont ici, pourquoi ils restent. Il va vous l'expliquer.

ANTOINE : - Je pourrais.

LODSI (*frappant sur la table*) : - Sarah, oui ou non, avez-vous rencontré l'officier ? Vous devez me répondre.

SARAH : - Il est venu, ici.

---

<sup>80</sup> Le nombre de citations est plus important dans cette partie qui met en exergue l'importance que prend le langage verbal et non-verbal dans l'esthétique de Jean Sigrïd.

<sup>81</sup> *Limites du langage : indicible ou silence, op. cit.*, pp. 284-285.

LODSI : - Il est venu ?  
SARAH : - Il est venu ici l'autre jour. J'étais seule. Tout à coup, il était devant moi.  
LODSI : - Vous n'en avez pas parlé !  
SARAH : - Je n'y attachais pas d'importance !  
ANTOINE : - Ca, alors !  
LODSI : - Sarah ! Que voulait-il ?  
SARAH : - Il voulait me parler (elle hésite)... Il voulait me voir. (Tout à coup) ... Je le dis devant tout le monde, je n'ai rien à me reprocher. Il voulait... Il veut, il veut me voir... Il veut...  
(pp. 43-45)

Sarah maintient ainsi l'incertitude autour de l'entrevue qu'elle a eue avec l'officier allemand, elle qui « n'y attachai[t] pas d'importance » (p. 45). Mais à force d'hésitations et de silences – « Il voulait... Il veut, il veut me voir... Il veut... » (p. 45) –, les sous-entendus se font de plus en plus clairs, jusqu'à ce que le non-dit soit suggéré par Bruno qui « *bondit tout habillé de son lit* » (p. 45) :

BRUNO (*colère*) : - Il veut ! Il veut ! Il veut ! ...  
Il fait un geste obscène et court vers la porte.  
(p. 45)

En faisant un geste obscène, Bruno suggère un acte sexuel entre Sarah et l'officier allemand. Une fois le non-dit suggéré, les autres secrets se mettent alors à être évoqués tout en maintenant leur caractère mystérieux. En effet, Antoine reproche à Sarah d'avoir parlé de l'officier allemand devant Bruno qui la « mettait sur un piédestal » (p. 46), certain de lui « qu'[elle comprenne]... ce qu'[il veut] dire » (p. 46). Mais à Sarah de nier les sous-entendus de son beau-frère – « Non, Antoine, je ne comprends pas. Vous allez me l'expliquer » (p. 46). Jean Sigrid crée ainsi un jeu entre les deux personnages qui tentent chacun au mieux de voiler – « Je ne vous comprends pas » (p. 46) – et dévoiler – « C'est que vous ne voulez pas comprendre. Vous avez vu sa réaction quand vous avez dit que l'officier est venu... qu'il veut vous... voir. Il veut vous "voir". Tout le monde a compris » (p. 46) – les intentions de Bruno. A nouveau, les temps de silence, repris par le biais des points de suspension, alimentent les répliques de chacun et dirigent les sous-entendus.

Ainsi, l'esthétique de la suggestion anime les répliques des personnages et c'est dans ces blancs et vides que l'action non-apparente semble se dérouler. C'est parce qu'ils ne disent pas tout que les personnages parviennent à avancer tout en maintenant l'incertitude et le doute chez chacun d'entre eux.

En effet, lorsqu'un personnage tente d'obtenir un éclaircissement, l'autre maintient l'ambiguïté en déviant la conversation ou en usant des sous-entendus. Dans *Le bruit de tes pas*, ce n'est pas « sur ce ton-là » (p. 48) qu'Antoine veut répondre à la question de Robi – « A quoi pensez-vous exactement ? » (p. 48) –, ce n'est pas par la clarté d'une réponse qu'il réplique. Au contraire, il souhaite garder l'incertitude au centre de la discussion. C'est le brouillard qui prime

lorsqu'une éclaircie semble faire son apparition. C'est parce que rien ne se dit totalement que la discussion continue entre les personnages. En effet, Lodsï ressent le besoin de savoir ce qu'il s'est passé durant la venue de l'officier allemand – « Mais je t'en supplie, dis-nous ce qui s'est passé. Dis-le nous<sup>82</sup> maintenant. Il le faut, ma petite Sarah » (p. 48). Cependant, Sarah maintient l'incertitude :

SARAH : - Je te l'ai dit : il est venu. C'est tout. Je ne peux rien dire de plus.  
(p. 48)

Ce n'est pas qu'elle ne veut pas, mais qu'elle ne « peu[t] » (p. 48) pas lui dire plus que ce qu'elle ne lui a déjà dit. La mise en scène vient alors répondre aux répliques des personnages :

*Elle se tait, regarde les deux hommes.*

SARAH : - Il a exigé que je lui montre la chambre.

*Elle se tait.*

*Elle s'est avancée au devant de la scène. La lumière baisse progressivement. On ne distingue plus les deux hommes.*

(p. 49)

En effet, à chaque début d'aveu, la lumière « baisse progressivement » (p. 49) laissant place à l'obscurité. S'ensuit alors un passage qui permet à Sarah d'en révéler davantage sur son secret tout en maintenant la confusion :

SARAH : - Cette nuit-là, j'avais rêvé que Frédéric se tenait devant moi, botté de cuir noir, les cuisses et le ventre nu... tendre et exigeant. Je voulais aller vers lui, mais je ne pouvais pas remuer, j'étais cousue dans un grand sac de jute, dont seule ma tête dépassait. Alors, il s'est fâché. Il a voulu déchirer le sac, sans y parvenir. Il était grossier. Il disait des choses abominables... Vous savez ce que c'est, un rêve. Pendant toute la matinée, je m'étais sentie rejetée. Tellement seule. Vous étiez tous partis. Il ne fallait pas me laisser seule. Quand j'ai entendu qu'il montait l'escalier – je veux dire l'officier avec ses bottes – j'ai couru sur la terrasse pour vous appeler. Mais aucun son ne sortait de ma gorge. Je vous apercevais à la lisière du bois, si loin de moi. Vos gestes avaient l'air si puérils. L'idée m'est venue que je pourrais l'enfermer là-haut, prendre le fusil et le décharger à travers la porte. Ou alors, le laisser mourir de faim lentement, jusqu'à ce qu'il devienne une chose molle, soumise, rebutante. Et puis, je me suis souvenue que mon petit linge était à sécher dans cette chambre. C'était gênant. Je suis montée. Voilà. Maintenant, Sarah va se taire. Elle gardera le silence là-dessus jusqu'à sa mort. J'aurai 26 ans dans quelques jours. La guerre ne sera pas finie l'été prochain. Frédéric ne rentrera pas encore. Et quand il reviendra, il ne sera plus le même. Ou c'est moi qui aurai changé.

*La lumière revient d'un coup.*

(pp. 49-50)

En effet, le fait de détailler l'officier allemand comme portant des bottes, permet à Sarah de le rapprocher de Frédéric qu'elle a rêvé « botté de cuir noir » (p. 49) également. Les deux hommes sont ainsi le double l'un de l'autre, comme si cette assimilation permettait à la jeune femme de justifier ce qui pourrait s'être passé entre elle et l'officier. Les répliques qui suivent vont d'ailleurs dans ce sens puisqu'elle tente d'expliquer ce qu'elle a ressenti et rejette la faute sur les autres personnages : « Pendant toute la matinée, je m'étais sentie rejetée. Tellement seule. Vous étiez tous partis. Il ne fallait pas me laisser seule » (pp. 49-50). En outre, en spécifiant

---

<sup>82</sup> Groupe verbal orthographié tel quel dans l'œuvre de Jean Sigrid.

qu'elle gardera le silence, elle sous-entend qu'il y a un non-dit de plus qu'elle n'a pas évoqué. Mais ce non-dit restera silencieux « jusqu'à sa mort » (p. 50), ce que la mise en scène souligne par la lumière qui « *revient d'un coup* » (p. 50). Le sujet semble alors clos pour Sarah qui refuse de revenir là-dessus, mais c'est sans compter les multiples interventions d'Antoine qui, quant à lui, refuse d'en rester là, entraînant par là-même la colère et les reproches de sa belle-sœur. Une fois les non-dits soulevés, c'est comme si la fin se rapprochait, ce que souligne Lods dans l'extrait ci-dessous :

LODSI : - Tout est devenu vulgaire et stupide. Aucun de nous ne sait plus ce qu'il doit faire. C'est ça la fin ? Le jour où la maison a été détruite, j'ai cru que c'était la fin. Mais ce n'était pas la fin, car nous étions encore nous-mêmes. La fin, c'est maintenant ! Je suis désolé pour toi, Robi. Tu aurais mieux fait de rester dans ton univers. Je suppose que tu dois y penser souvent. Tu avais tes livres, tes papiers. Par ta fenêtre tu voyais des pelouses bien nettes. Je ne sais vraiment quoi te dire.  
(p. 53)

En effet, la fin « c'est maintenant » (p. 53), c'est lorsque les non-dits semblent se dire. Jean Sigrid maintient cependant les personnages et les lecteurs-spectateurs dans le doute en questionnant l'identité de Sarah. En effet, Robi demande à deux reprises « Qui est Sarah ? » (p. 54), mais n'obtient de Lods qu'une réponse imprécise : « Je connais Sarah. Elle, je la connais. C'est une femme... exceptionnelle » (p. 54). Lods parle depuis le début de Sarah comme d'un soleil et d'un ange, comme s'il avait besoin de cette clarté pour se maintenir hors de la réalité de la guerre et se rapprocher dès lors de son fils Frédéric qu'il considérait comme « un garçon tourné vers la clarté » (p. 35). Cependant, Robi n'est pas du même avis, et voit en Sarah le côté le plus obscur de la maison – « Tu aimerais que tout soit clair. Et ce qu'il y a de moins clair dans ta maison, c'est elle : Sarah » (p. 54). Le jeu d'oscillation entre lumière et obscurité se répercute dès lors jusque dans les répliques et les personnages. C'est alors au tour du non-dit qui enveloppe Bruno d'éclater :

SARAH : - Si tu continues... (Elle a un petit rire et en même temps se met en colère) Bruno, si tu continues... Regardez-le ! (tout à coup, elle éclate) Qu'est-ce que tu veux ? (Plus fort) Qu'est-ce que tu veux ? Tu n'oses pas le dire ! Allons, dis-le ! Que j'ouvre les jambes ?  
(p. 55)

Mais à nouveau, il faut pour l'auteur que l'ambiguïté se maintienne. Ce faisant, Jean Sigrid empêche le lecteur-spectateur d'obtenir une réponse à ses questions, ce qui fait dès lors écho au principe d'inachèvement qui habite ses œuvres<sup>83</sup>. Camille, « *sarcastique* » (p. 56), vient donc à son tour insister sur le doute qui plane autour des désirs de Bruno et lui demande plus de quatre fois sur dix lignes de répondre à la question de Sarah « Qu'est-ce que tu veux ? [...] Que j'ouvre les jambes ? » (p. 55). La tension augmente alors entre les personnages, au point de redonner

---

<sup>83</sup> Et que nous analysons plus en profondeur dans la partie VI du mémoire.

place au non-dit qui plane autour de l'officier allemand. En effet, au fil de la scène, le non-dit semble, pour le lecteur-spectateur, s'éclaircir – « Il m'a raconté. A peine entrée dans la chambre, tu as défait la boucle de son ceinturon. Tu étais pressée » (p. 57) – pour devenir paradoxalement de plus en plus obscur – « C'est faux ! je te le jure, je le jure sur la tête de Frédéric » (p. 58). Bruno, en parlant de ce autour de quoi il aurait discuté avec l'officier, fait parler Sarah qui est alors obligée d'intervenir oralement pour démentir le dire de l'officier allemand – Sarah répète « il ment » à sept reprises, et « je te le jure » à trois reprises. Camille, quant à elle, « *se met à marcher de long en large, le fusil sur l'épaule* » (p. 56), commente l'action qui se déroule sous ses yeux, accélère le rythme et entraîne une tension presque maximale avec ses « Ein... Zwei... Ein... Zwei... » qu'elle répète tout au long de la scène. Si Robi et Lods sont alors sortis de scène, c'est pour permettre à cette dernière de se réaliser. S'ils avaient été là, ils auraient empêché les faits et gestes des autres personnages. Or, il faut que la scène ait lieu pour que le non-dit soit à la fois éclairci et obscurci. Il faut que les choses soient prononcées par les personnages et suggérées par l'auteur, sans qu'elles ne soient expliquées. Enfin, pour que les personnages passent du refoulement à l'aveu<sup>84</sup>, il faut que toute leur colère se révèle : Bruno est « *débordé par tous les sentiments qu'il ne contrôle plus : désir, haine, peur* » (p. 58), Sarah est « *torturée* » (p. 58), et Camille « *au comble de l'excitation* » (p. 58). C'est alors qu'explose le coup de feu tiré par Camille « *dans le canapé* » (p. 59). Dans ce cas-ci, les personnages révèlent leurs émotions, malgré le non-dit qui se maintient autour de Sarah et de l'officier allemand. Jean Sigrid entretient son esthétique de la suggestion auprès du lecteur-spectateur, tout en insérant un principe de révélation entre les personnages. C'est donc lorsque les personnages parviennent à l'aveu de leur état d'âme que les Allemands partent :

*Bruno s'est jeté de côté. Sarah le saisit par les deux bras, le secoue. Robi est revenu et voit la scène. Sarah va pour sortir à droite lorsqu'on entend un vacarme dehors. Le tank s'est remis en marche.*

*Un temps.*

*Tonnerre des moteurs. Cris des soldats.*

*Paraît Antoine. Il est excité.*

ANTOINE : - Ils partent ! Cette fois, c'est vrai. [...]

(p. 59)

Les personnages ont comme libéré leur dire – qu'ils maintiennent dans l'incertitude pour le lecteur-spectateur – et leurs émotions, c'est pourquoi ils sont comme libérés de la présence allemande. Bruno sort dès lors de la maison, potentiellement suivi par Sarah qui, elle aussi, s'éloigne. Camille maintient son rôle de témoin et semble marcher « *comme dans un rêve* » (p. 60), ce qui souligne le caractère onirique de la pièce ainsi que le côté fantasmagorique, irréel<sup>85</sup> de

<sup>84</sup> Cf. p. 26 du mémoire.

<sup>85</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Fantasme*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/fantasme>, (Page consultée le 23 juillet 2023).

la scène qui vient de se dérouler. En effet, cette scène permet « au sujet [...] d'exprimer et de satisfaire un désir plus ou moins refoulé »<sup>86</sup> : Bruno fait place à la haine et au désir qui l'habitent concernant sa tante ; Sarah laisse exploser sa colère à l'égard de Bruno et de Camille qui, quant à elle, jubile de voir les autres personnages exprimer leurs émotions. En outre, Robi et Lodsi, « *la main dans la main* » (p. 60) s'accompagnent l'un l'autre dans leurs souvenirs, reviennent sur scène et se répondent en faisant écho à leurs répliques du début ainsi qu'à eux-mêmes. A nouveau, la « chose » (p. 36) est évoquée comme crainte et « encore invisible » (p. 60), « comme une barque » (p. 60) dont la référence – rappelons-nous de son évocation dans *Mort d'une souris* – fait penser à celle qui, guidée par Charon dans la mythologie grecque, emmène les morts dans les Enfers. Enfin, dix ans plus tard, Bruno et Sarah qui s'étaient tous deux éloignés dans la scène précédente, se retrouvent au même endroit. Bruno est devenu réalisateur, « artiste » (p. 57) comme le lui avait souhaité Sarah quelques années plus tôt. En effet, s'il est de retour dans la maison, c'est pour tourner son nouveau film dont il explique le thème à sa tante :

BRUNO : - Le sujet du film, c'est toi. Et c'est papa Lodsi. Et c'est le garçon que j'étais. Et c'est le silence. La loi du silence dans cette maison. Voilà : le sujet du film, c'est la loi du silence dans les familles. C'est aussi le silence de la nuit, les matelas côte à côte, serrés les uns contre les autres... Et toi. Toi, pendant les longues nuits d'été. Je n'avais qu'à étendre la main... C'est tout le sujet du film.  
(p. 78)

C'est justement parce qu'il ne sait pas, parce qu'il doute, qu'il a besoin de faire jouer la scène du non-dit. En effet, il ne cesse de projeter son souvenir, illusoire, ainsi que les émotions de Sarah et ce qu'il croit s'être réellement passé :

BRUNO : - Imaginez-le plus grand que moi, blond. Vous êtes seule dans la maison. Seule, pour la première fois, depuis des semaines, depuis des mois. Vous êtes heureuse d'être seule, enfin. Vous en avez profité pour faire votre toilette, longuement. Vous avez pris tout votre temps pour vous habiller. Vous vous sentez toute lisse. Assise, là, les mains posées sur vos genoux, les yeux fixés sur vos mains, vous ne pensez à rien, à rien.

ANNE : - Peut-être que, sans se l'avouer, elle attend une visite. Il me semble qu'une gemme seule attend toujours une visite sans se l'avouer. Si elle n'attendait pas, il ne se passerait rien.

BRUNO (*énervé*) : - Elle n'attend personne. Ce n'est qu'au moment où l'officier franchit la porte qu'elle lève la tête et le voit. Aussitôt elle se met debout.  
(p. 66)

Dans l'extrait ci-dessus, Bruno affirme et certifie d'une certaine façon l'état émotionnel de Sarah ainsi que ses faits et gestes. D'ailleurs, lorsque Anne – l'actrice que Bruno engage pour jouer le rôle de sa tante – propose une interprétation aux mots et aux gestes de Sarah qui diffère de celle de Bruno, ce dernier s'énerve et refuse toute discussion. En outre, au plus la scène progresse, au plus Anne souhaite s'en aller, sentant la présence de quelqu'un dans la maison. Et

---

<sup>86</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Fantasme*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/fantasme>, (Page consultée le 23 juillet 2023).

ce, à raison, puisque Bruno finit par découvrir Sarah « *qui se tient immobile, éclairée par la lumière de la salle de séjour* » (p. 69). Lorsque Anne-Sarah s'approche de la porte où se cache la réelle Sarah, Bruno arrête alors la scène, comme pour empêcher la fiction d'entrer en contact avec la réalité. Ce que Bruno souhaite à travers le jeu de cette scène, c'est de savoir si la scène du passé qu'il a sans cesse imaginée est vraie (pp. 78-80). En effet, dix années après les faits, Bruno ne cesse de chercher une réponse au non-dit qui tourne autour de Sarah et de l'officier allemand. Il est obsédé par l'idée d'obtenir la vérité (p. 79) qu'il espère gagner en rejouant la scène. Mais en vain. Un dialogue nécessaire s'installe alors entre Bruno et Sarah, entrecoupé de différents temps de silence qui permettent à leurs âmes de communiquer entre elles. Leur dialogue semble ainsi porter sur tout et n'importe quoi, comme s'ils parlaient pour ne rien dire. Il y a cependant bien quelque chose qui se joue dans leurs répliques et dans les temps de silence qu'ils se laissent. C'est dans ces temps plus exactement qu'ils communiquent leurs incertitudes. S'ensuit alors un dialogue de plus en plus porté sur leurs souvenirs respectifs, leurs procurations et rêves passés ; mais à nouveau, le dit ne peut être dit. Les mots ont ainsi du mal à être prononcés à voix haute, et les bruits à être entendus. D'ailleurs, lorsque Bruno s'adresse à la chaise sur laquelle Lodsî était assis à l'époque de la guerre, il évoque ses souvenirs et l'absence de bruit qui régnait pour lui :

BRUNO (*à la chaise*) : - C'était sa place. [...] Pour lui, la guerre c'était ça. Une sale tache noire. Il a essayé plusieurs fois de m'expliquer cela. Je ne comprenais pas. Je n'entendais pas. Je n'entendais rien. Je n'entendais même pas le canon. Je n'entendais que le bruit de tes pas.  
(p. 77)

Bruno n'entendait ainsi rien durant ce temps de guerre, si ce n'est le bruit des pas de Sarah. Il doit alors réaliser un film sur ce qu'il s'est passé dix ans plus tôt. En effet, il a besoin d'aller chercher ces images « tout au fond » (p. 78), et de trouver la vérité sur ce qu'il s'est passé. Le sujet du film c'est Sarah, papa Lodsî, et le jeune garçon que Bruno était. Le sujet du film porte aussi sur « la loi du silence dans cette maison [...], la loi du silence dans les familles » (p. 78). Ce faisant, Bruno ne raconte pas une « vraie histoire, » (p. 78) comme le lui reproche Sarah, puisque selon elle, les vraies histoires portent sur « une chose qui n'a pas existé » (p. 78). En réalité, Sarah ne souhaite pas revoir ces images du passé avec lesquelles elle est désormais tranquille. Pour Bruno, tout est différent. Tout est différent pour lui puisqu'il ne sait pas, et tente dès lors de savoir à partir de ses propres images à lui. Mais il ne peut compter sur l'aide de Sarah qui s'y refuse. Ce qui importe alors pour lui, ce n'est pas la vérité, mais « sa » vérité. C'est l'image de la Sarah du passé, de son passé et de ses souvenirs, qu'il souhaite garder. Ce n'est pas Sarah qui l'intéresse, mais seulement son image, celle qu'il a gardée d'elle :

SARAH : - Il s'est passé tant de choses dans le monde depuis dix ans, et tant de choses sont en train de changer...

BRUNO : - Que veux-tu dire ?

SARAH : - Que l'été 44 est loin. Et que cette scène répétée, répétée et répétée dix fois, c'est absurde. Qu'essaies-tu de retrouver ? Regarde-moi ! regarde-moi de près. Moi aussi, j'ai changé. Mon corps a changé. Je suis une autre femme. (Un temps) Anne Pernet dans le rôle de Sarah... J'ai entendu les mots que tu lui fais dire : ce n'était pas moi et ce n'étaient pas mes mots. Et elle le sentait ; elle sentait que ce n'étaient pas les mots justes ; elle le sentait, la chère Anne. (Un temps) Écoute : même si tu les retrouvais, les pauvres mots que nous avons échangés, ce soldat et moi, ce ne seraient quand même pas les mêmes mots. Tout a changé, même dans notre mémoire ; il n'y a pas que les êtres qui vieillissent ; les mots du passé aussi pâlisent et s'effacent ; on les enterre ! Fini ! Et pas seulement les mots : les gestes aussi s'effacent ; il n'en reste rien. (Bruno ramasse son sac de voyage et s'en va) Tu pars ? Pourquoi pars-tu ? Ne pars pas !

BRUNO : - Nous ne parlons pas des mêmes choses. Je voudrais garder l'image de toi.

SARAH : - Mais moi, moi, est-ce que je ne compte pas ?

BRUNO : - Je reviendrai te voir. Je te le promets.

*Il sort, sans se retourner.*

SARAH (*seule*) : - ... Tu aurais pu me demander comment je vais. Prendre des nouvelles de moi... m'interroger sur ma vie... Sur ma vie à moi... Tu sais, je ne suis pas morte, l'été 44. Je ne suis pas morte...  
*Elle ne pleure pas.*

(pp. 80-81)

Bruno est ainsi resté figé dans le passé – « Je voudrais garder l'image de toi » (p. 81). Le cycle – que nous entendons ici comme circularité des événements – est en marche, il n'y a ni début ni fin, mais répétition du silence et du non-dit. Sarah insiste d'ailleurs sur l'absurdité des mots choisis par Bruno – « ce n'étaient pas mes mots » (p. 80). Mais Sarah « ne compte pas » (p. 81) pour Bruno qui souhaite seulement garder l'image de sa tante. Il n'a que faire de sa vie à elle, de ce qu'elle est devenue. Sarah, « seule » (p. 81), insiste alors en disant qu'elle n'est pas morte durant l'été de 1944, mais aux yeux de Bruno seules les images comptent, seule l'apparence de ce qui a été ou non.

Enfin, dans *Mort d'une souris*, Jean Sigrîd parle de son écriture comme d'une prose presque cinématographique<sup>87</sup>. Le cinéma est un art qui allie paroles, silences, musiques, gestes et images. Une écriture cinématographique lierait ainsi cet ensemble de procédés, en plus d'être principalement une écriture de « dialogues ». Dans *Mort d'une souris*, les répliques s'enchaînent alors, superposées d'images plus ou moins frappantes, mais le non-dit se maintient malgré tout : il est difficile pour le lecteur-spectateur de déterminer clairement ce qui se joue, lui-même plongé dans l'incertitude du non-dit.

### La répétition

Ensuite, le principe de répétition, que nous reprenons ici en tant que « figure de rhétorique qui consiste à employer plusieurs fois soit le même terme, soit le même tour pour

---

<sup>87</sup> EMOND Paul, « Entretien avec Jean Sigrîd » réalisé en 1979, dans : *Textes pour Didascalies : Bijoux de famille ; Pitié pour Violette*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (AML), « Section théâtre », 1983, n°5, p. 104.

mettre en relief une idée, un sentiment »<sup>88</sup>, très présent dans l'esthétique de Jean Sigrïd, permet, comme défini ci-dessus, d'insister sur les mots qui font dès lors signe vers un « quelque chose » qui tente de se dire par sa répétition-même. Il s'agit bel et bien d'une tentative de dire, car, par moments, les répétitions peuvent souligner pour les personnages l'incapacité du langage à dire et semblent à première vue nier la progression du temps puisqu'elles ralentissent l'action et la font tourner en boucle. D'autres fois, ces répétitions sont le signe de l'ailleurs et de l'ici du personnage, et viennent à la fois lier et délier le présent et le passé, comme en témoigne l'extrait ci-dessous :

SARAH : - Si tu m'aimes un peu, sois gai comme avant. Tout est si triste ! – Il n'y avait que toi de jeune et de gai dans cette maison. Pourquoi as-tu changé ? J'ai besoin de voir quelqu'un de jeune et de gai, sinon je partirai. (*Bruno retire sa main*) Pourquoi n'es-tu pas gai comme avant ? Tu n'as aucune raison d'être triste. Tu as tout ce que tu veux. Tu peux aller et venir, comme tu veux. Pense à ton oncle Frédéric, là-bas, dans un camp sale et triste. Je pense jour et nuit à Frédéric.  
BRUNO (*cherche une digression*) : - Qu'est-ce qu'il fait, le vieux ? On dirait qu'il retourne sur ses pas.  
(p. 21)

En effet, dans *Le bruit de tes pas*, Sarah demande à Bruno d'être gai « comme avant » (p. 21), faisant ainsi référence à un temps passé qu'elle souhaite revoir dans l'ici du présent – « j'ai besoin de voir quelqu'un de jeune et de gai » (p. 20). Elle lui demande également la raison de son changement d'humeur, mais Bruno « *cherche une digression* » (p. 21) afin d'éviter de lui répondre, laissant à nouveau place au non-dit. Enfin, la ponctuation sigridienne, marquée par l'omniprésence de points de suspension, attire l'attention du lecteur et se présente comme le signal de ce non-dit qui continue de prendre place :

LODSI : - J'essayais de te rattraper ! je ne pouvais pas te suivre... Je voyais le moment où tu allais disparaître derrière les collines... C'est mon rêve préféré : tu cours, et je te poursuis, sans fatigue... C'est un jeu.  
BRUNO (entre dans le jeu) : - Essaie de m'attraper !  
LODSI : - Je ne peux pas, mon garçon, je suis comme une carriole qui a perdu ses roues. Tout ce que je peux faire, c'est te regarder par la fenêtre...  
BRUNO : - Grand-père...  
LODSI : - Oui ?  
BRUNO : - Quand je la regarde, ma gorge se noue... j'ai froid.  
LODSI : - Crois-tu que je ne l'aie pas remarqué ! Tu la suis partout ! tu la dévores des yeux... tu voudrais... mais tu n'oses pas !  
(p. 22)

Ces pauses contribuent ainsi à l'étrangeté des personnages qui semblent, dans leurs moments de silence, parler à partir d'un ailleurs<sup>89</sup>. Lorsque les mots sont incapables de rendre compte d'un vécu de la chair, insuffisants pour décrire ce qui dépasse l'être, c'est le non-dit qui prend place, car ce qui ne peut être dit doit pourtant l'être et quel meilleur moyen que par une absence de mots signifiante ? C'est ainsi que prend place le silence dans l'œuvre de Jean Sigrïd,

---

<sup>88</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Répétition*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9p%C3%A9tition>, (Page consultée le 27 juillet 2023).

<sup>89</sup> WASTIAUX Sarah, travail de fin d'année pour le cours *Séminaire : esthétique littéraire*, op. cit.

permettant dès lors aux personnages d'exprimer à travers les blancs ce qu'ils ne peuvent dire par les mots.

Dès les premières répliques de *L'Espadon*, la question du pronom et du nom se pose entre Nora et Raf – Nora, qui vouvoie Raf, souhaite l'appeler « Père », mais ce dernier préfère qu'elle use de son prénom et du tutoiement –, créant d'emblée un questionnement autour du langage et des personnages dès lors incertains de l'identité qu'ils renvoient. En outre, dans l'extrait ci-dessous, Nora « *laisse tomber la conversation* » (p. 87) lorsqu'elle se rend compte que Raf ne lui donnera pas d'explication à propos du surnom, Jim Mc Coy, qu'il donne à Jérôme ; Raf, quant à lui, reproche à son ancienne maîtresse de ne pas achever ses phrases, et de se concentrer sur ce qui se joue derrière l'apparence :

*Nora laisse tomber la conversation. Elle se penche sur le jardin, regarde autour d'elle.*

NORA : - L'endroit est assez...

RAF : - Achève tes phrases... L'endroit est assez abominable. Franchement abominable !

NORA : - Ce n'est pas ce que je voulais dire ! Mais je n'aimerais pas vivre, ici ! (*Un temps*) Non, je ne pourrais pas vivre, ici ! Pour toi, c'est différent. Je suppose qu'on s'habitue à tout. C'est comme la plage ! J'ai vu la plage, hier soir. Je m'attendais à autre chose. Ce n'est pas une vraie plage. Ce sable noir.

(p. 87)

L'extrait ci-dessus rend alors compte d'un empêchement de la conversation entre les deux personnages. En effet, Nora ne termine pas ses phrases, ce qui irrite alors Raf qui suppose la fin des phrases de cette dernière. Mais Nora ne semble pas d'accord avec ce qu'il prétend être ses mots – « ce n'est pas ce que je voulais dire » (p. 87). Le non-dit, souligné également par la présence de nombreux points de suspension – voir à la page 89 de la pièce –, continue dès lors de guider les échanges entre les personnages. Certains mots sont également répétés à la page 86 – les termes « bru » et « Raf » sont repris chacun trois fois sur cinq lignes – et semblent souligner l'incapacité du langage à maintenir sa fonction de communication. Comme énoncé précédemment, le fait de prononcer les mêmes mots à plusieurs reprises semble, à la première lecture, nier la progression du temps puisque cela ne permet pas aux personnages, ni aux lecteurs-spectateurs, d'avancer dans la suite de l'action. Cependant, quelque chose d'autre semble se jouer au travers des répétitions. En effet, l'accumulation des mêmes mots plonge les personnages et les lecteurs-spectateurs, forcés de relire les mêmes énoncés, dans un malaise constant, presque irritable. Comme si réentendre, redire, ou relire les mêmes termes les forçait sans cesse à retourner en arrière, et à sentir ou vivre à nouveau les mêmes événements. Dès lors, la sensibilité du personnage, et du lecteur-spectateur, est exacerbée. En outre, ce malaise constant est augmenté d'une forme d'absence inhérente aux pièces de Jean Sigrud que l'auteur insère au sein des répliques :

RAF : - Oui, tout est différent, ici. (*Un temps*) Quels sont vos projets pour la journée ?

NORA : - Je ne sais pas ; nous n'avons rien décidé.

RAF : - Vous pouvez rester ici, personne ne vous dérangera. Mais, comme tu dis, l'endroit est assez...  
Il rit.  
(pp. 87-88)

En effet, l'extrait ci-dessus témoigne du flou dans lequel se trouvent les personnages qui ne semblent rien convenir entre eux, comme portés eux-mêmes par le non-dit. Ensuite, ce qu'il est également intéressant de noter, c'est l'omniprésence du rire de Raf dans la pièce – aux pages 86, 88, et 96. En effet, Raf « rit » souvent, mais il s'agit d'un rire particulier qui advient généralement après une réplique floue ou menaçante. Ci-dessus, Raf rit, comme ironique, après avoir répété la réplique que Nora n'a pas pu finir quelques lignes plus haut (p. 87). C'est comme si son rire était le signe d'un non-dit sans permettre à l'auditeur de comprendre réellement ce qu'il signifie, provoquant encore une fois un sentiment de menace et de danger. En outre, ci-dessous, Raf rit après avoir posé une question à Nora qu'il sait gênante pour elle :

NORA : - Je me demande ce que Jérôme peut bien faire ?  
RAF : - Vous avez dormi ensemble ?  
NORA : - Comment ?  
*Nora se détourne. Raf rit.*  
(p. 88)

Nora finit alors par se détourner mais ne quitte pas la scène, fixée dans l'espace-temps malgré son désir plus ou moins exprimé de partir. A nouveau, le rire de Raf provoque un effet de malaise chez le lecteur-spectateur. En effet, c'est comme s'il riait de la gêne de Nora, et prenait dès lors plaisir à la voir se détourner. Ce faisant, le lecteur-spectateur est dérangé de le voir prendre plaisir au détriment de la jeune femme. Ensuite, la question de la nomination revient dans l'extrait ci-dessous puisque Raf parle de lui à la troisième personne du singulier, comme s'il était quelqu'un d'autre que son propre « je » :

NORA (*après un silence*) : - Tu n'es pas heureux ! Rien ne t'oblige à rester ici !  
RAF : - Ce n'est pas si simple.  
NORA : - Comment vis-tu ?  
RAF : - « Il » a de grands moments. Par exemple, quand « il » ramène un espadon et que les Indiens le saluent comme un roi.  
(p. 88)

Cela contribue au flou de la lecture et au non-dit qui enveloppe les personnages, mais aussi le lecteur-spectateur qui observe la capacité de Raf à toujours éviter de répondre aux questions de Nora – « Ce n'est pas si simple » (p. 88) –, et à rendre anonyme sa propre personne dans les réponses qu'il donne – avec l'utilisation de la troisième personne du singulier.

Ensuite, dans *Mort d'une souris*, le système de répétition est présent au travers du viol maternel revécu par Katty, mais également par le biais des répliques des personnages et de Katty qui reproche les promesses répétées mais non tenues de Jack :

FRITZ (*machinalement*) : - Je le lui ai dit !  
KATTY : - ... et il a répondu que pour un regard c'est sans importance !

FRITZ : - Au contraire, il a dit que ça ne peut plus durer.  
KATTY : - Il le dit à chaque fois.  
(p. 17)

C'est même « *machinalement* » (p. 17) que Fritz lui répond, comme s'il était habitué à cette conversation. Le système de répétition, au-delà de faire signe vers un non-dit qui ne parvient pas à se dire, affecte les personnages ainsi que les lecteurs-spectateurs qui ressentent d'autant plus l'angoisse déjà présente. En effet, le fait de répéter à plusieurs reprises un même mot ou un même geste, angoisse l'individu qui voit s'accélérer l'espace et le temps devant lui, comme en témoigne l'extrait suivant dont les répétitions s'accélèrent dans un rythme effréné :

*Tout à coup, il tourne sur lui-même et prend une photo au flash de Katty.*

JACK : - Je t'ai !

*Il veut recommencer.*

KATTY : - Je ne suis pas habillée.

*Elle va se réfugier derrière le paravent.*

JACK (*un flash du paravent*) : - Je t'ai !

*Katty reparait drapée dans un vieux rideau.*

JACK (*flash et reflash*) : - Je t'ai.

*Elle disparaît derrière le paravent.*

JACK (*flash du paravent*) : - Je t'ai !

*Katty reparait, les épaules nues, les cheveux relevés.*

JACK (*un flash*) : - Je t'ai !

*Elle disparaît derrière le paravent.*

JACK (*flash du paravent*) : - Je t'ai !

*Elle reparait avec un masque de souris et se fait toute petite.*

JACK (*même jeu*) : - Je t'ai !

*Katty disparaîtra et reparaitra plusieurs fois, sous divers déguisements : en vieille femme, en petite gouape, avec moustache et mini-jupe, avec une tête de mort, ivre, comme une mendiante, comme une reine, etc...*

*Chaque fois, Jack prend un instantané, de plus en plus vite, dans une sorte de délire. Il n'y a plus de flash, depuis longtemps, mais il continue.*

*Katty est prise d'une sorte d'angoisse tout en continuant le jeu. Jack s'approche de plus en plus. Au moment où il est près du paravent, Katty l'arrête.*

KATTY (*angoissée*) : - Reste où tu es. N'approche plus. Ne viens pas ici. Ne va pas plus loin. Dépose ta caméra !

(pp. 21-22)

A nouveau, nous pouvons voir l'assimilation qui se crée entre Katty et les souris puisque cette dernière porte un « *masque* » (p. 21) et « *se fait toute petite* » (p. 21). En outre, Katty elle-même finit par ressentir l'angoisse de ce jeu délirant, tout comme le lecteur-spectateur pris dans un tourbillon de flashes et de postures. C'est avec le souffle court et haletant, symptôme respiratoire de l'angoisse, que le lecteur-spectateur, lui-même en proie à l'excitation, termine de lire la scène. Le principe de dédoublement ainsi que le système de répétition qui se maintient, amplifient alors tous deux la tension ressentie par le lecteur-spectateur au fil des pages.

Enfin, dans *L'Ange Couteau*, les monologues, d'abord monotones, s'enchaînent, tournés vers les souvenirs du passé, et passant sous silence la mort tragique du fils Tonio. Le rythme s'accélère ensuite au fil de la pièce, portant ainsi le lecteur-spectateur dans un état de

« transe quasi hypnotique dans lequel se trouve Alex, avant l'intrusion du monde extérieur »<sup>90</sup>. En effet, au plus le non-dit prend place, suggéré par Jean Sigrid, révélé par Dan, au plus le lecteur-spectateur plonge dans le drame, emporté par la répétition des mots et des motifs. Par exemple, la parole « j'enregistre » (p. 60) revient à plusieurs reprises tel un refrain, et ponctue le va-et-vient des personnages dans l'espace-temps et le langage. En effet, le refrain est la marque à la fois d'un retour en arrière et d'une avancée. Dans l'extrait ci-dessous, Jacquart dit à Dan qu'il ne « [sera] jamais un Jacquart » (p. 60), lui à qui il « manquera toujours les petits détails » (p. 60) pour réellement faire partie de la famille :

JACQUART : - Il te manquera toujours les petits détails. [...]

DAN : - J'enregistre : l'odeur du Sidol...

JACQUART : - Le jour de son enterrement, le ciel chantait si bleu au-dessus du cimetière que je n'arrivais pas à être triste. [...]

DAN : - J'enregistre !

JACQUART : - C'était une bonne mère. [...]

DAN : - Trop gâtés, j'enregistre.

JACQUART : - [...] Et puis la maison a été silencieuse.

DAN : - J'enregistre toujours... J'y arriverai...

JACQUART : - Tu n'y arriveras pas. Il te faudrait toute une vie. [...]  
(pp. 60-61)

Au fil de sa discussion avec Jacquart, Dan insiste alors sur sa capacité à enregistrer les informations qui portent sur la biographie des personnages, puisque c'est cela qui lui permettrait d'intégrer la famille. Le lecteur-spectateur retourne donc sans cesse en arrière, car la répétition de la réplique « j'enregistre » lui rappelle que ces deux mots ont déjà été prononcés à plusieurs reprises. Il y a alors une forme de stagnation qui s'installe sur scène. Cette répétition ralentit en effet l'action, puisque les mots ne font qu'être dits et redits comme s'ils ne pouvaient permettre une avancée dans le récit. Mais la répétition de ces mêmes mots permet également au lecteur-spectateur d'avancer dans le déroulement du drame puisque, porté par la connaissance de ces quelques mots, il est entraîné plus rapidement par les répliques. En effet, le rythme s'accélère pour celui qui suppose d'avance les paroles des personnages. Enfin, à force d'observer Dan insister sur sa capacité à enregistrer les informations, le lecteur-spectateur se convainc de sa possible intégration dans la famille. A nouveau, le lecteur-spectateur est sollicité activement durant sa lecture, et est entraîné, comme faisant lui-même partie de l'histoire, par l'esthétique de l'auteur. Nous pouvons ensuite regrouper ces répétitions selon leur champ lexical :

La comptine chantée par Alice aux pages 11 et 12.

*Elle a perdu son amie, son amour. Son amie, son amoureuse est morte (p. 15)*

*Des deux, c'est l'autre qui aimait, et cette autre avait l'âge de sa mère, et elle s'est tuée. Pour elle. (p. 15)*

*Je l'ai tuée. (p. 21)*

*Elle croit qu'elle l'a tuée, parce que la veille, elles s'étaient disputées, comme des amoureux. (p. 21)*

*Elle est profondément blessée dans sa chair. (p. 16)*

---

<sup>90</sup> DE VITO Laura, *op. cit.*, p. 117.

*Dans notre famille, on ne dit pas blessée dans sa chair, dans ces circonstances-là. (p. 16)*

*Dans la famille Jacquart aussi on pourrait être blessé dans sa chair, dans ces circonstances-là. (p. 16)*

*Eh ! vieux ! (p. 17)*

*Non ce n'est pas à toi que je m'adresse, mais au vieux qui est derrière toi, le vieux, derrière toi. (p. 17)*

*Le vieux derrière moi ? (p. 17)*

*Que lui veux-tu, au vieux qui est derrière moi ? (p. 17)*

*Je maudis le sale vieux qui est derrière toi, que tu portes sur ton dos et qui finira par t'étouffer. (p. 17)*

*Le vieux qui est derrière moi ? (p. 19)*

Chacune de ces répliques renvoie dès lors à un champ lexical différent – meurtre/suicide, blessure, vieillesse –, mais également semblable puisque le champ lexical de la mort englobe chacun d'entre eux. En effet, les mots répétés font chacun écho à une des formes que peut prendre la mort. De surcroît, le fait de sans cesse revenir sur ces questions de suicide, et de « vieux » (p. 17), maintient l'angoisse du début à la fin chez le lecteur-spectateur qui ne peut donc oublier la question de la mort qui touche les personnages, mais également sa propre mort puisque le principe d'identification se met en place dès les premières lignes – sans identification quelconque, la lecture d'une œuvre ne peut se faire, ou serait alors insupportable<sup>91</sup>. En outre, le principe de répétition mis en place par Jean Sigrud permet au lecteur-spectateur de vivre plus intensément les effets provoqués par l'écriture de l'auteur. En effet, à force d'être répétés, les mots sont intégrés par le lecteur-spectateur qui doit alors avancer dans le récit accompagné de leur présence et de l'effet qu'ils provoquent. Enfin, prenons un dernier exemple où différentes répétitions se suivent de phrase en phrase. Dans l'extrait suivant, Babette monologue auprès de Petite Lou à qui elle demande de ne pas l'envier malgré son mariage et la promesse d'un avenir de couple dont Petite Lou a été privée après le décès de son « amoureuse » (p. 15) Amanda :

BABETTE : - Surtout, ne m'envie pas. Dis, Lou, ne m'envie pas, surtout ! Je ne suis pas fière. Pour demain, je ne suis pas fière ! Tu me connais, j'ai voulu que ce soit clair : je me marie sans amour. Mais je ne veux pas que Jean-Philippe soit ridicule. Je serai une bonne petite épouse.

... Laisse-moi aller jusqu'au bout. On arrive à toi, tout de suite, mais d'abord la mariée. J'ai accepté Jean-Philippe. Il ne sera pas roulé, mais ne m'envie pas. C'est un choix, tu comprends ! Dis, Lou, tu comprends ? Je ne me plaindrai pas.

[...]

Et toi, je sais que tu ne viendras pas pleurer à l'église. De toute façon, demain je ne penserai qu'à toi. Toute la matinée, à l'église, je penserai à toi.

*Elle la serre contre elle.*

Je l'ai appris, hier soir.

[...]

Si tu veux t'en sortir, il faut que tu t'acceptes.

Tu dois t'accepter comme tu es, Petite Lou !

Hé, poussin, tu dois t'accepter !

Il n'y a pas d'autre solution. Tu dois t'accepter.

Dis, regarde-moi : je m'accepte !

(pp. 24-25)

---

<sup>91</sup> PIRET Pierre, *Littérature, théâtre et sciences humaines*, LROM2791, UCLouvain, 2021-2022.

Ci-dessus, le lecteur-spectateur est face à de nombreuses répétitions langagières qui à la fois ralentissent et relancent le monologue de Babette. En effet, comme énoncé précédemment, les répétitions ralentissent l'avancée de l'action, mais relancent également la suite des répliques puisqu'elles y mettent un rythme qui appelle dès lors à être continué. En outre, nous pouvons observer la répétition de la réplique « laisse-moi aller jusqu'au bout » (p. 24), qui ne cesse d'aller et venir entre les différentes pièces de Jean Sigrid, comme si ce besoin indéterminé d'aller jusqu'au bout constituait la trame décisive de son théâtre. Par ailleurs, cette réplique intervient après la présence de points de suspension, comme s'il y avait eu un silence entre les deux femmes, durant lequel elles ont dialogué intérieurement. Cette idée est confirmée par les mots qui suivent : Babette demande à son amie d'attendre son tour avant de parler d'elle, suggérant ainsi que Petite Lou a pris la parole, or cela n'est pas montré textuellement par l'auteur. Enfin, la didascalie qui suit le monologue de Babette permet à Petite Lou d'inverser son rôle de départ, et de devenir consolatrice et non plus consolée :

*Elle fonde en larmes dans les bras de Lou. Petite Lou met les bras autour d'elle.  
Dan les observe en frottant les flûtes de champagne. Il pose deux flûtes sur ses yeux, comme une paire de jumelles. – Et longuement observe les deux filles.*  
(p. 25)

Ensuite, Dan fait des flûtes de champagne des jumelles dont l'utilité première est de voir de plus près une chose qui se trouve loin. Dès lors, Dan se rapproche de la chose regardée, les deux jeunes femmes, comme s'il tentait par-là d'accéder à leur intimité.

Ce qui habite ainsi l'écriture de Jean Sigrid, c'est cette volonté à postuler un langage qui suggère plus qu'il ne dit. Le lecteur-spectateur ne cesse d'observer un principe de répétition qui guide l'échange des personnages, et est en prise constante avec le non-dit qui plane et qu'il ne parvient pas à déterminer. En effet, le lecteur-spectateur oscille entre les mots que les personnages prononcent nécessairement afin de faire progresser l'action première, et leurs pensées qui semblent se trouver ailleurs que dans ces mots nécessaires. Dès lors, Jean Sigrid emmène le lecteur-spectateur vers un ailleurs où tout semble se dire. « Il faut savoir entendre ce qui est informulé »<sup>92</sup>, c'est-à-dire qu'il faut savoir entendre ce qui est formulé dans l'absence de mots prononcés. Jean Sigrid, par sa dramaturgie, rend ainsi sensible le dialogue intérieur des personnages qui, comme le lecteur-spectateur, traversent le seuil du langage et basculent entre dit et non-dit. L'esthétique de Jean Sigrid perpétue ainsi chez le lecteur-spectateur l'effet de menace et le sentiment d'incertitude qu'il ne peut mettre de côté.

---

<sup>92</sup> GENET Jean, interview au magazine américain *Playboy*, avril 1964. [Nous n'avons pas plus d'information que cela à fournir].

#### **Partie IV : L'effet de menace et le motif de la présence tierce**

##### La dépossession

Le sentiment de menace ne cesse donc d'habiter le théâtre de Jean Sigrig et est, au commencement de cette quatrième partie, étudié au travers de la peur de l'enfermement et du désir de départ qui habitent les personnages, faisant ainsi écho au jeu d'ouverture et de fermeture dont nous avons parlé précédemment<sup>93</sup>. En effet, les personnages ont besoin de penser l'ouverture possible afin d'échapper, mais en vain, à la lourdeur de l'atmosphère. La peur d'être étouffés ou empêchés dans leur mouvement hante ainsi les personnages qui ne peuvent cependant se soustraire à l'emprise de l'espace ou de leur corps, « comme si quelque chose [les] empêchait de franchir la distance »<sup>94</sup> : Lodsi ne peut se lever qu'un instant de sa chaise, pour ensuite y retomber ; Alex et Jacquart alternent entre position assise et position couchée ; Jack, comme coincé par l'espace et ses sentiments, ne semble pas bouger du lit de Katty ; Raf commence et finit la pièce dans la même position. Cette peur de l'enfermement et de l'immobilisme – qu'ils incarnent pourtant – se lie à la peur d'un vampirisme souvent incarné par les personnages féminins. En effet, les hommes craignent d'être la proie de ces femmes qui tentent de les contrôler : Nora désire ramener Raf en Europe avec elle ; Katty souhaite que Jack reste enfermé dans l'appartement pour lui tenir compagnie. Il y a ainsi une hantise de la possession par un autre que soi qui conduit à la menace de la dépossession de soi-même. Les nettoyeuses dans *L'Ange Couteau* tentent de tout posséder en dépouillant le mort-dormeur ; Katty souhaite garder pour elle le petit cheval de carton pâte qu'elle compare à Jack lui-même :

KATTY : - Tu es venu, toi, petit cheval. Je ne t'attendais plus. Tu vois, c'est ici que j'habite. [...] Il est très célèbre. Pas encore vraiment... Mais... j'aimerais mieux qu'il ne soit rien du tout ; qu'il soit comme toi, un petit cheval... Tu as perdu ta crinière ! Lui, il a de beaux cheveux. Peut-être que s'il était très vieux, chauve et un peu cassé, il resterait près de moi. Je pourrais le garder. Je le gâterais. [...] (p. 38)

Ou encore Lodsi qui refuse l'aide de Sarah par peur d'être dépendant d'elle :

SARAH (*veut aider Lodsi*) : - Ne vous fatiguez pas.  
*Elle le prend par le bras.*

LODSI : - Je ne veux pas qu'on m'aide. Bruno a raison. Ne sois pas comme cette femme qui me disait : « Tu ne pourras jamais plus marcher, tu dépendras toujours de moi... » Le rêve de toutes les femmes. (p. 25)

Les personnages, enfermés dans l'espace ou dans une relation amoureuse, ressentent alors le besoin d'échapper à cette possession par autrui. Mais les fissures et craintes intérieures se

---

<sup>93</sup> Cf. pp. 14-18 du mémoire.

<sup>94</sup> SIGRID Jean, *Mort d'une souris ; Les Cavaliers*, op. cit., p. 38.

maintiennent, et les personnages ne parviennent pas à quitter l'espace souhaité – Sarah et Bruno se maintiennent dans le passé en retournant dans la maison et les non-dits ; Katty ne quitte pas l'appartement dans lequel elle ne cesse d'attendre Jack ; Raf occupe la même place qu'au début. L'enfermement et la soumission à un monde clos sont ainsi intériorisés par les personnages et déterminés par un non-dit qui les maintient dans une sujétion « d'ordre névrotique »<sup>95</sup>. C'est alors l'apparition progressive de ce non-dit et sa révélation cathartique – rappelons les scènes finales d'exorcisme – qui régissent le trajet narratif du lecteur-spectateur et le chemin de crête du personnage, tous deux en proie à la menace permanente et au cycle incessant. Car, finalement, le monde de Jean Sigrid reste coincé dans les ambiguïtés, et plongé dans l'indétermination du non-dit. La transparence souhaitée est dès lors impossible à atteindre et l'effet de menace ne quitte le théâtre sigridien.

### L'écriture du troisième personnage

La menace qui s'avance mystérieuse et qui souligne la vulnérabilité de l'existence se rapporte ensuite à ce que nous pouvons appeler l'écriture du troisième personnage<sup>96</sup>. Ce troisième personnage est, selon nous, apparenté à une force maîtresse qui, pesante dans l'indétermination du non-dit qu'elle infiltre, enveloppe les personnages d'un malaise et d'une angoisse dont elle est à l'origine. En outre, cette présence tierce est donnée au lecteur-spectateur dès les premiers instants de chacune des pièces de Jean Sigrid. En effet, rappelons-le, entrant *in medias res* dans le récit, le lecteur-spectateur est confronté à un « moment » lourd et imminent, comme hostile à sa venue. Ainsi, « ce théâtre le heurte, au premier abord, par son entrée à vif comme une lame dans la chair »<sup>97</sup>.

Le sentiment d'être encerclé par une présence tierce est donc dû à la menace qui, se glissant entre les mots et les silences, ne cesse de prendre différentes formes et d'habiter l'espace-temps des pièces. Par exemple, le personnage de Jérôme, dans *L'Espadon*, joue le rôle d'un troisième personnage menaçant et interpelle le lecteur-spectateur qui ne peut l'imaginer qu'avec imprécision. Jérôme oscille effectivement entre voilement et dévoilement parmi les autres personnages, et incarne à son tour le rôle d'une présence tierce. En effet, dans l'extrait

---

<sup>95</sup> EMOND Paul, « Toi, celui qui attendait que tu le rejoignes... », dans : *Textes pour Didascalies : Bijoux de famille ; Pitié pour Violette*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (AML), « Section théâtre », 1983, n°5, p. 76.

<sup>96</sup> L'écriture du troisième personnage rappelle le concept du personnage sublime que Maurice Maeterlinck assimile généralement à la mort.

<sup>97</sup> GOFFIN Anne et POTVIN Carine, *op.cit.*

ci-dessous, Raf semble s'adresser à son fils, « *personnage absent* » (p. 94) qu'il tutoie pourtant, comme dans un aveu, mais aussi et surtout comme s'il s'adressait à un troisième personnage à qui il reproche sa présence depuis tant années :

RAF (*s'adressant à un personnage absent*) : - Je ne t'appellerai plus Jim Mc Coy. Je t'appellerai par ton nom : Jérôme, Albert, Jean-Christophe. « Jérôme de Velours », comme disait ta mère. Écoute, Jérôme de Velours, je vais te faire un aveu solennel : j'aimais ta mère. (*Tout bas*) J'aimais ta mère, sa joue, sa bouche, ses bras, ses mains, ses genoux, ses jambes. Elle était comme un buisson de petites baies rouges. C'est toi qui l'as tuée. En te mettant au monde, le petit buisson de baies rouges s'est brusquement recroquevillé. Elle est morte. Et, depuis, j'ai froid, le temps me paraît long. (*Il se souvient*) ... [...] (*Il lève son verre*) Jérôme tu as tué ta mère, et tu couches avec Nora. Tu ne m'as rien laissé !  
(p. 94)

Raf n'accepte toujours pas le rôle que Jérôme a joué dans la mort de sa femme – il dit d'ailleurs de son fils qu'il a « tué » (p. 94) sa propre mère – ni la relation qu'il entretient avec Nora. Ce personnage absent de la scène prend dès lors une place importante dans le récit puisqu'il y incarne, en tant que présence tierce, une des figures que prend la menace à l'égard de Raf.

Dans *Le bruit de tes pas*, le personnage de Lodsi est, quant à lui, habité par l'angoisse de la guerre, présence tierce omniprésente à laquelle il tente d'échapper. En effet, dans l'extrait ci-dessous, Lodsi refuse de voir la réalité extérieure en face :

ROBI (*hausse les épaules*) : - Tu sais à quoi elle m'a fait penser, ta maison, au milieu de tout ce bleu ? A un vieux cargo en panne de moteur...  
LODSI : - Pourquoi en panne de moteur ?  
ROBI : - ... en panne de moteur dans une baie pourrie...  
LODSI : - Comment : pourrie ? c'est une baie tranquille...  
*Depuis un moment, on entend la canonnade.*  
*Robi contemple le paysage. On entend la canonnade, au loin, Robi se tourne vers Lodsi qui fait semblant de ne pas entendre.*  
ROBI : - Tu l'entends ou tu ne l'entends pas ?  
LODSI (*sèchement*) : - C'est loin.  
ROBI : - J'ai traversé des villes détruites. J'ai vu des femmes qui sortaient d'entre les ruines, un cabas à la main, elles cherchaient de la nourriture. Elles disparaissaient un peu plus loin dans un cratère.  
Un silence.  
SARAH (*pour excuser Lodsi de son silence*) : - Nous savons tout cela.  
(pp. 30-31)

Il nie ce que Robi lui dit – « Comment : pourrie ? c'est une baie tranquille... » (p. 30), « *Lodsi qui fait semblant de ne pas entendre* » (p. 31) –, comme pour empêcher que la menace, bien réelle et dont il a pourtant conscience au fond de lui puisqu'elle guide ses répliques, ne s'actualise. Comme si nier par les mots la réalité revenait à l'annuler :

LODSI (*à Sarah*) : - Laisse-le parler, il dit n'importe quoi. (*A Robi*) Je ne te lâche plus. Nous allons enfin nous voir après tant d'années. Maintenant, nous avons toute la vie devant nous. Nos grandes vacances.  
ROBI (*après un silence*) : - Le monde entier est en guerre.  
LODSI : - Monte sa valise, Bruno  
(p. 31)

Lodsi refuse de parler de la guerre – il ne répond pas aux répliques de Robi qui l'évoque – et nie donc la réalité extérieure. Ce faisant il tente d'écarter la menace qui plane au-dessus d'eux.

Mais il ne peut la maintenir éloignée. En effet, un dialogue intérieur se met en place entre les âmes de ces deux amis qui « *se taisent* » (p. 35) et se comprennent sans se parler. Lors de cet échange, Robi finit par parler à Lodsî du livre qu'il a commencé à écrire et dans lequel il parle de son vieil ami et « d'un voyage qu'[ils ont] fait ensemble » (p. 35). Les premières pages qu'il commence à lui lire témoignent alors de « *la chose* » (p. 36) dont ils connaissent l'existence sans jamais l'avoir vue et qui n'est autre que ce que nous ne cessons d'appeler le troisième personnage, la menace sensible et éprouvée en permanence mais invisible aux yeux des personnages :

« Et tout à coup... Tout à coup, *la chose*, - cette chose  
« dont nous connaissons l'existence, sans l'avoir jamais  
« vue – la chose vient à notre rencontre...  
« Comme une barque... »  
(p. 36)

Ainsi, Robi parle de « cette chose » (p. 36) qui vient à leur rencontre « comme une barque » (p. 36), ce qui lui permet de révéler une présence tierce sans pour autant la définir précisément. A nouveau, l'esthétique de la suggestion prend place dans l'écriture du dramaturge. S'ensuit alors un extrait dans lequel la présence tierce, dont il est question quelques lignes plus haut, s'apparente à un bruit, et puis à un tank :

*On entend un grondement sourd qui se rapproche comme le bruit d'une armée.*  
[...]  
ROBI : - Un tank. Je le sais : c'est un tank. (*Il se lève*) Il faut tout éteindre.  
LODSI : - Non, je ne veux pas.  
ROBI : - Il faut fermer les lumières, Lodsî. (*Il court à la porte*) Les lumières. Fermez les lumières...  
*Le vacarme du tank se rapproche.*  
LODSI : - Je ne veux pas. (*On éteint partout dans la maison*) Je ne veux pas.  
ROBI : - Tu ne peux pas nier la guerre, Lodsî.  
*Dans un bruit de tonnerre le tank monte vers la maison.*  
(pp. 36-37)

Les répliques ci-dessus soulignent l'omniprésence de « cette chose » (p. 36), de ce non-dit dès lors identifié au tank et dont l'assimilation permet à l'auteur de mettre en exergue la menace qui découle de ce mystère. En outre, assimiler le non-dit au bruit et puis au tank permet à l'auteur de rendre compte de l'omniprésence de cette « chose » (p. 36) mystérieuse qui infiltre l'espace-temps des personnages ainsi que les biens matériels. En rendant plus ou moins identifiable le non-dit, Jean Sigrid empêche alors Lodsî de complètement « nier la guerre » (p. 37). En outre, l'extrait ci-dessus met en évidence l'importance que prend le jeu de lumière pour Lodsî. En effet, ce dernier refusait déjà aux pages 34 et 35 d'être plongé dans le noir :

*Il fait presque noir.*  
LODSI : - Voudrais-tu allumer. Je n'aime pas rester dans le noir. (*Robi allume*) Dès qu'il fait noir, je pense à Frédéric. Il est là, devant moi. On n'est jamais tranquille. C'était un garçon tourné vers la clarté. Il était... je ne peux pas t'expliquer.  
ROBI : - Il reviendra.  
LODSI : - J'ai peur qu'il ne revienne changé.

*Ils se taisent. Restent perdus dans leur songerie.*  
(pp. 34-35)

Etre plongé dans le noir est pour Lodsi une source d'angoisse puisque l'absence de lumière contraste avec les souvenirs qu'il a de son fils qui était, par opposition à l'obscurité, « un garçon tourné vers la clarté » (p. 35). Etre plongé dans le noir est donc pour lui un renvoi direct au temps de guerre qu'il tente de nier par l'omniprésence de la lumière. C'est pour cela qu'il dit à plusieurs reprises ne pas vouloir éteindre les lampes. Mais à Robi de lui rappeler qu'il ne peut nier la guerre – « Tu ne peux pas nier la guerre, Lodsi » (p. 37) –, et d'éteindre les lumières « partout dans la maison » (p. 37), l'obligeant ainsi à faire face à l'inévitable. Par ailleurs, ce sont les répliques des pages 36 et 37 qui terminent l'acte I de la pièce. Cela permet à Jean Sigrîd de souligner l'omniprésence de ce non-dit qui se fait de plus en plus menaçant dans l'acte II – « Un mois plus tard. La maison est méconnaissable. La guerre est passée dessus » (p. 39). En effet, le temps est passé, la guerre a ravagé la maison et les fenêtres – « Les vitres ont volé en éclats » (p. 39) – si importantes aux yeux de Lodsi. La maison est désormais gagnée par la guerre qui s'y est infiltrée de part et d'autre, puisque « les lits de fortune sont rangés le long des portes-fenêtres, dont le grand canapé les sépare, formant un rempart dérisoire contre l'extérieur menaçant » (p. 39). Ainsi, la menace, auparavant rattachée à l'extérieur de la maison, s'est installée dans l'intérieur de la demeure désormais touchée par l'insécurité ; comme si la menace silencieuse venait et allait entre l'intérieur et l'extérieur, les contaminant chacun à leur tour. L'espace et le temps ont alors changé malgré l'immobilité des sentiments des personnages : Bruno ne cesse d'admirer et désirer Sarah, et Lodsi refuse toujours autant la guerre bien qu'il la voie et l'entende :

ROBI (*du fond de son fauteuil*) : - Tu devrais te coucher, Lodsi.  
LODSI : - Laisse-moi.  
ROBI : - Tu regardes cette saleté de tank dans la prairie.  
LODSI : - Oui. Ne réveille pas les enfants.  
ROBI : - Tu as entendu le camion, cette nuit ? D'autres soldats sont arrivés.  
LODSI : - Oui.  
ROBI : - Ils sont bien une trentaine maintenant.  
LODSI : - Je ne veux pas le savoir.  
*Le dortoir retombe dans le silence.*  
(p. 40)

Robi insiste ci-dessus sur les sens de Lodsi qui « regard[e] cette saleté de tank dans la prairie » (p. 40) et qui a « entendu le camion » (p. 40) durant la nuit. Lodsi ressent donc la présence ennemie, mais « ne veu[t] pas le savoir » (p. 40). A nouveau, le vieil homme tente de maintenir la menace éloignée, mais ce, en vain. Ensuite, tout au long de l'acte II, le bruit ne cesse de croître à un tel point qu'il se fait lui-même menace et présence tierce :

*Brusquement, les moteurs du tank se mettent en marche.*

Bruit fracassant, insupportable.

*Tous les dormeurs se dressent. Sarah est debout.*

SARAH : - Ils partent ?

LODSI : - Non, chérie, ils ne partent pas. C'est comme hier ils s'amuse... Recouche-toi. Le lieutenant est au bout de la terrasse. Il peut te voir.

Le tank gronde, ronfle, bafouille, tonne, bruit insoutenable, envahissant, narquois, hostile. Chacun se met à l'abri de cette agression, sauf Sarah.

(p. 41)

Le bruit, insoutenable, est défini comme étant une « *agression* » (p. 41), et détient désormais une place à part entière. La menace est alors cette « chose » (p. 36) latente, mais aussi ce bruit qui « *gronde* », « *ronfle* », « *bafouille* » et « *tonne* » (p. 41)<sup>98</sup>. Enfin, Sarah se met à parler d'elle à la troisième personne lorsqu'elle tente de justifier, tout en maintenant l'incertitude, la possible entrevue entre elle et l'officier allemand :

Sarah : [...] Voilà. Maintenant, Sarah va se taire. Elle gardera le silence là-dessus jusqu'à sa mort.

(p. 50)

Ce faisant, Sarah crée une distance avec elle-même. Nous pouvons voir en cet emploi de la troisième personne une référence à la présence tierce que représente la menace. Comme si toutes deux ne faisaient plus qu'une à ce moment. Quant à Bruno, ce sont les images du passé, la loi du silence et le non-dit autour de Sarah qui forment pour lui cette présence à part entière qu'est la menace et qui maintient alors sa force et son influence dix années après les événements. La menace infiltre ainsi chaque espace, chaque temps, tout en maintenant son caractère mystérieux au fil des pages.

Dans *Mort d'une souris*, nous avons étudié précédemment la présence des « ils » qui plongent d'emblée le lecteur-spectateur dans une atmosphère d'incertitude et d'angoisse. En effet, ces « ils » sont ce troisième personnage inquiétant, flottant dans l'air incertain des personnages. Dans *Mort d'une souris*, les phares qui sillonnent la fenêtre de Katty ne sont visibles que parce que l'air autour des personnages est brumeux. Si l'atmosphère de la pièce avait été autre – ensoleillée, par exemple –, les phares n'auraient pu être vus et n'auraient pas pris une place si menaçante. Ces phares, guidés par les « ils », sont donc eux aussi présence tierce. C'est parce qu'« ils » restent indéterminés tout au long de la pièce, qu'ils maintiennent le sentiment d'angoisse chez le lecteur-spectateur. Indéterminés donc, mais sans cesse ressentis par Katty qui les sent braquer sur elle à travers les halots de luminosité, ces « ils » inquiètent la protagoniste qui revit incessamment son traumatisme d'enfance. C'est alors que la menace se fait violence. En effet, après la scène des flashes et des postures (pp. 21-22), Katty « *s'affaire*

---

<sup>98</sup> Lorsque nous ne notons qu'une fois un numéro de page entre parenthèses, cela signifie que l'ensemble des termes cités proviennent de la même page de l'œuvre en question.

*dans un coin* » (p. 23) tandis que Jack « *tourne en rond* » (p. 23) jusqu'au moment où « *tout à coup, dans un mouvement de rage il donne un coup de poing sur la table* » (p. 23) :

KATTY : - Qu'est-ce qu' « elle » a encore fait ?

JACK : - « Elle » s'obstine à rester dans cet horrible endroit à faire semblant que rien ne lui manque.

KATTY : - Qu'est-ce que ça peut bien « lui » faire à « lui » ? « Il » n'y est pour rien.

JACK : - Non, bien sûr. Mais « il » ne peut s'empêcher d'y penser tout le temps.

KATTY : - Peut- « il » être bête !

(pp. 23-24)

Le lecteur-spectateur se demande dès lors pourquoi les personnages s'adressent la parole en usant de la troisième personne. Dans ce cas-ci, l'insertion de la troisième personne renvoie à la présence de la menace qui plane au-dessus d'eux – comme si chacun incarnait alors une menace pour l'autre – et qui n'est jamais donnée telle quelle. Le lecteur-spectateur est ainsi confronté à une violence à la fois physique et langagière du personnage de Jack qui, ne parvenant pas à retenir ni son irritation ni sa colère, lance des ordres à Katty :

*Elle veut toucher les cheveux de Jack. Il détourne la tête et lui désigne la chaise de l'autre côté de la table.*

JACK : - Assieds-toi !

KATTY : - Je ferai tout ce que tu me diras de faire.

[...]

JACK (*avec autorité*) : - Viens ici !

(p. 24)

Enfin, Jack est assimilé au grand-père, froid et violent, tous deux nommés par l'intermédiaire de la troisième personne :

KATTY (*souriant presque*) : - ... « Il » se fâche. Quand il se fâche, il me fait penser au grand-père. On ne le voyait pas souvent non plus, le grand-père. Il venait « par devoir ». Il faisait un tour à la cuisine, ouvrait les armoires, sans dire un mot. Puis, tout à coup, il éclatait ! « Comment peux-tu venir ici Leni ! » – c'était ma mère – « De quoi vis-tu ? Je t'ordonne de revenir à la maison... » J'avais peur de lui. (*Touchant la joue de Jack*) Pas un sourire ? Non, « il » ne sourit pas ! « Il » est sérieux comme le grand-père.

(p. 25)

Il incarne ainsi, à son tour, la présence tierce menaçante.

Finalement, dans *L'Ange Couteau*, nous avons pu voir précédemment<sup>99</sup> en Dan le personnage qui incarne au mieux la menace, mais c'est sans compter sur le « vieux » que Petite Lou ne cesse d'interpeller :

*Petite Lou s'est levée.*

*Elle est très jolie.*

*Elle va vers Jacquart.*

PETITE LOU : - Eh ! vieux !

JACQUART : - Est-ce à moi que tu t'adresses ?

PETITE LOU : - Non, ce n'est pas à toi que je m'adresse, mais au vieux qui est derrière toi, le vieux, derrière toi.

JACQUART : - Le vieux derrière moi ?

PETITE LOU, *farouchement* : - Oui !

JACQUART : - Que lui veux-tu, au vieux qui est derrière moi ?

PETITE LOU : - J'ai mal ! J'ai très mal dans ma chair ; il faut que je maudisse quelqu'un : je maudis le sale vieux qui est derrière toi, que tu portes sur ton dos et qui finira par t'étouffer.

---

<sup>99</sup> Cf. pp. 20-22 du mémoire.

*De la salle voisine vient brusquement la voix d'Alex, qui parle dans le micro.*  
(p. 17)

En effet, le lecteur-spectateur se demande qui est ce vieux – que nous assimilons à une présence tierce menaçante – dont parle Petite Lou et qu'elle maudit. La didascalie qui suit la menace de Petite Lou se rapporte à Alex, fils de Jacquart, lui-même grand-père et donc âgé. Faire intervenir le personnage d'Alex après la menace de Petite Lou rapproche, dans une forme d'assimilation, le vieux dont elle parle à Alex lui-même. A nouveau, un non-dit se met en place autour de Petite Lou qui finit par proférer des menaces, ce qui provoque chez les personnages et le lecteur-spectateur, un sentiment d'incertitude et d'angoisse, comme le souligne la réplique suivante :

JACQUART : - Le vieux qui est derrière moi ? Qu'a-t-elle voulu dire ? C'est le Seigneur qui est avec moi, assis sur mes épaules. Est-ce lui qu'elle veut maudire ? Pardonne-lui, Seigneur, elle ne sait pas ce qu'elle dit.  
(p. 19)

Jacquart a gardé en tête les paroles de Petite Lou qu'il tente pourtant d'éloigner en s'adressant au Seigneur et en diminuant le savoir de sa petite-fille – et donc la « vérité », ou du moins l'impact que de telles paroles pourraient avoir – puisqu'il dit d'elle qu'« elle ne sait pas ce qu'elle dit » (p. 19).

Ainsi, l'écriture du troisième personnage prend place dans chacune des pièces de Jean Sigrid. La présence tierce, entre non-dit et menace, est aussi incarnée par différents personnages – tels que Jérôme, Jack, Camille et Dan –, et ne cesse d'infiltrer l'espace-temps, de se glisser entre les mots et les blancs.

### La présence d'animaux

En outre, au-delà de se référer à la menace qui plane, le troisième personnage, présence menaçante, est également incarné par les différents animaux présents dans chacune des pièces de l'auteur. En effet, les animaux, qui prennent une place importante dans le théâtre de Jean Sigrid, incarnent le double du protagoniste de l'histoire : le renard incarne Sarah mais est également métaphore du désir adolescent de Bruno puisqu'en caressant le renard, il imagine caresser sa tante ; l'espadon est le double de Raf et de Pépé mais représente également ce vers quoi doit tendre Raf pour « aller jusqu'au bout » (p. 100) ; la souris est à la fois la proie et le double de Katty, mais également la métaphore de sa liberté ou de sa mort si nous nous référons au titre de la pièce ; et enfin le chien dans *L'Ange Couteau* est le double bestial et agressif de Dan, lui-même représenté comme un lapin écorché dans sa petite enfance. Ainsi, les animaux

détiennent une place plus qu'importante dans le récit sigridien. En outre, les animaux servent de sacrifice et participent à l'avancée du récit. En effet :

La fonction de ces animaux est de préfigurer une crise lorsqu'ils apparaissent sur scène, puis de la résoudre lorsqu'ils sont tués. Avec la mise à mort de ces animaux fétiches, c'est comme si l'ordre était rétabli, que la situation redevenait normale. La violence de l'acte meurtrier permet aux personnages de sortir d'un cauchemar, de retrouver leur conscience. Il s'agit donc d'un acte curatif et cathartique qui conduit à une sorte de "renaissance spirituelle"<sup>100</sup>.

Si nous reprenons la citation précédente, les animaux sont sacrificiels, c'est-à-dire que par leur mort, ils permettent aux personnages de se libérer de l'angoisse, voire du traumatisme passé. En tuant la souris, Katty se libère des peurs traumatiques ; par la mort du renard, Camille tente de tuer la passion qu'éprouve son frère pour sa tante ; en sacrifiant l'espadon au moyen d'un harpon qui rappelle le tisonnier de Jack, Raf essaye d'aller « jusqu'au bout des choses » (p. 100) et d'atteindre l'objectif de sa vie ; et enfin, par la mort du chien, Alex tente d'exorciser son angoisse. Plus précisément, Katty, en tuant la souris à la fin de la pièce, se tue elle-même. Elle se tue, donc, elle en tant que « souris ». Elle tue son « ancien moi » de Katty victime, et promet de devenir autre, un « moi » plus fort. La pièce peut dès lors se lire comme la tentative de Jack à mettre fin à la relation avec Katty : il sait qu'il ne pourra ni ne voudra toujours être là – ou alors, cela est voué à l'échec –, l'apparition d'Hélène est là pour le lui rappeler ; cependant, il ne parvient pas à quitter Katty, la culpabilité et le sentiment de responsabilité étant plus forts. Or, ses sentiments deviendront colère et violence à la fin de la pièce. Le seul moyen de mettre fin à cela – mais est-ce vraiment la fin, ou tragique répétition ? – serait dès lors de tuer la souris, ce qu'il ne parvient pourtant pas à faire. C'est Katty qui finit par tuer l'animal<sup>101</sup>, comme s'il n'y avait que la mort pour se libérer. Il fallait que ça soit elle qui tue la souris, et se tue donc elle-même symboliquement : car, comme elle le rappelle à la fin du drame, il faut détruire ou être détruit. Alors, dans la crainte de la dépossession de soi par un autre<sup>102</sup>, autant être détruit par soi-même plutôt que par autrui.

Dans *L'Espadon*, l'animal, comme personnifié – « *L'espadon reprend son soliloque* » (p. 85) –, fait son entrée dès le début de la pièce :

*Suspendu à une poutre, le squelette – crâne – d'un espadon, énorme poisson-épée. Ossifié, il ressemble à une sculpture de Giacometti : pétrification d'une horreur passive. Raf, cinquante-cinq ans, est assis, à même le sol de la terrasse. Il sommeille sous un immense chapeau, qui lui couvre le visage. L'espadon dégorge des sons "dégoûtants" : mélange de jurons, de baquets d'eau sale, de hoquets, de voluptueux crachotements. Raf lève la tête lentement, le regarde, rit tout bas, continue à sommeiller.*

RAF : - Oui ! Oui !

*L'espadon reprend son soliloque.*

RAF : - Oui ! Oui !

---

<sup>100</sup> LO VULLO Loredana, *op. cit.*, p. 143.

<sup>101</sup> Cela fait écho à la page 39 du mémoire lorsque nous disions de Katty qu'elle incarnait également, de par son prénom, le prédateur de la souris.

<sup>102</sup> Cf. p. 50 du mémoire.

(p. 85)

La première didascalie présente l'animal comme étant à la fois mort – « *squelette* », « *crâne* », « *ossifié* » (p. 85)<sup>103</sup> – et vivant – « *l'espadon dégorge des sons "dégoûtants"* », « *l'espadon reprend son soliloque* » (p. 85) –, instaurant ainsi un doute quant à sa nature chez le lecteur-spectateur. En outre, le fait que Raf, protagoniste de la pièce, « *sommeille* » (p. 85) et « *continue à sommeiller* » (p. 85), plonge le lecteur-spectateur dans une atmosphère onirique qu'il pressent également comme menaçante – « *pétrification d'une horreur passive* », « *sons "dégoûtants"* », « *rit tout bas* » (p. 85). Jean Sigrid parle du « *tout début de la pièce [qui] se jouera sur un ton feutré, comme si on entrait dans une histoire "confortable". L'horreur de la situation s'imposera peu à peu* » (p. 85), formant ainsi un paradoxe productif qui interpelle le lecteur-spectateur et le maintient « dans un état d'incertitude et d'attente sur la suite des événements »<sup>104</sup>. Ensuite, l'horreur est pressentie dès les premières lignes, comme nous venons de le signaler, par cet effet d'incertitude et par l'emploi du champ lexical du dégoût et de la peur. L'incertitude se maintient donc au fil des pages, et est également ressentie par les personnages eux-mêmes qui évitent de répondre aux questions posées, comme en témoigne l'extrait suivant :

NORA : - Sous ce chapeau, on ne voit pas si tu dors ou si tu ne dors pas !  
RAF (*montrant le chapeau*) : - C'est ma cabine ! (*Un temps*) Pourquoi es-tu déjà levée ? (*Désignant l'espadon*) J'espère que ce n'est pas lui qui t'a réveillée !  
NORA : - Lui ? Comment lui ?  
RAF : - Prends-tu du café ou du thé ?  
(p. 86)

Le non-dit se met en place<sup>105</sup>, Raf parle de l'espadon comme d'un être vivant, interpellant ainsi Nora qui reste interloquée par sa remarque, pour ensuite changer de sujet en déviant la conversation – « Prends-tu du café ou du thé ? » (p. 86) – et créer de nouvelles interpellations chez Nora :

NORA : - Du café ! Je vais attendre Jérôme. Il s'habille...  
RAF : - Jérôme ! tu veux dire : Jim Mc Coy.  
Il rit.  
NORA – Jim ? ! !  
RAF : - Quand il était petit, je l'appelais Jim Mc Coy ! (*Il chante*) : Jim Mc Coy, Jim Mc Coy à quatorze ans était si nounouche qu'il mouillait ses draps rien qu'avec sa bouche.  
(p. 86)

---

<sup>103</sup> Pour rappel, lorsque nous ne notons qu'une fois un numéro de page entre parenthèses, cela signifie que l'ensemble des termes cités proviennent de la même page de l'œuvre en question.

<sup>104</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [*tenir en*] *Haleine*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/haleine>, (Page consultée le 6 août 2023).

<sup>105</sup> Le début de *L'Espadon* commence à la page 85 de l'ouvrage dont il est tiré. L'extrait analysé se réfère à la page 86, c'est pourquoi nous pouvons dire du non-dit qu'il « se met en place ».

En effet, Raf use du surnom Jim Mc Coy pour faire référence à Jérôme, appellation que Nora ignorait alors. En outre, les bruits d'eau font partie intégrante de la pièce ainsi plongée dans une atmosphère moite et chaude – « *la mer* », « *baquets d'eau sale* », « *la chasse d'une toilette* », « *va-et-vient de l'eau sur un rocher* », « *la vie des eaux entre les rochers* » (p. 91). Les didascalies immergent dès lors le lecteur-spectateur dans un climat étouffant où le sentiment de malaise – « *bruits dégoûtants* », « *rafales de vent* », « *eau sale* », « *courses de rats* », « *succion* », « *gargarismes* », « *gargouillements* », « *coups* », « *choc* » (p. 91) – prend une telle place qu'il finit par s'étendre de ligne en ligne. Enfin, un jeu entre le bruit et le silence s'installe dès les premières répliques et ponctue les dialogues tout au long de la pièce :

*Pour ne plus entendre ce qu'il dit, Nora enfonce le chapeau sur sa tête. On entend la mer qui domine la voix de Raf : l'espadon émet des sons dégoûtants. Puis, le silence revient un temps.*  
(p. 93)

Le lecteur-spectateur, dès lors plongé dans une atmosphère lourde et occupé à distinguer les bruits et les silences, oscille entre confession – « Ce n'est pas toi qui l'as tué : il est mort de vieillesse » (p. 94) – et menace – « Je sais qu'il est là, que je finirai par le tuer. Un de nous deux finira par tuer l'autre » (p. 95) – à propos de l'espadon. Mais Nora nie l'existence de l'animal – « Mais, il n'y a pas d'espadon ! Tu n'en as jamais vu ! » (p. 95) –, et par conséquent le rôle que Raf souhaite jouer dans la mort de ce dernier. Quelques lignes plus loin, Raf continue pourtant de confesser le rôle que prend l'animal à ses yeux :

RAF : - [...] Tout à coup, j'ai compris que ma vie était manquée. Le fait de réussir ou de ne pas réussir, n'y changerait rien : j'étais un mannequin dans une vitrine. C'est à cet instant que j'ai décidé de partir. J'ai choisi le Pacifique parce que c'est un grand berceau et un grand tombeau... Quand je suis en mer, chassant l'espadon, tout est différent. Alors je ne suis plus un père manqué... et tout ce qui s'en suit. Je suis un homme. Je fais un travail d'homme : je lutte avec une bête, un grand personnage, un seigneur, puissant et fourbe : l'espadon.  
(p. 95)

L'espadon est dès lors ce qui lui permet de mettre de côté ce qui le ronge – « Alors je ne suis plus un père manqué » (p. 95) –, et d'être « un homme » (p. 95).

En mourant, les animaux semblent ainsi libérer les protagonistes<sup>106</sup>. Cependant, cette libération n'est, selon nous, qu'apparence et n'empêche en rien le recommencement infini de ce qui se déroule – nous reviendrons par la suite sur le principe cyclique qui habite les pièces – :

L'espace dramatique entre les deux histoires dissimule le voyage de l'homme de Sigrid, elles sont donc les deux parenthèses à l'intérieur desquelles se déroule son cycle de vie, pour révéler dans la conclusion qu'il n'y a ni début ni fin à l'histoire, en fait il n'en restera que l'apparence. Les deux récits marquent donc les deux points pivots, fixes, d'une action qui se déroule de manière évanescence et parfois rocambolesque : en somme, le début et la fin<sup>107</sup>.

<sup>106</sup> Cf. citation de Loredana Lo Vullo à la page 69 du mémoire.

<sup>107</sup> DE VITO Laura, *op. cit.*, pp. 120-121.

En effet, d'un point de vue structurel, Jean Sigrïd place chacun des animaux en début et en fin de récit comme pour souligner la forme cyclique que prend le récit. En outre, en sacrifiant l'animal à la place d'eux-mêmes, les personnages sigridiens garantissent leur semblant d'existence, car, comme le rappelle Katty à la fin de *Mort d'une souris*, il s'agit de détruire pour ne pas être détruit. Cependant, cela n'est qu'apparence, puisqu'en tuant les animaux, doubles d'eux-mêmes, ces derniers s'auto-détruisent également. C'est justement cette ambiguïté entre les animaux – seulement nommés, jamais décrits – et les protagonistes qui conduit à un sentiment de malaise et d'angoisse chez le lecteur-spectateur, incertain de la relation entre les deux qui n'est alors que suggérée, et pour qui la mort de l'un peut valoir la mort de l'autre.

## Partie V : L'effet de menace et le motif de la mort

### L'ubiquité de la mort

La question de la mort est ainsi ubiquiste dans le théâtre de Jean Sigrid. En effet, au fil de ses pièces, la mort s'installe. Elle est présente dès le début, s'actualise, ponctue chacun de ses drames, jusqu'à *L'Ange Couteau* où elle prend une place presque totale puisqu'Alex y visite son antre, et voyage dans le séjour des morts.

Dans *L'Espadon*, certains<sup>108</sup> considèrent l'animal comme le symbole de la mort. En effet, c'est en affrontant symboliquement l'espadon – puisque ce dernier est mort, et joué par Pépé – que Raf pourra vaincre sa peur de la mort et « aller jusqu'au bout » (p. 100) :

NORA : - Aidez-moi ! Décidez-le à rentrer avec nous, en Europe !

PEPE : - Il renoncerait sans avoir eu le courage d'aller jusqu'au bout... Les gens ne vont jamais jusqu'au bout de ce qu'ils font. Ils ont peur. Ils reviennent sur leurs pas dès qu'ils ne reconnaissent plus les lieux. – Raf est déjà loin. Il s'est débarrassé de vous, de vous tous... Il avance tout seul.

NORA : - Vous devez le décider à rentrer avec nous, sans quoi, il est perdu. Je le ramènerai...

PEPE : Il renoncerait, sans avoir une seule fois dans sa vie...

NORA (*excédée*) : - Sans avoir quoi ?

PEPE : - Sans avoir tué l'espadon ! Sans l'avoir traqué et tué. S'il ne le fait pas, c'est un homme mort que vous ramènerez...

[...]

NORA (*criant*) : - Raf !... C'est une grande maison !... Les meubles, les gros meubles, les objets, formeront une garde autour de toi !

PEPE (*plus fort*) : - ... Puisque tes narines, très suavement n'ont pas eu en horreur la puanteur du corps mort de Lazare, ni la puanteur horrible de Judas, lorsqu'il t'embrassa, que soient bénies tes narines précieuses, qu'elles reçoivent odeur de suavité et de louanges ! (*Pépé décroche le masque de l'espadon, s'en couvre le visage, se confondant ainsi avec la bête*) Droit devant toi, tu verras un grand remous, une sorte de... Tu verras... tu reconnaîtras l'endroit ! Cette fois-ci ! ... Cette fois... Au moins une fois dans ta vie...

NORA : - Nous formerons une garde autour de toi ! Tu seras enfin à l'abri ! Je te verrai, le matin, sur le seuil de la porte, et te ferai signe !

PEPE : - [...] Ce sont les yeux d'un cadavre ordinaire. (*Il donne un grand coup dans la poitrine de Raf*) Consurge ! Consurge ! (*On entend de grands paquets de mer se précipitant sur la coque d'un bateau, des vagues déferlant sur le pont. Raf a un haut-le-cœur*)... Consurge ! Consurge ! Vieux con ! (*A son oreille*) Vieux con !

(pp. 100-101)

La scène finale reprise ci-dessus est ainsi celle du climax de la pièce. En effet, les personnages se confrontent les uns aux autres, dans une forme de chaos indéterminé. Raf est « *couvert de boue, de sang et d'écume. Il tient à la main son harpon* » (p. 100) et « *porte un masque d'or figé dans une expression d'horreur* » (p. 100). A nouveau, Jean Sigrid intègre une arme dangereuse dont la présence inquiète le lecteur-spectateur qui se demande quelle utilité cette dernière aura. En outre, les personnages crient, Nora promet un futur à Raf – « Nous formerons une garde autour de toi ! Tu seras enfin à l'abri ! Je te verrai, le matin, sur le seuil de la porte,

---

<sup>108</sup> GOFFIN Anne et POTVIN Carine, *op. cit.*, p. 39.

et te ferai signe ! » (p. 101) –, mais Pépé encourage au contraire Raf à combattre l'espadon avec qui le vieillard se confond puisqu'en décrochant le masque de l'animal, il « *s'en couvre le visage* » (p. 101). Les mots des personnages se répètent également, avec l'apparition du terme latin « *consurge* » – qui signifie « s'élever »<sup>109</sup> ou encore « se lever d'un seul mouvement »<sup>110</sup> – encourageant ainsi Raf à agir. C'est alors que petit-à-petit la scène devient une scène d'exorcisme, obligeant Nora à rejoindre les incantations de Pépé :

RAF (*le menace de son harpon*) : - Aïe !

PEPE : - Esprits immondes, sortez de lui !

*Raf sursaute, comme s'il recevait en plein visage une vague glaciale.*

RAF : - Aïe !

PEPE (*coup de poing dans la poitrine*) : - Esprits immondes !

RAF : - Ha !

PEPE : - Esprits immondes, sortez de la tête de cet homme !

[...]

NORA : - ... de ses oreilles, de ses yeux, sortez !

[...]

NORA : - de sa poitrine, sortez !

PEPE : - de ses aisselles, de son cerveau, de sa moelle...

NORA ET PEPE : - Sortez !

*Des masses d'eau bouillonnent autour de la cabane. Il fait obscur. Des filets d'eau sale suintent entre les planches de la cabane.*

PEPE : - ... de son ventre, de ses entrailles, de toute sa chair, de chaque partie de chair, de son sang, des parties génitales, de la semence, de l'urine, de la sueur, sortez ! Sortez de lui, de sa chair, de ses vêtements...

[...]

(pp. 101-102)

En effet, Nora et Pépé se mettent à prononcer des formules destinées à faire sortir les « esprits immondes » (p. 101) de « la tête de cet homme » (p. 102) et de chacune des parties de son corps, comme s'ils tentaient de délivrer Raf d'un mal qui l'habite<sup>111</sup>. L'impératif « sortez » apparaît d'ailleurs sept fois, ce qui permet à l'auteur d'insister sur le besoin et l'urgence ressentie par les personnages d'exorciser Raf. Les incantations de Pépé qui, rappelons-le, « à condition qu'on en respecte la teneur »<sup>112</sup>, sont censées « agir sur les esprits surnaturels »<sup>113</sup>, rythment la scène qui s'accélère et provoquent à nouveau chez le lecteur-spectateur un sentiment d'angoisse qu'il ne peut réfréner. L'effet de tension est dès lors provoqué par les paroles des personnages, mais également par leurs gestes puisque Raf poursuit Pépé avec son harpon, « *le frappe, trébuche, frappe encore. Pépé riposte. Ils luttent, Pépé s'écroule, entraînant Raf dans sa chute* » (p. 102).

---

<sup>109</sup> Dico Latin, *Consurge*, extrait de <https://www.dicolatin.com/Latin/Lemme/0/CONSURGE/index.html>, (Page consultée le 30 mai 2023).

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Exorciser*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/exorciser>, (Page consultée le 18 juillet 2023).

<sup>112</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Incantation*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/incantation>, (Page consultée le 29 juillet 2023).

<sup>113</sup> *Ibid.*

L'angoisse accumulée précédemment éclate ainsi physiquement entre les personnages qui tentent vainement de se libérer d'elle.

Ensuite, dans *Mort d'une souris*, la mort est présente dès l'intitulé de la pièce, et se glisse au fil des pages au travers des « ils » menaçants. La mort est également présente au travers du souvenir et de la répétition du viol de la mère, ainsi qu'au travers du meurtre de la souris à la fin de la pièce. En outre, dans l'extrait ci-dessous, nous pouvons noter la présence du motif de la barque, également repris dans *Le bruit de tes pas*, et faisant à nouveau référence à la mort :

KATTY : - Je suis sûre que la nuit, dans tes rêves, tu me supprimes. Tu es caché dans les fougères, avec ton fusil ; je passe à bicyclette dans le soleil, puis dans l'ombre, puis, de nouveau, dans le soleil. Tu appuies sur la gâchette. Je tombe, je suis morte, avec le vélo à côté de moi, dans l'herbe... Cela n'a fait aucun bruit. Une autre fois, nous sommes sur un lac, c'est le soir, à la fin de l'été. Je suis assise au fond de la barque avec ma robe à pois. Tu me tends la main et brusquement tu me fais basculer dans l'eau froide, et tu t'éloignes à grands coups de rames.

JACK : - Non, cela se passe tout autrement dans mes rêves. Je n'essaie pas de te noyer ou de te fuir. [...] (pp. 49-50)

La mort, ici liée au rêve, entretient alors sa présence en habitant les répliques des personnages – « tu me supprimes » (p. 49), « eau froide » (p. 50), « à grands coups de rames » (p. 50), « noyer » (p. 50), « fuir » (p. 50). Ainsi, la mort s'installe au fil des pages, et ce, parfois subtilement comme en témoigne l'extrait suivant :

*Au moment où Jack a interrompu sa scène avec elle, Katty a pris son tricot et s'est mise à tricoter en toute quiétude. C'est un énorme tricot noir.*

FRITZ (s'approchant de Katty) : - Depuis que je vous connais, je vous vois toujours avec le même tricot. C'est une maison que vous tricotez ?

KATTY : - Un pull-over.

FRITZ : - Pour une baleine ?

KATTY (montrant Jack) : - Pour lui.

FRITZ : - Il peut encore grossir !

*Katty s'est approchée de Jack, présente le tricot devant lui pour voir « s'il va ».*

JACK (à Katty) : - J'ai froid.

KATTY : - Tu auras bien chaud avec ceci. (Elle réfléchit) Je me demande pourquoi j'ai pris de la laine noire... Au fond, le noir ça va avec tout ; les couleurs c'est bête... Sauf le blanc ! mais ce n'est pas une couleur.

*Elle rit.*

Tout le monde est figé, dramatique.

(pp. 31-32)

En effet, le noir est la couleur de la mort et du deuil ; le blanc celle de la pureté et du paradis. Tricoter un pull de couleur noire à Jack permet à Katty de lui annoncer un malheur prochain, ce que souligne la didascalie « *elle rit, tout le monde est figé, dramatique* » (p. 32). Si Katty déclare avoir tricoté sa vie à celle de Jack et qu'elle lui tricote également un pull-over de la couleur de la mort (pp. 32-33), c'est comme si elle se liait elle aussi à la mort. Dès lors, à la fin de la pièce, quand elle tue la souris – son animal double –, elle se tue elle-même et tue, avec elle, Jack, tricoté à sa vie. En outre, le dédoublement entre Katty et la souris ne fait qu'augmenter l'angoisse provoquée par les répliques de Jack et de Fritz. Puisque toutes deux

ne forment qu'un seul personnage, lorsque Jack et Fritz parlent de la souris, c'est comme s'ils parlaient de Katty. Les agressions lancées à la souris sont donc aussi adressées à la jeune femme. En outre, comme nous avons pu l'analyser précédemment, le tisonnier de Jack, qui fait écho au harpon de Raf et au bâton de Bruno, permet à Katty de tuer la souris. La mort des animaux est ainsi répétitive d'une pièce à l'autre, chacune doublée d'un personnage. Ensuite, les ordres lancés par Jack sont pris au pied de la lettre par Katty qui s'identifie au « elle » que Jack utilise pour parler, au premier abord, de la souris. A nouveau, les deux se confondent en un seul personnage. Jack déclare de surcroît vouloir « aller jusqu'au bout » (p. 55), ce qui fait alors écho au souhait indéterminé de Raf dans *L'Espadon* d' « aller jusqu'au bout au moins une fois » (p. 100). Les doutes prennent ainsi une telle place qu'ils finissent par provoquer la violence des personnages :

Il assène un coup de tisonnier sur la cage qui tombe de la table. La souris s'échappe. Jack la poursuit, frappant aveuglément le plancher; La souris file dans la direction du lit, se tapit dessous. Alors Jack se met à donner de grands coups de tisonnier sur le lit, sur l'oreiller, avec une sauvagerie démente.

Fritz se jette sur lui, tente de lui arracher le tisonnier. Ils luttent. Rapidement Fritz prend le dessus, s'empare du tisonnier et menace Jack.  
(p. 55)

En effet, Jack, « avec une sauvagerie démente » (p. 55), tente de tuer la souris, comme s'il souhaitait – par procuration – en finir avec la vie de Katty pour enfin se sentir libre. Ensuite, Fritz finit lui aussi par rejoindre la folie de Jack, et tous deux reproduisent le viol maternel observé par Katty enfant. En effet, Fritz « avec un rictus » (p. 55) entre dans le même jeu que Jack, et tous deux se mettent à menacer la souris, ainsi que Katty qui les prie de ne pas faire de mal à l'animal. La tension continue alors de monter entre les personnages, jusqu'au moment où elle prend une telle place que les personnages perdent le contrôle d'eux-mêmes :

FRITZ : - Tu vas être sage ! Ou plutôt, tu vas ne pas être sage. Tu vas être folle !

[...]

Jack met la main devant les yeux de Katty. Fritz éteint la lumière. On entend un remue-ménage. On rallume. Le lit a disparu.

[...]

Tout à coup, les phares scintillent, fouillent la chambre, s'arrêtent sur Katty.

Rires d'hommes, de soldats, bruits de moteurs. Moteurs de gros camions militaires.

Katty entre dans une sorte de transe. Elle se débat comme si l'on s'emparait d'elle, comme si elle était renversée, violentée, brutalisée, elle se jette à terre, crie, lutte désespérément ; puis, tout à coup, retombe comme un pantin brisé.

Les phares s'éteignent ou plutôt « se retirent », s'éloignent.

Silence.

(pp. 55-57)

Cette scène rappelle la scène d'exorcisme dans *L'Espadon*, où le climax était à son comble. En effet, les bruits et les gestes s'intensifient : Katty « entre dans une sorte de transe [...] renversée, violentée, brutalisée, [...] se jette à terre, crie, lutte, désespérément » (p. 57), pour

finir par retomber « *comme un pantin brisé* » (p. 57). Les phares sont à leur tour personnifiés, eux qui « *fouillent la chambre* » (p. 57) et qui, une fois Katty retombée par terre, « *se retirent* » (p. 57), comme un homme se retire de la femme après un acte sexuel. A nouveau, Jean Sigrid intercale une scène dans laquelle l'angoisse, accumulée au fil des pages, explose physiquement – rappelons la lutte physique entre Raf et Pépé – avant de s'insinuer, encore, entre les personnages qui jamais ne pourront la fuir :

*Fritz est parti. Il ne reviendra plus.*

*Jack s'approche de Katty, la relève doucement, lui parle tout bas.*

JACK : - C'est fini. Ils ne viendront plus. Ils ne traverseront plus le pont à l'entrée du village.

KATTY : - Tu n'as pas essayé de me défendre. Tu as laissé faire !

JACK : - Il fallait aller jusqu'au bout : détruire. La tendresse n'arrange rien !

KATTY : - Tu étais avec eux. Je t'ai vu : tu avais la bouche tordue... Jamais je ne pourrai oublier !

JACK : - Maintenant, tu sais comment je suis !

KATTY : - C'est donc ce que tu voulais !

JACK : - Je ne sais pas ce que je voulais. Je regrette simplement ma vie.

KATTY : - Toute petite, j'ai compris ce que serait ma vie, à moi... C'était en hiver ; ma mère me baignait dans une cuvette au milieu de la grande cuisine. J'avais froid... J'avais peur de ce qui allait arriver... On entendait déjà leurs moteurs, dans la côte, avant le pont. Et sur le plafond de la cuisine, les premières lueurs... Puis les camions ont traversé le pont, dévalé la petite pente devant chez nous... Tout à coup, la porte a cédé. J'ai vu...

JACK : - Dis-le...

KATTY : - Elle qui, l'instant d'avant, était si belle, j'ai vu comment ils se la partageaient... Cela m'a poursuivi pendant toutes ces années. J'avais fini par oublier, grâce à toi, à ta tendresse... (*un temps*). Tu peux me laisser maintenant. J'attendrai ici !

(p. 58)

Jack insiste sur l'inutilité de la tendresse, et pousse Katty à révéler oralement – « Dis-le... » (p. 58) – le drame qu'elle a vécu enfant, comme si les sous-entendus de la jeune femme ne lui suffisaient pas. L'épisode traumatique est alors enfin avoué par Katty – « J'ai vu comment ils se la partageaient... » (p. 58). Déjà petite, elle pressentait l'événement, angoissait et « avai[t] peur de ce qui allait arriver » (p. 58). Son aveu vient dès lors confirmer la scène de viol qui précède. Enfin, les derniers mots de Katty relancent l'angoisse qui ne quitte jamais le théâtre sigridien :

KATTY : - [...] (*Jack descend vers Hélène*). Attends ! (*Elle vient de voir quelque chose qui bouge, à terre, le long du mur : la souris*) Je vois quelqu'un qui me rappelle quelque chose ! (*Elle ramasse le tisonnier et bondit sur la souris qu'elle tue d'un coup sec*) Tu vois, c'était simple. (*Elle prend la souris et la tient par la queue*) C'est propre. Il n'y a plus à se poser de questions !

*Elle jette la souris dehors.*

*Jack rejoint Hélène et se laisse « récupérer ».*

KATTY (*quand elle est seule*) : - Il faut détruire ou être détruit. Tu n'as pas été jusqu'au bout. J'aurais plus de courage que toi !

(p. 60)

La mort ponctue ainsi la pièce par l'énoncé « détruire ou être détruit » (pp. 54, 60) qui suppose la destruction d'une chose ou d'une autre, mais une destruction inévitable. En effet, Katty choisit de détruire plutôt que d'être détruite par autrui, mais ce faisant, elle laisse planer l'incertitude chez le lecteur-spectateur qui se demande si la mort de la souris par Katty renvoie

symboliquement à son suicide. Par ailleurs, Jack « *descend* » (p. 60) vers Hélène qui n'est qu'apparition, comme si lui-même rejoignait le rêve, le fantasme, l'illusion. Il se laisse « *recupérer* » (p. 60) comme s'il n'avait jamais été là, comme s'il n'avait pas de volonté propre. D'ailleurs, à la page précédente, Jean Sigrid fait attendre le personnage d'Hélène qui « *reste en dehors* » (p. 59), comme pour signifier au lecteur-spectateur que Jack la rejoindra d'un moment à l'autre, ce qu'il finit par faire à la page 60. Ce faisant, il les place tous deux sous le signe du fantasme, et de l'illusion. Nous pouvons également assimiler le départ de Jack à sa mort, puisque, comme énoncé précédemment<sup>114</sup>, Katty lie sa propre vie à celle de Jack par l'intermédiaire du pull noir qu'elle lui a tricoté. Étant donné que la souris incarne le double de Katty qui elle-même est liée à Jack, en tuant la souris, Katty tue également Jack. Finalement, Katty insiste sur le fait que Jack n'est pas allé jusqu'au bout, comme s'il avait échoué à sa quête. Elle aura alors plus de courage que lui. Cependant, c'est le futur qu'elle emploie, laissant planer l'incertitude.

Enfin, dans *L'Ange Couteau*, la mort fait son entrée dès les premières répliques de la pièce puisque les personnages font référence au suicide de l'amante de Petite Lou qui elle-même souhaite à son tour mourir. Cela provoque un effet de menace chez le lecteur-spectateur directement plongé dans une atmosphère pesante. En effet, Petite Lou parle de la mort comme d'un souhait dans sa première réplique – « Je veux mourir » (p. 12). La mort se glisse au fil des pages par le biais de Petite Lou qui rappelle son souhait à plusieurs reprises, mais également par le biais des autres personnages qui en parlent chacun à leur tour. La mort prend alors place au point de former le nœud autour duquel les événements se jouent. En outre, le sentiment inquiétant qui résulte des échanges entre les personnages vient certes de l'évocation de la mort, mais également du fait qu'elle soit voulue par une jeune femme âgée de 19 ans :

ALICE : - Sûrement pas ! Mourir quand on ne veut pas, c'est déjà stupide, mais vouloir mourir ! A ton âge, on ne parle pas de mourir. Dis-lui ton âge, Papy.

JACQUART : - Cent ans.

ALICE : - Et toi, avec tes dix-neuf ans, tu oses parler de mourir !

JACQUART : - Pourquoi l'as-tu amenée ici ? A cause d'elle, je m'embrouille dans mes comptes.

ALICE : - Elle était toute seule, pauvre petite.

JACQUART : - A dix-neuf ans, on est une femme.

(p. 14)

En effet, vouloir mourir aussi jeune provoque un malaise chez le lecteur-spectateur qui s'étonne d'entendre une jeune personne de « dix-neuf ans » (p. 14) vouloir en finir avec la vie. Ensuite, l'inquiétude ressentie est liée à l'incompréhension de la mort. Certes, Petite Lou souhaite mourir, mais ce souhait est lié à son incompréhension face à la mort de son amie Amanda. Alice

---

<sup>114</sup> Cf. p. 75 du mémoire.

souligne d'ailleurs l'incapacité des personnages à comprendre la mort, pour ensuite répliquer à Jacquart qu'il doit la comprendre, lui qui est si proche d'elle. Cependant, Jacquart ne réagit pas à la réplique d'Alice, et reste bloqué sur l'homosexualité des deux femmes (p. 15), comme incapable d'y faire abstraction. Ce faisant, Jean Sigrid maintient le non-dit autour de la mort. Le personnage de Jacquart est alors, pour l'auteur, celui qui permet de ralentir l'action en refusant de répondre directement aux questions soulevées à propos de la mort. Ensuite, Jacquart parle de son désir d'être plus vieux de quelques jours (p. 22), comme si cela ne pouvait être le cas à l'avenir. Les paroles qu'il prononce font alors écho au motif de la mort qui se rapproche. En outre, la mort se présente au travers des différents rêves, désirs et fantasmes des personnages. En effet, Alex se met à sommeiller (pp. 32-33) avant d'entrer en contact avec les souvenirs du passé comme s'ils étaient présents. Dan fait alors sortir Alice de scène afin que la scène entre la Dame – Babette – et Alex puisse se jouer :

ALICE : - Je ne sais pas danser, Dan.

DAN : - Je t'apprendrai.

Il la conduit vers la noce.

Alex sommeille toujours.

Entre la jolie dame. Elle a 19 ans. C'est la mariée.

Elle observe Alex.

ALEX, la voit brusquement : - Maman ! vous étiez là !

DAME : - Pourquoi te caches-tu, Alexandre ?

Tes petits amis te cherchent partout.

Va t'amuser avec eux...

ALEX : - J'irai, Maman.

[...]

ALEX, se souvient : - « Cette douceur maternelle qui me couvait... »

DAME : - Que me caches-tu, Alexandre ?

ALEX : - Rien, Maman.

(pp. 40-41)

La scène se met en place par le biais de Dan qui laisse Alex sommeiller et qu'il protège de toute venue non désirée. Dan est ainsi, comme nous avons pu l'énoncer précédemment, « l'arrangeur », celui qui dicte les scènes, ainsi que les entrées et sorties des personnages. En outre, comme énoncé ci-dessus, Alex, présenté comme un enfant face à sa mère, vit cet instant d'illusion comme si le moment qu'il partageait avec sa mère était réel et présent. Mais Jean Sigrid intercale pourtant dans l'illusion d'Alex une réplique qui témoigne bien de la fiction de la scène puisqu'à un moment il fait se souvenir Alex de la « douceur maternelle qui [le] couvait » (p. 41). Ce faisant, il insiste sur la notion de « souvenir » et tente de rendre conscient Alex de l'illusion qu'il vit. S'ensuit alors une scène qui, placée sous le signe du non-dit, confirme l'illusion :

ALEX : - Je jouais dans la rue avec mes petits camarades, quand un garçon est arrivé en courant et nous a dit qu'une fille du quartier montrait son petit trou et qu'on pouvait regarder. On a sauté sur nos vélos. On s'est mis à pédaler jusqu'au terrain où la fille, derrière un buisson, relevait sa jupe. J'ai regardé. Après, ils ont prétendu que les enfants sortent de là, Maman...

DAME, sur un autre ton : - Je ne suis pas ta maman, je suis la mariée, je suis ta petite-fille, Babette, ta petite-fille...

ALEX : - Le monde est plein de confusion. Comment savoir où est la vérité ?

DAME : - Tu sais très bien qui je suis...

Elle a pris de la distance.

(p. 42)

En effet, Babette finit par révéler son identité à Alex qui, en proie à l'illusion, se demande « comment savoir où est la vérité » (p. 42). La scène entre Babette-Dame et Alex procure au lecteur-spectateur un sentiment de douloureuse nostalgie, puisqu'il se retrouve face à un grand-père redevenu enfant devant celle qu'il a pris pour sa mère. Cette illusion lui rappelle la présence du monde comme « plein de confusion » (p. 42), ainsi que l'état permanent de l'enfance chez l'être humain, sans cesse à la recherche de la « douceur maternelle » (p. 41). En outre, l'extrait ci-dessous témoigne du malaise et du doute qui se maintiennent :

DAME, angoissée : - Grand-père ! Il est trop tard !

ALEX : - Que dis-tu ?

DAME : - Je suis heureuse ! Grand-père ? Grand-père ?

ALEX : - Qu'as-tu, ma chérie ?

DAME : - On les a montrés à la télévision : des hommes sont torturés. Là-bas. On leur arrache les cheveux, les ongles...

ALEX : - Pas aujourd'hui, ma chérie. C'est le plus beau jour de ta vie...

DAME, saute sur ses pieds : - Est-ce que je peux aller danser maintenant ?

ALEX : - Oui, va danser, ma chérie.

(pp. 44-45)

En effet, cette scène intervient après l'illusion d'Alex et place le lecteur-spectateur dans une position inconfortable puisqu'il ne parvient pas à se situer face à cette dernière. Il ne sait si la scène qui continue est de l'ordre de l'illusion ou de la réalité, puisqu'il sait que la Dame s'est révélée être Babette, mais le rôle qu'elle prend est comme imprécis et indéterminé. La Dame – puisque Jean Sigrid ne la nomme pas Babette – ne répond pas aux questions d'Alex, et ne cesse d'alterner entre des répliques qui penchent vers la douleur – « des hommes sont torturés » (p. 44) – et d'autres vers le bonheur – « je peux aller danser maintenant ? » (p. 45) – amplifiant chez le lecteur-spectateur l'effet de balancement propre à l'incertitude. La Dame, qu'ici le lecteur-spectateur identifie bien à Babette puisqu'elle parle de la filiation qui la lie à Alex, souhaite alors oublier ce dernier qui ne cesse de lui rappeler la mort :

DAME : - Je te quitte.

Pardonne-moi d'avoir dix-neuf ans. Pardonne-moi de ne plus penser à toi.

Pardonne-moi de t'oublier. D'avoir envie de t'oublier, de te chasser de mon esprit pour ne pas gâcher mon plaisir. Dans la vie, j'ai envie de m'amuser. Rien d'autre.

La mort est ainsi omniprésente, et les personnages y pensent et y font face, chacun à leur tour. Par ailleurs, la référence à la charrette revient à plusieurs reprises :

DAN : - Êtes-vous sûr qu'il ne risque rien ? ... A son âge.

ALEX : - Il est très vieux, et parfois, il me paraît plus jeune que le dernier de ses petits-fils. Quand nous sommes seuls, il lui arrive de parler de la mort. Je le trouve assis à la fenêtre, surveillant la rue. En me voyant, il dit : « Ne me dérange pas, j'attends la charrette... »  
(pp. 50-51)

JACQUART : - « Dan ». Quel métier fait ton père ?

DAN : - Il était rémouleur. Il affûtait les couteaux. D'ailleurs, on l'appelait « Couteau ». Il avait une petite charrette à bras, qu'il poussait devant lui : « Couteaux ! couteaux ! couteaux ! »  
(p. 52)

Cette référence au père qui poussait une charrette fait écho à la charrette qui emporte les morts, et qui « transportait les condamnés à l'échafaud »<sup>115</sup>. La mort ne cesse ainsi d'infiltrer le champ lexical des personnages. En outre, Jean Sigrid fait intervenir de nouveaux personnages, les nettoyeuses, qui, par leur dénomination, renvoient à ce qui se doit d'être propre, et débarrassé de tout ce qui salit, souille ou ternit<sup>116</sup> :

*De dos, penchées vers le sol, entrent des nettoyeuses.*

*Elles avancent à reculons, enfouissant dans leurs sacs tout ce qui leur tombe sous la main. Arrivées à hauteur du frigo, elles l'ouvrent, le vident, liquident tout.*

*Elles avancent inexorablement, en silence ou en bourdonnant.*

[...]

*Des nettoyeuses continuent à entrer, à envahir la scène. L'une d'elles ramasse le voile de la mariée, le met sur sa tête.*

*Passant près du vieux Jacquart, elles lui retirent ses souliers, ses lacets, puis sa jaquette...*

*La lumière baisse.*

ALEX, à Dan : - Qu'essayais-tu de nous dire ?

Que sais-tu de la mort ?

Je t'écoute.

DAN, désignant les nettoyeuses : - Elles ne respectent rien.

(pp. 61-62)

En effet, les nettoyeuses dont il est question rappellent les servantes maeterlinckiennes dans *Pelléas et Mélisande*, dont le rôle est également de nettoyer le plancher, comme pour le purifier d'un malheur passé ou futur. Ces mêmes nettoyeuses dépouillent Jacquart comme lorsque nous dépouillons quelqu'un après sa mort. En désignant les nettoyeuses après la réplique d'Alex – « Que sais-tu de la mort ? Je t'écoute » (p. 62) –, Dan fait signe vers elles, comme pour lui répondre indirectement qu'elles incarnent la mort. Le vocabulaire qu'emploie l'auteur fait d'ailleurs, de manière de plus en plus nette, écho à la mort – « agonisante » (p. 61), « faucher » (p. 62), « dépouilleront » (p. 62), « exécution » (p. 63), « moissonneuse » (p. 63). En outre, Dan maintient le non-dit autour de la filière qu'il prétend connaître, et ne répond qu'indirectement aux questions soulevées par Alex. Le jeu de lumière vient d'ailleurs faire écho aux paroles prononcées par Dan : au plus les personnages tentent d'atteindre la vérité à propos de la filière, au plus la lumière baisse – « *La lumière baisse encore* » (p. 63), « *Il fait presque noir* » (p. 63),

<sup>115</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Charrette*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/charrette>, (Page consultée le 30 mai 2023).

<sup>116</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Nettoyer*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/nettoyer>, (Page consultée le 30 mai 2023).

« *L'obscurité envahit la scène* » (p. 64) –, comme pour souligner l'impossibilité à révéler un tel secret. En outre, le monologue de Dan est intéressant à étudier puisqu'il y avoue avoir approché la mort de près, tel « un lapin écorché » (p. 70). « Un pied dans la vie, un pied dans la mort » (p. 71), Dan est celui qui oscille dans l'entre-deux de l'existence. Il est à la fois ange, vie, et couteau, mort, « unis dans une furieuse étreinte » (p. 71). Vient alors la description du séjour des morts où il invite Alex à se rendre :

*Le lieu est touché d'une sorte d'aurore, sur laquelle se détache le frigidaire.*

*Nous sommes dans le séjour des morts.*

*Un vieil homme – qui est Jacquart, bien qu'il soit différent – fait son entrée et se tient debout, immobile.*

*Il porte un costume fripé de voyageur pauvre. Il regarde autour de lui, essaie de reconnaître ce lieu, sorte de station-frontière, qu'il voit pour la première fois.*

*Le vieil homme est suivi d'autres voyageurs : deux femmes. L'une très jeune (Petite Lou), l'autre d'âge mûr (Amanda).*

*Il y a également un autre homme, Albert, le vieux serveur.*

*Les deux femmes – 1<sup>re</sup> femme (Lou) et 2<sup>e</sup> femme (Amanda) – se parlent à voix basse*

(p. 72)

Jacquart qui « *porte un costume fripé de voyageur pauvre [...] essaie de reconnaître ce lieu [...] qu'il voit pour la première fois* » (p. 72). Il est également « *suivi d'autres voyageurs* » (p. 72) : Petite Lou et Amanda. Ce qui est dès lors intéressant de noter, c'est la présence de Petite Lou dans cette « *sorte de station-frontière* » (p. 72) qu'est le séjour des morts. Cette coprésence interpelle le lecteur-spectateur qui peut dès lors interpréter une mort commune entre Lou et son amie. Il remarque d'ailleurs l'absence de Petite Lou dans la pièce puisqu'elle n'est pas intervenue depuis longtemps, et lorsqu'elle revient sur papier-scène, c'est en tant que voyageuse dans le séjour des morts. C'est pourquoi nous pouvons penser que les personnages que nous retrouvons dans cette scène sont soit ceux qui s'appêtent à mourir, tels que Jacquart – le vieil homme – et Albert – le vieux serveur – tous deux âgés, soit ceux qui le sont déjà, comme pour Petite Lou et Amanda. S'ensuit alors la scène de retrouvailles où Alex observe de loin son fils Tonio, non pas âgé de trente ans comme il l'aurait pensé, mais de dix ans, l'âge auquel il a voulu mourir pour la première fois. Alex ne cesse alors de crier son nom – « Tonio ! Tonio ! Tonio » (p. 79) –, et tente de l'approcher. Mais à Dan de le mettre en garde, « un pas de plus, et tout s'effacerait » (p. 77), soulignant ainsi l'état ébranlable et incertain de la scène. C'est alors que le voyage dans le séjour des morts s'achève pour Alex, « *tombé, tête la première, sur les sacs* » (p. 79), et que la lumière revient. Cependant, ce n'est pas pour autant que la mort s'éloigne des lignes du théâtre. En effet, Alex est examiné tel un mort que l'on recouvre d'un linceul – « *Dan s'approche d'Alex, l'examine, ramasse une nappe qui traîne, et la jette sur le corps* » (p. 79) –, et les nettoyeuses portent avec elles tous les biens que nous pouvons retrouver dans certaines cultures pour accompagner les morts dans l'au-delà – « *Elles sont chargées, les unes de linge, de draps, les autres de vêtements, d'autres encore de quoi boire et manger* » (p. 79). D'ailleurs,

Jean Sigrid parle de sa pièce comme inspirée d'un rêve qu'il a fait suite à un voyage en Égypte<sup>117</sup> ; dans la culture égyptienne antique, le rituel funéraire consistait en l'embaumement et la momification, mais également en l'inhumation du corps avec des biens funéraires tels que de la nourriture et des vêtements qui permettaient au défunt de reprendre sa vie dans l'au-delà. La mort dans l'Égypte antique n'est, en effet, qu'une interruption de la vie et non une fin définitive : la mort est une seconde naissance<sup>118</sup>. Le lecteur-spectateur peut ainsi voir une correspondance entre les nettoyeuses de *L'Ange Couteau* et le personnel responsable des rites funéraires en Égypte antique. En outre, les nettoyeuses qui portent la litière, comme le font les porteurs<sup>119</sup> avec un cercueil, tentent d'habiller le corps d'Alex de vêtements propres – semblables à ceux qu'elles ont dérobés à Jacquart quelques instants plus tôt –, comme un thanatopracteur<sup>120</sup> habille un mort avant la cérémonie :

DAN, à celles qui portent la litière : - [...] Son costume, vous l'avez ? ... Sa chemise propre ? Sa cravate, vous l'avez ? Ses chaussettes ? ... Ses souliers, montrez !  
(p. 80)

S'ensuit une querelle entre les nettoyeuses qui se battent pour savoir qui d'entre elles habillera le corps d'Alex. Mais Dan, épuisé par leur présence, finit par les chasser de scène :

DAN : - Arrêtez !  
Ne le touchez pas !  
Je ne veux plus vous voir !  
Allez au diable !  
*Il leur arrache les vêtements.*  
Dehors !  
*Elles sortent en emportant une partie des vêtements.*  
*Dan revient à Alex, remet de l'ordre dans son habillement, l'aide à remettre son veston.*  
DAN : - Tu vois, tout est bouffonnerie.  
(p. 83)

Ainsi, la scène se termine par une réplique de Dan qui fait écho à l'importance accordée tout au long de la pièce aux visions et aux apparences. Dire que « tout est bouffonnerie » (p. 83), c'est dire que tout est sans intérêt, tout n'est que blague. Le lecteur-spectateur est ainsi face à « un état de l'entre-deux s'il en est, entre présence et absence du sujet »<sup>121</sup>, où Alex à la fois sommeille et semble éveillé, tel un somnambule. Comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac, « plus le personnage se tient immobile, plus sa propre vie tourne autour de lui à une allure

---

<sup>117</sup> Cf. p. 6 du mémoire.

<sup>118</sup> VIRENQUE Hélène, « Le grand voyage vers l'au-delà : les secrets du livre des morts égyptien », dans : *Histoire et Civilisations*, mis en ligne sur National Geographic, extrait de <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/le-grand-voyage-vers-lau-dela-les-secrets-du-livre-des-morts-egyptien>, (Page consultée le 29 juillet 2023).

<sup>119</sup> Advitam, *Lexique du funéraire*, extrait de <https://advitam.fr/lexique-obseques>, (Page consultée le 8 août 2023).

<sup>120</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Thanatopracteur*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/thanatopracteur>, (Page consultée le 8 août 2023).

<sup>121</sup> SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 2004, p. 67.

vertigineuse »<sup>122</sup> : Alex, précipité dans le séjour des morts, revit à la fois son enfance et celle de son fils Tonio. Ses souvenirs défilent, lui qui, passif, ne peut intervenir. A nouveau, le sentiment de menace se glisse chez le lecteur-spectateur qui ressent toute la tension spatiale et temporelle dans laquelle le personnage est plongé. S'ensuit alors une discussion étrange entre Dan et Babette :

BABETTE : - [...] Pour l'instant, je me marie de miroir en miroir, avant de passer aux choses sérieuses. Pour l'instant, je me marie à gauche et à droite. Pour l'instant, mon mari c'est cet homme qui dort... C'est pour lui que je suis en blanc : mon grand-père, mon enfant, mon amant... Dan, est-ce que le flux de la vie va seulement de nous vers les autres ? Va-t-il également des autres vers nous ? Je voudrais savoir...

DAN : - De nous vers les autres et des autres vers nous. Ainsi, cet homme je l'ai tiré vers moi pour le conduire à lui-même. Et lui m'a tiré du néant pour quelques heures. Est-ce que tu peux comprendre ?  
(pp. 85-86)

Le lecteur est confronté à un moment entre Dan et Babette qu'il ne parvient pas à s'expliquer. Ils apparaissent tous deux comme hors de l'espace et du temps. Le lecteur-spectateur ne parvient pas à déterminer ni leur nature ni leur relation, et à nouveau, porte le poids du doute. En effet, tous deux ne cessent de s'interroger l'un l'autre – quatorze questions sont posées sur dix-huit répliques –, mais aucun ne parvient à répondre aux questions posées. Pour la première fois, Dan est lui-même face à un questionnement :

DAN : - Qui es-tu ?

BABETTE : - La mariée du siècle. [...] Si tu es Couteau, moi, je suis Lune, tu ne peux pas m'atteindre...  
(p. 88)

Le non-dit, inquiétant, plane et menace alors la fin de la pièce :

DAN : - Grand-père.

Je vais te dicter ton rêve.

Tu es assis dans le hall de l'hôtel.

Le guide vient te chercher. Tu vas le suivre.

[...]

Entre les piliers massifs s'ouvre une étroite perspective, à l'infini. Et alors que le lieu où tu te tiens est encore dans l'ombre, tu découvres, au loin, éclairé par le jour naissant, un obélisque.

Ce n'est pas un obélisque, c'est une statue humaine, un homme, et cet homme c'est toi, distinctement. Toi, celui qui attendait que tu le rejoignes.

Dan recule de quelques pas.

Maintenant, tu es arrivé !

Dan sort rapidement.

Alex continue de fixer la vision.

(p. 90)

Dan dicte en effet à Alex la description qu'il avait faite en début de pièce du séjour des morts<sup>123</sup>. Ce faisant, c'est comme s'il préparait et accompagnait Alex dans l'autre monde. Cette idée est confirmée par la réplique de Dan qui dit à Alex : « Maintenant, tu es arrivé ! » (p. 90), sous-entendant « Maintenant, tu es arrivé au séjour des morts ». Pourtant, une fois le rêve dicté,

<sup>122</sup> SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 2004, p. 68.

<sup>123</sup> Cette description fait d'ailleurs écho au rêve que Jean Sigrid a fait en Égypte et qui lui a inspiré l'écriture de la pièce, ce dont nous avons parlé aux pages 6 et 80 du mémoire.

Alice, qui avait quitté la scène auparavant, refait son apparition (p. 90) comme pour, au contraire, souligner le retour dans la réalité du temps présent, comme si tout ce qu'il s'était passé n'était qu'une illusion, un rêve, un moment d'égarement. S'ensuit alors un dialogue entre Alice et Alex pour qui la réalité est en-deçà et au-delà de l'espace-temps prétendument présent. La réalité c'est ce qu'il a vu dans le séjour des morts, et le rêve ce qu'il a vu à l'église :

ALEX : - J'étais avec Tonio.

ALICE : - Avec Tonio ? ton fils ?

ALEX : - J'étais avec Tonio. Là-bas.

ALICE : - Là-bas ? Où ?

ALEX : - L'Ange Couteau m'a conduit.

ALICE : - L'Ange Couteau ?

ALEX : - Avec sa boucle à l'oreille...

ALICE, *après un silence* : - Moi aussi, je fais ce genre de rêve.

ALEX : - Ce n'était pas un rêve. J'ai vu Tonio parmi les morts.

ALICE : - J'ai de ces rêves, moi aussi, Alex !

ALEX : - Ce n'est pas un rêve. C'est la réalité, la seule réalité. Le rêve, c'est Babette, à l'église, mariée...

Un sale rêve.

*Babette sort.*

(pp. 90-91)

Il assure avoir vu Tonio parmi les morts, ce qui pour lui constitue « la seule réalité » (p. 91) et non un rêve. Il est dès lors difficile pour le lecteur-spectateur d'interpréter univoquement la fin de la pièce. Le monde est alors comme à l'envers, et tout n'est qu'apparence, comme le souligne la dernière réplique d'Alex :

ALEX : - La mort, la vie ? Seulement l'apparence, pauvre Alice !

(p. 96)

### Le jeu de sonde de l'être

Les interrogations animent ainsi le théâtre de Jean Sigrïd tout au long de sa représentation. Les personnages voilent et dévoilent ce qu'ils savent, maintiennent les incertitudes tout en recherchant les certitudes auprès des autres. Ce qui anime ainsi l'écriture de Jean Sigrïd, c'est la conduite des personnages en fonction de la psychologie d'autrui :

On agit non pas selon sa personnalité mais selon ce qu'on croit être la réaction d'autrui. On contraint autrui à l'action non pas selon ce qu'il est réellement mais selon ce que l'on présuppose qu'il est. Cette distorsion, fréquente dans la vie courante, entre le voulu des uns et le vécu des autres est ici poussée jusqu'à son drame. [...] Il suffit à tous ces êtres de se côtoyer plus ou moins intimement et les voilà convaincus d'avoir sondé leurs partenaires au plus profond de leur intériorité<sup>124</sup>.

En appliquant la citation de Michel Voiturier au théâtre de Jean Sigrïd, nous pouvons dire qu'un jeu de sonde de l'être se crée dès lors entre les personnages et les lecteurs-spectateurs. En effet, l'individu sigridien, qu'il soit de fiction ou réel, tente de sonder l'autre mais également soi-

---

<sup>124</sup> VOITURIER Michel, « Les jeux de l'impossible départ », dans : *Textes pour Didascalies : Bijoux de famille ; Pitié pour Violette*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, « Section théâtre », 1983, n°5, pp. 64-65.

même, malgré l'impossibilité, ou du moins l'échec, de cette tentative. De fait, les personnages n'aboutiront jamais à leurs rêves et désirs. Tout ne se termine que par des « déchirements »<sup>125</sup> et la répétition infinie des incertitudes.

---

<sup>125</sup> VOITURIER Michel, *op.cit.*, p. 65.

## Partie VI : L'effet de menace et le principe circulaire des pièces

### L'inachèvement et la fuite

Ainsi, un principe de répétition<sup>126</sup> guide le théâtre de Jean Sigrid. En effet, il y a une forme de soulagement à la fin de ses pièces mais très rapidement l'inachèvement prend le dessus, entraînant une frustration et un malaise chez le lecteur-spectateur dès lors témoin de la forme circulaire – définie comme étant ce « qui revient à son point de départ »<sup>127</sup> – que prennent les récits : dans *L'Ange Couteau*, par exemple, la mort du chien, battu par Alex à la fin de la pièce, rappelle la fin de la fable racontée au début du drame :

- ALEX : - « [...]
- Dis donc, la Jeanne, c'est le démon que tu as mis dans ton sac ? fait Félicien.
  - C'est un grand chien, dit la Jeanne, un chien méchant qui me court après tous les soirs et qui me saute dessus toutes les nuits, en aboyant.
  - Il te saute dessus ? fait Félicien.
  - Oui ! tous les soirs et toutes les nuits et j'en ai soupé !
  - Il te saute dessus ! fait encore Félicien.
  - Oui ! et si tu veux savoir comment, tu prends un gros bâton et tu tapes dessus jusqu'à ce qu'il soit raide. Après, tu viendras au moulin !  
Ni une ni deux, Félicien prend son gros bâton et d'un grand coup sec aplatit la bête qui, comme l'a dit Jeanne, lui saute dessus toutes les nuits.
  - Merci ! fait la Jeanne. Tu me rends un fier service, car, dans le sac y a mon mari et j'attends cette nuit un beau capitaine qui n'aboie pas, mais qui fait bien la manœuvre.  
(pp. 27-28)

*Elles ont mis un bâton dans la main d'Alex, elles tiennent le sac, le chien dans le sac.*

[...]

*Alex assène un coup terrible, un seul coup, sur le sac, sur la bête dans le sac. Le chien est mort. Du premier coup.*

(pp. 95-96)

En effet, le lecteur-spectateur est face à la répétition du début de la pièce qui, dès lors, recommence. Le même lexique est d'ailleurs repris : « bâton », « sac », « chien », « coup », « bête ». En outre, la fin des pièces telles que *L'Espadon* et *Mort d'une souris* ramène les personnages à revivre leur passé dans la réalité du présent, ou du moins à reproduire à la fin de la pièce les événements du début. A nouveau, le recommencement, défini comme étant la

---

<sup>126</sup> Rappelons-le, « répéter » ici est employé dans le sens d' « exprimer à nouveau une idée, une pensée [...], la reformuler, s'en faire l'écho ». [Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Répéter*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9p%C3%A9ter>, (Page consultée le 7 août 2023).] Lorsque nous parlons de « répétition infinie des incertitudes » à la page 86, nous mettons en avant l'idée selon laquelle les incertitudes ne cessent de « se reproduire » chez les personnages et les lecteurs-spectateurs.

<sup>127</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Circulaire*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/circulaire>, (Page consultée le 7 août 2023).

« reprise »<sup>128</sup>, la « répétition »<sup>129</sup> d'un phénomène, est de mise dans le théâtre de Jean Sigrid. Enfin, l'absence d'un dénouement ultime est liée à la question de l'inachèvement, et par extension à celle de la répétition, elle-même liée au traumatisme que revivent sans cesse les personnages. En d'autres mots, les pièces de Jean Sigrid n'ont pas d'« événement final qui résout l'intrigue, règle le sort des personnes qui y sont impliquées »<sup>130</sup>. Le non-dit maintient alors son caractère insoluble, et le lecteur-spectateur observe une reprise des phénomènes du début des pièces à la fin de ces dernières. Mais poussé par le réflexe de dénouer les événements et de mettre des mots sur ce qui ne se dit pas, le lecteur-spectateur est alors obligé de reprendre le déroulement des pièces, à leur point de départ, pour tenter de trouver un sens à ces dernières, mais ce, indéfiniment puisque la fin des pièces ne peut se réécrire.

Ensuite, le principe de répétition est présent entre les œuvres elles-mêmes. En effet, chacune d'entre elles révèle la présence d'un animal sacrificiel, comme nous avons pu l'observer, ainsi que la présence d'une arme, souvent tranchante – harpon, couteau, tisonnier, bâton. Les œuvres sont ainsi répétitives entre elles, et se répondent dans la forme d'un écho dont le processus est la répétition d'une chose dans un effet de résonance<sup>131</sup> par un ailleurs qui lie les pièces entre elles. En effet, le sentiment d'une présence tierce ne quitte pas le lecteur-spectateur qui la retrouve dans chacun des drames, comme si elle l'accompagnait et résonnait en lui au fil des pages et des pièces. En outre, cette présence tierce pèse sur les personnages à chacun de leur pas ; elle les escorte du début à la fin et de la fin au début, ne leur laissant aucun répit et les accablant de sa présence. C'est l'inachèvement et la perte de soi dans l'infini qui dominant alors. L'inachèvement est cependant marqué d'un semblant de son contraire. En effet, à la fin de *L'Ange Couteau*, Alex arrive comme à la fin de sa quête : « C'est une statue humaine, un homme, c'est toi. Toi, celui qui attendait que tu le rejoignes » (p. 90), comme s'il était arrivé au terme de son voyage. Il y a donc à première vue une forme d'achèvement, comme s'il était arrivé au sommet de son chemin de crête. Mais cela n'est qu'illusion puisque, comme nous le montre la fin de la pièce, le cycle se crée, l'apparence domine (p. 96), obligeant les personnages à revivre le début de la pièce.

Dans *Mort d'une souris*, le principe de répétition intervient au sein même des répliques puisque Jack insiste sur la répétition de leur relation : pourquoi revient-il ?

---

<sup>128</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Recommencement*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/recommencement>, (Page consultée le 7 août 2023).

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Dénouement*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9nouement>, (Page consultée le 7 août 2023).

<sup>131</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Écho*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/écho>, (Page consultée le 28 mai 2023).

KATTY (*humblement*) : - Je ne sais pas, Jack. (*elle répète*) ... Je berce tes remords.

JACK : - Quand j'aurai compris qu'il n'y a aucune raison de continuer à venir, je reviendrai encore. (*Il la tient serrée*) ... mais un jour, je ne viendrai plus ! Un autre viendra... et tu ne verras pas la différence !

KATTY (*humblement*) : - Non, Jack, je ne verrai pas la différence !

JACK : - Il n'y aura pas de différence. Tu le verras entrer, s'asseoir. Après quelques jours, il connaîtra la place des objets.

KATTY : - Oui, Jack !... Mais je n'accepte pas tout de suite. Je me débats. Je crie ! Je cours les rues comme une folle ! Alors, un soir, tu entres. Tu entres, tu t'assieds sur cette chaise. Ce n'est pas toi. Mais pour ne pas mourir de honte, je fais comme si c'était toi. Pendant des semaines, comme si c'était toi. Pendant des années, comme si c'était toi. Un jour cependant, je sais que ce n'est pas toi. Et j'accepte ! (*Elle entre dans une agitation folle et répète sans arrêt :*) « Jack ! Jack ! Jack ! Jack ! Jack ! »

(p. 50)

Les personnages répètent les mêmes mots<sup>132</sup> comme s'ils voulaient ralentir l'avancée du dialogue, tout comme Jack répète ses venues, comme s'il souhaitait ralentir l'avancée du temps. Ce qui compte à nouveau dans le théâtre sigridien, ce sont les apparences – « comme si c'était toi » (p. 50) – : chacun utilise l'autre, Jack nourrit l'espoir de Katty (p. 50) qui, quant à elle, le « berce de remords » (p. 50). Enfin, en tuant la souris, c'est comme si Katty finalisait sa quête. Or ses dernières paroles, « il faut détruire ou être détruit. Tu n'as pas été jusqu'au bout. J'aurai plus de courage que toi ! » (p. 60), confirment l'échec et l'inachèvement de Jack qui « rejoint Hélène et se laisse "récupérer" » (p. 60) comme s'il n'avait jamais été là. Ensuite, le futur employé par Katty, « j'aurai » (p. 60), témoigne du fait qu'elle n'a pas encore atteint ce courage dont elle parle. Le futur, même s'il ne la confirme pas, laisse alors supposer une suite et permet à Jean Sigrid de maintenir l'incertitude chez le lecteur-spectateur et de lui suggérer le recommencement de sa pièce. En effet, face au futur employé par Katty, le lecteur-spectateur laisse se reproduire dans son esprit les scènes qui viennent de se dérouler, comme si la pièce était, parce qu'inachevée, destinée à suivre le recommencement des mêmes événements.

Dans *L'Espadon*, la forme circulaire que prend la pièce est mise en évidence au travers des didascalies de la scène finale :

NORA (*chante*) : [...] (*Elle dépose la tête de Raf. Il a l'air de dormir, étendu à même le sol, comme au début de la pièce. Nora se redresse*) Tout est parfait, disposé pour une journée parfaite, avec des gens parfaits !!!

*Elle prend le chapeau, l'enferme dans ses bras, le frotte à son ventre, à ses seins. Elle l'imprègne de son parfum de femme, de sa beauté. Puis, elle le pose sur le visage de Raf. On entend, non plus les sons dégoûtants émis par l'espadon, mais des sons suaves, frais, une sorte de fugue heureuse. Nora se retire, laissant Raf endormi.*

(p. 104)

En effet, Raf « a l'air de dormir, étendu à même le sol, comme au début de la pièce » (p. 104), tout étant « disposé », placé, donc, selon un certain ordre<sup>133</sup>, ce qui sous-entend une préméditation qui laisse supposer, ensuite, la répétition de la scène du début. Finalement, Nora

<sup>132</sup> Cf. partie III du mémoire.

<sup>133</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Disposé*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/dispos%C3%A9>, (Page consultée le 24 juillet 2023).

pose le chapeau sur le visage de Raf, endormi, ce qui fait à nouveau écho aux premières didascalies de la pièce : « *Il sommeille sous un immense chapeau, qui lui couvre le visage* » (p. 85).

Enfin, nous avons pu voir que les personnages, à la recherche d’eux-mêmes, poursuivent chacun leur quête identitaire, tout en tentant de fuir leur traumatisme. Cette fuite est à la fois celle d’un retour en arrière – Katty fuit le viol maternel en y retournant volontairement par les souvenirs et les actes –, mais aussi celle d’une fuite en avant, comme Gilles Deleuze, philosophe français, le précise : « Fuir (...) c’est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose [...] »<sup>134</sup>. Les personnages de Jean Sigrid fuient en tentant dès lors de « faire fuir » le non-dit et la menace qui les poursuivent inlassablement à travers l’espace et le temps – Lodsi tente de fuir la guerre en la faisant fuir de l’espace-temps dans lequel il est : il maintient la lumière allumée, refuse l’obscurité, et ignore les remarques des autres personnages, ce qui lui permet dès lors de nier la guerre. Cependant, ils ne parviennent pas à y échapper – le vacarme du tank intervient pour rappeler à Lodsi la présence des Allemands –, maintenus dans les mailles de cette angoisse constante. Cette présence tierce est dès lors celle de la menace, dont la voix fait ressentir doute et questionnement chez les personnages.

### Les systèmes dramatiques : drame-dans-la-vie et drame-de-la-vie

Ainsi, le lecteur-spectateur se retrouve face à des personnages comme atteints dans leur intégrité, ressentant un vide qu’ils ne parviennent à combler, et revivant un traumatisme destiné à se répéter. Le lecteur-spectateur est alors confronté à un « moment » de l’existence des personnages, moment d’explosion qui rappelle la notion de drame-dans-la-vie théorisée par Jean-Pierre Sarrazac. En effet, le drame-dans-la-vie insiste sur le fait qu’il existe un épisode dramatique dans la vie donnée des personnages. Il s’agit d’un moment particulier, de tension et de nouage, et non de l’ensemble de la vie du personnage<sup>135</sup>. Cependant, le cycle sigridien est sans fin et sans aboutissement – rappelons l’inachèvement des pièces ainsi que leur forme circulaire –, ce qui nous rapproche alors du drame-de-la-vie qui, quant à lui, insiste sur l’idée de la vie comme drame<sup>136</sup>. Ainsi, Jean Sigrid mêle deux systèmes dramatiques. Il ne rend pas compte de l’étendue d’une vie, mais d’un moment à la fois banal et essentiel de la vie des personnages, d’un moment phare où le non-dit prend une telle place qu’il en devient menaçant.

---

<sup>134</sup> DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2008, p. 47.

<sup>135</sup> PIRET Pierre, *Explication de textes : théâtre de langue française*, LROM1360, UCLouvain, 2020-2021.

<sup>136</sup> *Ibid.*

Mais parce que son écriture rend également compte de la répétition des échecs et d'une permanence des traumatismes, les deux systèmes dramatiques que sont le drame-dans-la-vie et le drame-de-la-vie y cohabitent. En outre, l'atmosphère onirique de ses pièces est due à la présence de ces non-dits qui planent inlassablement et aux personnages qui oscillent entre leurs souvenirs passés et la mort imminente. Le sentiment d'incertitude est ainsi raccroché à ce type de dramaturgie que nous pouvons appeler « dramaturgie-du-non-dit ». C'est d'ailleurs dans *L'Ange Couteau* que Jean Sigrid brouille au plus les frontières entre rêve et réalité. Ce qui interpelle en outre le lecteur sigridien, c'est l'intervention menaçante du non-dit, doublée de visions et de voyages dans un au-delà que nous prenons de premier abord pour un autre monde. Cependant, la finalité n'est pas d'engendrer « un "autre monde" ou ce qu'on appelle un "univers alternatif" »<sup>137</sup>, comme l'écrit Jean-Pierre Sarrazac dans *Jeux de rêves et autres détours* et que nous appliquons ici à Jean Sigrid. Au contraire, selon nous, il s'agit pour l'auteur d'offrir un point de vue sur le monde, « un point d'éloignement et de tension [...] à partir duquel la fiction théâtrale peut viser, atteindre, pénétrer au cœur du réel »<sup>138</sup>. Le réel dans lequel nous plonge Jean Sigrid est celui d'un « moment » du quotidien monotone, menacé par un non-dit, et secoué par une volonté à l'éclat d'une vérité. Cependant, c'est l'impossibilité d'une telle quête qui clôture les pièces, inachevées. Il s'agit pour Jean Sigrid de « circonscrire non point un grand événement tragique propre à bouleverser l'existence d'un héros, mais, dans sa banalité absolue, le tout petit drame de la vie de l'homme le plus ordinaire »<sup>139</sup>.

### La recherche permanente

Alors, quel message retirer des pièces de Jean Sigrid ? Celui de l'incertitude et de la permanence du doute, du malaise et de l'inachèvement. En effet, les personnages ne peuvent avoir ou être totalement, il faut que quelque chose leur échappe, comme le signale Anne-Marie Drouin-Hans, philosophe française :

L'identité achevée est la mort, là où il n'y a plus rien à ajouter, aucun changement possible. L'identité ne peut être la transparence absolue : la personne, dit-on, est par étymologie le masque. [...] L'identité supportable ne peut être que décentrée et consciente de son inachèvement dynamique<sup>140</sup>.

Il doit ainsi y avoir une méconnaissance inhérente, certes au processus identificatoire que suivent les personnages tout au long de leur quête, mais aussi à tout chemin qu'ils empruntent.

---

<sup>137</sup> SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, op. cit., p. 59.

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>140</sup> DROUIN-HANS Anne-Marie, « Identité », dans : *Le télémaque*, 2006, n°29, mis en ligne sur Cairn.info, extrait de <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2006-1-page-17.htm>, pp. 17-26, (Page consultée le 28 avril 2023).

Cette méconnaissance presque absolue est représentée par la présence tierce qui plane au-dessus des personnages et qui s'infiltré entre eux, indéfinie, provoquant également chez le lecteur-spectateur un effet de doute et de malaise perpétuel. La quête des personnages et des destinataires ne peut se clôturer. Quête inachevée donc par le maintien du questionnement, et inachevable par le recommencement infini des récits. Ainsi, le lecteur-spectateur expérimente l'impossibilité pour l'être humain d'acquérir et détenir entièrement son identité, mais également la nécessité d'un vide identitaire pour l'être et pour être. Cela rappelle la dialectique lacanienne<sup>141</sup> selon laquelle le sujet n'a jamais de certitude ni d'identité garantie, mais bien une recherche permanente, où le gain d'une partie d'identité ne vient jamais combler la perte d'une autre. Ainsi, les personnages qui parviennent à gravir un tant soit peu la pente qui s'offre à eux, ne finissent jamais par atteindre le sommet. Le lecteur-spectateur qui tente de quérir, certes les personnages dans leur singularité et leur pluralité, mais aussi soi-même éprouve alors un plaisir esthétique. Jean Sigrid, par son écriture théâtrale, rend ainsi compte de ce plaisir esthétique de recherche permanente, tout en provoquant un effet de menace qui se maintient après la lecture de son œuvre littéraire.

### L'unité théâtrale impossible

Le principe de circularité que suivent les pièces de Jean Sigrid rappelle dès lors le principe maeterlinckien d'unité théâtrale : « Au théâtre, ce qui commence par un arbre, la pluie et un client qui traverse les murailles doit se terminer par un arbre, la pluie et un passe-muraille »<sup>142</sup>. Cependant, c'est le motif d'une unité impossible qui domine tant le théâtre de Jean Sigrid que sa propre vie puisque lui-même apparaît désuni en son propre être extérieur et intérieur. Les pièces sigridiennes se clôturent en effet sur un échec qui débouche sur une espérance nouvelle : les personnages ont un espoir « de » – quelque chose –, un espoir de renouveau, de changement, ou même de départ. Car s'ils n'espéraient rien, cela signifierait la fin de tout. Mais cette espérance ne débouche finalement que sur la répétition incessante de leurs doutes et angoisses, jamais ils n'atteindront le sommet de leur quête. Du moins, tel est le cas des personnages précédents ceux de *L'Ange Couteau*. En effet, ce dernier ouvre à un possible atteignable au travers du personnage de Dan qui, connaissant la filière, offre une forme de finalité à la quête d'Alex :

---

<sup>141</sup> PIRET Pierre, *Questions d'esthétique littéraire*, LROM2710, UCLouvain, 2021-2022.

<sup>142</sup> WILLEMS Paul, *Un arrière-pays, Réveries sur la création littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain UCL, « Chaire de poétique », 1989, n°3, p. 91.

DAN : - [...] Celui que tu es, n'est pas ici : il t'attend quelque part que tu le rejoignes.  
(p. 71)

DAN : - [...] Ce n'est pas un obélisque, c'est une statue humaine, un homme, et cet homme c'est toi, distinctement. Toi, celui qui attendait que tu le rejoignes.  
(p. 90)

Alex aurait alors comme rejoint son « soi » dont il était en quête. Mais à notre auteur de faire chuter l'espérance, puisque tout n'est finalement qu'apparence :

ALEX : - La mort, la vie ? Seulement l'apparence, pauvre Alice !  
(p. 96)

Ainsi, *L'Ange Couteau* semble ouvrir à un nouveau possible, mais ce dernier, même s'il semble atteint par un personnage, ne fait que souligner l'apparence de la mort et de la vie. Paul Emond analyse à propos cette quête de la coïncidence avec soi :

Au rêve de l'armoire à linge, on pourrait dès lors superposer dans ce théâtre le mythe de la réflexion parfaite : pouvoir une fois pour toutes se regarder sous toutes les coutures, tout savoir sur soi-même (condition indispensable d'ailleurs pour tout savoir sur ce qui vous entoure), coïncider complètement avec son image, ou encore, pour utiliser l'image dont on verra qu'elle joue un rôle essentiel dans *L'Ange Couteau*, la pièce la plus récente du dramaturge, « se rejoindre enfin soi-même »<sup>143</sup>.

Comme il le souligne à juste titre, il s'agit d'un mythe. En effet, les personnages sont dans l'incapacité à se voir tout entier dans le miroir. Ils ne peuvent saisir leur identité comme complète, et sont contraints à l'inachèvement dynamique de toute chose. Ainsi, Jean Sigrîd assigne à ses personnages un manque de véritable identité : ils ne peuvent se rejoindre, ni se compléter, tels des êtres en carence d'eux-mêmes. L'ombre domine alors la clarté, et le non-dit devient maître en demeure. En outre, les personnages sont en quête de transparence, mais cette quête se révèle impossible, puisqu'ils ressentent également un besoin d'apparence et de semblant qui contraste dès lors avec cette première quête. Il y a une volonté chez eux à un désenfouissement de toute chose, du passé, du présent et même du futur. Mais ce désenfouissement n'est qu'impossibilité puisque l'ambiguïté et les non-dits dominent l'espace et le temps – tant du drame que de la scène. Les quelques révélations que l'auteur permet aux personnages ne sont qu'obliques, augmentant leur incertitude permanente, et plongeant dans l'obscurité ces êtres en quête de clarté – d'une clarté espérée.

---

<sup>143</sup> EMOND Paul, « Toi, celui qui attendait que tu le rejoignes... », *op. cit.*, p. 83.

## Conclusion

### Une esthétique de la suggestion et du suspense

Les effets provoqués par l'esthétique de Jean Sigrid sont ainsi ceux de l'incertitude angoissante et de la menace. Le lecteur-spectateur oscille entre bonheur et malheur, douceur et douleur, amour et haine, vie et mort, parole et silence. Il ne parvient pas à fixer l'effet qu'il ressent, au contraire, il ne cesse d'aller et de venir le long de chacun des deux précipices qui s'offrent à lui. L'espace et le temps maintiennent le jeu entre voilement et dévoilement que l'auteur met en place tout au long de son théâtre. Jean Sigrid donne le sentiment que quelque chose demeure caché derrière l'écran des apparences, tel un filtre devant les yeux du lecteur-spectateur qui l'empêche de se plonger dans la lumière ou dans l'obscurité, et qui le fait avancer à tâtons dans l'épaisseur du non-dit. Entre voilement et dévoilement, invisible et visible, l'esthétique de la suggestion maintient l'indétermination mais conduit aussi, dès les premières pages, à un inquiétant pressentiment : que se cache-t-il derrière ce voile ? allons-nous y trouver de la lumière ou de l'obscurité ? Le suspense prend alors place. La menace plane, et inquiète le lecteur-spectateur. Présence tierce, car partout et toujours ressentie, mais jamais visible ni tangible. Présence qui flotte, comme suspendue dans l'air qui se fait lourd et s'épaissit malgré les quelques rayons de lumière qui parsèment l'avancée des personnages. De ces personnages qui pensent emprunter le chemin jusqu'à rejoindre un sommet ou une vallée, *leur* sommet ou *leur* vallée. Mais ce chemin de crête n'est qu'une boucle infinie. En effet, les pièces sont cycliques, et une unité impossible se crée. Si ni un sommet ni une vallée ne sont atteints, mais seule la boucle qui jamais ne commence ni ne finit, cela pousse à l'avancée et au recul continus des personnages, comme du lecteur-spectateur qui sans cesse se demande quel message retirer des pièces. En outre, cela fait écho à l'évolution intérieure de Jean Sigrid lui-même qui ne parvient « à résoudre les contradictions de la vie ni les siennes »<sup>144</sup>.

« Celui que tu es, n'est pas ici : il attend quelque part que tu le rejoignes »<sup>145</sup>. Telle est la phrase qui peut résumer la quête identitaire des personnages de Jean Sigrid et qui atteint son apogée dans *L'Ange Couteau*. En effet, comme étudié précédemment, les personnages ne possèdent pas d'identité stable, définie, ou assurée. Au contraire, ils ne cessent de se moduler tout en ne se modulant pas. Incertains de leur être, ils sont en quête d'eux-mêmes, menacés par

---

<sup>144</sup> WILLEMS Paul, extrait de sa préface à SIGRID Jean, *L'Ange Couteau*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 71.

une présence tierce, par la mort, par les souvenirs, les rêves et les désirs. Mais leur quête n'est qu'hésitation. Ils avancent à tâtons, privés d'eux-mêmes, incapables de réellement progresser. Ils errent, et ne cessent de recommencer à se chercher. Certes, le processus identitaire est une quête inachevée et inachevable, car sans cesse l'individu évolue et change, il ne peut définir son identité comme une, immuable, éternelle – s'il atteignait le sommet de sa quête identitaire, il atteindrait la mort, car une fois l'identité donnée comme une, il n'y a plus que la fin de tout. Cependant, au-delà du processus identitaire, et au-delà du principe cyclique qui sous-tend les pièces, les personnages cherchent sans réellement chercher. Ils ont plutôt l'air accablés par un non-dit encore indéterminé, leur quête est donc inachevée et inachevable, mais aussi comme empêchée et ralentie. Ainsi, Jean Sigrid rend compte de l'inachèvement dynamique de l'être, mais aussi de l'incapacité de ses personnages à traverser le voile du non-dit qui est certes transpercé de quelques rayons de lumière, mais qui est également de plus en plus épais. Ces personnages tentent donc d'atteindre le sommet de leur existence, de leur chemin de crête, mais ils ont les pieds de plomb, ralentis par les interrogations infinies, les doutes douloureux, les silences bruyants, et la mort toujours présente. Ils tentent d'atteindre le bonheur mais le fuient également. En quête de sens et de vérité, les personnages dialoguent entre eux, monologuent parfois. Ils tentent à travers leur dit d'atteindre une vérité et d'actualiser leur désir – ils passent du refoulement à l'aveu. Mais en vain, le non-dit veille à ce que cela ne se réalise pas – l'aveu ne finit jamais par être complètement révélé, et la cyclicité des pièces instaure un recommencement infini des doutes et des traumatismes. Les personnages de Jean Sigrid apparaissent dès lors comme incomplets, désertés par leur identité propre, ce qui pousse le lecteur-spectateur, qui se reconnaît dans ce sentiment d'incomplétude, lui-même en recherche permanente de soi, à tenter de construire ce personnage, et de combler ses vides. En réalité, le fait de se reconnaître dans les personnages, et donc de les assimiler, de les ressentir, et de prendre conscience qu'ils sont lui comme il est eux, entraîne un sentiment de malaise chez le lecteur-spectateur, menacé par cette prise de conscience. Menacé, donc, par cet inéluctable qui touche les personnages et qui le touche lui, ainsi que par la mort et la quête impossible de ces êtres.

### Faire Œuvre chez Jean Sigrid : écriture et peinture

Enfin, l'Œuvre de Jean Sigrid ne se limite pas à ses écrits littéraires et théâtraux. En effet, comme énoncé précédemment, l'auteur se met à peindre lorsque son accident vasculaire cérébral le prive de sa capacité d'écriture. Ce qui nous intéresse particulièrement dans sa

création picturale, c'est la ressemblance presque absolue avec ses œuvres écrites. Ses personnages de papier deviennent alors personnages de peinture. Les silhouettes qu'il esquisse, et non trace d'un trait net, sont à la fois intimes et universelles. En effet, les visages qu'il peint sont à la fois personne et tout le monde, ils nous rappellent quelqu'un comme ils nous apparaissent inconnus. À la fois en colère et apaisés, douloureux et tendres, ces personnages peints laissent toujours entrevoir une faille, une fissure<sup>146</sup> au sein même de leur être. Les traits de Jean Sigrid ne se rejoignent pas, privant les silhouettes d'identité définie. Ambivalents, ces personnages sont donc privés d'une partie d'eux-mêmes, comme fissurés entre leurs deux hémisphères, divisés comme l'est Jean Sigrid après son accident. Ces personnages peints et solitaires, mêmes lorsqu'ils sont plusieurs<sup>147</sup>, rappellent dès lors la solitude des protagonistes de son théâtre. Solitaires mais à la fois légers, flottant dans le blanc de la feuille, et lourds, ancrés sur le papier. C'est par ailleurs ce blanc qui sert de décor aux personnages, rappelant l'indétermination de l'espace-temps de son théâtre. La « violence feutrée mais permanente dans les rapports entre individus »<sup>148</sup> reste présente dans ses œuvres peintes qui provoquent à nouveau un sentiment de malaise pour qui les observe. Enfin, le non-dit qui enveloppait les personnages maintient sa force dans son œuvre picturale. En effet, les silhouettes peintes ne semblent pouvoir que grimacer, comme étouffées et assourdies par le poids lourd du non-dit. Silencieuses donc, mais bruyantes aussi puisque l'observateur y découvre un besoin impossible de crier ce mutisme<sup>149</sup>. En somme, l'indétermination présente dans le théâtre de Jean Sigrid se maintient dans ses dessins puisque les personnages peints semblent à la fois statiques et dansants, mêlant la mobilité et l'immobilité littéraires de ses personnages. Leurs regards semblent alors à la fois fixer et fuir le spectateur, comme incertains de leur être. Ces silhouettes paraissent habitées par une nostalgie<sup>150</sup> fuyante qui a tant de fois plongé les personnages dans le foyer de la douleur. À la fois menacées et menaçantes, ces silhouettes interpellent dès lors quiconque pose son regard sur elles. Elles posent question mais répondent également à certaines interrogations de l'âme humaine ; et c'est cette indétermination constante qui rappelle le flou et l'atmosphère menaçante de l'écriture théâtrale de Jean Sigrid.

---

<sup>146</sup> BEUKENS Amandine, *op. cit.*, p. 621.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>148</sup> QUAGHEBEUR Marc, *op. cit.*, p. 346.

<sup>149</sup> BEUKENS Amandine, *op. cit.*, p. 616.

<sup>150</sup> *Ibid.*



151



152



153

---

<sup>151</sup> SIGRID Jean, [sans titre], [s. d.], Bruxelles, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), cote MLCO 02009-0007-004.

<sup>152</sup> SIGRID Jean, [sans titre], [s. d.], Bruxelles, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), cotes MLCO 02005-0012 et MLCO 02004-0004.

<sup>153</sup> SIGRID Jean, [sans titre], [s. d.], Bruxelles, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), cote MLCO 02009-0005-020.

Ces silhouettes « connues, reconnues ou inconnues cherchent le chemin vers la sortie »<sup>154</sup> tentant ainsi de passer du dedans au dehors de leur être, ou inversement, du dehors au-dedans de leur être. Mais c'est à celui qui les observe d'en juger. En effet, rappelons l'importance que prend la participation du lecteur-spectateur dans l'élaboration du théâtre de Jean Sigrïd. Dans son théâtre, Jean Sigrïd laisse effectivement place aux blancs qu'il convient pour le lecteur-spectateur de combler ou au contraire de laisser vides. Les personnages et les non-dits évoluent selon « les fluctuations de l'imagination de chaque spectateur dans l'espace virtuel des lieux, des actes et des rencontres que Sigrïd n'a pas voulu dépeindre. Car au moment où tombe le rideau, l'histoire n'a pas dit ses derniers mots. Elle continue à s'échafauder, puzzle dont les pièces sont à retirer du non-dit, de l'inexpliqué, de l'inexplicable, du suggéré »<sup>155</sup>. C'est pourquoi nous pouvons parler du motif du « jeu » : le jeu des personnages entre eux, mais aussi des comédiens, et, à plus grande portée, celui des lecteurs-spectateurs venus s'amuser à regarder<sup>156</sup>, imaginer et ébaucher :

Jeu signifie que la chose est sans importance, superflue presque, que c'est un luxe qu'on s'offre. Mais c'est une astuce de la conscience pour qu'elle relâche sa surveillance, qu'elle ne se méfie pas. Les choses sont sans conséquences, fictives, illusives, dit-on, mais elles ne font que semblant d'être fictives ; en fait, derrière l'illusoire, le fictif, se cache une réalité qui nous « touche » profondément. Il s'agit de séduire le spectateur par une série de déplacements. Il faut détourner son attention de l'essentiel, le retour du refoulé, par d'incessants subterfuges<sup>157</sup>.

En effet, le théâtre donne l'illusion aux spectateurs que ce qui se « joue » n'est que « jeu », comme pour leur faire croire que ce qu'il se passe ne peut les atteindre, du moins directement. Mais ce n'est qu'illusion puisqu'au fond, et en raison du processus d'identification, le lecteur-spectateur est touché en son for intérieur. Ainsi, les personnages, eux-mêmes joués par des comédiens, jouent entre eux mais se jouent aussi des lecteurs-spectateurs, comme le souligne à juste titre l'extrait suivant :

[...] la représentation se passe à deux niveaux. Deux niveaux qui, bien vite, ne suffisent plus à témoigner de la subtilité de cette dramaturgie car, parfois, les personnages semblent conscients de se jouer la comédie les uns aux autres ; parfois, seul le public sait qu'il s'agit de jeu ; parfois, ce même public ne parvient plus à s'assurer si l'acteur qu'il est en train de regarder vivre cherche à se tromper lui-même, à duper autrui, ou s'il trompe réellement en toute inconscience<sup>158</sup>.

La présence de deux niveaux – qui fait écho au motif de la binarité que nous avons étudié précédemment –, ainsi que celle du jeu, conscient ou non, qui habite tant les personnages que les comédiens et le public, provoquent cet effet d'incertitude propre à l'esthétique de Jean

---

<sup>154</sup> VOITURIER Michel, *op. cit.*, p. 61.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> BOURGAUX Jacques, *Possessions et simulacres, aux sources de la théâtralité*, Paris, Epi, « Art et Réalité thérapeutique », 1973, p. 78. [Cité par VOITURIER Michel, *op. cit.*, pp. 62-63.]

<sup>158</sup> VOITURIER Michel, *op. cit.*, p. 63.

Sigrïd. En outre, les personnages semblent « volontairement insouciant[s] face aux choses graves »<sup>159</sup> ; et leur conduite procède « d'une brusquerie dans leur changement d'attitude qui est peu compatible avec le psychologisme auquel le thème des piéces du dramaturge paraît se référer »<sup>160</sup>. De fait, les personnages plongés dans une atmosphère indéterminée, avancent et reculent à tâtons sans tenter ni parvenir à justifier leurs actions. Les personnages sont dès lors immergés dans l'opacité de l'espace-temps, eux-mêmes voilés par le non-dit qui les entoure. Perdus entre leurs traumatismes et leurs désirs, ils ne peuvent que subir le cycle de l'univers de Jean Sigrïd. L'espérance aveuglante qui les anime, les pousse à continuer leur chemin de crête, mais l'échec obscur et inévitable de leur volonté de transparence les conduit à la chute, les obligeant ainsi à toujours réemprunter le même chemin. L'oscillation incessante entre le voilé et le dévoilé entraîne alors les personnages à perdre pied. En proie au tourbillon de leur existence, ils avancent, incertains, ralentissant leur avancée et accélérant leur recul. Tout n'est que suggestion et apparence, comme le rappelle Jean Sigrïd à plusieurs reprises. Les lecteurs-spectateurs, sans cesse en proie aux doutes et à l'attente angoissée du non-dit, affectés par la menace, ne sont ainsi jamais certains de ce qui se joue sur scène. Désorientés, les lecteurs-spectateurs, tout comme les personnages, perdent alors leurs repères. Les différents niveaux dramatiques se jouent l'un de l'autre. Ils se fondent, se défont et se confondent, maniés sous la plume de l'auteur.

**Sarah Wastiaux**

---

<sup>159</sup> EMOND Paul, « Toi, celui qui attendait que tu le rejoignes... », *op. cit.*, p. 68.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 70.

## Bibliographie<sup>161</sup>

### 1) Normes de référencement bibliographique

Nous suivons les règles de référencement bibliographique conseillées par Pierre Piret lors de son séminaire d'esthétique littéraire. En outre, lorsque nous devons référencer plusieurs ouvrages pour une seule et même citation, nous mettons entre crochets [] l'ouvrage dont est tiré la référence principale qui, quant à elle, suit directement le numéro de référencement en note de bas de page. Ensuite, lorsqu'il s'agit de répéter une même référence, nous utilisons l'abréviation *Ibid.*, suivie du numéro de page correspondant, lorsque les références se suivent immédiatement ; lorsque les numéros de pages sont également identiques, nous utilisons à nouveau l'abréviation *Ibid.* mais ne notons pas une deuxième fois le numéro de page (d'après les conseils des bibliothécaires de la Bibliothèque des arts et des lettres de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve). Lorsque les références identiques ne se suivent pas immédiatement, nous reprenons les nom et prénom de l'auteur (ainsi que le titre de l'ouvrage si nous utilisons différents ouvrages pour un même auteur), suivis de l'abréviation *op. cit.*, et du numéro de page. Selon qu'il s'agisse d'un ouvrage individuel ou collectif, l'abréviation *op. cit.* vient après le nom de l'auteur ou après le titre de l'ouvrage, afin de respecter les premières règles de référencement bibliographique. Enfin, lorsque la première référence d'une page correspond à la dernière référence de la page précédente, nous notons à nouveau la référence (suivie de *op. cit.*) afin d'éviter au lecteur de revenir à la page précédente pour trouver la référence en question.

### 2) Sources primaires

SIGRID Jean, *L'Ange Couteau*, préface de Paul WILLEMS, Bruxelles, Jacques Antoine, 1980.

SIGRID Jean, *L'Auto-stoppeur ; L'Espadon*, préface de Paul WILLEMS, Bruxelles, Rideau de Bruxelles, « Cahiers du rideau », 1977, n°5.

SIGRID Jean, *Le bruit de tes pas ; Quoi de neuf Aruspice ?*, Bruxelles, Rideau de Bruxelles, « Cahiers du rideau », 1979, n°10.

---

<sup>161</sup> Nous n'indiquons pas les numéros de pages que nous reprenons dans les notes de bas de page du mémoire.

SIGRID Jean, *Mort d'une souris ; Les Cavaliers*, préface de Paul WILLEMS, Bruxelles, Rideau de Bruxelles, « Cahiers du rideau », 1983, n°15.

### 3) Sources secondaires

#### **Les travaux sur les œuvres et sur la biographie de Jean Sigrid**

BEUKENS Amandine, « Jean Sigrid, l'artiste du brouillard », dans : *Résilience et Modernité dans les Littératures Francophones*, Tome 1, Bruxelles, Peter Lang, 2021, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), 2021.

DE VITO Laura, *L'opera teatrale di Jean Sigrid : Tesi di Laurea*, Rome, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), 1995.

EMOND Paul, « Entretien avec Jean Sigrid » réalisé en 1979, dans : *Textes pour Didascalies : Bijoux de famille ; Pitié pour Violette*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (AML), « Section théâtre », 1983, n°5<sup>162</sup>.

EMOND Paul, « Toi, celui qui attendait que tu le rejoignes... », dans : *Textes pour Didascalies : Bijoux de famille ; Pitié pour Violette*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (AML), « Section théâtre », 1983, n°5.

GENET Jean, interview au magazine américain *Playboy*, avril 1964 <sup>163</sup>.

GOFFIN Anne, POTVIN Carine, « *L'espadon* »<sup>164</sup> de Jean Sigrid : Travail présenté à l'épreuve de Français de l'examen d'aptitude à l'enseignement supérieur, Bruxelles, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), 1984.

LO VULLO Loredana, *Jean Sigrid e « L'ange couteau » : viaggio simbolico verso l'altrove : tesi di laurea*, Palerme, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), 1999.

---

<sup>162</sup> La revue *Textes pour Didascalies : Bijoux de famille ; Pitié pour Violette* ne fait pas partie des Fonds Sigrid des AML, d'où l'absence de cette appellation que nous retrouvons pour d'autres sources des AML.

<sup>163</sup> Nous n'avons pas plus d'informations que cela à fournir.

<sup>164</sup> Le titre d'une œuvre repris dans l'intitulé d'un ouvrage est mis entre guillemets d'après les conseils des bibliothécaires de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve en philosophie, arts et lettres.

QUAGHEBEUR Marc, « Jean Sigrid, dramaturge sans lieu ni nom », dans : *Textes pour Didascalies : Bijoux de famille ; Pitié pour Violette*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (AML), « Section théâtre », 1983, n°5.

ROBAYE Hugues, « Archives Jean Sigrid », dans : *Textyles*, Bruxelles, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), 2002, n°21.

SIGRID Jean, *L'Ange Couteau est ma pièce la plus intuitive*, propos recueillis par J. DE DECKER, Le Soir, 1<sup>er</sup> octobre 1980.

### **Les concepts-clés**

BARONI Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

BOURGAUX Jacques, *Possessions et simulacres, aux sources de la théâtralité*, Paris, Epi, « Art et Réalité thérapeutique », 1973. [Cité par VOITURIER Michel, « Les jeux de l'impossible départ », dans : *Textes pour Didascalies : Bijoux de famille ; Pitié pour Violette*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (AML), « Section théâtre », 1983, n°5.]

*Le tragique quotidien*, sous la direction de Sylvie CAMET, Paris, Armand Colin, « Question de littérature comparée : agrégation de lettres », 2005.

COMPÈRE Gaston, *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955. [Cité par GORCEIX Paul, *Maurice Maeterlinck : l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri, « Histoire littéraire », 2005.]

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs essais », 2008.

DROUIN-HANS Anne-Marie, « Identité », dans : *Le télémaque*, 2006, n°29, mis en ligne sur Cairn.info, extrait de <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2006-1-page-17.htm>, (Page consultée le 28 avril 2023).

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, « Idées nrf », 1965.

EVERAERT-DESMEDT Nicole, *Sémiotique du récit*, Louvain-la-Neuve, Cabay, « Question de communication », 1981, n°2.

GORCEIX Paul, *Maurice Maeterlinck : l'arpenteur de l'invisible*, Bruxelles, Le Cri, « Histoire littéraire », 2005.

JODELET Denise, *Les menaces : passer du mot au concept*, mis en ligne sur Open Edition Books, Presses universitaires de Rennes, extrait de <https://books.openedition.org/pur/141982?lang=fr>, (Page consultée le 24 avril 2023).

LEVINE Peter A., et al., *Trauma et mémoire : un guide pratique pour comprendre et travailler sur le souvenir traumatique*, traduction de Pascal JOUY, Malakoff, InterÉditions, « Soins et psy », 2022.

MAEDER Costantino, *I limiti della conoscenza. Considerazioni su una metanarrazione italiana*, Louvain-la-Neuve, UCLouvain, 2018.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, « Poche », 1999.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 2004.

SIGRID Jean, « Le royaume des deux mères », dans : *La Belgique malgré tout*, sous la direction de Jacques SOJCHER, Bruxelles, Presses de l'Université Libre de Bruxelles, 1980.

STERNBERG Meir, « Telling in time (II) : Chronology, teleology, narrativity », dans : *Poetics today*, 1992, n°13, pp. 531, 537. [Traduit et cité par BARONI Raphaël, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.]

TCHEKHOV Antonin Pavlovitch, « Lettre à Meyerhold » traduite et citée par AMIARD-CHEVREL Claudine, *Le Théâtre artistique de Moscou*, C.N.R.S, Le chœur des muses, 1979. [Cité par SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, « Poche », 1999.]

VIRENQUE Hélène, « Le grand voyage vers l’au-delà : les secrets du livre des morts égyptien », dans : *Histoire et Civilisations*, mis en ligne sur National Geographic, extrait de <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/le-grand-voyage-vers-lau-dela-les-secrets-du-livre-des-morts-egyptien>, (Page consultée le 29 juillet 2023).

VOITURIER Michel, « Les jeux de l’impossible départ », dans : *Textes pour Didascalies : Bijoux de famille ; Pitié pour Violette*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (AML), « Section théâtre », 1983, n°5.

WILLEMS Paul, *Un arrière-pays, Réveries sur la création littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain UCL, « Chaire de poétique », 1989, n°3.

### **Le silence en littérature**

MOTTE (de la) Annette, *Au-delà du mot : Une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit, « Ars Rhetorica », 2004.

*Limites du langage : indicible ou silence*, sous la direction de Aline MURA-BRUNEL et Karl COGARD, Paris, L’Harmattan, 2002.

### **Les cours**

PIRET Pierre, *Explication de textes : théâtre de langue française*, LROM1360, UCLouvain, 2020-2021.

PIRET Pierre, *Étude du théâtre français (de la Révolution à nos jours)*, LTHEA2242, UCLouvain, 2021-2022.

PIRET Pierre, *Questions d’esthétique littéraire*, LROM2710, UCLouvain, 2021-2022.

PIRET Pierre, *Littérature, théâtre et sciences humaines*, LROM2791, UCLouvain, 2021-2022.

WASTIAUX Sarah, travail de fin d’année pour le cours de PIRET Pierre, *Séminaire : esthétique littéraire*, LROM2715, UCLouvain, 2021-2022.

## Le vocabulaire et les règles de ponctuation

Advitam, *Lexique du funéraire*, extrait de <https://advitam.fr/lexique-obseques>, (Page consultée le 8 août 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Ange*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/ange>, (Page consultée le 7 avril 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Charrette*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/charrette>, (Page consultée le 30 mai 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Circulaire*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/circulaire>, (Page consultée le 7 août 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Croire*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/croire>, (Page consultée le 5 avril 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Dénouement*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9nouement>, (Page consultée le 7 août 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Disposé*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/dispos%C3%A9>, (Page consultée le 24 juillet 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Écho*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/écho>, (Page consultée le 28 mai 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Exorciser*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/exorciser>, (Page consultée le 18 juillet 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Fantasme*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/fantasme>, (Page consultée le 23 juillet 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [*tenir en*] *Haleine*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/haleine>, (Page consultée le 6 août 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Incantation*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/incantation>, (Page consultée le 29 juillet 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Mannequin*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/mannequin//1>, (Page consultée le 23 juillet 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Menace*, extrait de <https://cnrtl.fr/definition/menace>, (Page consultée le 24 avril 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Nettoyer*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/nettoyer>, (Page consultée le 30 mai 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Recommencement*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/recommencement>, (Page consultée le 7 août 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Répéter*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9p%C3%A9ter>, (Page consultée le 7 août 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Répétition*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9p%C3%A9tition>, (Page consultée le 27 juillet 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Révéler*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9v%C3%A9ler>, (Page consultée le 24 juillet 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Semblant*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/semblant>, (Page consultée le 23 juillet 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Souris*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/souris>, (Page consultée le 23 juillet 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Suggestion*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/suggestion>, (Page consultée le 24 juillet 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Suspense*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/suspense/1>, (Page consultée le 28 juin 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Thanatopracteur*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/thanatopracteur>, (Page consultée le 8 août 2023).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, *Vision*, extrait de <https://www.cnrtl.fr/definition/vision>, (Page consultée le 24 avril 2023).

Dico Latin, *Consurge*, extrait de <https://www.dicolatin.com/Latin/Lemme/0/CONSURGE/index.html>, (Page consultée le 30 mai 2023).

Europa, *Code de rédaction interinstitutionnel*, extrait de <https://publications.europa.eu/code/fr/fr-251000.htm>, (Page consultée le 14 août 2023).

### **Les images**

SIGRID Jean, [sans titre], [s. d.], Bruxelles, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), cote MLCO 02009-0005-020.

SIGRID Jean, [sans titre], [s. d.], Bruxelles, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), cotes MLCO 02005-0012 et MLCO 02004-0004.

SIGRID Jean, [sans titre], [s. d.], Bruxelles, Fonds Sigrid des Archives & Musée de la Littérature (AML), cote MLCO 02009-0007-004.

**UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN**  
**Faculté de philosophie, arts et lettres**

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | [www.uclouvain.be/fial](http://www.uclouvain.be/fial)