

Troisième volet

Dire et réparer la honte suicidaire dans le théâtre contemporain

Maria Einman, université de Tartu

135

Revue *Traits-d'Union*

#11 Réparer la honte. Le rôle éthique et politique de la littérature, des arts et des médias

Résumé : Cet article se propose d'examiner, à partir de cinq pièces de théâtre contemporaines, les enjeux de la honte liée au suicide du personnage – d'une part, de la honte qui mène au suicide, d'autre part, de la honte qu'éprouvent les proches du suicidé. Si dans les pièces qui se fondent sur le dialogue, la honte reste le plus souvent indicible, la forme du monologue permet de la réinsérer dans le champ discursif et même de faire communiquer les morts et les vivants. Les pièces étudiées indiquent ainsi à leur spectateur la voie pour parvenir à la réparation de la honte suicidaire qui consiste, au fond, à supprimer le décalage entre l'existence de l'individu et l'idéal de cette existence forgé par les normes sociétales ou familiales, ce qui n'est possible que dans le cadre d'un dialogue véritable avec l'Autre, fondé sur l'acceptation compassionnelle.

Mots-clés : honte, suicide, théâtre contemporain, monologue.

Abstract : This article aims to study the shame linked to a character's suicide in five contemporary plays: the shame that leads to suicide, but also the shame experienced by the suicide's relatives. Whereas in the plays based on dialogue, this shame remains most often unspeakable, the form of the monologue makes it possible to reinsert shame into the discursive field and even to establish communication between the living and the dead. The plays under study thus indicate to their spectator how to overcome suicidal shame, which implies, basically, eliminating the gap between one's existence and the ideal of this existence forged by societal and family standards. This process can only be achieved through genuine dialogue with the Other, based on compassionate acceptance.

Keywords : shame, suicide, contemporary theatre, monologue.

*

La honte érige un mur de silence entre celui qui a honte et son entourage : souvent, transgresser ce non-dit s'avère compliqué, voire impossible. Toutefois, pour réparer la honte, il serait a priori nécessaire de la reconnaître, et pour la reconnaître, il faudrait en parler. Dans le théâtre, qui se fonde sur le dialogue, ce mur de silence s'avère relativement perméable et la honte peut être mise en mots : cela veut-il dire que le théâtre offrirait les moyens de sa réparation ? Pour répondre à cette interrogation, nous nous proposons d'aborder la manière dont le théâtre contemporain s'empare de la honte à partir d'un choix de pièces mettant en jeu un motif particulier, le suicide : *La Sourde oreille* de Torben Betts (2004), *Service suicide* de Christian Lollike (2012), *Le Fils* de Marine Bachelot Nguyen (2017), *Anatomy of a suicide* d'Alice Birch (2017) et *Le Monologue de l'exil* d'Aiat Fayez (2018)¹. Après avoir interrogé les tenants et les aboutissants de la honte qui peut mener au suicide et de la honte que peuvent éprouver les proches d'un suicidé, nous examinerons leur traitement au sein des pièces de théâtre « dialoguées », où la honte suicidaire et post-suicidaire se voient refoulées dans le champ du non-dit, et au sein des textes dramatiques qui se fondent sur le monologue, où la honte est réinsérée dans le champ discursif, ce qui permet sinon de la réparer, du moins de l'atténuer.

Enfin, il s'agira de se pencher sur l'effet des pièces évoquées sur le spectateur : que celui-ci se reconnaisse pleinement ou non dans les situations qu'elles offrent à son regard, elles sont toujours susceptibles d'éveiller sa compassion envers les personnages éprouvant la honte et de le sensibiliser ainsi à la problématique en question.

■ La honte (post-)suicidaire

La honte pourrait être définie en s'appuyant sur le vocabulaire théâtral, et notamment via la notion de dialogue. « Effet d'opprobre entraîné par un fait [...] transgressant une norme éthique » ou « sentiment de pénible humiliation qu'on éprouve en prenant conscience de son infériorité, de son imperfection (vis-à-vis de quelqu'un ou de quelque chose) » selon la définition du dictionnaire², la honte est dialogique par essence. Dans *L'Être et le néant*, Jean-Paul Sartre souligne qu'il est impossible d'éprouver la honte uniquement sur le mode du pour-soi, c'est-à-dire qu'elle surgit sous le regard de l'autre : « J'ai honte de moi *tel que j'apparais* à l'autrui³ ». La honte naît donc nécessairement dans le cadre du dialogue, compris dans le sens large du terme, que ce dialogue soit réel ou imaginaire, qu'il ait lieu entre les personnes en chair et en os ou se déroule dans l'imaginaire du sujet.

Pour en donner un exemple, dans *La Sourde oreille*, comédie réaliste sombre de Torben Betts, la famille d'un jeune militant écologiste suicidé se réunit après son enterrement. En illustrant le dysfonctionnement de la communication au sein d'une famille, cette pièce de théâtre met en scène une multitude de situations embarrassantes ou gênantes (et de ce fait comiques), où les personnages ne s'entendent pas ou ne veulent pas s'entendre. Au fond, la gêne ou l'embarras, qui sont des manifestations atténuées de la honte, découlent du fait que le dialogue patine sans cesse, car les répliques des personnages ne trouvent pas de réponses qui puissent le faire avancer. Souvent, leur parole hésitante, parsemée de points de suspension, se heurte au silence ou aux réponses monosyllabiques. Ainsi, dans la deuxième scène du second acte, Derrick, l'oncle du jeune suicidé, entre dans l'espace scénique et tente de lancer une blague pour alléger l'atmosphère pesante qui y règne, mais ce n'est pas le rire qui l'accueille :

DERRICK. – La lune est magnifique. Je pense que nous n'allons pas tarder à nous transformer en loups-garous.

Il imite le hurlement d'un loup.

Un silence gêné⁴.

La réplique et la réponse sont donc déplacées ou décalées par rapport aux attentes à la fois du personnage et de ses interlocuteurs, ce qui provoque un embarras général. Or le décalage, outre qu'il crée une gêne, semble fonder la honte à proprement parler. La psychanalyse postule notamment que la honte est le fruit du décalage entre le Moi et l'idéal du Moi⁵, lequel est forgé, pour une grande partie, par les normes familiales ou sociétales, donc toujours au sein du dialogue entre le Moi et les autres, fût-il relativement abstrait. On distingue aussi entre la honte « rouge », la réaction immédiate à un acte que le sujet perçoit comme étant décalé par rapport à la norme, dans le présent de l'action ou *a posteriori*, lorsqu'il s'en souvient, et la honte « blanche ». Pour ce qui est de cette dernière, il s'agit d'une honte invisible qui n'est pas situationnelle, mais existentielle, allant de pair avec l'(auto-) exclusion du groupe social⁶. Dans ce cas, métaphoriquement parlant, le sujet perçoit en permanence son Moi (ou son identité) comme une sorte de réplique déplacée qui ne reçoit ni ne recevra jamais de bonne réponse, c'est-à-dire qui ne sera jamais acceptée par l'autrui. Par conséquent, il tend à s'effacer devant les autres : devant la famille, les amis ou la société entière.

Il n'est pas donc étonnant que ce soit ce genre de honte qui soit le plus à même de mener le sujet à se donner la mort, l'une des raisons principales du suicide étant, justement, la désintégration de l'individu au sein du groupe⁷. Dans notre corpus d'étude, la honte qui mène au suicide est, au fond, toujours une honte « blanche⁸ », même si l'acte suicidaire peut être déclenché par un événement ponctuel. Ainsi, *Le Fils* de Marine Nguyen parle d'un adolescent homosexuel dont l'identité sexuelle n'est reconnue ni par ses parents, ni par ses amis – il s'empoisonne après avoir compris que sa mère ne l'acceptera jamais tel qu'il est. Maints personnages du *Service suicide* de Christian Lollike sont hantés par le sentiment de ne pas être à la hauteur ou encore de ne pas pouvoir trouver leur place dans leur famille ou dans la société. Dans *Le Monologue de l'exil* d'Aiat Favez, l'ami du narrateur, universitaire d'origine iranienne vivant en Europe, se suicide puisqu'il est incapable de « fuir son ombre » ou ses origines pour trouver un « chez soi » véritable⁹, incapable de s'inscrire dans le monde qui l'entoure, obsédé par la volonté d'être un autre, intimidé par les questions liées à son identité¹⁰. Tous ces exemples traduisent parfaitement le décalage entre le Moi et l'idéal du Moi évoqué. Notons aussi que la honte, dans ces cas, ne concerne jamais l'acte suicidaire, car de fait, elle freine le passage à l'acte, sans évoquer que le suicide, au fond, est la manifestation la plus extrême et radicale du Moi qui, dans une dernière tentative désespérée, tente de replacer le monde sous son contrôle. Outre la honte suicidaire, on peut parler de la honte post-suicidaire, celle des survivants, c'est-à-dire de la honte qu'éprouvent les proches de celui qui s'est tué. Dans les pièces étudiées, elle ne s'exprime jamais directement – on y reviendra. Cette honte repose également sur le décalage et se mêle intimement à la culpabilité : pour les proches du suicidé, il s'agit d'avoir manqué à son devoir. Au regard de la société, ils auraient dû empêcher le suicide, mais ils ne l'ont pas fait : de la sorte, les parents d'un enfant suicidé ne pourront plus jamais se considérer ou être considérés comme des parents idéaux.

Que faudrait-il pour réparer ces deux types de honte, suicidaire et post-suicidaire ? *A priori*, quel que soit le cas, il s'agirait de supprimer, en premier lieu, le décalage fondateur. Pour ce qui est de la honte suicidaire, où l'existence de l'individu se voit décalée par rapport à l'idéal, il existe, *grosso modo*, deux possibilités pour l'accomplir. La première serait justement la mort volontaire qui supprime radicalement le décalage devenu insupportable : on verra que c'est cette possibilité de réparation que met en lumière *Service suicide* de Lollike. La seconde, en revanche, serait d'accepter et de reconnaître le décalage comme une variante de la norme, ce qui est pourtant compliqué, car cela nécessite l'intervention de l'Autre, et il faut que son acceptation et sa reconnaissance soient inconditionnelles : autrement, au lieu d'être réparée, la honte montera en puissance, ce qui peut conduire à des conséquences fatales. *Le Fils* de Marine Nguyen illustre bien ce cas de figure. Quand la mère profondément religieuse découvre l'homosexualité de son fils, elle est d'abord déroutée et humiliée. Elle tâche tout de même de parler à celui-ci afin de lui faire comprendre qu'elle l'aime et l'accepte tel qu'il est. Le dialogue ne réussit pas pour autant, car la mère cherche à réparer sa propre honte plutôt que de remédier à celle de son enfant et, au lieu de reconnaître la normalité de celui-ci, essaie de le ramener violemment à sa propre définition de la normalité. Non seulement elle emploie le pronom « ça » pour faire référence au petit ami de son fils, mais aussi elle l'invite à rejoindre le mouvement contre le mariage pour tous afin qu'il puisse « expier ses péchés, car le Christ est miséricordieux¹¹ ». Il n'est dès lors pas étonnant que cette acceptation, qui est de fait une humiliation déguisée, ne fasse qu'empirer la situation : suite à ce dialogue, le jeune homme s'empoisonne.

En ce qui concerne la réparation de la honte post-suicidaire, à première vue, elle pourrait sembler impossible, car supprimer le décalage demanderait de remplir son devoir envers le suicidé : l'empêcher, *a posteriori*, de mener à bien son acte, ou bien encore obtenir du suicidé une sorte de rédemption posthume en lui offrant l'acceptation et la reconnaissance dont il était privé. Or la mort est irréversible et les morts ne parlent pas.

C'est ici que le théâtre peut intervenir, en permettant, par l'utilisation de moyens qui lui sont propres, de réaliser l'impossible, c'est-à-dire de faire dialoguer, via l'imaginaire, les morts et les vivants.

■ Dialogues et monologues

Notre corpus d'étude fut constitué de manière aléatoire : nous avons tapé « suicide » dans le moteur de recherche du portail theatre-contemporain.net et nous avons retenu, parmi les résultats, les cinq premières pièces de théâtre qui ont été jouées et/ou publiées en France depuis 2000 et dont le synopsis ou le titre laissaient supposer qu'elles comportaient au moins un suicide effectif. En étudiant ces pièces de plus près, nous fûmes amenée à constater, non sans étonnement, qu'en ce qui concerne la figuration et le traitement de la mort volontaire et de la honte (post-)suicidaire, une différence très nette se profile entre les pièces reposant sur le dialogue entre plusieurs personnages, et les textes dramatiques qui se constituent d'un ou de plusieurs monologues. Dans les premières, le suicide se voit relégué, pour la plupart, dans le champ du non-dit et de l'irreprésentable et il devient par conséquent difficile, voire impossible, de comprendre s'il est accompagné ou non de honte ; les seconds, au contraire, confèrent une visibilité importante aussi bien à la honte qu'au suicide, surtout sur le plan discursif.

Ainsi, il s'avère que le « suicide du jeune militant écologiste » de *La Sourde oreille* de Torben Betts n'est explicitement évoqué que dans le résumé de la pièce, sur le troisième quart de couverture. Dans la pièce elle-même, les personnages éludent cet événement d'une manière si habile que le lecteur qui n'aurait pas lu le résumé serait sans doute amené à s'interroger, jusqu'à la fin de la pièce, sur la raison pour laquelle ils se sont réunis. Le premier acte laisse deviner que la famille se retrouve suite à l'enterrement d'un de leurs proches, mais on n'apprend qu'au début du second acte qu'il s'agit du fils de Christine et David et du frère de Gillian, et c'est dans la dernière scène que l'on apprend qu'il s'est tué. Dans un tel contexte, aucun détail n'est donné sur la mort du jeune homme ni sur la manière dont les personnages la vivent : désirant échapper à la souffrance intime, « incapables de pleurer leurs morts¹² », ils évitent d'aborder le sujet dangereux, jusqu'à ce que dans la scène finale, Christine éclate de colère en criant : « Je veux qu'on me rende mon fils ! » Sa tirade est pourtant accueillie de la même manière que la blague de Derrick citée plus haut : les autres personnages en scène se taisent, visiblement gênés. *Anatomy of a suicide* d'Alice Birch présente un tableau similaire. Cette pièce met en scène l'histoire de trois générations de femmes : la mère qui se donne la mort, sa fille qui finit également par se suicider et sa petite-fille qui semble trouver enfin le moyen de se réconcilier avec le passé et d'échapper à la malédiction familiale. Or, bien que les deux suicides soient donnés à voir à même l'espace scénique, les personnages n'en parlent quasiment jamais (circonstance pour le moins étonnante vu le titre). D'une part, leurs répliques sont en général lapidaires et les effusions discursives sont rares ; d'autre part, ces effusions ne concernent jamais la causalité des faits. Le spectateur ignore donc les raisons *précises* pour lesquelles les personnages se tuent ou choisissent de ne pas se tuer ; de même, il ignore l'effet que leur acte exerce sur leurs proches. Bien évidemment, il peut toujours supposer que le suicide de la mère conditionne celui de la fille, et que la petite-fille s'enferme dans la solitude à cause de ces deux morts volontaires, mais ce n'est jamais directement confirmé par le texte. En ce qui concerne la pulsion suicidaire, Carol, la mère, se limite à répéter plusieurs fois qu'elle ne veut pas rester (dans ce monde), mais sa fille Anna ne dit pas un seul mot à ce sujet. De même, si la honte suicidaire/post-suicidaire y est présente, force est de constater qu'elle n'arrive pas non plus à transgresser la barrière du non-dit. Elle se manifesterait plutôt implicitement, dans le fait que les trois protagonistes s'emmurent dans la solitude, en repoussant les autres personnages dès que leur relation risque de devenir trop intime, et arrivent difficilement à mener un dialogue, se taisant souvent au lieu

de répondre. Par conséquent, un grand nombre de scènes d'*Anatomy of a suicide* ne sont pas sans rappeler celles de *La Sourde oreille* : il s'agit de situations embarrassantes où les interlocuteurs, de surcroît, n'arrivent pas à bien interpréter les intentions discursives l'un de l'autre. Et si chez Torben Betts, le suicide sert à mieux révéler l'incapacité des personnages à faire face à la souffrance et à parler de sujets sérieux, chez Alice Birch, il semble littéralement jeter une ombre sur la famille, en empêchant ses membres, qui n'ont pas le courage (ou ont honte ?) de traverser cette région mal éclairée, de se rapprocher pour se parler.

Les textes dramatiques comportant un ou des monologues qui ouvrent sur l'espace intime du personnage permettent, en revanche, de considérer le suicide et la honte beaucoup plus ouvertement, quoique la honte post-suicidaire reste toujours implicite et semble devenir plutôt le moteur du discours, car le monologue, dans ce cas, peut agir comme une force rédemptrice. Ainsi, *Le Fils* de Marine Nguyen se présente sous la forme d'un récit introspectif qui passe constamment de la première à la troisième personne : dans la mise en scène de David Gauchard, qui avait proposé l'idée originale de la pièce¹³, l'ensemble du texte est livré, sous forme de monologue, par Emmanuelle Hiron. Elle incarne la mère qui reconstruit l'histoire de sa vie du jour de la naissance de son fils jusqu'au jour où il se donne la mort, afin de mieux comprendre son suicide. Catholique fervente, elle trouve « une grande joie » à participer aux manifestations contre *Sur le concept du visage du fils de Dieu* de Castellucci et contre le mariage pour tous : en apprenant que son fils est homosexuel, elle a « trop de honte¹⁴ ». Ainsi, elle n'arrive à le dire ni à son mari, ni au prêtre, ni même au Christ – à l'église, devant son image, elle ne fait que répéter les prières apprises par cœur. Au bout d'un certain temps, elle trouve enfin le courage de se confier à une amie qui lui offre son écoute reconfortante et lui conseille de parler à son fils : s'ensuit le dialogue violent, déjà évoqué, qui pousse le fils au suicide. À l'enterrement de celui-ci règne « un silence insupportable¹⁵ », traversé par des murmures humiliants, et la mère éprouve elle-même le désir aigu de rejoindre son fils au fond du trou, mais peu de temps après l'enterrement, elle reçoit un petit mot de la mère de Thomas, le petit ami de son fils, qui lui propose « juste d'aller boire un café si elle veut¹⁶ ». Dans ce texte de théâtre, le non-dit de la honte engendre donc la souffrance, et l'écoute attentive, qui brise le mur du silence, conduit à la compassion. Le monologue de la mère, flux de parole libérée, peut alors être considéré comme une tentative de réparer la honte – la honte post-suicidaire, celle d'avoir précipité la mort de son fils.

Sur un autre plan, le monologue peut également ouvrir la possibilité sinon de dialoguer avec les morts, du moins de leur adresser la parole. Dans *Le Monologue de l'exil*, Aiat Fayez, qui parle en son nom propre, s'adresse à son ami de longue date qui s'est défenestré. De même que dans *Le Fils*, ce monologue est une reconstitution du passé – le narrateur tente de reconstruire la personnalité de son ami, leur amitié et les circonstances précises du suicide pour mieux comprendre cet événement. Même si l'instant de la mort et les motivations intimes de l'ami suicidaire restent inaccessibles, la reconstitution narrative, qui ne suit pas d'ailleurs la trame chronologique, se composant de souvenirs, images et réflexions juxtaposés, permet au narrateur de constater à maintes reprises, puis de conclure que la mort volontaire de son ami qui a passé sa vie à chercher un pays natal où son « errance intérieure » pourrait enfin cesser, était inévitable :

Tu étais accablé par la vie. Je suis accablé par ta mort.

Après tout, peut-être mettais-tu la barre si haut qu'il n'était pas possible de te réconcilier avec un pays natal – *quel qu'il fût*¹⁷ ?

Or au-delà de la reconstitution du passé dans le but d'expliquer le suicide, ce monologue est un moyen de rendre hommage à l'ami suicidé en posant sur sa personnalité, sa vie et son acte ultime un regard admiratif et compassionnel. « Je t'appréciais, vivant. Je t'admire, mort. Tu es resté maître jusqu'au bout, » dit le narrateur, qui avoue avoir été lui-même tenté par l'idée de la mort volontaire¹⁸, et

Mort, tu as vaincu la dysharmonie : tu t'es retrouvé¹⁹. » Et même si dans le monologue, la honte post-suicidaire n'est jamais mentionnée (on n'y trouve que des traces d'une certaine culpabilité de ne jamais avoir (eu) le courage de suivre l'exemple de son ami), il semble permettre au narrateur de dire à celui-ci, ouvertement et sans rien cacher, tout ce qu'il n'aurait pas pu ou ne pourra plus lui dire, et de lui montrer qu'il l'accepte pleinement, jusque dans son acte ultime.

Enfin, la forme du monologue permet aussi de donner la parole aux morts. C'est le cas du *Service suicide* de Christian Lollike, composé à partir des documents véridiques, qui mérite d'être examiné en détail, vu la manière particulière dont il traite du suicide et de la honte suicidaire. Dans la première partie de ce texte théâtral, « Le catalogue des suicides », ce sont les suicidés eux-mêmes qui commentent, *post mortem*, les tenants et les aboutissants de leur acte, tout en permettant d'accéder à l'inaccessible, c'est-à-dire à l'après-mort. Il est à souligner qu'outre-tombe, les morts de Lollike sont heureux, car si leurs suicides sont pour la plupart motivés par le sentiment de ne pas être à la hauteur ou encore de gêner l'existence des autres, dans la mort, le mal de l'humiliation et la honte d'exister disparaissent. Le suicidé du « Catalogue C » est un petit garçon qui a décidé de quitter le monde pour ne plus embarrasser sa mère : celle-ci « ne pouvait plus [le] garder » et voulait le confier aux services sociaux. Entre autres, il raconte un rêve qu'il a fait juste avant de se noyer dans un puits et qui témoigne du calme et de l'inviolabilité que l'on retrouve dans la mort indolore :

Alors une nuit où j'avais fait plein de rêves, j'ai rêvé que j'étais mort. J'étais couché comme ça sans bouger du tout et je me regardais d'en bas. Et puis je suis allé voir les autres à l'école pour leur dire que *ça m'avait pas fait mal* et que maintenant j'étais mort. Et puis je me suis couché par terre. Comme ça. Et ils avaient plus qu'à me piétiner, alors Sandra, elle a craché, et Sofus, lui, il s'est même assis sur ma tête - *et ça m'a pas fait mal*²⁰.

La seconde partie de la pièce, plus explicitement sociocritique, met en scène le dialogue entre le candidat au suicide et deux employés de la société *Exit society*, laquelle, dans la veine du *Magasin des suicides* de Jean Teulé, propose un éventail large de manières de quitter le monde – suicide silencieux, réfléchi, mélancolique, cynique, discret... Le client potentiel demande à être euthanasié, car lui qui ne sait pas « se vendre », ne supporte pas de vivre selon les normes de la société contemporaine où il sera toujours un individu raté :

A. - Je ne supporte pas de vivre dans une culture qui me renvoie à l'impitoyable ici- maintenant de l'accomplissement personnel. Je ne supporte pas de vivre dans une culture où tous les gens doivent être de petits succès ambulants, où personne ne doit perdre, ni demander de l'aide. Mon CV est bourré d'échecs. Alors, aidez-moi [...] Je me suis baptisé FI-AS-CO, et là je n'ai plus envie de jouer le rôle. [...].

B. - Gersine et moi avons analysé votre profil psychologique. Nous n'avons aucun doute. Vous êtes un être défectueux dont l'absence ou l'élimination ne peuvent que profiter à tous. Non seulement au plan de développement politique et social perdu, mais également à vos proches²¹.

Dans les deux premières parties du *Service suicide*, la mort volontaire est donc clairement et même cruellement posée comme un moyen efficace de réparer la honte suicidaire. La troisième partie, « Droit au suicide », va dans le même sens. Il s'agit d'un texte anonyme qui n'est assigné à aucun personnage, qui propose des conseils pour quitter le monde d'une manière efficace²² et dont la partie finale retourne l'idéologie post-industrielle, fondée sur l'individualisme, contre elle-même : s'il faut garantir à chacun le maximum de droits individuels, le suicide en relève par excellence²³ ; et notre seule responsabilité collective serait alors de « se libérer, soi-même et mutuellement, de l'archaïque notion chrétienne de faute » en cessant de considérer le suicide comme un acte honteux²⁴. Toutefois, la quatrième et dernière partie du *Service suicide* introduit un changement d'optique en donnant la parole aux survivants, notamment aux proches des suicidés de la première partie, qui s'adressent à leurs morts.

Dans leurs monologues, ils expriment leurs regrets et leurs accusations, la douleur de l'absence et la compassion, mais ils leur disent aussi enfin tout ce qu'ils n'ont jamais eu le courage de leur dire. Lollike propose ainsi un tableau complet du suicide « contemporain », motivé, entre autres, par la honte de ne pas réussir à tenir le rôle imposé par la famille ou la société, et sa pièce de théâtre fait littéralement dialoguer les morts et les vivants, fût-ce au travers de l'imaginaire du lecteur ou du spectateur, dans lequel leurs monologues se font écho. De même que *Le Fils* et *Le Monologue de l'exil*, cette pièce de théâtre ouvre, ce faisant, une voie possible à la réparation de la honte suicidaire et/ou post-suicidaire, non seulement pour les personnages, mais aussi pour le spectateur.

■ Du côté du spectateur

Cela dit, les textes de Nguyen et de Favez mettent en scène la situation où le proche d'un suicidé procède à la reconstitution narrative du passé dans le but de mieux comprendre le suicidé et son acte ultime. Si cela ne peut pas supprimer entièrement le décalage que la mort volontaire et irréversible fait surgir, cela pourrait l'atténuer sensiblement. De fait, au sein de ces deux monologues, les survivants se focalisent, outre leurs propres souffrances – que *Le Monologue de l'exil*, d'ailleurs, évoque d'une manière très succincte –, sur les souffrances que le suicidaire a dû traverser. En les faisant passer dans le champ du dicible, ils les acceptent et rendent ainsi justice à l'acte du suicidé et à sa personne, pour ne pas dire à son Moi réel. Par cette acceptation même, ils réparent sa honte d'exister, fût-ce *post mortem*. Autrement dit, ils remplissent leur devoir manqué, ce qui devrait réparer ou atténuer, du même coup, la honte post-suicidaire.

Sous toute réserve, on peut également imaginer que ces monologues pourraient produire un effet bénéfique sur un lecteur ou un spectateur qui aurait vécu une situation similaire et qui, en s'identifiant à la situation représentée²⁵, pourrait être amené à traverser une sorte d'expérience cathartique. Assister au monologue s'avère comparable à un rituel de guérison : non seulement le suicidé et son acte, mais aussi le survivant et sa honte s'y voient resitués dans le champ discursif. Le théâtre, par les moyens qui lui sont propres, leur rend ainsi leur légitimité ; et le lecteur ou le spectateur peut dès lors retrouver sa légitimité à lui par le biais de l'identification. Ce sont aussi la publication et surtout la mise en scène du texte, c'est-à-dire sa validation publique, qui renforcent le fonctionnement « rédempteur », en faisant sortir celui qui a honte de sa solitude, par un détour paradoxal, sans qu'il doive parler de sa propre humiliation : la fiction lui tend le miroir dans lequel il se reconnaît et se voit en même temps reconnu par les autres – par l'auteur, par le public dans la salle, par les autres lecteurs du texte publié... Qui plus est, la fiction lui permet d'abandonner le paradigme de la honte en faveur de celui de la compassion : envers les morts, envers les vivants et, au bout du compte, envers lui-même.

Et même s'il ne se reconnaît pas dans le reflet du miroir, ces œuvres dramatiques peuvent le sensibiliser à la honte suicidaire et au suicide, en lui montrant les processus qui y mènent et en lui indiquant la solution possible pour les réparer ou les prévenir. De fait, l'ensemble des pièces du corpus mettent en lumière les situations où la communication entre les personnages s'avère dysfonctionnelle. Nous avons déjà vu ce qu'il en était des dialogues d'*Anatomy of a suicide* et de *La Sourde oreille* ; en ce qui concerne *Le Fils*, *Le Monologue de l'exil* et *Le Service suicide*, leur forme même renvoie, d'une certaine façon, à l'impossibilité des échanges profonds entre les êtres, que le fond ne fait que souligner. Si dans *Le Fils*, la mère souffre principalement de l'impossibilité de dire sa honte, et le suicide de son fils est précipité par un dialogue mal tourné, dans *Le Monologue de l'exil*, le narrateur constate, vers la fin, non sans une certaine amertume, que tous ceux qui entouraient son ami suicidé n'ont pas été « assez fins, subtils, sensibles pour [l]e rencontrer au plus proche de [lui]-même » et que de fait, ils ne l'ont jamais connu véritablement²⁶.

Les monologues des morts et des vivants du *Service suicide*, même s'ils forment une sorte de dialogue étrange dans l'imaginaire du spectateur, témoignent également de l'extrême solitude des êtres. La parole des vivants résonne dans le vide, et les morts reviennent sans cesse sur l'inutilité de parler aux autres : la jeune fille qui s'est jetée sous le train se souvient des « Tu dis n'importe quoi » que son père lui sortait aussitôt qu'elle tentait de lui faire part de ses peines (« Catalogue A ») ; le vieillard pendu avoue ne pas avoir su écrire une lettre d'adieu à son fils qui ne lui avait pas rendu visite depuis longtemps (« Catalogue B ») ; le pasteur qui s'est donné la mort explique l'avoir fait parce que « personne ne voulait écouter » Dieu qui parlait dans son âme et à travers sa bouche (« Catalogue H »)... Étonnamment, l'un des rares dialogues « fonctionnels », dans l'ensemble des pièces en question, est le dialogue entre le candidat au suicide et les employés d'*Exit society* de Lollike, que nous avons cité plus haut²⁷, mais il n'est fonctionnel que parce qu'il se déroule dans un cadre bien défini : il ne s'agit pas d'un échange entre deux êtres humains, mais d'une conversation entre le client et les prestataires du service, aussi inhabituel que soit celui-ci.

Toutefois, le caractère paradoxal et subversif de ce dernier dialogue serait aussi le plus à même d'éveiller la compassion chez le spectateur, d'une manière tout à fait classique, aristotélicienne : le monde où l'on admet si aisément la défektivité d'une personne et l'utilité conséquente de son élimination inspire de la terreur (et en même temps, ne serait-ce pas le reflet de la société contemporaine dont les principes sont ainsi dévoilés et poussés à l'extrême ?). Or la compassion peut naître aussi de la simple vue des personnages qui essaient, sans y réussir, de se rapprocher des autres ou, sur un plan plus général, du monde ou de la société, qui tentent de dialoguer avec eux, mais dont les répliques ne reçoivent jamais de réponse adéquate et, par cette absence de réponse même, deviennent décalées ou déplacées. Au bout du compte, il paraît que les pièces du corpus suggèrent implicitement qu'il n'y ait qu'une seule solution pour réparer la honte suicidaire ou la honte d'exister, mais aussi la honte post-suicidaire, la solution qui consiste à apprendre à dialoguer avec l'Autre. D'une part, en lui offrant une écoute attentive, compréhensive et silencieuse, pareille à celle d'un spectateur de théâtre, qui, lorsqu'il est immergé dans la fiction, *a priori*, ne juge pas, mais accepte les personnages et la situation dans laquelle ils se trouvent ; d'autre part, en ayant le courage de dire à l'Autre tout ce qui est important sans attendre l'arrivée de la mort.

¹ Betts Torben, *La Sourde oreille*, traduit de l'anglais par Pélissier Blandine, Paris, Éditions Climats, Maison Antoine Vitez, 2004 ; Lollike Christian, *Service suicide*, traduit du danois par Dubost Catherine Lise et Limal Emmanuel, Paris, Éditions théâtrales, 2012 ; Bachelot Nguyen Marine, *Le Fils*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, 2017 ; Birch Alice, *Anatomy of a suicide*, London, Oberon Books, 2017 ; Favez Aiat, *Place des minorités ; Le Monologue de l'exil*, Paris, L'Arche, 2018.

² *Trésor de la Langue Française Informatisé*, « Honte ».

³ Sartre Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 260.

⁴ Betts Torben, *op. cit.*, p. 110.

⁵ Ciccone Albert, Ferrant Alain, *Honte, culpabilité et traumatisme*, Paris, Dunod, 2015, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

⁷ C'est la conclusion à laquelle aboutissent Émile Durkheim dans son ouvrage fondateur *Le Suicide* (1897) et Maurice Halbwachs dans *Les Causes du suicide* (1930) ; les recherches actuelles confirment ce propos.

⁸ La honte suicidaire « rouge » serait plutôt caractéristique des drames du XIX^e siècle où l'on peut encore rencontrer des suicides causés par l'humiliation ou le déshonneur : il suffit de penser à Chatterton de Vigny dont le personnage éponyme, jeune poète, s'empoisonne, n'étant pas à même de soutenir l'idée de devenir valet de chambre pour pouvoir gagner sa vie.

⁹ Favez Aiat, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰ « Tu étais désespéré de devoir te livrer à d'incessants coming out dès que tu tenais une conférence à l'étranger : né en Iran, de parents iraniens, parlant persan, etc. Tu aurais aimé susurrer à l'auditoire : 'Ce n'est pas tout à fait moi, c'est mon ombre que je ne cesse de fouler sans réussir à la dissiper.' » (Favez Aiat, *op. cit.*, p. 89).

¹¹ Bachelot Nguyen Marine, *op. cit.*, p. 33.

¹² Voir les propos de l'auteur de la pièce : Betts Torben, « Sous le masque du bien-être », en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Sourde-oreille/ensavoirplus/>, consulté le 13 octobre 2020.

¹³ *Le Fils*, mise en scène David Gauchard, 14 février 2017, Théâtre de Limoges.

¹⁴ Bachelot Nguyen Marine, *op. cit.*, p. 28. 15 *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ Favez Aiat, *op. cit.*, p. 111.

¹⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰ Lollike Christian, *op. cit.*, p. 17, nous soulignons.

²¹ *Ibid.*, p. 43-44.

²² On peut se demander si Lollike aurait pu s'inspirer, sur ce plan, de l'ouvrage de Claude Guillon et Yves le Bonniec, *Suicide, mode d'emploi* (Paris, Alain Moreau, 1982, censuré en 1987) qui proclame ouvertement le droit au suicide et décrit en détail les moyens pour le réussir.

²³ L'idée de la mort volontaire comme la seule arme efficace contre le système post-industriel se retrouve d'ailleurs également dans les écrits de Jean Baudrillard qui, dans *L'Échange symbolique et la mort*, montre que seul un suicide collectif permettrait de défier et faire « se suicider » le système qui barre aux individus l'accès à la mort et, par cela même, conduit à la mortification absolue de la société (Paris, Gallimard, 1970, p. 64-65).

²⁴ Lollike Christian, *op. cit.*, p. 46.

²⁵ Le lecteur et/ou le spectateur ne s'identifie pas simplement aux personnages, mais aux personnages en situation. Voir Picard Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 93 sq.

²⁶ Favez Aiat, *op. cit.*, p. 133.

²⁷ Par le dialogue « fonctionnel », nous entendons, de manière générale, un dialogue où les répliques des personnages sont bien interprétées par leur(s) interlocuteur(s) et/ou donnent lieu à une réponse adéquate, ce qui fait que le dialogue avance et peut aboutir au résultat visé par les parties prenantes. C'est bien le cas du dialogue cité où le candidat au suicide obtient des employés d'*Exit Society* son « visa de sortie ».