

Force illocutoire dans deux logodrames de Nathalie Sarraute--- Étude des effets de désenfouissement et d'émergence de la parole

黃馨逸/ Huang Shin-yi

中國文化大學副教授

Departement of French, Chinese Culture University

【摘要】

在「言語行為論述」(Speech Act theorie)中,「言外作用」(illocutionary force)建構在溝通功能(communicative function)與言談語境(discourse context)的交互效能。然而二十世紀法國新小說作家娜塔莉·莎侯特(Nathalie Sarraute),卻在其劇作中解構「言外作用」的溝通功能與「隱示含義」(implicit)的語境。本文的研究主旨,即在於探究莎侯特如何以看似合理的對談格式,羅織戲劇角色間之語言攻防,進而挖掘出潛藏與談者內心底層的幽微意識,及其轉瞬湧現的感受。

【關鍵字】

娜塔莉·莎侯特言語行為劇,言外作用,隱示含義

【Abstract】

In speech act theories, the illocutionary force is assumed to be constructed in the interaction between the speaker's intention and the context in which the dialogue is taking place. As an iconic author of French New Novel in the twentieth century, Nathalie Sarraute attempted to deconstruct, in her dramatic works, the communicative function of the illocutionary force and the implicit meaning in the seemingly explicit discourse. Our study analyzed how Sarraute employed the plausible discourse structure in her plays to elaborate lively inner movements and conflicting perceptions among the characters. Their dialogues are further examined in detail to explore the subtleties of their subconscious minds and the emergence of an underground magma energy into the conversation.

【Keywords】

logodrames of Nathalie Sarraute, illocutionary force, implicit

Tous les critiques littéraires reconnaissent que le théâtre du XXe siècle devrait être, plus que tout autre, celui de la réflexion sur le langage. Le fonctionnement du discours ainsi que les règles de son usage auront été au cœur des débats théoriques. Les écrivains contemporains ne peuvent vraiment s'abstraire de ces approches savantes que son époque leur propose, mais apparemment leur interprétation ou intervention sont diversifiées. Si le langage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute est métaphoriquement considérée comme un plein qui cache un creux ou même un vide, c'est parce qu'elle met en forme à la fois un manque et un imaginaire de la parole absolument inédit. Étant l'un des auteurs prédominants dont l'œuvre se partage entre romans et pièces dramatiques¹, Sarraute garde du début à la fin le même imaginaire fondamental de la parole dans tout genre de sa production littéraire, mais sa représentation a évolué de façon spécifique car elle essaie continuellement de nouveaux agencements textuels. Depuis *Tropisme*, Sarraute se met à parler des choses "à demi-exprimées et du sentiment subtil et délicat qu'elle ne semblait pouvoir traduire" (Sarraute 1957: 27), jusqu'à *Enfance* elle ne donne toujours à cela "aucun nom" (Sarraute 1985: 127), la romancière a apparemment placé l'enjeu de son écriture dans l'écart qui sépare la langue de son référent. Elle met sans cesse, dans ses œuvres, l'accent sur l'insaisissabilité verbale des sensations et des impressions fugitives que la vie de l'esprit laisse sous silence. En plaçant la conversation au centre de ses préoccupations, son théâtre partage le terrain de recherche de l'implicite et de la force illocutoire de l'acte de langage, d'un point de vue poétique. La question essentielle que se pose souvent les spectateurs d'une pièce de Sarraute est la suivante : y a-t-il une conception particulière à la base de ce théâtre, qui en fasse davantage qu'un débat mené autour de l'intérieur des personnages en question ? Quelle est la motivation, s'il y en a une, du mutisme de Jean-Pierre dans *Le Silence* ou de l'hésitation de H.2 dans *Pour un oui ou pour un non* ? Quelle est la raison du malaise général à la fin du *Mensonge* ? Comment la

¹ Entre la rédaction du *Tropisme*, commence en 1939, et celle de sa dernière pièce de théâtre *Pour un oui ou pour un non* datant de 1982, un intervalle de quarante-trois ans prend place.

dramaturge est-elle parvenue à opérer la transmutation qui consistait à rendre extérieur et visible ce qui était profondément enfoui au cœur des interlocuteurs ? Dans le présent travail, nous tenons à étudier l'écriture dramatique de Sarraute et sa caractéristique toujours plus affirmée d'"*exploration du langage*". Nous nous limiterons ici à une approche de sa première et de sa dernière pièce : *Le Silence* et *Pour un oui ou pour un non*. Nous allons les citer comme exemple pour mieux analyser comment la dramaturge peut faire apparaître chez ses protagonistes la réalité psychologique et les *tropismes* qui sont à l'origine des interactions langagières, puisque la sous-conversation ne pourrait être que des grouillements confus qui précèdent le langage et que la situation vécue n'est jamais explicitée dans ses oeuvres théâtrales.

1. Nathalie Sarraute et sa recherche perpétuelle de la sensation et de son instantanéité

Toute l'œuvre de Nathalie Sarraute naît d'une sensation sur la voix. De son propre aveu, elle est douée d'une sensibilité auditive² (Benmussa 1987:118) et prend beaucoup de plaisir à jouer avec de multiples voix: voix intérieure, parole proférée et conversations perçues par bribes. Par conséquent, dès le début de sa carrière de plume, Sarraute a abandonné l'écriture traditionnelle: elle ne présente plus ses œuvres avec des intrigues, des personnages identifiés ou des aventures. En revanche, elle s'intéresse plutôt aux mécanismes de la pensée, aux sensations, aux tendances qui poussent les êtres humains à réagir en se projetant dans les profondeurs de leur intériorité. Nous constatons que le dialogue sarrautien est d'abord la matière qui alimente la sous-conversation. Le dialogue provoque le plus souvent des mouvements intérieurs nommés *tropismes*. Plus concrètement, ce qui l'éblouit le plus, c'est une manière commune à tous de dévoiler une réalité invisible, des sentiments indéfinissables, l'univers microscopique et foisonnant des souvenirs et l'écoulement incessant du monologue intérieur. En fait, elle tient à rendre visible les pulsations souterraines de la conscience. Dans la préface d'un recueil de textes

² Sarraute s'est confié à Simone Benmussa en disant : "J'entends davantage les mots que je ne les vois écrits. "

qui apparaît en 1939, Sarraute nomme pour la première fois cette tendance les *tropismes* en les définissant comme *"des mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de la conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir."* (Sarraute 1964 :8) Elle a choisi le terme *"tropisme"* pour faire allusion aux sentiments fugaces, brefs, intenses mais inexpliqués des êtres humains. Sous la banalité des conventions langagières, il existe toujours des rapports humains complexes, des sentiments intenses, parfois violents, d'enfermement ou d'angoisse. Ce sont des mouvements instinctifs qui se cachent dans la profondeur de notre cœur et qui sont suscités par la présence ou par les paroles d'autrui. Son écriture est celle de la poursuite, une écriture qui cerne de tous côtés ses personnages (même ses lecteurs), et qui poursuit l'émotion qui nous manipule. Sarraute a adapté la conception des *tropismes* pour sa réflexion sur le théâtre dans *Le Gant retourné*, un essai publié en 1975 et qui est son seul texte théorique portant sur le théâtre, où elle précise en détail des mouvements, *"des petits drames qui se développent suivant un certain rythme, un mécanisme minutieusement agencé où tous les rouages s'emboîtent les uns dans les autres"*³. Dans son théâtre, la sous-conversation constitue les répliques du dialogue, les images et les impulsions sont bousculées au seuil de la conscience des interlocuteurs, puis obligées d'être déployées sous forme de conversations. C'est comme si l'intérieur du gant avait été retourné : le dedans est devenu le dehors, la sous-conversation la conversation. Pourtant, le dialogue qu'a adopté Sarraute n'est pas non plus un dialogue théâtral classique car, par contre-coup, il subit l'influence de son homologue néo-romanesque. À savoir que la concentration dont le dialogue fait l'objet dans son roman se retrouve dans ses pièces de théâtre. Effectivement, ses œuvres dramatiques ne tiennent plus compte des dispositifs complexes, des actions mouvementées où tout ne repose que sur un va-et-vient continu et une agitation générale qui nous détournent parfois de l'essentiel. L'intrigue, les péripéties, le lieu comme espace signifiant, sont quasiment neutralisés au profit de la parole dispersée, écartelée entre les divers actants. Elle distribue ainsi ses

³ L'édition citée de la pièce et des autres œuvres est celle des œuvres complètes, Paris:Folio théâtre, présentée, établie et annotée par Arnaud Rykner, Paris: Gallimard 1999, p.1707.

dialogues au hasard et cherche seulement à varier le ton, en faisant alterner hommes et femmes. Avant scène, l'un (ou l'une) de ses protagonistes se tait, tranquille ou dégagé, et en face, l'autre (ou un groupe), incapable de comprendre le sens de ce mutisme, s'affole et ressent alternativement de la panique face à ce vide devant autrui, l'exaltation d'une complicité et de l'abandon insouciant suivi de rétraction. Des petits "riens", soit fondent la complexité, soit provoquent de grands émois. "*Il s'est installé d'emblée au niveau du prédialogue*"(Oeuvres Complètes:1708). A travers la description de ces spirales dans son théâtre, Nathalie Sarraute pratique ainsi une constatation du langage : elle exerce sa suspicion sur le consensus relatif au rôle joué par les "mots". Cela lui permet de découvrir impitoyablement des paroles dévastatrices dissimulées sous les usages dits "courants" des mots et des propos. Le défi ayant été relevé avec la première pièce de théâtre *Le Silence* (1964), Sarraute récidivera avec cinq autres pièces: *Le Mensonge* (1966), *Isma* (1970), *C'est Beau* (1972), *Elle est Là* (1978) et *Pour un oui ou pour un non* (1981). Bien qu'elle ait considéré le théâtre comme une "détente" et que le théâtre ne soit pas l'essentiel de son immense œuvre, ses réussites en tant que dramaturge ne sont pas négligeables car elles nous permettent d'évaluer toute la différence avec les autres expériences de lecture théâtrale contemporaine. Les six pièces qu'elle a écrites n'en sont pas moins des merveilles d'humour, de sagesse et de tensions cachées à l'intérieur du discours des dialogues. Sans souci de désigner autre chose que la parole elle-même, Nathalie Sarraute avoue: « *La mise en scène au théâtre ne m'intéresse pas. Je ferai un théâtre de voix avec des arrêts et des reprises.* » (Sarraute 1964: 133)

2. La transition stylistique du roman au théâtre

Avant d'entrer dans l'analyse du rôle de détonateur du langage dans sa théâtralité, nous commençons tout d'abord notre argumentation par une exploration sur son changement stylistique de la forme romanesque au théâtre. Il n'est absolument pas possible chez Nathalie Sarraute de séparer les œuvres dramatiques de la production romanesque et des essais théoriques car ses œuvres dramatiques se prêtent encore mieux à une réflexion sur les pouvoirs du langage et l'influence des *tropismes*. Grâce à la transformation, ou mieux encore, à la

concrétisation du "texte" ou de la "théorie" par l'intermédiaire de l'acteur et l'espace scénique, elle révèle ce qui est dit au-delà des mots prononcés, les tensions qu'on y met, bien plus que les révélations d'une parole qui n'est véritablement saisissable que dans ses cassures. Par conséquent, pour la plupart des chercheurs sarrautiens, la transition qui s'est opérée de l'œuvre romanesque à l'œuvre théâtrale, de l'écriture narrative à l'écriture dramatique constitue une problématique de recherche aussi essentielle qu'intéressante car Sarraute réussit à créer un dialogue théâtral en gardant la même esthétique ayant été relevée dans ses romans. L'essentiel reste la parole, c'est elle qui provoque la vision scénique. Selon Sarraute, c'est elle, unique personnage de son théâtre, qui fait naître le désir et l'imagination comblant l'espace apparemment demeuré vide. Bien que dès le début de sa carrière de dramaturge, elle admette la difficulté inhérente à l'exposition sur scène des *tropismes*, ces mouvements glissant *"très rapidement au seuil de notre conscience"* et qui ne font qu'affleurer dans la conversation, la dramaturge a fini tout de même par faire entendre le dialogue au niveau des mouvements intérieurs et faire passer le dedans au dehors à travers son écriture dramatique. Nous citons ici une formule concernant l'écriture des *tropismes* que Sarraute emprunte à une critique pour mieux décrire son processus de la transition métaphorique du roman au théâtre :

"Ce qui dans mes romans aurait constitué l'action dramatique de la sous-conversation, du pré-dialogue, où les sensations, les impressions, le "ressenti" sont communiqués au lecteur à l'aide d'images et de rythmes, ici se déployait dans le dialogue lui-même. La sous-conversation devenait la conversation. Ainsi le dedans devenait le dehors et un critique, plus tard, a pu à juste titre, pour qualifier ce passage du roman à la pièce, parler de "gant retourné"." (Sarraute 1999: 1708)

Arnaud Rykner, essayiste et professeur de théâtre, soutient dans un article paru dans la *Revue des Sciences humaines* en 1990 que cette transition du roman au théâtre était en fait inévitable voire obligée car les acteurs qui vont jouer dans ses pièces théâtrales pourraient être considérés comme étant des *"créateurs de tropismes"* et sont presque par essence *"tropismiques"*. Les acteurs pourraient très bien se métamorphoser en personnages sarrautiens qui se projettent dans les

profondeurs de son intériorité et se réinventent sans cesse "*des tropismes qui donneront vie au dialogue*" (Arnaud Rykner 1991: 142). En outre, il existe constamment chez ces personnages une volonté de nouer le dialogue, d'engager la conversation pour obtenir l'assentiment de l'interlocuteur, ou au moins, la simple reconnaissance de leurs propres existences. Pour se situer au sein de ce monde où ils sont projetés, il leur semble inévitable de passer par la parole. C'est dans ces conditions que chacune des figures en présence sur scène courrait après le mot juste qui lui permettra de saisir un enjeu vital. Donc pour Nathalie Sarraute, des figures de son théâtre pourraient tenter d'objectiver et de concrétiser les états émotionnels qui motivent la conduite que des êtres humains se lancent à corps perdu sur le terrain des mots. La fonction assumée par son texte en répliques pourrait passer par une nécessaire mise en scène des voix qui se répondent, se contredisent, s'ignorent mais qui toujours se redressent en quelque sorte devant ses lecteurs/spectateurs pour désigner un terrain commun où la parole fait l'objet d'un partage quasi rituel. C'est la raison primordiale pour laquelle Arnaud Rykner affirme que le roman a été pour Sarraute une façon détournée d'en venir au théâtre.

3. La force illocutoire des paroles dites ou tacites

Pour Nathalie Sarraute, la fonction essentielle de la parole dans son théâtre ne concerne jamais le déroulement de l'événement ni de l'action car celle-là ne traduit que le résultat d'un processus langagier. La parole dans l'œuvre sarrautienne n'est ni une variante du monologue intérieur, ni une forme du discours psychologique ou du discours de la mondanité. Plus généralement, la nature du dialogue scénique devrait nous amener à évoquer ses différents contextes (sociologique, philosophique, scientifique...), ce qui est rarement pris en considération par Sarraute quand elle fait parler ses protagonistes. Le drame chez elle apparaît perpétuellement lorsque l'un des locuteurs refuse de communiquer avec l'autre (ou les autres) exerçant une grande variété de stratégies pour le solliciter à s'engager dans un dialogue ou même dans une confession. En revanche, le silence entêté de son interlocuteur fait que Sarraute réalise un logodrame dans l'une de ses œuvres⁴.

⁴ On emprunte ici le terme à Arnaud Ryngaert qui mentionne le "logodrame" pour la première fois dans son œuvre *Lire le théâtre contemporain*. Sarraute met le discours au centre de l'action et retourne la narration au dialogue.

En lisant une pièce théâtrale de Sarraute, le lecteur est tout de suite frappé par le rythme caractéristique des phrases. Les interruptions, les hésitations, le silence et l'entassement démesuré de la syntaxe nous permettent d'identifier facilement son écriture. Alternativement, les personnages traversent des états d'âme différents en allant de la modestie et de la réserve, au défoulement, en passant par la colère et même les injures. Sarraute décrit en détail ces "mouvements" psychologiques qui naissent au cœur de la sensibilité préverbale de ses créatures, puis les lecteurs prennent conscience que ces mouvements se répercutent sur leur intonation ainsi que leurs gestes et se traduisent dans leurs mots sous la menace puissante de son interlocuteur. Ainsi nous constatons que notre dramaturge se passionne pour décrire la confrontation des différents espaces corporel, langagier ou relationnel dans lesquels la sensation se déploie et elle s'intéresse à la naissance des mots de ses personnages toujours anonymes qui ne cessent de vivre leurs drames. Elle ne se lasse jamais de "*plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains*" (Sarraute 1964: 118), mais ces drames ne sont pas réellement les événements de ses romans. C'est plutôt son théâtre qui établit un lieu commun où le langage prend toute la place et constitue seul l'action dramatique. Elle a mis la parole au cœur de sa dramaturgie en essayant de nous offrir de petites pièces où mouvements, intrigues et sentiments sont engendrés par la parole. Selon elle, la parole révèle d'une observation analytique pour le phénomène du langage et de ses paradoxes. Elle consacre avec joie sa vie à creuser l'écriture romanesque jusqu'à ce que le langage devienne le seul événement dans son théâtre et la sensation, perçue d'abord comme pré-langagière, prend toute sa place dans et par le langage. Aux lecteurs en attente d'actions du théâtre et de belles intrigues, elle ne propose "*...rien... juste des mots*" (Sarraute 1971: 28). Ayant progressivement effacé, des romans aux pièces théâtrales, les personnages, l'intrigue et l'action, Sarraute aurait minimisé les événements dans sa dramaturgie, parvenant à des sortes de scènes immobiles où il ne se passe pratiquement rien. Au cours de cette phénoménologie des événements minimes, ce qui reste à ses lecteurs pour s'accrocher, ce ne sont que les mots des *tropismes* où les paroles qui ont lieu dans le temps primordial de l'être. Ils participent au flot souterrain qui court sous la surface des conventions, des lieux communs et des masques stéréotypés de notre société. Les lecteurs éprouvent donc