MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Dire l'indicible : pour une esthétique de la réticence dans le théâtre de Nathalie Sarraute

Cécile Pajona

10.58048/2263-7664/4119

Agrégation de lettres 2024

Cet article étudie les principaux procédés servant à construire la réticence. La difficulté de dire et du dire est en effet au cœur des deux pièces au programme. La réticence se retrouve tout au long des textes marquant à la fois la posture de Nathalie Sarraute face au langage mais aussi les enjeux dramatiques des pièces. En s'intéressant, dans la première partie, à l'acte de nommer de manière générale, cet article rend compte d'une difficulté et d'une méfiance face aux mots. Dans la seconde partie, l'article se concentre plus précisément sur la construction phrastique et sur le phénomène de mise en suspension et de répétition. Il s'agit ainsi de traiter de la réticence comme esthétique majeure dans les pièces de Sarraute et de saisir les enjeux de cette retenue face au langage.

Abstract

This paper examines the main procedures used to construct reticence. The difficulty of saying and of being said is at the heart of the two plays on the program. Reticence is found throughout the texts, marking both Nathalie Sarraute's approach to language and the dramatic stakes of the plays. In the first part, this paper looks at the act of naming in general terms, revealing a difficulty and a mistrust of words. In the second part, the paper focuses more precisely on phrasal construction and the phenomena of suspension and repetition. The point is to address reticence as a major aesthetic in Sarraute's plays, and to grasp what is at stake in this restraint towards language.

La question du langage et celle de la communication sont au cœur des deux pièces de Nathalie Sarraute. Alors que *Pour un oui ou pour un non*[1] illustre pleinement la difficulté de mettre en mots des émotions, des tropismes, dans un mouvement méta-réflexif sur le travail de recherche même de l'autrice, *Le Silence* traite du dire comme outil social, tout à la fois adjuvant d'une cohésion sociale et opposant à l'expression de l'individualité. *Pour un oui ou pour un non*, se centre sur le « c'est bien ça », élément déclencheur du conflit entre les deux amis, élément pivot de la pièce. Tout l'enjeu de H2 est de parvenir à transmettre à H1 le sentiment infime qu'il a perçu chez son interlocuteur lorsqu'il prononçait cette phrase mais aussi ce que ce sentiment a eu comme effet sur lui. Le fait même de mettre en mot ce sentiment déclenche le drame et entraîne la tentative de rupture amicale. Dans *Le Silence*, c'est la mondanité qui est mise à nue. Le manque de respect de Jean-Pierre vis-à-vis des codes sociaux entraîne la perte des repères des personnages. La vacuité de la parole – « les auvents » – est donc confrontée à la vérité des sensations (que H1 semble partager avec Jean-Pierre mais qui sont moquées par les autres personnages). Les « auvents » reviennent d'ailleurs comme un *leitmotiv* à travers la pièce, dans une tentative vaine de revenir à la mondanité et de se protéger d'un discours trop vrai. Cette problématique autour du langage entraîne une réflexion sur les mots et donc une retenue face aux termes trop génériques, retenue qui peut s'apparenter à la réticence.

Si la réticence est un terme commun, elle recoupe différentes attitudes. Une attitude que l'on pourrait assimiler à de la réserve et une plutôt liée au jugement de valeur. La réticence, en tant qu'attitude, est présentée sous deux sens différents par le *TLFi* : celui « d'omission volontaire de ce qui pourrait ou qui devrait être dit », et celui « d'une réserve mêlée de désapprobation »[2]. Le caractère désapprobateur de la réticence est parfois remis en question par les linguistes qui en nient le caractère péjoratif. En effet, nous verrons que la réticence entre dans un double mouvement, d'omission et de réserve sans pour autant être marquée par une fonction illocutoire négative. La réticence est aussi le nom d'une figure du discours dont Paola Païssa a fait un état de l'art en s'intéressant à la présence de la réticence dans les dictionnaires[3]. Cet aspect sera vu dans la seconde partie de cet article.

La méfiance de Nathalie Sarraute vis-à-vis du langage se retranscrit dans cette réticence à dire dont la marque la plus visible est l'accumulation des points suspensifs. Cette posture de l'autrice se trouve dans les nombreux entretiens qui mettent en lumière son rapport particulier au langage et aux mots :

> [Le langage] doit s'assouplir afin de se couler dans les replis les plus secrets de cette parcelle du monde sensible qu'il explore.
> Il se charge d'images qui en donnent des équivalences.
> Il se tend et vibre pour que dans ses résonances les sensations se déploient et s'épandent.
> Il se soumet à des rythmes.
> Il accepte des assonances.
> Il retrouve des mots ou en découvre.
> Il coupe ou allonge les phrases, selon les exigences de ces sensations dont il est tout chargé.
> Il devient primordial.
> Il s'avance au premier plan.
> Il devient l'égal de ce que sont, dans la peinture ou dans la musique, la couleur, la ligne ou le son[4].

Nous verrons donc comment cette position face au langage traverse son théâtre et imprègne son écriture.

Puisque la réticence se situe entre la stratégie communicationnelle et la construction syntaxique, nous étudierons ces deux pans en regardant tout d'abord l'acte de nommer, qui oscille entre l'ambiguïté et la difficulté, puis nous verrons comment la réticence transforme la construction des phrases (et comment les phrases amènent la réticence).

L'acte de nommer : entre ambiguïté et difficulté

Mettre des mots sur des sensations est l'enjeu principal des pièces : comment appeler des mouvements de l'âme ? Les mots manquent et ne sont jamais en adéquation totale avec le sentiment perçu. De ce fait, nommer les choses est au cœur des problématiques des deux pièces. Dans un entretien donné en 1987, Nathalie Sarraute évoque cette

relation entre mots et sensation :

> C’est cette lutte continuelle entre la sensation qu’il faut conserver telle qu’elle est, qu’il faut faire entrer dans les mots, des mots qui la figent, des mots qui la déforment, des mots qui la grossissent, c’est cette lutte continuelle entre la force du langage qui entraîne et détruit la sensation, et la sensation qui, elle aussi, détruit le langage. […] Le langage doit survivre malgré la sensation qui passe à travers lui et qui le déforme, comme la sensation doit survivre malgré le langage qui la rend extérieure, belle, etc. Toute la littérature est impliquée là[5].

Dans les pièces, l’acte de nommer à deux ambitions : donner une existence à quelque chose d’ineffable et réussir à transmettre par le biais des mots ces sensations aux interlocuteurs. Différents éléments renvoient à ces tentatives : l’utilisation du pronom démonstratif « ça » comme élément de substitution à la nomination, la présence de la nomination multiple dans une tentative d’arriver au plus près de la chose et enfin l’épanorthose qui maintient implicite la dénomination.

Le pronom démonstratif « ça » ou l’impossibilité de nommer

Philippe Wahl explique que

> par sa disponibilité référentielle, le pronom démonstratif *ça* se fait le relais d’une exploration verbale où les signes font sens dans l’instabilité du rapport qu’ils entretiennent entre eux et avec la référence. Transcendant ses enjeux discursifs locaux, il représente ce fantasme de l’écriture sarrautienne : un mot capable d’accueillir une référence variable, donc d’épouser la mouvance de la réalité sensible[6].

Le pronom démonstratif « ça », n’a pas de référence fixe, c’est en cela qu’il est déictique, il a pour référence ce que le locuteur désigne par le biais de ce terme. Il a donc la particularité de nommer sans mot, de pointer sans désigner. L’article de Philippe Wahl « “C’est ça, hein ?”, Aléas de la référence », consacré au pronom *ça* dans les pièces de théâtre de l’autrice signale l’importance du pronom dans son écriture, il est à la fois

marqueur d'oralité et générateur d'instabilité référentielle. Dans le même article Philippe Waal signale que,

> par sa surdétermination formelle qui fait de *ça* un « relais topique »[7], le texte institue en principe poétique une tension cognitive inhérente à la référence médiate. Le pronom fraye continûment avec la deixis en faisant saillir de nouveaux objets de discours. Il consacre l'instabilité référentielle des énoncés tout en garantissant leur cohérence par le lien métonymique. Dans son parcours interprétatif, le lecteur doit s'initier à l'intelligence d'un texte qui, faute de fixer la référence, règle son mode d'élaboration en l'assujétissant à l'acte d'énonciation[8].

Le pronom « ça » est particulièrement prédominant dans *Pour un oui ou pour un non* où on le trouve dès la scène d'exposition :

> [1] H2, *soupire* : Pas tout à fait ainsi… il y avait entre « C'est bien » et « ça » un intervalle plus grand : « C'est biiien… ça… » Un accent mis sur « bien »… un étirement : « biiien… » et un suspens avant que « ça » arrive… ce n'est pas sans importance.
> H1 : Et ça… oui, c'est le cas de le dire… ce « ça » précédé d'un suspens t'a poussé à rompre… (p. 26-27)

Cette scène marque le début de la dispute entre les deux amis. H2 cherche à faire comprendre à H1 l'importance de l'intonation, marquée par la graphie « biiien », mais H1, presque ironique, ne s'attarde que le sur le pronom *ça* en le désignant seul responsable de la mésentente. Le pronom est au cœur des enjeux de la pièce et se situe dès la deuxième phrase de la pièce : « C'est un peu pour ça que je suis venu », (p. 23). Tout l'enjeu de *Pour un oui pour un non* est de trouver un sens commun à donner à ce « ça » afin de reprendre une communication rompue entre les deux amis.

Dans *Le Silence*, c'est H1 qui emploie le plus fréquemment le pronom ça, il lui sert à désigner le mal être qui s'empare de lui : « Oh, vite autre chose… Oh ça s'amasse maintenant, oh, comme ça enfle… » (p. 36). Le « ça » permet d'éviter de mettre un mot sur les choses, il désigne sans nommer. Ainsi, comme la nomination, il sert à donner une

existence à un référent mais il s'allège de la difficulté de trouver le mot juste. Les verbes liés à la représentation spatiale, employés par H1 (tels que *s'entasser*, *enfler*) indiquent d'ailleurs sa tentative de donner une matérialité à ce « ça » faute de pouvoir le nommer.

Il peut aussi, dans *Le Silence*, servir à désigner le tropisme :

> [2] H1 : Oh, je vous en prie, n'essayez pas de me tromper, ne jouez pas les innocents. N'importe qui de normalement constitué le sent immédiatement… On est… C'est comme des émanations…comme si on…
> *On entend un faible rire.*
> Vous avez entendu ? Vous l'entendez ? Il n'a pas pu le contenir. Ça a débordé. (p. 30-31)

Le pronom arrive en fin d'extrait après deux tentatives infructueuses de H1 de caractériser la sensation par le biais de la comparaison : « c'est comme des émanations… Comme si on ». Avant le « ça », la sensation est désignée par le bais du pronom personnel objet « le » à deux reprises : « on le sent immédiatement », « il n'a pas pu le contenir ». Si l'on attendrait que ces pronoms aient un mode de référence anaphorique ou cataphorique, tout comme le pronom « ça » ils sont déictiques et servent à désigner sans nommer.

Le pronom « ça » est un pronom fuyant qui peut avoir une valeur d'indéfini ou une valeur anaphorique. Cependant, il ne reprend jamais réellement un référent présenté plus tôt, il reprend un ensemble plus large et désigne plutôt, chez Sarraute, ce que l'on ne peut pas nommer. Cette réticence à mettre un mot sur des sentiments est fortement liée à la recherche de Sarraute sur le tropisme. La recherche du mot juste à mettre sur une infime sensation est une tâche difficile qui peut parfois être soulagée par l'emploi du pronom démonstratif « ça ». S'il permet de maintenir un dialogue entre les personnages, il est un leurre d'une communication réussie, comme on peut le voir dans *Pour un oui ou pour un non*.

La nomination multiple : la recherche du mot juste

La nomination est un acte important qui dépasse le simple fait de mettre un nom sur un objet. Le phénomène engage la personne qui nomme et marque le nom trouvé de la

relation au monde du locuteur. C'est ce que remarque Paul Siblot en 2005 :

> [Toute] nomination exprime une vision de la chose nommée, vue « sous un certain angle », à partir du « point de vue » auquel se place le locuteur. Elle est par là une prise de position à l'égard de la chose nommée qui désigne, en même temps que l'objet nommé, la position prise pour le nommer[9].

L'acte de nommer est essentiel dans *Pour un oui ou pour un non* puisqu'il s'agit de mettre un mot sur le « c'est biiien ça » (le mot condescendance sera trouvé par H1) puis sur toutes les sensations ressenties. La réticence de Sarraute face aux mots est particulièrement visible par le recours à la nomination multiple.

La nomination multiple est un phénomène que Stéphane Bikialo définit comme « une équivalence (syntaxique et référentielle) entre plusieurs manières de nommer une même chose en donnant lieu à des nominations partagées[10] ». Ce phénomène, proche de l'épanorthose, diffère cependant car les nominations s'accumulent sans pour autant s'annuler. Ainsi le manque d'adéquation d'un terme à une sensation peut amener une circonlocution autour du phénomène pour se rapprocher le plus possible du phénomène sans pour autant valider un mot plutôt qu'un autre.

> [3] H1, *voix blanche* : Inutile parier. Répondra pas. Monsieur nous méprise. Nos cancans. Nos pépiements. Notre mauvaise littérature. Notre poésie de pacotille. Lui jamais. (*LS,* p. 41)

Dans cet extrait quatre syntagmes sont énumérés : « Nos cancans. Nos pépiements. Notre mauvaise littérature. Notre poésie de pacotille. » Il s'agit d'une accumulation de quasi synonyme puisque tous les syntagmes portent le sème /futile/ et qu'ils désignent tous un discours vain. Cette accumulation est construite sur une gradation dépréciative et renvoie à la tentative de H1 de projeter la vision de Jean-Pierre sur la conversation du groupe.

> [4] [H2] Mais après, quand tu as senti en moi ce frémissement… comme une nostalgie… un regret… alors tu t'es mis à déployer, à étaler… (*POPN,* p. 36)

En [4], la nomination multiple vient en renfort du déterminant démonstratif « ce » en emploi déictique afin de le développer et d'assurer que la référence soit bien partagée. La présence de la comparaison « comme une nostalgie », servant à illustrer le « frémissement », montre bien la volonté de H2 de rendre accessible son discours. Cette comparaison repose sur deux comparants « nostalgie » et « regrets » qui montrent deux facettes d'un même sentiment entre lesquelles H2 ne peut pas trancher. Dans cet extrait, la nomination multiple montre bien à la fois la réticence à mettre en mot des émotions mais aussi à montrer l'indécision du personnage et donc la part du locuteur dans la mise en mots des choses.

L'épanorthose et la difficulté du dire

La figure de l'épanorthose est définie par Fontanier sous le nom de « réatroaction » :

> La rétroaction, autrement épanorthose, qu'il ne faut pas confondre avec la Correction, figure de style, consiste à revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait, suivant qu'on affecte de le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé ou trop peu convenable[11].

La définition proposée par Fontanier se fait contre la figure de correction qu'il définit de la manière suivante :

> [La] correction est une figure par laquelle on rétracte en quelque sorte ce qu'on vient de dire à dessein, pour y substituer quelque chose de plus fort, de plus tranchant, ou de plus convenable. Il ne faut pas la confondre avec une autre sorte de Correction, figure de pensée, que nous désignerons par le nom de Rétroaction. Elle diffère de celle-ci, en ce qu'elle a lieu dans la même phrase ou dans la même période, ou en ce qu'en passant d'une phrase ou d'une période à une autre, elle se borne à revenir sur certaines expressions pour leur donner plus de sens ou plus d'énergie[12].

Ces deux définitions semblent assez similaires, pourtant les deux figures diffèrent dans le sens où la correction apporte une modification à la formulation alors que l'épanorthose

marque une modification de la pensée même. La correction nécessite la négation de l'énoncé premier alors que l'épanorthose modifie l'objet. Le mouvement de l'âme que cherche à dépeindre Nathalie Sarraute correspond plutôt à l'épanorthose : la pensée évolue petit à petit pour s'approcher le plus du tropisme.

Dans *Le Silence*, l'épanorthose se trouve fréquemment dans l'énoncé de H1 qui reprend son discours selon ce qu'il projette sur Jean-Pierre :

> [5] [H1] : Vous vous en moquez, j'étais injuste, pardonnez-moi. Moi, au contraire, vous savez je sens, j'ai toujours senti chez vous… c'est pour ça qu'avec vous… Qu'un autre se taise, je n'y fais même pas attention… Mais vous…sans avoir besoin de grande science… Au contraire, ça encombre. C'est pour ça que souvent les intellectuels… Oh, ça y est, oh… j'y suis… Mais comment n'ai-je pas plus tôt ?… » (*LS*, p. 42-43)

Ce discours est marqué par la reprise. La répétition du verbe *sentir avec* changement de temps (« je sens, j'ai toujours senti ») entraîne un changement énonciatif en passant du présent au passé composé et donc de l'inaccompli à l'accompli. Cette variation exprime un changement de perception : le temps passe du présent momentané au passé composé à valeur d'un présent accompli qui s'ancre dans une temporalité beaucoup plus longue. Les nombreuses formes négatives accompagnées des phrases tronquées, montrent ici une pensée en construction qui se reprend et s'ajuste. L'interjection « oh » montre l'épiphanie de H1 qui est arrivé au bout de son cheminement.

Tout comme le pronom « ça », l'épanorthose sert à construire une oralité. La figure infinie les phrases et mime les bonds de la pensée. Au-delà du mimétisme, la figure exprime la difficulté d'organiser ses pensées. La présence des points suspensifs, tout en appuyant la figure, servent aussi à montrer la réticence à exprimer une pensée en cours. Le besoin d'approbation de H1, et la peur qu'il a d'être jugé par Jean-Pierre, censure sa parole de peur de dire un mot déplacé.

Une construction phrastique marquée par l'interruption

La syntaxe mime cette réticence en offrant des phrases non finies, en cours de construction, abrégées, soit pour ne pas dire, soit parce qu'on ne peut pas dire, parce que le sentiment est trop grand ou pas encore tout à fait saisi. Comme pour la nomination multiple et l'épanorthose, la phrase se cherche et se construit dans un mimétisme du fonctionnement de la pensée.

La réticence et les points suspensifs

Les points suspensifs ou les points de suspension sont des marques de ponctuation qui servent une construction non achevée de la phrase. Ils illustrent la construction d'un instant du discours et l'attitude psychologique des personnages. Les points de suspension construisent l'interruption que celle-ci soit interne ou externe, d'après la division de Larthomas[13]. La réticence se retrouve dans cette interruption interne et peut être d'ordre monologique ou suggestive. L'interruption externe correspond à une intervention extérieure au locuteur venant couper son discours, même s'il existe des cas d'interruption externe dans les œuvres, ce ne sont pas celles qui vont retenir notre attention pour cette étude.

La différence entre monologique et suggestif pourrait s'assimiler à la différence entre la réticence et l'aposiopèse. Selon Joëlle Gardes Tamine[14], les deux figures se différencient d'un point de vue énonciatif : la réticence est liée à une interruption du locuteur vis-à-vis de son propre discours (et donc d'ordre monologique) et l'aposiopèse est une interruption liée à l'interlocuteur, à sa réception du discours. Elle est donc plutôt d'ordre suggestive puisqu'elle est liée à la volonté de taire un mot pour éviter les conflits, camoufler une insulte, une menace… À la différence de l'aposiopèse, la réticence n'entraîne pas de digression.

Pour rendre compte d'un procédé de suspension énonciative comme celui de la réticence, l'accent peut être mis sur quatre critères au moins : sur la chose tue (cf. les rapports avec l'euphémisme, considérés par Bonhomme), sur la condition d'ineffabilité de la langue (cf. « *l'impasse verbale* » dont parle Morier, « *l'élimination du code* » que mentionne le Groupe µ), sur le sujet et son état d'esprit (cf. le catalogue des émotions qui peuvent justifier l'interruption que dresse Fontanier) et enfin sur l'effet pragmatique provoqué sur le destinataire. Ainsi, la réticence dépasse le sentiment d'hésitation ou

l'attitude de réserve vis-à-vis d'une chose ou d'un dire, et peut être considérée comme une figure du discours. La réticence peut être à l'origine de la volonté de retenir des informations ou à celle de mimer l'oral.

L'emploi de la réticence comme rétention d'informations est particulièrement visible dans *Pour un oui ou pour un non*. Chacun leur tour, les personnages vont être confrontés à la peur d'avouer un mot dans l'inquiétude de ce que cela pourrait engendrer. Les points suspensifs servent alors à soutenir l'interruption du discours liée à la réticence. La pièce s'ouvre sur la demande de H1 de connaître les raisons de la distance prise par H2 à son égard. Par la suite, la demande s'inverse et c'est H1 qui doit répondre à H2 :

> [6] [H2] Et moi.
> H1 : Ah nous y sommes. J'ai trouvé. Et toi…
> H2 : Et moi quoi ? Qu'est-ce que j'étais ?
> H1 : Tu… tu étais…
> H2 : Allons, dis-le, j'étais quoi ?
> H1 : Tu étais jaloux. (*POPN*, p. 37)

La première réplique de H2 est interrompue par le discours de H1 qui pense comprendre la suite de la phrase de H1. Cependant H1 redonne la parole à H2 par les points suspensifs pour lui donner l'occasion de finir sa phrase. Cette présomption de compréhension n'est pas acceptable pour H2 qui force H1 par des phrases interrogatives et des impératifs à mettre un mot sur le sentiment que H1 lui attribue. Les points suspensifs présents dans « Tu… tu étais… » ainsi que la répétition du pronom *tu* montrent la réticence de HI à prononcer un mot dont il n'est plus sûr ou qu'il ne souhaite plus prononcer. Le terme « jaloux » arrive comme une sentence à la fin de l'extrait et déclenche une dispute entre les deux amis, dispute fondée à la fois sur le sentiment prêté à H2 mais aussi sur le manque de compréhension de H1 face aux sentiments de H2.

La deuxième dispute entre les amis est construite de manière similaire :

> [7] H1 : Eh bien, moi je sais. Tout le monde le sait. D'un côté, le camp où je suis, celui où les hommes luttent, où ils donnent toutes leurs forces… ils

> créent la vie autour d'eux… pas celle que tu contemples par la fenêtre, mais la « vraie », celle que tous vivent. Et d'autre part… eh bien…
> H2 : Eh bien ?
> H1 : Eh bien…
> H2 : Eh bien ?
> H1 : Non…
> H2 : Si. Je vais le dire pour toi… Eh bien, de l'autre côté il y a les « ratés ». (*POPN*, p. 45)

La répétition de l'interjection « eh bien » par les deux personnages sous des modalités différentes crée un rapport de force entre les deux. Le discours de H2 est marqué par la modalité interrogative pour amener H1 à finir sa phrase. H1 reprend sa phrase là où elle s'était arrêtée (à l'interjection), dans une modalité assertive marquée par les points de suspension qui indiquent la réticence. H1 perd le rapport de force et cède. Sa réticence est rendue explicite par l'emploi de l'adverbe négatif « non » répondant à la demande implicite de H1 de continuer. Cet aveu de réticence de la part de H1 signale sa volonté de laisser sous silence un terme insultant. La réponse de H2, débutant par l'adverbe « si » est un refus de cette réticence. H2 comble alors le silence et rend explicite le mot tut : « ratés ».

Lorsque la réticence sert à mimer l'oralité, les phrases sont tronquées et les points suspensifs servent alors à marquer l'implicite.

> [8] F2 : Oui. On n'a plus le courage… le cœur me manque…
> F3 : Les voix et les cœurs… Comme c'est vrai… C'est une loi… Contre cela il n'y a rien à faire… Les voix et les cœurs… Sa présence paralyse…
> F1 : Je suis comme vidée… Tout est aspiré…
> F2 : Une petite tâche bue par un buvard… (*LS,* p. 62)

Dans cet extrait, les points suspensifs marquent l'inachèvement de la phrase. Michel Favriaud (2005, 127) note que « les points de suspension "infinissent" la phrase, la rendent instable. Ainsi reliée à l'amont et à l'aval, elle semble être prise dans le flux[15] ». Ce flux est à la fois celui de la pensée et de l'oral. La syntaxe des phrases de Sarraute est distendue pour ne laisser que l'impression d'une pensée en construction.

La phrase tronquée

Philippe Wahl avance que, chez Sarraute, « l'ordre syntaxique doit se soumettre à celui de la sensation, dans une (dis)continuité langagière soutenant le phénomène des tropismes[16]. » Nathalie Sarraute souligne elle-même le caractère de ses « phrases hachées, suspendues, cabrées devant le danger que leur ferait courir le souci de la correction grammaticale et le respect des usages[17] ». Noël Dazord[18] étudie la syntaxe des phrases de Sarraute et met en avant différentes catégories de phrase. La phrase tronquée est une phrase non complète d'un point de vue syntaxique, c'est-à-dire qu'un élément essentiel à la phrase manque.

Dans la phrase suivante, par exemple, on peut remarquer qu'aucun complément du verbe n'est présent : « Oui, moi aussi… C'était… il y a là… Vous avez su rendre… C'était vraiment » (*LS*, 28). Dans les phrases tronquées, le fait d'enlever un élément essentiel ôte le sens de ces phrases. Ces phrases vident la place du prédicat pour ne garder que la place du thème dont on ne dit rien. Ce phénomène se trouve de nombreuses fois dans *Le Silence* : « il aurait suffi de laisser passer, de glisser… Je me serais rattrapé, j'allais le faire… Mais vous – toujours les pieds dans le plat. Le pavé de l'ours » (*LS*, 29). Le verbe *passer*, verbe transitif, est incomplet puisqu'il est employé sans complément. De même le pronom personnel sujet *vous* n'est sujet d'aucun verbe. Le verbe est laissé implicite pour mimer les sauts effectués par la pensée. Cette représentation de la pensée se fait par le biais des sauts thématiques. La phrase glisse alors vers une sorte d'absurde où la syntaxe n'a plus sa place. La réplique se finit sur deux phrases nominales qui, par leur faible ancrage énonciatif, confirme le rapprochement avec la pensée.

Les deux exemples suivants illustrent le mélange de la phrase à chute, étudiée par Noël Dazord, avec la phrase tronquée. La phrase à chute est marquée par l'insertion d'éléments entre le sujet et le verbe ou le verbe et ses compléments pour créer un retard, un suspens qui ne sera résolu que plus tard :

> [9] [H1] Votre silence… comme un vertige… j'ai été happé… un démon… comme on est tenté de prononcer pendant la messe des mots sacrilèges… Votre silence m'a poussé de tout son poids… J'ai été trop loin, trop fort… (*LS*, p. 36)

> [10] [H1] Mais vous, quand ça crève les yeux… Mais vous ne me ferez pas croire…. Vous le sentez comme moi… Seulement vous faites semblant… Vous trouvez que c'est plus malin de faire comme si…
> H2 : Mais, bon sang, comme si quoi ? (*LS,* p. 30)

En [9], Le GN sujet « votre silence » ne rencontre pas son verbe dans la première phrase. Ce n'est qu'à la répétition du sujet dans la seconde phrase que le couple sujet-verbe sera réuni. La comparaison « comme un vertige » est construite avec un comparé implicite ne permettant pas d'identifier clairement à quoi attribuer le sentiment de vertige ? La seconde comparaison « comme on est tenté de prononcer pendant la messe des mots sacrilèges » est construite de la même manière : l'absence du comparé empêche la possibilité de créer un rapport analogique concluant.

En [10], l'extrait est marqué par une absence systématique de propositions subordonnées. Les constructions transitives (« crever les yeux », « faire semblant », « faire croire », « sentir ») sont laissées en suspens, suspens redoublé par l'utilisation des points suspensifs. Ces constructions incomplètes montrent l'impatience de H1 qui veut combler le vide laissé par le silence de Jean-Pierre, son énervement se perçoit d'ailleurs dans la présence de l'interjection « bon sang ».

Ces constructions phrastiques miment la fulgurance de la pensée mais aussi la difficulté à organiser sa pensée et à mettre en mots notre pensée et nos sensations. Ces constructions sont aussi marquées par des phénomènes de reprises et de répétitions qui montrent le rejet de la simplicité pour la construction d'un discours au plus près de la pensée.

Les répétitions

Les nombreuses répétitions présentes dans les deux pièces peuvent être rattachées à la recherche du mot juste et à l'acte de nomination. Les répétitions servent aussi un effet de boucle empêchant le discours d'avancer.

> [11] F3 : Il est très timide, c'est tout.
> H1, avidement : Oui, oui, timide. Il est timide. Oui c'est ça, vous l'avez dit, madame. Voilà. C'est de la timidité. On va dire ça. Il faut le répéter. Il est

> timide. C’est merveilleux comme ça rassure. Quels calmants, ces mots si précis, ces définitions. On cherche, on se débat, on s’agite, et tout à coup tout rentre dans l’ordre. Qu’y avait-il ? Mais rien. Ou plutôt si. Quelque chose d’anodin, de familier au possible. Qu’on est bien… C’était de la timidité. (*LS*, p. 34)

Cet extrait se construit autour de la répétition de l’adjectif « timide », que l’on retrouve quatre fois accompagné de deux utilisations du nom « timidité ». Mais, plus encore, la réplique de H1 est marquée par les reprises anaphorique. Par la répétition, H1 cherche à se convaincre lui-même pour acter le phénomène par le bais de la répétition. Le personnage évoque lui-même le besoin de répéter (« il faut le répéter »). Le phénomène de la répétition porte aussi la critique de la nomination : mettre des mots sur des émotions ou des phénomènes renvoient à une simplification, à un enfermement d’un mouvement de l’âme individuel dans une catégorie large et générique. La critique est d’ailleurs présente par l’ironie de H1, qui insiste sur la facilité du terme par le biais de nombreuses marques d’exagération (l’adverbe d’intensité « si », l’emploi de terme hyperbolique, la création d’une saynète, …).

La répétition des émotions entre dans la difficulté de nommer les choses :

> [12] [H2] On dirait que tu as peur…
> H1 : Peur ? Peur !
> H2 : Oui, peur. Ca te fait peur : quelque chose d’inconnu, peut-être de menaçant, qui se tient là, quelque part, à l’écart, dans le noir…une taupe qui creuse sous les pelouses bien soignées où vous vous ébattez… Il faut absolument la faire sortir, voici un produit à toute épreuve : « C’est un raté. » « Un raté. » Aussitôt, vous le voyez ? le voici qui surgit au-dehors, il est tout agité : « un raté ? Moi ? Qu’est-ce que j’entends ? Qu’est-ce que vous dites ? Mais non, je n’en suis pas un, ne croyez pas ça … voilà ce que je suis, voilà ce que je serai… vous allez voir, je vous donnerai des preuves… » Non, n’y compte pas. Même ça, même « un raté », si efficace que ça puisse être ne me fera quitter mon trou, j’y suis trop bien. (*POPN*, 46)

L'attribution du sentiment de peur à H1 par H2 entraîne l'indignation du personnage, indignation marquée par la répétition du nom « peur » sous deux modalités phrastiques différentes. Alors que l'interrogation marque la surprise, la reprise dans une modalité exclamative montre le rejet du choix du sentiment de H2 et la colère que ce choix crée. H2 affirme sa position en répétant une nouvelle fois le nom « peur » et en faisant précédé son énoncé de « oui » qui est ici un marqueur dialogique signalant son refus d'accepter le rejet de H1. Les nombreuses explications portent alors le désaccord sur le choix des sensations. L'enjeu de H2 est de convaincre H1 pour arriver à un consensus autour du choix de ce terme.

Si les termes se répètent dans les pièces, ce ne sont pas les seuls. Les situations aussi se répètent. La répétition entraîne une boucle sans fin. Dans *Pour un oui ou pour un non*, même si la posture des personnages s'inverse (H1 cherche à faire dire à H2 ce qu'il ressent à la page 24, à la fin de la pièce c'est H2 qui essaie de forcer H1 à mettre en mot ses sensations), ils vivent constamment la même situation. Dans *Le Silence*, la répétition de l'histoire initiale de H1 (histoire inconnue puisqu'elle précède la pièce) revient comme un *leitmotiv* (« Alors décidément, il n'y a rien à faire, vous ne voulez pas me dire comment on doit y aller… là-bas… En voiture, ce serait le mieux… » p. 44). Si dans la première pièce la répétition montre l'impossibilité de la résolution du conflit qui ne fait que se répéter, dans la seconde, la répétition est le lieu du réconfort, du connu vers lequel on revient pour échapper à l'inconfort.

On l'a vu, l'indécision, l'oscillation, l'ambiguïté…. Cette fragilité de la représentation vient de la difficulté de dire, de la difficulté de nommer des sensations volatiles et quasiment imperceptibles. La réticence traverse le drame et l'écriture : entre réticence à dire le mot fatal qui déclenchera tout une remise en question dans *Pour un oui ou pour un non*, réticence à être soi-même et à aller au bout de son discours dans *Le Silence*, où H1 n'est plus capable de finir ses phrases de peur de la désapprobation de Jean-Pierre. Elle se situe aussi dans la réticence de Sarraute face aux mots. L'autrice met en scène la rigidité et la vacuité des mots, dont on montre, malgré leur omniprésence (puisqu'ils prennent le dessus sur le déroulement du drame), leur inutilité : *Le Silence* s'achève sur un retour à la mondanité et donc l'échec du langage à exprimer son individualité, et *Pour un oui ou*

pour un non s'achève sur un conflit non résolu, et un ultime désaccord entre H1 et H2 l'un disant oui et l'autre non.

Bibliographie

Le Trésor de la langue française informatisé (http://atilf.atilf.fr)

BIKIALO Stéphane, « Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon », *L'Information grammaticale*104, 2005, p. 50-53.

CADIOT Pierre, « De quoi ça parle ? À propos de la référence de ça, pronom-sujet », *Le français moderne* 3/4, 1988, p. 152-192.

DAZORD Noël, « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute », in Philippe Wahl et Yannick Cheval, dir., *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 113-138.

FAVRIAUD Michel, « La ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », in Philippe Wahl et Yannick Cheval, dir., *Nathalie Sarraute. Du Tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 163-173.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 408.

GARDES TAMINE Joëlle, « L'Au-delà des figures », *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 184-210.

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

PAÏASSA Paola, « Rhétorique et dictionnaires : errements de la réticence », *Cahiers de Recherche de l'École doctorale en linguistique française* 6, p. 173-196.

SARRAUTE Nathalie, *Conférences et textes divers, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

SARRAUTE Nathalie, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa,* Lyon, La Manufacture, 1987.

SARRAUTE Nathalie, *Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1999.

SARRAUTE Nathalie, *Le Silence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2e éd., 1998.

SIBLOT Paul, « Préface », in Françoise Dufour, Élise Dutilleul-Guerroudj, Benedicte Laurent, dir., *La Nomination : quelles problématiques, quelles orientations, quelles applications ?*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2005, p. 13-22.

WAHL Philippe et CHEVAL Yannick (dir.), *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires Lyon, 2003, http://books.openedition.org/pul/20617.

WAHL Philippe, « Sarraute : “C’est ça, hein ?”, Aléas de la référence », in Philippe Wahl et Yannick Cheval, dir., *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 23-40.

1 *Pour un oui ou pour un non* sera abrégé en *POPN* et *Le Silence* en *LS*. Les éditions retenues sont : *Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1999 et *Le Silence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2 éd., 1998.

2 *Le Trésor de la langue française informatisé*.

3 Paola Païssa, « Rhétorique et dictionnaires : errements de la réticence », *Cahiers de Recherche de l’École doctorale en linguistique française* 6, p. 173-196.

4 Nathalie Sarraute, *Conférences et textes divers. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1686.

5 Nathalie Sarraute, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa,* Lyon, La Manufacture, 1987.

6 Philippe Wahl, « Sarraute : “C’est ça, hein ?”, Aléas de la référence », in Philippe Wahl et Yannick, dir., *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p. 23.

7 Pierre Cadiot, « De quoi ça parle ? À propos de la référence de ça, pronom-sujet », *Le français moderne* 3/4, 1988, p. 191.

8 Philippe Wahl, art. cit., p. 32.

9 Paul Siblot, « Préface », *La Nomination : quelles problématiques, quelles orientations, quelles applications ?*, Françoise Dufour, Élise Dutilleul-Guerroudj, Benedicte Laurent, dir., Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2005, p. 15.

10 Stéphane Bikialo, « Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon », *L'Information grammaticale* 104, 2005, p. 55.

11 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 408.

12 *Ibid.*, p. 410.

13 Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

14 Joëlle Gardes Tamine, « L'au-delà des figures », *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 184-210.

15 Michel Favriaud, « La ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase », in *Nathalie Sarraute. Du Tropisme à la phrase*, *op. cit.*, p. 127.

16 *Nathalie Sarraute. Du Tropisme à la phrase*, *op. cit.*, p. 9-10.

17 Nathalie Sarraute, Conférences..., *op. cit.*, 1996, p. 1705.

18 Noël Dazord, « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute », in *Nathalie Sarraute, Du tropisme à la phrase*, *op. cit*., p. 113-118.