

L'échec du personnage dans le théâtre de Nathalie Sarraute. *Le Silence et Le Mensonge* comme exemples

Hela Bahri

Doctorante-chercheuse, ENS de Lyon



Synergies Algérie n° 10 - 2010 pp. 107-123

Résumé : Dans son théâtre, Nathalie Sarraute envisage l'existence en s'orientant sur la composition de fond de l'être humain en général, à partir du « projet-d'être » et des choix libres et fondamentaux de chacune de ses entités dramatiques anonymes, mise en situation de conflit avec l'Autre dans un Groupe, et dont les orientations sont des tentatives désespérées pour accomplir l'impossible réunion de « l'en-soi » et du « pour-soi » ; c'est à dire l'impossible réunion de l'être et du paraître. Pour ce faire la dramaturge aborde dans ses pièces la quête des tropismes, à partir d'un langage nouveau et naturel parce qu'il est immédiat- au sens propre du terme- c'est à dire à partir de ce petit quelque chose qui prépare les mots, entoure le pré-dialogue, puis façonne la parole et l'expulse spontanément vers le dialogue extérieur. De la sorte, Nathalie Sarraute déterre les tropismes enfouis dans les profondeurs de ses êtres en crevant la surface lisse qui cache le vrai visage de leurs mots. Le tropisme s'élançe toujours au moment où la parole engendre la collision entre deux protagonistes au sein de la communauté, qui y expriment leur propre individualité à travers le désordre que suscitent leurs réactions au moment de l'affrontement et les sentiments violents qui en ressortent.

Mots-clés : Théâtre moderne français - Critique et interprétation - Littérature - Nathalie Sarraute - Drame du langage - Tropismes - Personnage - Psychodrame.

Abstract: In her plays, Nathalie Sarraute considers the Existence while focusing on the profoundness of the human being en general, based on the "project of being", and fundamental choices of free will, belonging to each one of her dramatic and anonymous entities. Furthermore, those entities are set up in a situation of conflict with the "other" within a group whose orientations are the desperate attempts to accomplish the impossible reunion of the "by itself" and "for itself"; in other words, the reunion of being and para-being. In order to become, the playwright addresses in her plays the quest of tropisms, starting with a new as well as natural language, because of being immediate. In other terms, from this little something which prepares the words, surrounds the pre-dialogue, and then shapes the speech and expulses it spontaneously towards the exterior dialogue? In the same time, Nathalie Sarraute digs out the tropisms of her characters in their profoundness by surpassing the smooth surface that hides the real face of their words. the tropism always comes out the moment when the speech engenders the collision between two protagonists, in the

community where they express their individuality, through the disorder that instigates their reaction when confrontation befalls them, as well as the sentiments violate what comes out of it.

Keywords: *Modern French theatre - criticism and interpretation - Literature - Nathalie Sarraute - language drama - tropisms - character - psychodrama.*

المخلص: تنظر ناتالي ساروت في مسرحها إلى الوجود من خلال التركيبة العميقة للإنسان بشكل عام، انطلاقاً من المشروع الوجودي والخيارات الحرة والأساسية لكل من شخصياتها الدرامية المجهولة الهوية، الموضوعية في صراع مع الآخر داخل مجموعة، والتي تعتبر توجهاتها محاولات يائسة لتحقيق الجمع المستحيل بين النفس في حد ذاتها وما هو للنفس، أي الجمع بين الذات والمظهر. تتطرق الكاتبة في مسرحياتها البحث عن ما يسمى "بالترويسم" انطلاقاً من لغة جديدة وطبيعية لأنها فورية - يأتى معنى الكلمة - انطلاقاً من ذلك الشيء القليل الذي يمهد للكلمات، المحيط لما قيل الحوار، والذي يشكل الكلام ثم يخرجها تلقائياً نحو الحوار الخارجي. وهكذا تبرز ناتالي ساروت "الترويسمات" المخفية في أعماق نواتهم بقب السطح الأملس الذي يخفي الوجه الحقيقي لكلامهم. ينطلق الترويسم دائماً عندما ينتج الكلام اصطدام بين متفاعلين داخل المجموعة يعبرون عن فرديتهم من خلال الارتباك الذي يثيره ردود فعلهم عند المواجهة والمشاعر العنيفة التي تنشأ من خلاله.

الكلمات المفتاحية: الفرنسية الحديثة مسرح - نقد وتفسير - الأدب - ناتالي ساروت - اللغة دراما - Tropismes - حرف - النفسية.

Résumé des Pièces

Le Silence

Dans *Le Silence* on est face à sept personnages anonymes, qui sont placés dans un lieu également anonyme. Sarraute ôte toute indication scénique qui pourrait nous donner la moindre information sur leur situation passée ou actuelle. Les personnages sarrautiens sont présentés comme des entités humaines indéfinies et actualisées à jamais dans le temps: H.1 pleure, il supplie les autres de s'arrêter. Le Groupe lui demande de terminer la description de la maison de son enfance. Convaincu d'être invisible, il pensait que se laisser emporter dans ce lyrisme¹ qui le prenait parfois « ... *aurait peut-être pu passer inaperçu...* »², mais il se rend compte qu'il ne l'était pas, car Jean-Pierre était là, son silence inexplicable s'imposait et le guettait, son silence faisait de lui un être authentique par rapport à la norme et donc supérieur. On lui demandait de dire ce qu'il avait fait, ce qu'il ressentait, mais bloqué, H.1 n'arrivait plus à achever ses phrases : « ... *je ne sais plus ce que je dis...* »³. Le reste du temps, il se lamentait beaucoup, submergé par une vague de colère, d'indignation et d'humiliation, en espérant un moment de répit qui viendrait lui éviter l'épreuve des mots. Ici, H.1 n'arrive plus à dire, parce qu'il a peur d'être envahi par une parole qui lui ferait perdre le contrôle et qui pourrait suggérer à l'Autre, Jean-Pierre, ce qu'il y a d'intime en lui.

Au demeurant, cet être-là, pourtant boulimique de parole et dépendant au lyrisme, n'arrive plus à argumenter et ne sait plus achever ses répliques, parce qu'il veut s'accorder un moment de retraite qui pourrait le préserver ou lui accorder un petite récréation, mais qui, en réalité, ne fait que l'épuiser de passivité et de frustration. C'est à cet instant que, tout seul, face à un collectif normé, il pressent viscéralement son pouvoir-être, et découvre deux voies afin de s'en sortir de cette situation de panique. La première est la plus facile et

la moins douloureuse : se perdre dans une durée inauthentique (banalité de la situation, clichés, dénégation et anonymat); la seconde, cependant, est la plus pénible et en plus hasardeuse; elle lui assure le passage vers une existence authentique par le biais du traumatisme d'une expérience affective excitée par l'angoisse et par les provocations de l'Autre dans le Groupe, qui détruirait ainsi la fausse image rassurante qu'il se faisait de son moi intérieur, et la substituerait simultanément par un néant qui le projetterait instinctivement dans l'expérience de l'aveu et donc de l'affirmation de soi.

Le Mensonge

Dans *Le Mensonge*, comme dans *Le Silence*, Nathalie Sarraute reprend la même structure dramatique qui sous-tend la majorité de ses pièces. On commence toujours par un personnage qui se détache du Groupe - dans *Le Silence* c'est H1, ici c'est Pierre - et qui commande le début et la fin du processus tropismique de la pièce. Ce personnage se transforme en une sorte de figure centrale, un axe principal par rapport auquel se manifestent les actions des autres protagonistes :

« Bien qu'il y ait sept « personnages » dans *Le Silence*, neuf dans *Le Mensonge*, et huit dans *Isma*, il n'y a qu'une seule et unique voix, celle de H1 dans la première, celle de Pierre dans la deuxième, et la monovoix de Lui et Elle dans la dernière. Cette voix intérieure ou tropismique se crée, se détruit, se métamorphose et se recrée, étant la voix pour laquelle les autres ne sont que des échos, parfois approbateurs, parfois réprobateurs, venant également du protagoniste et affirmant ou niant les directions mentales et émotionnelles de celui-ci. »⁴(Cagnon, 1974 : 98)

Cependant, la seule voix de Pierre ne peut, à elle seule, suffire à déclencher l'encodage dramatique de la pièce. Celui-ci ne peut naître que si ce personnage central rencontre une certaine résistance dans la parole d'un autre personnage. Dans *Le Silence*, c'est Simone qui brise le miroir lénifiant du langage.

De la sorte, on retrouve toujours le même schéma, il y a toujours dans ce théâtre une confrontation entre deux types de caractères, comme l'explique Arnaud Rykner dans son étude sur le logo-drame⁵ : entre le « porteur d'état », le personnage qui met en danger le langage, et « celui qui chasse ces failles. ». Ce duel amène le porteur d'état, aidé par « les actants secondaires », à vider le chasseur et de sa parole et du contenu secret dissimulé au fond de sa conscience. Le duel dans cette pièce se mène entre d'une part, Simone, qui a le rôle de porteur d'état et, d'autre part, Pierre, qui a la tâche du chasseur : c'est cet antagonisme qui construit le logo-drame définissant *Le Mensonge*. Les autres personnages servent parfois d'adjuvants ou d'opposants au chasseur.

Le Mensonge, comme les autres pièces de Sarraute, commence également au cœur même du dialogue, on n'a pas de scène d'exposition, ni de préparation au dialogue. De quoi parle donc *Le Mensonge* ?

Madeleine - personnage absent et inconnu - laisse échapper un petit mensonge en se prétendant pauvre alors qu'elle est l'unique héritière d'un fameux roi

de l'acier. Ce petit mensonge d'un personnage absent et inconnu, suffit à déclencher la volonté obsessionnelle de Pierre qui ne peut s'empêcher de se moquer d'elle et de lui rappeler ses quatre vérités face au Groupe qui a failli croire à sa prestation mensongère...

La Voix ferme Vs La Voix Blanche: La norme Vs L'exclusion

Dans son théâtre, Sarraute déterre les tropismes enfouis dans les profondeurs de ces êtres en crevant la surface lisse qui cache le vrai visage de leurs mots. Le tropisme s'élançait toujours au moment où la parole engendre la collision entre deux protagonistes au sein de la communauté qui expriment leur propre individualité à travers le désordre que suscitent leurs réactions au moment de l'affrontement et les sentiments violents qui en ressortent.

En effet, ce qu'on désigne par communauté dans le théâtre moderne, s'exprime généralement dans l'écriture dramatique contemporaine à travers une polyphonie représentée souvent par un enchaînement choral qui homogénéise et dépersonnalise les voix spécifiques de chaque personnage qui la forme, et les réifie également en une voix populaire, omnisciente et générale. Chronique et uniforme, cette voix collective ne laisse pas entendre la singularité des personnages qui la prolifèrent. Voulant donc s'exprimer et sortir du lot de cette voix commune, le personnage doit briser son eurythmie; il doit déroger à la quiétude de cet ordre commun et s'exclure du discours social dominant, afin de s'isoler du microcosme, éclore sa voix personnelle et faire jaillir ainsi sa singularité.

Dans le théâtre sarrautien, briser la surface lénifiante du langage ou sombrer dans un délire effrayant, dérange l'ordre établi en s'opposant au sens commun et crée la « différence ». Et dans ce théâtre du langage, Sarraute a choisi d'associer la différence à une minorité souvent mise en exergue, et d'attribuer l'ordre commun ou ce qu'on appelle la « normalité » à la majorité représentée ici par le Groupe. C'est ainsi que dans *Le Silence*, Jean-Pierre et H.1, les deux pôles stimulants des tropismes, sont isolés et marginalisés: ils sont perçus par la majorité, évoqué ici par la voix commune du Groupe; sous l'image inquiétante du fou. En analysant l'œuvre de Nathalie Sarraute, Éric Eigenmann⁶ distingue à cet effet deux types de personnages dans son théâtre: d'une part ceux à « la voix blanche », c'est dire ceux dont le timbre de la voix est incapable de communiquer l'authenticité de sa parole. D'autre part, ceux qui se manifestent avec une « Voix fermes »; et laissent deviner au travers qu'ils arrivent à l'assumer bien qu'elle pourrait se résumer en une citation banalement rapportée, en une parole empruntée où même si elle appartenait à la communauté verbale.

Ainsi, si ceux qui appartiennent à la minorité veulent rejoindre la majorité et la voix commune; ils doivent surmonter l'état de la voix blanche et la dépasser vers celle ferme. Pour ce faire, ces personnages ont recours à la « parole empruntée » sous le ton d'une « Voix ferme » qui use des formules toute-faite, d'anecdotes ou de paroles rapportées et citations:

« - H.1, voix ferme: Eh bien mes amis, voilà. Voilà (avec détermination). Je vous disais donc qu'il y a là-bas de ces maisons comme dans les contes de fées. Avec des auvents [...]

*Oui, là-bas, tout est intacte [...] (plus fort) d'inspiration byzantine (articulant de plus en plus fort), comme celles de cette partie de la macédoine (une peu mécanique)[...] C'est un art byzantin libéré, qui expose... (avec assurance) il y a là-dessus d'ailleurs, un livre remarquablement documenté avec des reproduction superbes... de Labovic... Jean-Pierre: De Labovic? » (Sarraute, *Le Silence*, 1996 : 1385)*

Dans cet exemple, H.1 sous les ordres et commandements de F.4, s'approprie La Voix Ferme afin de ramener Jean-Pierre vers le camp majoritaire. H.1, après plusieurs tentatives échouées essayant de rompre le silence et la source d'excitation initiale, à fini par prendre une résolution face au choix du camp à choisir: exprimer son individualité et suivre le chemin périlleux, ou se fondre dans la dénégation mais appartenir à la quiétude du camp majoritaire? H.1 a fini par rejoindre la norme commune en se dotant de la voix ferme caractéristique du Groupe. L'évolution de la tonalité vocalique qu'adopte H.1 mime d'emblée l'assurance qu'il prend au fur et à mesure qu'il s'approprie cette voix ferme et s'en imprègne. En effet, il reprend sa description initiale avec détermination contrairement à sa position à l'ouverture de la pièce où il trouvait que « C'était ridicule...c'est idiot, c'est enfantin » et où il ne sait plus ce qu'il dit... ». H.1 parle maintenant plus fort et arrive à achever ses phrases en articulant de plus en plus fort, jusqu'à ce qu'il finisse par parler d'une façon quasi machinale, un peu mécanique qui nous dit qu'il s'est déjà adjugé plus au moins arbitrairement cette tonalité de la voix et ce discours commun. C'est en conséquence donc, que vers la fin de la réplique, au moment où H.1 raconte avec assurance, Jean-Pierre rompt son silence stimulant des tropismes, et rejoint le Groupe, et donc la norme.

Cette parole empruntée se révèle dès lors une arme à rechargement automatique qui sert à réitérer machinalement des formules collectives jusqu'à ce que le personnage se les fasse approprier, pour réintégrer en conséquence l'ordre commun. La parole prise ailleurs pour en faire sienne dégrade ou démythifie l'image humaine du personnage sarrautien, vers celle d'un automate qui répète industriellement la parole qu'on lui impose de dire ou qu'il est supposé dire: les personnages de Sarraute, tels des comédiens qui répètent leurs textes, endossent des masques verbaux et jouent un rôle au sein de la communauté afin de pouvoir la rejoindre et en faire partie. Exemple, dans *Le Mensonge*; où Pierre rêvant de rejoindre la sphère collective des apparences, s'est approprié la voix ferme de Simone et s'est mis à répéter ce qu'elle dit dans le but de rétablir l'ordre et de réintégrer le jeu social, et ceci afin qu'il puisse s'en convaincre en l'assimilant comme un énoncé usé qu'on ne pourra pas déloger de la classe des formules sociales figées qui le ramèneront machinalement vers le camps majoritaire du jeu psychodramatique:

« - Pierre, imitant Simone: bon, bon, bien sûr, je jouait...
- Robert: *Qu'est-ce que vous dites.*
- Pierre, rêveur: *je répète ce que Simone a dit, avec le même rire, le même ton... J'essaie de refaire... les mêmes mouvements... plus loin.... toujours plus loin... encore plus loin que tout à l'heure... Là d'où personne ne pourra la déloger... Et nous jetant ça pour nous amuser, pour nous tenir en respect.* » (N. Sarraute, *Le Mensonge*, 1996 : 1416-1417)

Le psychodrame est en médecine une méthode de psychothérapie de groupe, caractérisée par l'interprétation de rôles dramatiques par les patients et qui

nécessite le détachement de ces patients de leur réalité personnelle, et leur engagement totale dans le jeu. Ce jeu de rôle est aussi vécu par les personnages du Mensonge comme une relation à part entière puisqu'elle naît d'une situation conflictuelle réelle dans un groupe et manifestée de façon spectaculaire. La relation, le jeu psychodramatique ou même le discours échangé ne peut pas être vécu donc sur un plan individuel et subjectif; parce que dans son jeu cérémoniel l'individu doit prendre du recul par rapport à la réalité de son jeu et doit maintenir une distance par rapport au personnage qu'il endosse afin de maintenir un semblant de vraisemblance.

C'est ce qu'a expliqué Brecht dans son *Écrit sur le théâtre*⁷, où le comédien, dans son jeu doit exploiter la nature citationnelle du texte dramatique, tout en essayant de se l'accaparer et de la faire oublier à son public. C'est effectivement ce qu'essaye de faire les personnages sarrauteen en répétant le discours commun et en rejoignant le chœur formé par la voix collective qui tempore les subjectivités face à la masse communautaire, et crée une distance réflexive par rapport à l'action: les personnages extorquent leur singularité vue comme une tare, contre un discours communautaire qui leur permet une réintégration sociale et leur attribue une identité fédérative.

C'est effectivement ce qu'essayent d'expliquer les personnages d'Isma qui se sont trouvés en dehors de la loi des Debut; c'est à dire en dehors de ce qu'ils appellent par les gens civilisés. C'est pour cette raison donc qu'ils ont essayé de répéter le discours de ce couple afin de rejoindre leur communauté:

«- Elle: oui. Isma...isma... comme le petit boutant qui révèle la peste...

- F.3: comme l'unique manquement aux bienséances qui permet à lui seul de déceler l'absence d'éducation...

- F.1: oui, oui. Qui permet aussitôt de classer, sans aucun risque de se tromper...

- LUI: *C'est ça, c'est ça, vous avez raison. De classer. De ranger à part. Dans une catégorie fermée. Dans une cage. Et nous dehors. Une geôle.* » (N. Sarraute, *Isma*, 1996 : 1446-1447.)

Ici, le manquement de bienséance et la non-identification à la doxa⁸ est comparés par les personnages d'Isma, à une maladie ou à une tare sociale qui voue son porteur à une classification en dehors de la majorité, et à une condamnation imminente à l'isolement et à la réclusion. Les personnages, afin de sauvegarder leur impunité et leur immunité dans le Groupe, doivent donc se maintenir sans aucun écart aux normes qu'il dicte.

Les personnages de Nathalie Sarraute : altérité révolue par la mauvaise foi et exaltation de l'imagination

Cependant, tous les personnages ne semblent pas adhérer facilement aux normes ni à la réitération machinale de la parole empruntée. En effet, ces personnages sont tourmentés par les tropismes qui leur rappellent non seulement leurs désirs multiples, mais ils accroissent aussi le sentiment de honte de s'être affaibli et subordonné à la parole communautaire et développent un sentiment de culpabilité d'avoir dérogé à ses convictions et de s'être destituer de sa singularité. C'est

justement l'exemple de H.1 dans *Le Silence* qui s'est laissé d'abord mené par F.4 qui lui soufflait le texte qu'il devait répéter afin de faire parler Jean-Pierre; puis, sous l'effet de ses peurs et troubles multiples il s'est mis à crier et à se lamenter comme s'il avait un poids qui lui pèse sur les épaules:

« - F.4 *Oui, je sais (plus bas), c'est là dessus qu'il compte...[...](Tout bas), Allons, allez-y...*
- H.1, *voix tremblante: Oui, elle est très belle... Mais si vous l'aviez connue... Non (pleurnichant), je ne peux pas... vous me demandez trop, c'est impossible. Vous voulez que je coure, et je ne peux pas me traîner, ça pèse cent tonnes... Je suis écrasé, j'étouffe...(Criant)...* » (N. Sarraute, *Le Silence*, 1996 : 1385.)

H.1 est ici rongé par un sentiment de honte et d'abjection profond, parce qu'il a substitué à sa volonté d'agir et à son libre arbitre, un comportement passif qui s'exécute tel une marionnette, à travers les instructions de F.4: H.1 se sent coupable de son discours empruntée, parce qu'il l'a rapporté sans la moindre opinion ni conviction. Ce personnage se sent lourd, amer; sa voix est tantôt tremblante, tantôt blanche. H.1 se sent responsable de son infamie, il est perdu, il ne sait plus ce qu'il dit, il ne sait rien, ça s'accumule maintenant dit-il, - *comme ça enfle...Oh, me cacher...Tant d'impudeur... Une telle indélicatesse... Vous voyez, je suis puni. Bien suffisamment. Pour en avoir manqué, moi aussi. C'est là ma faute, j'ai manqué de pudeur.* Ce personnage se sent évidé, désesprimé de bon sens; sa gorge a enflé; elle a été gonflée d'air et a augmenté de volume au point de l'étouffer. En médecine, on dit qu'un membre a été enflé par une maladie. Ici, H.1 à la gorge comme obstruée par les mots qu'il aurait dû prononcer mais qu'il n'arrive pas à expulser parce qu'elles ont été devancées par les paroles empruntées qu'il a proférées sans conviction.

Paul Diel désigne ce phénomène par la *coulpe vitale*⁹, qu'il explique comme étant un comportement présentant un contraste avec le sens de la vie, c'est à dire que les détails que laisse entendre la façon d'agir de l'être sont contraires ou sont à contre-sens de la vie. Mais qu'est-ce que donc ce qu'il appelle *sens de la vie*?

Le philosophe explique à cet égard que

« le sens de la vie mythiquement exprimé consiste en la réalisation du désir essentiel. Le sens de la vie psychologiquement exprimé consiste en la maîtrise des excitations à l'aide du travail intrapsychique; en leur spiritualisation et leur sublimation, autrement dit en un déploiement sain des qualités fondamentales de la psyché consciente: la pensée, la volonté et les sentiments. Les deux définitions du sens de la vie ne font qu'un car les qualités fondamentales de la psyché consciente ne se déploient sainement que dans la mesure de la réalisation du désir essentiel. » (Paul Diel, 1948 : 73).

Ici les détails que laisse paraître H.1 et qui s'échappent entre les mots qu'ils profèrent sont contraires au sens de la vie: le personnage s'étouffe sous le poids de la culpabilité, sa voix se brise car son désir essentiel n'est plus le médiateur de sa pensée consciente; le symptôme psychopatique¹⁰ apparaît en conséquence sous l'image d'une culpabilité paroxystique.

En vue de cela, Paul Diel, dans son ouvrage *Psychologie de la Motivation*, constate parmi les symptômes psychopathiques ce qu'il appelle la *déformation psychique* qui résume le contre-sens de la vie et qui se définit comme « la destruction progressive du désir essentiel. Psychologiquement exprimé, la déformation psychique consiste dans la destruction du moi conscient et de ses qualités fondamentales. » (Paul Diel, 1948 : 73).

La déformation psychique se manifeste donc par l'annulation ou la révocation du moi conscient et la destruction de ses qualités fondamentales qui sont la force vitale et l'acceptationsous l'influence de l'exaltation de l'imagination qui est la réaction intrapsychique directement inverse de la maîtrise des excitations. En effet, l'imagination, ou la création d'images mentales, permet à l'homme d'anticiper le futur en prenant ses désirs pour des réalités ce qui lui permet de schématiser ensuite les perspectives de satisfaction. Cependant, le danger est que livrée à elle même, l'imagination peut se transformer facilement en une imagination exaltée qui propose à l'admiration les promesses imaginées et conduit à une fausse représentation mentale du monde et de nos capacités. Cette imagination exaltée confrontée au réel provoque la surexcitation psychique qui brouille et annihile l'intelligibilité de la pensée, anéantit la volonté personnelle et dissous les sentiments.

Dans *Le Silence* par exemple, les personnages sont exaltés par ce silence inexplicable, cependant, au lieu de faire face à la cruauté de la réalité, les personnages finissent par se réfugier dans une sorte d'infra-réalité illusoire où ils se construisent un monde imaginaire dans lequel ils sont le personnage principal et où l'objet de leurs délires est une figure rassurante - « *Vous êtes, vous, si pure. D'une pureté d'ange.* »-. C'est pour cela donc qu'ils ont fini par travestir l'image obscure du personnage silencieux, par plusieurs qualificatifs sortis tout droit de leurs fantasmes et imaginations:

« H. 1: *C'est là ma faute, j'ai manqué de pudeur. C'est cela qui vous soulève de dégoût, n'est ce pas? C'est quelque chose que vous ne pardonnez jamais. J'ai galvaudé c'est ça... Vous ne le supportez pas. Vous êtes, vous, si pur. D'une pureté d'ange. Vous voyez les platitudes que vous me faites dire. Je suis ridicule, je ne sais plus ce que je dis. Dès que je suis avec vous je deviens emphatique... Mais je comprends très bien, vous savez. Vous étiez gêné pour moi. Car vous avez tout compris. Je le sens toujours: vous comprenez tout. Quand vous vous taisez ainsi et que vous nous regardez nous ébattre, comme des petits gosses, faire les imbéciles, rien ne vous échappe... Vous étiez gêné pour moi.* » (N. Sarraute, *Le Silence*, 1996 : 1387.)

Ici, malgré le fait qu'on n'a aucun détail concernant Jean-Pierre et qu'on ne sait pas encore qui il est; H.1 affirme que c'est un personnage pur, voire un être transcendant d'une pureté d'ange : H.1, comme tout le Groupe, transcende et divinise même cette être si silencieux et si pur parce qu'il sait au fond de lui-même que Jean-Pierre détient la vérité que les personnages cherchent à posséder à tout prix. À ce stade, le personnage sombre n'a pas encore rompu son silence, et on ne sait pas vraiment ce qu'il pense. Pourtant H.1 feint avoir tout compris de ce que l'Autre, objet de son obsession, pense. Cependant, au milieu de son discours délirant, H.1 a un bref moment de lucidité- « *Je suis ridicule, je*

ne sais plus ce que je dis. Dès que je suis avec vous je deviens emphatique... » - où il se rend compte que son imagination lui joue des tours, qu'il est convaincu d'une idée fautive sans qu'aucune démonstration ne soit nécessaire et qu'il devient involontairement pompeux à l'égard de ce personnage muet.

Jean-Paul Sartre appelle ce phénomène *La mauvaise foi* où l'individu qui se ment à lui-même se rend compte de son propre mensonge envers lui-même. En effet,

« celui qui s'affecte de mauvaise foi doit avoir conscience (de) sa mauvaise foi puisque l'être de la conscience est conscience d'être. Il semble donc que je dois être de bonne foi au moins en ceci que je suis conscient de ma mauvaise foi. Mais alors tout ce système psychique s'anéantit. On conviendra, en effet, que j'essaie délibérément et cyniquement de me mentir, j'échoue complètement dans cette entreprise, le mensonge recule et s'effondre sous le regard; il est ruiné par derrière, par la conscience même de me mentir, qui se constitue impitoyablement en deçà de mon projet comme sa condition même. » (Jean-Paul Sartre, 1943 : 85)

H.1 a pris inévitablement conscience qu'il se ment à lui-même; car certes sa mauvaise foi à la structure du mensonge ou de ce qu'appelle Heidegger le « mit-sein » où il s'agit de masquer une vérité, ou de présenter une vérité comme une erreur déplaisante, seulement, dans la mauvaise foi, c'est à soi-même qu'il s'agit de masquer la vérité, ce qui implique que la dualité du trompeur et du trompé n'existe pas. En effet, l'être, étant par définition une conscience à l'unisson - c'est à dire qu'il est foncièrement une cohésion d'un même psychisme - ne peut pas tolérer la validité et l'authenticité d'une double activité contradictoire au sein de l'unité. Ce qui revient à dire qu'une conscience à l'unisson ne peut pas former à la fois le trompeur, c'est à dire celui qui forme le mensonge, et le trompé, c'est à dire celui qui subit le mensonge, puisque sa conscience détient et la vérité du mensonge et la vérité elle-même. En d'autres termes, puisqu'au contraire du mit-sein, la mauvaise foi implique par essence l'unité d'une conscience, elle ne peut pas être conditionnée par le mensonge. C'est en conséquence donc que H.1 a eu ici un bref moment de lucidité où sa conscience a établi un raisonnement logique qui a donné cours à une représentation de sa propre activité et reconnu la vérité de l'illusion mensongère dans laquelle il vivait. Mais le moment de lucidité ne durera pas parce que sa conscience ne subit pas ici sa mauvaise foi mais est affectée elle-même de la mauvaise foi. C'est ce qui a justement brouillé la légitimité de son raisonnement et l'a induit instantanément dans les traquenards de la représentation mentale mensongère. En d'autres termes, le fil conducteur qui lie le désir essentiel du personnage à sa pensée consciente est rompu et c'est effectivement ce qui ramènera H.1 à exister dans sa mauvaise foi et à sombrer de nouveau dans le délire de son imagination exaltée pendant laquelle il recommencera à interpréter la réalité d'une manière inadaptée:

« L'excitation de l'imagination est la cause de la destruction du désir essentiel: elle disperse le désir essentiel en des désirs multiples, exaltés, insensés, parasites. Les désirs exaltés par l'imagination, sont d'une part multipliés, exaltés en nombre, et ils sont d'autres parts affectivement exaltés; ils deviennent excessifs jusqu'à devenir obsédants. » (Paul Diel, 1948 : 73).

Les personnages de Sarraute sont effectivement excités par ce savoir¹¹ innommable qui refuse de se révéler. Ils sont prêts à damner leurs âmes pour posséder ce non-dit, pour posséder cet interdit, objet de leurs désirs: ces êtres dramatiques sont subjugués, comme si le diable leur proposait à l'admiration leurs désirs les plus enfouis, et les leur insufflait dans une ostentation d'images haute en couleurs envoutantes, jusqu'à ce qu'il perdent pied et qu'ils commettent l'irréparable. Tel est le cas justement de H.1 qui s'est laissé emporter par son lyrisme, mais qui a été réveillé violemment, sous le fiel des tropismes, sous le poids du remord qui lui a fait voir qu'il s'est laissé entraîné dans les traquenards de l'exaltation de son imagination:

*« H.1: OH non écoutez... [...] Je ne sais pas quel diable m'a poussé... [...] je ne sais plus ce que je dis... [...] (Gémissant)... Un mot de pardon. Je sais exactement ce que vous pensiez. Je le savais en le disant, j'aurais dû me retenir, mais je ne pouvais pas. 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 très loin, trop fort... » (N. Sarraute, *Le Silence*, 1996 : 1379-1383)*

Choix et engagement: Le libre arbitre

Dans cet exemple, H.1 est dérouté, il ne sait plus le bon du mauvais choix. H.1 panique face à l'impuissance; face à l'ignorance de l'innomé : subséquemment, son esprit se rapporte à lui-même et à sa condition comme *angoisse*; car effectivement il juge qu'il n'est qu'un vide porteur d'ignorance et que sa condition est faiblesse par rapport à un être qu'il juge pur et qui détient la vérité du savoir convoité. Son angoisse se rapporte donc au Rien puisque « toute la réalité du savoir se projette dans l'angoisse comme le rien monstrueux de l'ignorance. » (Søren Kierkegaard, 1944 : 146.). Ainsi, H.1 ne comprend pas pourquoi Jean-Pierre lui refuse la parole, et vit ce refus comme une sorte d'interdit infligé par un être supérieur, auquel son esprit conditionné par l'angoisse propose une infinité de solutions afin de le rompre, mais les solutions se suivent et le déroutent d'avantage jusqu'à ce qu'il finisse par se perdre. H.1 est atteint ici par ce qu'on appelle le principe du mal, Satan:

« La personnification symbolique de l'ancien mythe parle de l'imagination exaltée [...] en l'appelant le principe du mal, Satan. Il suggère à l'homme les désirs multiples, il chuchote ses promesses et les peints de couleurs séduisantes. Et il entraîne sa victime dans le lieu symbolique de la déformation psychique et de sa cause: l'exaltation de l'imagination. » (Paul Diel, 1948 : 73).

Par ailleurs, nous pouvons déceler dans le théâtre de Sarraute une transposition moderne et élaguée¹² du mythe du péché originel quand le serpent tenta Ève et lui suggéra l'exaltation de ses désirs multiples, en feignant offrir la vie divine et immortelle à l'humanité via le fruit de la connaissance du bien et du mal, qu'Ève s'empressa d'offrir à Adam. Cependant, le fruit qu'Ève lui donna est un fruit interdit. Et c'est justement cet interdit qui excita les désirs d'Adam et le projeta pour la première fois face à l'expérience de l'ignorance.

En effet, dans son essai sur le concept d'angoisse, le philosophe allemand Kierkegaard, explique que « quand la Genèse rapporte que Dieu dit à

Adam: « Tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance du bien et du mal », il va de soi qu'Adam ne comprit pas vraiment cette parole; comment pouvait-il comprendre la différence du bien du mal, puisque cette distinction ne vint qu'avec la jouissance. Quand on admet que l'interdiction suscite le désir, on a un savoir au lieu de l'ignorance, car Adam a dû avoir alors une connaissance de la liberté, puisque son désir était de s'en servir. Cette explication ne peut donc venir qu'après coup. L'interdiction angoisse Adam parce qu'elle éveille en lui la possibilité de la liberté. Ce qui flottait aux yeux d'Adam innocent comme le rien de l'angoisse est maintenant intégré en lui et y est encore le rien, l'angoissante possibilité de « pouvoir. » (Søren Kierkegaard, 1944 : 146)

A ce moment, l'imagination d'Adam est exaltée, il imagine les possibilités multiples de ce « pouvoir » qui lui sont offertes. Ainsi, après l'épreuve de l'interdiction, Adam rencontre celle du libre arbitre, celle du choix à faire entre ce qui est bien et ce qui est mal, car les choix qu'Adam devra faire conditionneront systématiquement son avenir.

La lecture du Nouvel Âge ou du New Age¹³, qui est un vaste courant spirituel occidental des XX. et XXI. Siècle, considère que le serpent qui a tenté le couple originel n'est pas à considérer comme le symbole de la genèse du mal mais comme un médiateur bénéfique qui posa la question de la tentation et de l'interdit divin comme une épreuve initiatique de l'être humain, par laquelle l'Homme doit s'affranchir de sa condition pour accéder au stade conscient qui le différencie de l'animal.

L'épreuve du libre arbitre fait donc de l'homme un être responsable, qui devra subvenir individuellement à ses besoins, ce qui l'amènera inévitablement vers l'épreuve de la raison et de la responsabilité de sa propre existence par rapport à celle d'autrui : l'Homme qui sera capable d'assurer son salut par sa propre raison, fait alors détermination de sa propre existence. Cette théorie s'apparente également à la théorie sartrienne de l'existentialisme; « l'existence précède l'essence »; qui dit que nous venons d'abord au monde, nous existons ensuite, et finalement nous nous définissons par nos actes et par les choix qu'on prend au cours de notre vie et dont nous sommes exclusivement responsables. L'être humain est défini donc par son essence, qui, en opposition avec l'existence, serait un aboutissement et non un point de départ qui définit l'homme.

Pareillement, ce qui caractérise le théâtre de Nathalie Sarraute, c'est cette épreuve initiatique ou expérience existentielle dans laquelle elle introduit ses personnages en les dotant uniquement de leur libre arbitre: la dramaturge montre que ce qui définit ses personnages, foncièrement neutres et anonymes au départ de la pièce, ce sont les choix qu'ils prennent au fur et à mesure que le drame avance; et que plus ils s'éloignent de l'appel de la raison et se lancent dans l'appel de l'imagination, plus ils se perdent en route et virent vers la déraison. En effet, ces personnages n'arrivent plus à assumer leurs actes et à suivre leur raison. Le dramaturge les a bien doté de leur libre arbitre puisqu'ils sont conscients de leurs actes et savent qu'ils ne doivent pas suivre l'appel acharné de leur appétence - «*Je sais exactement ce que vous pensiez. Je le savais en le disant, j'aurais dû me retenir, mais je ne pouvais pas* » -, mais ils se lancent volontairement dans les traquenards flamboyants de leur imagination exaltée.

Ces personnages sont dès lors dépassés par les événements; leurs désirs sont de plus en plus attrayants et consécutifs, car plus ils s'enchaînent, plus ils se transforment en un mouvement ingérable au point qu'essayant de satisfaire tous leurs appels pressants, ils ne font que les accélérer et relancer de nouveau. Dans *Le Silence* par exemple, Sarraute nous peint des personnages tourmentés, qui ne savent pas se contrôler et qui vivent un enfer, piégés dans une sorte de sphère irréelle ou inférieure comme le dit H.1, où ils ne peuvent plus satisfaire leur désirs, les condamnant ainsi à vivre une souffrance qui, à force que le personnage imagine et ambitionne, s'embrase de plus en plus. De ce fait, plus ces personnages s'éloignent de la réalité, plus ils sont tourmentés par l'adjonction de leurs tentations et plus ils cherchent à atteindre la satisfaction passagère de l'un de ses désirs. Une satisfaction qui sera vite débordée par la multiplicité des autres attentes inassouvies et qui laissera le personnage piégé dans un cercle vicieux à la recherche de la jouissance éphémère.

Cependant, le point qui pourrait attirer notre attention dans la première pièce que Sarraute avait choisit pour entamer son expérience théâtrale, *Le Silence*, c'est pourquoi Jean-Pierre a daigné parler au moment où H.1 prenait confiance en lui et a dépassé le mouvement des tropismes, affirmant sa Voix ferme? H.1 a passé toute la pièce à se battre d'abord contre lui-même, mais aussi contre le Groupe et Jean-Pierre; toutefois, au moment où H.1 suit l'appel de la raison et rejoigne la masse, Jean-Pierre rompt la source d'excitation initiale. Pourquoi Jean-Pierre s'est-il résigné à suivre la masse et à détruire son image si singulière? Est-ce à dire que l'être humain ne peut pas vivre hors de la société?

Sarraute avait déclaré dans un entretien avec Simone Benmussa qu'elle n'avait pas de sentiment d'identité. « Je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément, nous sommes pareils » (Simone Benmussa, 1987), dit-elle. Ce qu'essaye d'expliquer la dramaturge, c'est que socialement, l'être humain ne se définit pas à travers son identité sociale, mais qu'il est obligé de s'en approprier une pour s'intégrer socialement afin de faire face à l'Autre. En conclusion, l'être humain ne peut survivre socialement qu'en étant un triomphant comédien, car pour se fondre dans la masse, il faut cacher sa différence et son individualité afin de ne pas se trouver exclu dans une catégorie hors norme, mais aussi afin de ressembler aux autres et n'en faire qu'un : une communauté. Cependant, masquer sa différence ne serait-elle pas l'infime frontière qui sépare l'imposture de l'authenticité? En d'autres termes, le masque social ne risquerait-il pas de brouiller l'originalité de l'être qui trouve son libre arbitre conditionné par des critères sociaux et universaux? Comment peut-on justement déceler la sincérité du mit-sein, et la bonne foi de ce que Sartre appelle la mauvaise foi?

Sartre, dans son livre *L'Être et la Néant*, explique qu'être sincère équivaut à être soi-même, être ce qu'on est. Or l'être ne peut pas être originellement ce qu'il est parce que son essence est conditionnée par son existence qui évolue selon les orientations de son libre arbitre. Ce qui implique que je dois, en fonction des choix que je peux, devenir sincère :

« Cela veut dire qu'en constituant une certaine conduite comme possible et précisément parce qu'elle est mon possible, je me rends compte que rien ne peut m'obliger à tenir

ma conduite. Pourtant, je suis bien là-bas dans l'avenir, c'est bien vers celui-ci que je serais tout à l'heure [...] et en ce sens il y a déjà un rapport entre mon être futur et mon être présent. » (Jean-Paul Sartre. 1943 :67).

Cependant, l'impossibilité d'être originellement ce qu'on est rend compte d'emblée de l'impossibilité de réaliser l'être en soi, c'est à dire d'être réellement et socialement ce qu'on est. Aussi, cet impossibilité à réaliser l'être en soi, est-elle l'alliage même servant au façonnement de l'état en développement de notre conscience; elle est la gêne primitive et constante que nous éprouvons profondément parce qu'elle nous confirme notre incapacité à nous reconnaître nous-mêmes, à nous fonder comme étant nous-mêmes, parce qu'on ne peut pas être ce que nous serons dans le futur: c'est de la sorte qu'au sein de nous-mêmes un néant s'est glissé car je nous ne sommes pas ce que nous serons.

De la sorte, dès que nous nous posons comme un certain être, par un raisonnement légitime fondé sur l'expérience interne, par cette position même, nous dépassons cet être vers le Vide de l'ignorance, vers l'angoisse du Rien.

La mise en abîme dans le théâtre de Sarraute: une réflexion de la réalité de l'être

Sarraute place donc au cœur de la réflexion l'existence individuelle, la liberté et le choix personnel. Son théâtre se caractérise par un thème de préoccupation majeure : l'existence individuelle déterminée par la subjectivité où il y a un rapport de cause effet qui conditionne les actes humains et par conséquent la nature humaine. La plupart des philosophes depuis Platon soutenaient que le bien moral est le même pour tous. Cependant, dans son œuvre, Nathalie Sarraute réagit contre cette tradition et montre que l'homme ne peut pas trouver le sens de sa vie qu'à travers la découverte de sa propre et unique vocation: l'homme doit donc choisir sa propre voie sans se référer à des critères universaux. S'opposant donc à la conception traditionnelle du choix moral qui implique de juger objectivement du bien et du mal, la dramaturge n'admet pas qu'il existe une base objective et rationnelle aux décisions morales: il incombe à l'individu seul de décider de la valeur morale de ses actes et des actions d'autrui. Cependant, risquant de sombrer dans sa propre imagination exaltée ou dans sa mauvaise foi, il doit avoir un miroir extérieur et objectif qui lui refléterait sa propre image, son être en soi tel qu'il est et tel qu'il se manifeste dans son propre comportement et ses actions. En conséquence, la découverte de la vérité de l'être nécessite le concours d'un regard étranger à soi, qui apparaît comme le médiateur entre les tendances inconscientes du personnage et sa propre vie conscientes.

« Autrui apparaît comme pouvant seul effectuer la synthèse entre la thèse inconsciente et ma vie consciente. Je ne puis me connaître que par l'intermédiaire d'autrui, ce qui veut dire que je suis par rapport à mon « ça » dans la position d'autrui. » (Jean-Paul Sartre, 1943 : 86).

Ainsi, pour ce reconnaître soi-même, il faut se voir dans le regard d'autrui. Et c'est justement le cas des personnages du *Mensonge*, qui ont recours au psychodrame, c'est à dire à l'interprétation des rôles dramatiques par les

personnages afin de résoudre une situation conflictuelle qui déroge à la quiétude des différents personnages et à la cohésion du Groupe. Jean Franchette, dans son livre, *Psychodrame et théâtre moderne*¹⁴, explique que, tel le théâtre spontané, cette technique thérapeutique qu'est le psychodrame, épouse les fluctuations de l'instant et les exigences de la spontanéité afin de permettre à la catharsis d'opérer sur le personnage, acteur du psychodrame, qui extériorise ses propres tourments et se libère de ses propres identités intérieures et multiples en les produisant au dehors, devant le regard révélateur de l'Autre assis en face de lui. Simultanément, c'est cet Autre aussi qui subit l'effet de la catharsis par un effet secondaire : en voyant représenter ses propres conflits devant lui, l'Autre spectateur y trouve une détente, parfois une solution puisqu'en effet, les problèmes, une fois exposés sur le devant de la scène, semblent résorbés sur le plan de l'imaginaire et donnent au spectateur le sentiment rassurant qu'ils n'existent plus et qu'ils n'appellent plus une réaction.

De ce fait, tel le théâtre impulsif de Nathalie Sarraute qui expose une situation litigieuse d'une façon spectaculaire, ce type de méthode thérapeutique théâtralisée œuvre vers un seul but : la recherche de la vérité qui désaliène, qui donne à l'individu le goût d'un dialogue réel, d'une rencontre réelle avec soi-même et avec l'Autre, qui le remplace enfin dans le contexte de sa propre vérité et de la réalité du monde qui l'entoure. Car en effet, il y a au cœur des drames ou des psychodrames¹⁵ sarrautiens, un théâtre qui se forme instantanément et qui fait réagir et parler spontanément les personnages au sein d'un Groupe tels des comédiens qui jouent devant un public. La pièce *Le Silence* débute à cet effet par l'appel de la fable:

« - F.1: si, racontez... C'était si joli... Vous racontez si bien...

- H.1: Non, je vous en prie...

Si... parlez-nous encore de ça. C'était si beau, ces petites maisons... il me semble que je les vois...avec leurs fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé... comme des dentelles de toutes les couleurs... Et ces palissades autour des jardins où, le soir, le jasmin, les acacias...

H.1: Non, c'était idiot... Je ne sais pas ce qui m'a pris... » » (Sarraute, *Le Silence* ; 1996 : 1382)

F.1 s'acharne ici sur l'appel de la fable parce qu'elle a besoin qu'on la rassure en exposant à travers les paroles descriptives de H.1 un monde qu'elle juge idyllique, et en étayant un univers chimérique dans un lyrisme fascinant qui permet d'exalter son imagination pour l'exporter vers une infra-réalité qui se substituerait à son réel et annulerait instantanément ses problèmes sur le plan de l'imaginaire. En contrepartie, H.1 se sent jugé d'abord par les autres personnages qui forment le Groupe, mais surtout par Jean-Pierre qui le regarde et garde un silence sombre qui laisse entendre une charge informationnelle indicible qui cacherait éventuellement toute la réalité de son jugement à l'égard de H.1.

Ainsi, afin de plaire à son public, et afin de connaître l'innomé précieux que préserve Jean-Pierre, H.1 va essayer de tenir un rôle qu'il façonnera et modulera en fonction des attentes de son public et au service de son art de combiner et de coordonner diverses actions, attitudes et masques, afin de faire céder le

personnages silencieux et de le ramener vers le camp de la communauté qui apprécie son lyrisme. H.1 ne sera pas seul dans cette pièce à décider du choix stratégique ou du masque adéquat pour interpréter son rôle face à Jean-Pierre et le Groupe, mais il aura F.4 qui essaiera de rendre effectif les attentions de H.1 le comédien et qui jouera le rôle du metteur en scène veillant au bon fonctionnement de cette mise en abîme stratégique.

Le personnage de Sarraute, en passant d'un rôle à l'autre, endosse et affirme plusieurs personnalités successivement. Ces entités dramatique originellement anonymes et neutres ne se présentent donc pas comme de simples personnages ; ce sont des acteurs et des actrices incarnant l'autre, ils le sont avec toute l'extase que procure le fait de s'immiscer dans la peau d'un autre et toute la jouissance que crée le désir d'endosser l'habit de l'autre, de reproduire ses manies, de reprendre ses répliques, etc. Ces personnages mettent en place toute une mise en scène, un théâtre dans le théâtre qui reproduit une sorte de manœuvre ou de jeu tactique soigneusement cogité par F.4, par celle qu'on appelle Marthe, puis appris et exécuté par H.1 : cette mise en abîme leur sert de moyen pour affirmer le moi latent en présence de l'Autre, Jean-Pierre, de dire ce qu'est vraiment ce personnage sombre, de révéler ce que cache Jean-Pierre derrière son mutisme et de faire voler en éclats les conventions sociales et leurs interdits. Parallèlement, ces personnages se révèlent composites: ils montrent plusieurs facettes de leurs personnalités aux travers des personnages qu'ils jouent puisque ces rôles exécutés reflètent simultanément un peu de leur personne. Ainsi, ces bribes de personnalités que laissent paraître le personnage épisodiquement au cours de son jeu de rôle forment à elles toutes, les différentes facettes du personnage lui-même.

Toutefois, ces personnages qui sont par définition langage dans ce théâtre de paroles, basculent d'une personnalité affirmée et reconnaissable à une autre, impalpable et éthérée, qui contredit et met en doute tout ce qui a été dit auparavant, ce qui détruit instantanément la légitimité et la crédibilité de la parole et du personnage lui-même par contrecoup:

« -H.1: ...Dites-le, dites... Mais je ferais n'importe quoi... il a bâillé, il s'étire, nous l'ennuyons. Vous voyez bien, c'est nous qui sommes indignes. Nous sommes dans la sphère inférieure. C'est nous il s'ennuie avec nous...

- F.2: « eh bien, qu'est ce que ça prouve? Ceux de la sphère inférieure justement s'ennuient avec...

Oh je vous en prie, assez de ces subtilités, ce n'est pas le moment... Inférieure, supérieure... qu'est ce que c'est que ces distinctions? Nous sommes tous pareils, des frères tous égaux... et voilà que parmi nous... que l'un d'entre nous... oh je ne peux pas le supporter... » (Sarraute, Le Silence ; 1996 : 1393.)

Dans cet exemple, H.1 se contredit sans raison apparente, ce qui détruit sa propre parole; et attaque simultanément et directement F.2 en remettant en cause ce qu'elle a dit, c'est à dire en réfutant et sa parole et son jugement à l'égard de la situation ce qui la démunie et annule ses propos. Subséquemment, en démontant leur énoncé, le personnage sarrautien dégarnit son langage de sa propre charge sémantique et informationnelle. Et c'est pour cette raison justement que tout ce qui est de l'ordre de la parole dans le théâtre de Sarraute

devient superflu par opposition à l'absence, qui elle, acquière de plus en plus d'importance.

De la sorte, le personnage sarrautien, par la multiplicité latente de sa personnalité, arrive donc à la destruction du signifiant nommé et à l'expansion du pensable indicible. Ici, sous l'effusion des désirs multiples, le désir essentiel en est sporadiquement submergé jusqu'à ce qu'il soit dominé et perdu et que le personnage soit donc dérouté et pris au piège dans son propre jeu de rôle régit par les pulsions destructrices des tropismes.

Notes

¹ Nathalie Sarraute, *Le Silence*, In *Œuvres Complètes*. Paris, Éd. Gallimard, 1996, p. 1380.

² Ibid. p. 1380.

³ Ibid. p. 1379.

⁴ Maurice Cagnon, « Les Pièces de Nathalie Sarraute : Voix et Contre Voix » - *Bulletin des jeunes romanistes*, n° 20 (juin 1974), p.98.

⁵ Arnaud Rykner, *Théâtre du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988.

⁶ Thèse d'Éric Eigenmann, *La parole empruntée*, Faculté des lettres de l'université de Genève, dirigée par le Professeur Lucien Dällenbach, 1992, pp. 64-76.

⁷ Bertolt Brecht, *Écrit sur le théâtre I*, Paris, l'Arche, 1972, pp. 528-333.

⁸ L'ensemble des principes de bases et des évidences non discutés dans une société.

⁹ Paul Diel, *Psychologie de la motivation théorie et application thérapeutique*, Paris, P.U.F. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1948, p.73.

¹⁰ « Étymologiquement, la psychopathologie est l'étude des maladies de l'esprit, on lui préfère cependant l'expression « Étude des troubles mentaux ou psychologique ». Selon les classifications anglo-saxonnes et internationales, son champ d'étude devrait se restreindre à une approche purement descriptive des symptômes (un fait clinique) et des syndromes (un ensemble de faits cliniques régulièrement associés. Cependant cette limite est de nature conventionnelle, et la psychopathologie est également une ouverture vers la réflexion théorique, l'analyse des troubles et de leurs origines (hypothèses explicatives) ou encore la recherche des données épidémiologiques (prévalence, ratio homme/femmes, etc.). » Définition de la psychopathologie sur le dictionnaire électronique Psychoweb.

¹¹ Ce que nous entendons par le savoir qui refuse de se révéler c'est ce que Jean-Pierre refuse de dire, c'est ce qu'il cache derrière son silence.

¹² Ici, le participe *élagué* est employé dans son sens figuré où il signifie retirer d'un texte, d'un discours, ce qui en est superflu. Ici Sarraute a transposé le mythe du péché originel en le simplifiant et en l'adoptant à notre époque moderne, sans qu'elle lui ôte sa signification profonde.

¹³ Le New Age est un vaste courant spirituel occidental des XX et XXI siècles, caractérisé par une approche individuelle et éclectique de la spiritualité. Dans son livre *Les Enfants du Verseau* (1980) qui théorisa le New Ages, Marlyn Ferguson définit ce dernier comme « l'émergence d'un nouveau paradigme culturel, annonciateur d'une ère nouvelle dans laquelle l'humanité parviendra à réaliser une part importante de son potentiel, psychique et spirituel ». Considéré comme une tentative du réenchâtement du monde face à la crise idéologique et au refus de la croissance industrielle et du consumérisme, le New Age fait partie du phénomène global des nouveaux mouvements religieux né à partir des années 1960, tout en se basant sur des éléments doctrinaires antérieures. Ce retour au spirituel est caractérisé chez certains par un approfondissement du sentiment d'une quête intérieure, hors de toute structure historiquement constituée.

¹⁴ Jean Franchette, *Psychodrame et théâtre moderne*; Italie, 1977, pp. 15-28.

¹⁵ On se permet ici de qualifier les drames sarrautiens par des psychodrames parce que ces pièces épouse la méthode du psychodrame morénien c'est à dire qu'ils se présentent comme mettant en scène une situation conflictuelle de façon spectaculaire.

Bibliographie

- Benmussa, S. 1995. *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Paris : Éditions La Renaissance du Livre, Coll. Paroles D'Aube.
- Eigenmann, E. 1996. *La parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver*. Paris : L'Arche.
- Rykner, A. 1988. *Théâtre du Nouveau Roman: Sarraute, Pinget, Duras*. Paris : José Corti.
- Brecht, B. 2000. *Écrits sur le théâtre*. éd. Établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris : Gallimard.
- Diel, P. 1948. *La Psychologie de la motivation, Théorie et application thérapeutique*. Paris : PUF, Bibliothèque de philosophie contemporaine.
- Kierkegaard, S. 1944. *Miettes Philosophiques. Le Concept D'angoisse Préfaces*. In Œuvres Complètes Tome VII, Paris : Édition de L'Orante.
- Sartre, J-P. 1963. *L'Etre et le Néant*. Paris : Gallimard.