



HAL
open science

Le théâtre de Sarraute : polyphonie et énonciation

Suzanne Zaarour

► **To cite this version:**

Suzanne Zaarour. Le théâtre de Sarraute : polyphonie et énonciation. Littératures. Université de Bourgogne, 2014. Français. NNT : 2014DIJOL032 . tel-01217337

HAL Id: tel-01217337

<https://theses.hal.science/tel-01217337>

Submitted on 19 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

LISIT- CENTRE PLURIDISCIPLINAIRE TEXTES ET CULTURES

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline : Lettres Modernes

par

Suzanne Zaarour

le 9 décembre 2014

Le théâtre de Sarraute : polyphonie et énonciation

Directeur de thèse
M. le Professeur Philippe Monneret

Jury

Salah Mejri, Professeur des Universités, Sorbonne Paris Cité, Université Paris 13- Rapporteur

Patrick Haillet, Professeur et directeur des masters, UFR LSH, Université de Cergy-Pontoise-
Rapporteur

Michel Erman, Professeur à l'Université de Bourgogne- Examineur

Philippe Monneret, Professeur à l'Université de Bourgogne- Examineur

À Wissam

Remerciements

J'adresse mes plus sincères remerciements à M. le Professeur Philippe MONNERET pour avoir encadré ce travail, pour m'avoir fourni des conseils avisés et pour avoir patienté et avoir été compréhensif, acceptant, malgré les contraintes, le rythme irrégulier de mes écrits. Je voudrais le remercier aussi pour m'avoir aidée dans toutes les procédures.

J'exprime également ma gratitude à tous les professeurs membres du jury, pour leur disponibilité : M. le Professeur Salah MEJRI, M. le Professeur Patrick HAILLET et M. le Professeur Michel Erman.

Je tiens aussi à remercier le directeur de l'École doctorale LISIT, M. le Professeur Patrick BOUCHET, pour m'avoir dispensée du master, malgré mon diplôme étranger, et pour avoir accepté que je fasse mes recherches à l'Université de Bourgogne.

Un grand merci au personnel administratif de l'École doctorale, plus particulièrement à Madame Daouya COMMARET qui a, à chaque fois, fait preuve de patience et a répondu à toutes mes questions concernant la réinscription.

Je souhaite faire part de ma reconnaissance à Wissam pour son soutien moral, sa patience et son appui technique, à mes sœurs et frère, Christiane, Grace et Youssef, et à mes parents sans lesquels le travail n'aurait pas abouti.

Résumé

Notre corpus, formé des six pièces de théâtre de Nathalie Sarraute, recèle un dédoublement des types énonciatifs dans les répliques des personnages, dédoublement qui est latent et qui est dû essentiellement à la neutralisation des oppositions de personnes et de temps. Le passage d'une couche locutoire à l'autre n'est pas marqué dans la plupart des cas ; sinon, il ne s'agit pas du marquage usuel. Ainsi est complexifiée la tâche de déchiffrement de tout récepteur extratextuel. Ces œuvres sont aussi éminemment polyphoniques tant au niveau énonciatif qu'au niveau sémantique, dans le sens où des voix multiples s'y enchevêtrent et des instances de prises de position y sont mises en scène. Les lecteurs, auditeurs ou spectateurs devraient, par conséquent, identifier les sources énonciatives et les instances « autres » pour les distinguer des voix originelles et pour reconnaître le rôle de cet « ailleurs ». Même des paroles sont rapportées, surtout aux styles direct et direct libre, multipliant ainsi les strates locutoires et les locuteurs. D'autres voix sont aussi perceptibles au théâtre, à savoir l'auctoriale à travers les didascalies et d'autres éléments des textes sarrautiens, et celles des praticiens du théâtre et du metteur en scène à travers la représentation.

Mots-clés : énonciation- plans énonciatifs- situation d'énonciation- polyphonie- dialogisme- polyphonie sémantique- discours rapportés- « double énonciation »- lecteur- auditeur- spectateur.

Abstract

The corpus is formed of six plays of Nathalie Sarraute; it hides a duplication of enunciation types in the characters' dialogue. This duplication is latent due to personal pronouns and verb tenses' neutralization. The transition from an enunciation layer to another is not marked at all or not traditionally marked. Therefore, deciphering will be more complicated to any reader, listener or spectator. These works of art are also highly polyphonic in terms of enunciation as in semantics, as several voices are intertwined and as the characters resort to authorities of point of view. Thus, readers, listeners and spectators should identify enunciation sources and "other" authorities of point of view to distinguish them from the original voices and to know what their contribution to the plays is. Even some speeches are reported and, predominately repeated as direct speech. Therefore, enunciation layers and enunciators are multiplied. We can also notice other voices in plays, as the author's through what is called "stage directions" and other parts of the texts, the practitioners' and the director's through the performance.

Keywords: enunciation- enunciation layers- enunciation situation- polyphony- dialogism- semantic polyphony- reported speech- direct speech- "double enunciation"- lector- listener- spectator.

Table des matières

Remerciements.....	3
Résumé.....	4
Abstract.....	5
Table des matières.....	6
Liste des annexes	10
INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
PREMIÈRE PARTIE : Dédoublment latent des types énonciatifs dans les répliques	19
Introduction : Examen des concepts de « discours » et d’ « histoire »	20
Chapitre 1 : Le système personnel : du brouillage énonciatif.....	25
1 Transparence, opacité et dissymétrie énonciatives	28
1.1 Qui parle ?.....	29
1.2 L’identification de l’énonciataire : une tâche complexe.....	32
1.3 La dissymétrie énonciative	43
2 La neutralisation des oppositions de personne.....	46
2.1 Les récits à la première personne.....	46
2.2 « Tu » et « vous » non-déictiques	49
2.3 Le paradoxe du « il(s) » et du « elle(s) »	50
2.4 Conjonction vs disjonction des embrayeurs : révélation des tensions.....	56
2.5 Le fonctionnement non-énonciatif du « nous » et du « on »	58
Chapitre 2 : Le cadre énonciatif: duplicité et obscurité énonciative.....	62
1 Les démonstratifs : deux fonctionnements contradictoires.....	62
1.1 Opacité, abstraction et cognitivité.....	62
1.2 Des démonstratifs non-déictiques et trompeurs	65
2 Les lieux.....	67
2.1 L’ « ici » : juste un « dehors »	67
2.2 Le monde intérieur, « lieu » des tropismes	68
2.3 Un autre lieu : la scène.....	69
2.4 Le bluff des indicateurs spatiaux	70
3 Les indices temporels lexicaux	71

3.1	Au rythme des « tropismes »	71
3.2	Le passé exhumé	75
4	Les temps et modes verbaux : homogénéisation.....	77
4.1	La dominance du présent de l'indicatif déictique	78
4.1.1	Présent des tropismes et parole-action.....	78
4.1.2	D'autres emplois du présent déictique.....	81
4.1.3	Le présent scénique.....	85
4.1.4	Un présent pas présent	86
4.2	De la duplicité de l'imparfait	87
4.2.1	L'imparfait : un temps repère dans le passé.....	87
4.2.2	L'imparfait déictique	88
4.3	La dualité du passé composé.....	90
4.3.1	Son fonctionnement déictique.....	90
4.3.2	Le substitut du passé simple	92
4.4	Le conditionnel : encore du brouillage	94
4.5	L'unicité du futur simple	96
4.6	L'impératif révélateur des relations	97
4.7	Le plus-que-parfait : un seul fonctionnement	99
Chapitre 3 : Passage d'un plan énonciatif à un autre		103
1	Les modalités de passage d'un plan à un autre	103
1.1	Des indices singuliers	104
2	Les commentaires	105
Conclusion		110
DEUXIÈME PARTIE: De la polyphonie : de l'infiniment petit.....		113
Introduction : Les deux types de polyphonie.....		114
Chapitre 1 : Des pratiques dialogiques diverses		116
1	L'appel aux intertextes.....	116
2	L'exhumation des œuvres précédentes de Sarraute	121
3	« Jouer » avec les expressions figées	123
4	La voix de la « doxa » et la déstructuration des proverbes	126
5	De l'imitation.....	130
5.1	Les échos.....	130
5.2	La « méthode Coué »	132

6	Un discours « autre » controuvé	133
6.1	Le discours « imaginaire »	133
6.2	Le psychodrame	140
7	L'autonymie et la réflexivité du langage	142
7.1	Le fait autonymique	142
7.1.1	De la modalisation autonymique	145
7.1.1.1	Les îlots textuels	145
7.1.1.2	Difficulté d'identification des formes non marquées.....	146
7.1.1.2.1	Le récepteur modèle plurilingue	147
7.1.1.2.2	La confirmation rare.....	148
7.1.1.2.3	La réserve	149
7.1.1.2.4	Les incessantes ratures	151
7.1.1.3	La non-coïncidence des mots.....	153
Chapitre 2 : Les lieux de la polyphonie sémantique		160
1	La dominante ironique	160
2	Comblant le silence.....	167
3	Les actes illocutoires.....	170
3.1	Action et prise de position « autre »	170
3.2	La dérivation : marquage et allusion.....	177
4	Les présupposés : L et la « collectivité »	179
Conclusion		190
TROISIÈME PARTIE: « Voix » et plans locutoires multiples		192
Introduction.....		193
Chapitre 1 : Les discours rapportés : multiplicité des plans énonciatifs et mise en abyme... 195		
1	Le discours direct.....	197
1.1	Fonctionnement et « fidélité »	197
1.2	Discours direct et enchevêtrement des plans énonciatifs.....	200
1.3	Le débrayage énonciatif régulier	204
2	Liberté et brouillage des frontières : du discours direct au direct libre	206
3	Paroles « autres » reformulées ou résumées	210
4	Une mise en abyme.....	214
Chapitre 2 : Plus qu'une « double » énonciation		218
1	La « double énonciation ».....	218

1.1	Les différentes théories	218
1.2	Les « énonciations multiples ».....	223
2	Le « quatrième mur » brisé	225
2.1	Le public interpellé	225
2.2	Les apartés	229
3	Le texte didascalique : indicateur de polyphonie.....	229
3.1	Les didascalies ne sont pas... ..	231
3.1.1	... des indications scéniques	231
3.1.2	... une narration	233
3.2	Les didascalies : des commentaires	235
3.2.1	Natures des didascalies et déictiques	237
3.3	La quasi-absence des didascalies initiales	245
3.3.1	Titres et sous-titre peu révélateurs	245
3.3.2	Identités des personnages camouflées	248
3.3.3	À la recherche du temps et du lieu.....	252
3.3.4	L'absence de répartition en actes et en scènes.....	256
3.4	Les « didascalies internes ».....	258
4	Le décalage entre les personnages et le récepteur extratextuel.....	262
4.1	Les informations indirectes dans les scènes d'exposition.....	263
4.2	Des référents inconnus	270
4.3	Des informations incomplètes.....	272
4.4	Les ellipses de scènes.....	274
4.5	Le problème du silence	276
	Conclusion	279
	CONCLUSION GÉNÉRALE.....	280
	Bibliographie.....	287
	Annexes.....	295

Liste des annexes

Tableaux

Tableau 1 : Les types d'énonciation selon Jean-Michel Adam	21
Tableau 2 : Les "énonciations multiples"	224

Figures

Figure 1 : L'énonciation théâtrale selon Orecchioni	219
Figure 2 : Le signe théâtral de Kowzan	221
Figure 3 : L'énonciation théâtrale selon Kowzan	222

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Linguistique, énonciation et polyphonie

Préalablement à l'ébauche de la théorie de l'énonciation, les structuralistes ont adopté, pendant longtemps, une attitude hostile à la manifestation individuelle du langage, aux actes de parole particuliers car relevant du domaine de la contingence. Cette hostilité découle de la distinction de Saussure entre la langue et la parole qu'il définit comme suit : la première l'ensemble systématique de conventions générales indispensables à la communication et la seconde, un acte individuel d'usage de la langue chaque fois différent, donc incontrôlable. Le structuralisme a donc posé le fondement de la sémiologie linguistique, octroyant à la langue le rôle d'objet de la linguistique et opérant, par suite, la neutralisation de l'acte individuel de langage.

La grammaire générative a hérité de la conception saussurienne, mais y a apporté de légères modifications. L'opposition langue/ parole est substituée par le couple compétence/ performance qui coïncide avec elle à une différence près : chez Chomsky, la dimension sociale de la langue est rejetée et le sujet restitué dans les modèles linguistiques. Or, cette restitution reste partielle, chaque acte langagier n'étant pas reconnu comme unique et l'ensemble des circonstances au milieu desquelles s'est déroulé cet acte n'étant jamais pris en compte.

Plus tard, Émile Benveniste innove et inclut les faits de parole dans la linguistique, il établit alors la distinction entre deux ordres d'unités langagières de statuts différents, à savoir le signe et la phrase : pour lui, le premier relève du domaine sémiotique qui s'intéresse uniquement à la réalité intrinsèque de la langue, et la seconde du sémantique qui est relié à des paramètres extralinguistiques. Il souligne que le signe existe en soi, indépendamment de tout facteur externe, alors que la phrase constitue une entité toujours tributaire de valeurs contextuelles circonstanciées, ne pouvant donc être soumise à une codification à priori.

Par conséquent, « la notion de sémantique nous introduit au domaine de la langue en emploi et en action ; nous voyons cette fois dans la langue sa fonction de médiatrice entre l'homme et l'homme, entre l'homme et le monde, entre l'esprit et les choses, transmettant l'information, communiquant l'expérience, imposant l'adhésion, suscitant la réponse, implorant, contraignant, bref, organisant toute la vie des hommes. [...] Seul le fonctionnement sémantique de la langue permet l'intégration de la société et l'adéquation au monde, par conséquent, la régulation de la pensée et le développement de la conscience »¹.

¹ BENVENISTE, Émile.- *Problèmes de linguistique générale II*.- Tunis : Cérès, 1995 (1^{ère} édition Paris : Gallimard, 1974), p. 224.

La phrase ne peut alors être réduite à la concaténation ou à la somme de ses constituants, mais reliée à un locuteur et un allocataire, responsables des processus de production/interprétation, et aux circonstances dans lesquelles se font ces processus. Les référents de certains outils grammaticaux sont donc extralinguistiques.

Ces modes distincts de signification requièrent donc des démarches interprétatives distinctes. C'est un réseau d'oppositions différentielles qui permet l'étude du signe dans la langue ; quant à la phrase, Benveniste met en évidence l'« intenté » ou bien « ce que le locuteur veut dire » : « [...] tandis que le signe a pour partie constituante le signifié qui lui est inhérent, le sens de la phrase implique référence à la situation de discours, et l'attitude du locuteur »¹.

Cependant, cette théorie benvenistienne va à l'encontre de celles de plusieurs linguistes qui qualifient de radicale cette différenciation introduite entre les deux niveaux linguistiques. Ces derniers estiment que le clivage ne s'établit pas nécessairement entre le signe et la phrase et qu'une même séquence signifiante peut être soumise aux deux types de procédures mentionnés par Benveniste. Certains linguistes, comme Kerbrat-Orecchioni² par exemple, opposent la « phrase » à l'« énoncé » et font d'elle un archilèxème référant à la « langue » qui, elle, doit être distinguée de la « parole », ce qui ne coïncide pas avec les distinctions établies par Benveniste.

Ainsi, après avoir longtemps entravé le développement d'une réflexion sur l'énonciation, le monisme structuraliste est rejeté car ne permettant d'envisager que l'un des aspects de la langue. La linguistique s'annexe donc la problématique de l'énonciation qui en fait désormais partie. La distinction entre « énonciation » et « énoncé » correspond à celle de production et de produit.

Par conséquent, si l'énoncé est le champ d'application de l'énonciation, il faudra déterminer le statut que nous lui accordons et l'aire discursive qu'il peut recouvrir :

- Il désignera toute séquence signifiante dont la longueur est variable et qui est envisagée comme le support de l'acte d'énonciation. Dans la perspective d'une analyse textuelle, c'est l'ensemble scriptural qu'est le texte qui sera un énoncé. Il sera donc, dans notre analyse, le lieu d'existence de deux types « de

¹ *Ibid.*, p. 225.

² KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage.*- Paris : Colin, 1980, p. 29.

régularités superposées- les unes grammaticales et micro-structurales et les autres discursives et macro-structurales »¹.

- L'énoncé est une chaîne linguistique qui peut être mise en rapport avec le contexte situationnel qui a permis son émergence. Dans le cas d'un message écrit, ce contexte est verbalisé lui aussi par des formes linguistiques. Or, les œuvres objets de l'étude ressemblent essentiellement à l'oral, ce qui n'empêche quand même pas une certaine mise en place d'un cadre énonciatif.
- L'énoncé comporte des éléments qui sont immédiatement observables. Cependant, l'étude ne s'y réduira pas, mais s'intéressera aussi à différentes formes d'implicite comme les présupposés² qui sont directement ancrés dans la séquence à analyser.

Nous userons aussi des sous-entendus dans le but de prouver certains points, sans en faire une étude approfondie- puisqu'ils ne répondent pas à notre problématique-, d'où l'intérêt de les expliquer succinctement ici. Il s'agit de contenus implicites, mais contrairement aux présupposés, ils ne sont pas directement ancrés dans les énoncés qu'ils véhiculent. Par conséquent, ils sont tributaires de la situation d'énonciation et sont décodés grâce à la compétence rhétorico-pragmatique du récepteur, c'est-à-dire de sa connaissance des règles de bonne conduite dans un discours.

En outre, si l'on considère le point de vue pragmatique, les actes illocutoires³ sont définis comme ceux qui sont accomplis par le truchement du langage. C'est/ ce sont un ou des éléments de l'énoncé qui implique(nt) l'accomplissement de cet acte. Par contre, lorsque l'énoncé est étudié dans sa dimension macro-structurale, le texte correspond alors à un macro-acte de langage.

Est ainsi écartée la conception du langage comme moyen pour véhiculer uniquement les pensées des locuteurs ou transmettre des informations. Comme il permet d'agir, c'est l'énonciataire qui recevra cet acte qui est fait dans le but de modifier une situation; il est donc censé se montrer coopératif. Nous ne nous intéresserons pas aux micro-actes du langage vu les limites que nous impose ce travail, mais au macro-acte : c'est l'activité que fait l'auteur et qui est reçue par les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs qui se constituent comme destinataires des pièces qui nous importera, ainsi que la réception des œuvres par ces derniers. Nous

¹ GREIMAS, A.-Julien & alii.- *Essais de sémiotique poétique*.- Paris : Larousse, 1972, p.8.

² Cf. infra, pp. 177- 186.

³ Cf. infra, pp. 168- 177.

mettrons en évidence aussi les transgressions de l'écrivain des maximes conversationnelles, c'est-à-dire des lois qui sont censées régir tout discours et qui correspondent à « une sorte de code de bonne conduite des interlocuteurs, de normes que l'on est supposé respecter quand on joue le jeu de l'échange verbal »¹.

Par ailleurs, « On a facilement tendance à considérer qu'un énoncé se présente toujours comme une séquence "homogène", c'est-à-dire supportée par le même énonciateur dans le cadre de la même situation de communication. »² C'est ce parti pris réducteur qui explique, par ailleurs, que, durant les deux siècles derniers, les recherches sur le langage font de l'unicité du sujet parlant un préalable. Or, ce préalable a été contesté par de nombreux linguistes et le terme « polyphonie », appartenant originellement au domaine musical et désignant une « combinaison de plusieurs voix, de plusieurs parties dans une composition »³, a été, par extension, employé en linguistique.

L'imbrication d'une pluralité de voix au sein d'un même énoncé a été mise en évidence par les travaux de Bakhtine et de Pêcheux⁴, respectivement sous les étiquettes de « dialogisme » (ou encore de « polyphonie ») et d'« interdiscursivité », et ce sur la base de l'unité lexicale minimale, le mot. Ainsi, selon le principe dialogique, « la vie du mot, c'est son passage d'un locuteur à un autre, d'un contexte à un autre, d'une collectivité sociale, d'une génération à une autre. Et le mot n'oublie jamais son trajet, ne peut se débarrasser entièrement de l'emprise des contextes concrets dont il a fait partie. »⁵ Autrement dit, tout mot est, quelque part et d'une certaine manière, mot d'autrui.

Cependant, les analyses de Bakhtine ont été reprises et affinées par de nombreux linguistes qui élargissent le champ d'application de la polyphonie. Ainsi, un message polyphonique consiste en un assemblage de propos de sources énonciatives ou d'instances de prise de position différentes dont il faut tenir compte pour un déchiffrement correct de ce message. D'autres théoriciens ont aussi perçu, dans le domaine sémantique, une autre forme de polyphonie, étendant ainsi le domaine d'application de ce phénomène⁶.

Corpus

¹ MAINGUENEAU, Dominique.- *Pragmatique pour le discours littéraire*.- Paris : Bordas, 1990, p. 101.

² MAINGUENEAU, Dominique.- *L'Énonciation en linguistique française*.- Paris : Hachette Supérieur, « HU Linguistique », 1994, p. 100.

³ Définition du *Petit Robert*, 2011.

⁴ PÉCHEUX, Michel et alii.- « Analyse du discours (langue et idéologies) ».- *Langages*, 1975, n° 37.

⁵ BAKHTINE, Mikhaïl.- *La Poétique de Dostoïevski*.- Paris : Éditions du Seuil, 1970 (traduit du russe par Isabelle KOLITCHEFF et présenté par Julia KRISTEVA), p. 263.

⁶ Cf. infra, pp. 159- 187.

Le corpus pour lequel nous avons opté est composé de l'ensemble des œuvres dramatiques de Nathalie Sarraute, écrivain du XXe siècle considérée comme une figure de proue du Nouveau Roman. Ayant dépeint dans ses romans les « tropismes », c'est-à-dire les mouvements intérieurs qui naissent en l'homme et qui sont déclenchés par la présence ou les paroles d'autrui, l'auteur les transpose au théâtre et les institue comme sujet de ses pièces.

- La première, *Le Silence* (1967), tourne, comme le titre l'indique, autour d'un silence, celui de Jean-Pierre, l'un des personnages. Les six autres êtres fictifs n'arrivent alors plus à poursuivre la conversation. Ce mutisme influence surtout H.1 qui est profondément troublé et qui essaie de saisir les raisons de ce mutisme et de deviner les pensées du silencieux. Jean-Pierre ne prendra la parole qu'à la fin de l'œuvre pour prononcer des mots insignifiants qui ne modifieront quand même pas la situation.
- Dans *Le Mensonge* qui a paru pendant la même année, Pierre accuse Madeleine de mentir, il est alors attaqué par ses partenaires discursifs : Robert, Yvonne, Lucie, Simone, Jacques, Jeanne, Juliette et Vincent, parce qu'il aurait dû, à leur sens, composer avec la situation. Malgré les « entraînements », la vérité se remet à « pousser » en Pierre qui détecte cette fois un mensonge de Simone. Cette dernière avoue, mais son intonation fait renaître les tropismes ; le problème n'est donc pas résolu.
- *Isma ou Ce qui s'appelle rien* (1970) s'ouvre sur huit personnages qui s'autocritiquent car ils viennent de médire des Dubuit, en particulier Elle et Lui. Toutefois, ils reviennent toujours à ce sujet. H.1, H.2, H.3, F.1, F.2 et F.3 tentent alors de les aider pour trouver la source de cette gêne que les Dubuit leur causent : elle est déclenchée par «-isma », c'est-à-dire par leur déformation de la désinence des mots en « -isme » ou « ce qui s'appelle rien ». Cependant, ils ne réussiront pas à mettre fin aux tropismes.
- Publiée en 1975, *C'est beau* met en scène le couple Elle et Lui qui n'arrivent plus à dire « C'est beau » d'une gravure qu'ils trouvent comme telle. Leur incapacité d'exprimer leur point de vue est causée par des émanations dont la source est leur fils, que ce dernier soit présent ou non. Les parents tentent de comprendre les tropismes, ils font même appel à des voix qui viennent à leur secours, ils ne trouvent que le moyen d'en discuter avec Le Fils, mais, malgré les réponses

apportées par ce dernier, l'autorité parentale reprend le dessus et la boucle est bouclée.

- H.2, l'un des protagonistes d'*Elle est là* (1978), est torturé par le mutisme de F., son « associée », au moment où il exposait, en la présence de son ami H.1, une idée qui est pleine de bon sens, à ses yeux. Ce silence est pour H.2 synonyme de désapprobation. Les tentatives de convaincre F. de l'absurdité de son point de vue échouent : après le départ de H.1, le protagoniste essaie d'abord seul d'extirper l'idée destructrice qui est en elle, puis, avec l'aide de H.3, un « spectateur-personnage ». A la dernière tentative, F. feint d'adhérer à leur prise de position, chose qu'ils remarquent. H.2 finit alors par renoncer au combat.
- Dans *Pour un oui ou pour un non* (1982), H.1 s'inquiète de la distance que son ami H.2 a mis entre eux. Ce dernier refuse d'abord de reconnaître le refroidissement de leurs liens, mais finit par avouer que la réponse de H.1 : « C'est biiien... ça... » lorsqu'il se vantait d'un petit succès. l'a incité à rompre avec son ami. H.1 trouve cette raison dérisoire, ce qui mène H.2 à se justifier. Cependant, leur amitié se décompose complètement, le premier étant accusé de « poser » et d'être donc orgueilleux et le second d'être « poétique ».

Problématique et plan détaillé

Comme nous analyserons les pièces de théâtre de Sarraute dans les perspectives énonciative, pragmatique et polyphonique, nous nous fixons comme objectif de répondre à la question suivante : comment l'énonciation se fait-elle double ou multiple dans notre corpus et comment influence-t-elle les relations entre l'auteur et les récepteurs extratextuels ?

La répartition adoptée aborde trois volets complémentaires. La première partie met l'accent sur la coexistence de deux plans énonciatifs majeurs au sein des répliques des personnages, malgré l'apparence homogénéisante de leur discours, à savoir un plan qui est ancré dans la situation d'énonciation et un autre qui en est coupé. En effet, les neutralisations des oppositions tant au niveau du système personnel qu'au niveau des indices du cadre énonciatif induisent le récepteur extratextuel en erreur. C'est l'examen des référents de divers outils linguistiques : les indices de personnes, les démonstratifs, les indicateurs lexicaux de lieu et de temps et les temps et modes verbaux, qui permettrait à ce dernier de saisir son fonctionnement et, par suite, de reconnaître son appartenance à telle couche énonciative ou

telle autre. Par conséquent, le passage d'une strate énonciative à une autre n'est pas vraiment perceptible.

Quant à la deuxième partie, elle porte sur la polyphonie dans ses deux formes. D'un côté, nous nous pencherons sur les pratiques dialogiques diverses dans notre corpus qui inscrivent de l'« ailleurs » dans le fil du discours, « ailleurs » que nous repérerons. Nous mettrons en relief aussi leur apport aux textes étudiés. En outre, nous nous intéresserons aux modalités d'inscription d'une énonciation dans une autre dans le sens où nous vérifierons si elles sont marquées ou non et si cela complexifie l'opération de décodage menée par les récepteurs extratextuels. D'un autre côté, nous étudierons la polyphonie sémantique et ses manifestations dans les pièces étudiées. Sera prouvée la mise en scène par le locuteur L d'une ou de deux instance(s) de prise de position à laquelle/ auxquelles ce dernier peut ou non s'assimiler.

Dans la troisième partie, le travail consistera en l'identification de « voix » autres auxquelles l'emprunt donne naissance à un ou plusieurs autre(s) plan(s) locutoire(s). Le premier chapitre traitera du champ des discours rapportés, évoquant la variété des formes actualisées dans les pièces sarrautiennes et l'enchevêtrement des sources énonciatives. Le second chapitre portera sur ce qui est appelé la « double énonciation ». Ce concept sera revisité d'abord, avant de démontrer, dans la mesure du possible et par le truchement de divers moyens qui sont spécifiques ou non du genre dramatique, que les énonciations s'avèrent multiples dans la représentation d'une œuvre théâtrale.

PREMIÈRE PARTIE :
Dédoublement latent des types énonciatifs
dans les répliques

Introduction : Examen des concepts de « discours » et d' « histoire »

Dans « Les relations de temps dans le verbe français »¹, Benveniste remet en question les principes d'emploi des temps verbaux dans la langue française et en propose une autre organisation. Dans cette perspective, il établit une distinction entre deux types d'énonciation : le « discours » et l' « histoire », types qui, selon ce linguiste, peuvent être identifiés respectivement selon le maniement ou non d'outils linguistiques appelés « embrayeurs »². Sa théorie lui permet de répartir les genres textuels selon le type d'énonciation adopté : l' « énonciation discursive » recouvre « tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne »³, le « discours » devient donc le lieu d'une actualisation maximale de la figure du locuteur ; l' « énonciation historique », quant à elle, caractérise tout texte écrit dans lequel le locuteur n'intervient pas et dans lequel sont racontés des événements du passé.

Benveniste fait remarquer que l' « histoire » est réservée à l'écrit. Cependant, nous remarquons que certains genres de textes oraux répondent aux critères de cette « énonciation historique », tels que les cours magistraux, les exposés, etc. Le linguiste précise aussi qu'il s'agit d'un récit d'événements ayant eu lieu ; pourtant, il existe des énoncés coupés de la situation d'énonciation ne relevant pas du passé ou n'étant pas narratifs; prenons comme exemples les textes scientifiques.

Cette distinction « discours » / « histoire » ne peut, par ailleurs, mener à une classification des genres textuels et ne peut être appliquée aux textes littéraires, vu leur caractère non-uniforme : ils inscrivent du premier type d'énonciation dans le second, et inversement, chose que Genette fait remarquer pour les textes narratifs : « [...] ces essences du récit et du discours ainsi définies ne se trouvent presque jamais à l'état pur dans aucun texte ; il y a presque toujours une certaine proportion de récit dans le discours, une certaine dose de discours dans le récit »⁴.

¹ BENVENISTE, Émile.- *Problèmes de linguistique générale I*.- Tunis : Cérès, « Idéa », 1995 (1^{ère} édition Paris, Gallimard, 1974), chap. 19, pp. 236- 249.

² C'est un terme métaphorique qui désigne tout signe linguistique permettant la conversion de la langue comme système de signes virtuels en discours, c'est-à-dire, de mettre en rapport le message et la situation extralinguistique.

³ BENVENISTE, Émile.- *Op.cit.*- p. 241.

⁴ GENETTE, Gérard.- « Frontières du récit ».- *Communications*, 1966, n° 8, pp. 152- 163, p. 161.

A la théorie benvenistienne fait écho celle de Harald Weinrich : se situant du point de vue d'une linguistique textuelle, le linguiste allemand oppose le « monde commenté » au « monde raconté », le premier correspondant au « discours » et le second à l'« histoire », à quelques différences près¹ au niveau des marques de repérage de chacun d'eux. Weinrich fait remarquer que le premier « monde » implique « une attitude tendue » de la part du locuteur car le sujet de son / ses énoncé(s) le touche et il a « l'intention d'influencer [son auditeur] en quelque manière »², alors qu'au second correspond une manière de l'énonciateur de présenter l'objet de l'information sans avoir l'intention de « provoquer chez l'auditeur des réactions immédiates »³.

Par ailleurs, se fondant sur les théories de Weinrich et de Benveniste, plus précisément des différents emplois du passé composé, Jean-Michel Adam suggère de dépasser l'opposition « histoire » ou « monde raconté » et « discours » ou « monde commenté », considérant cette distinction « réductrice »⁴ : outre sa valeur d'accompli du présent qui fonctionne comme déictique, le passé composé peut jouer le rôle de temps narratif qui, selon Benveniste et lui, est un « aoriste de discours » qui rattache l'énoncé à la situation d'énonciation.

Partant de là, il distingue l'ordre de la « narration » ou de la « diégétisation » et l'ordre du « discours » qui comprennent trois sous-systèmes énonciatifs : l'énonciation « historique » qu'il emprunte à Benveniste et qu'il classe dans le premier ordre, « la narration de discours » qui appartient aux deux ordres à la fois et dans laquelle le passé composé est employé dans sa seconde valeur, et « l'énonciation de discours » qui coïncide avec le « discours » ou « monde commenté » de ses prédécesseurs :

Tableau 1 : Les types d'énonciation selon Jean-Michel Adam

	ORDRE DU « DISCOURS »	
Énonciation « historique » Narration historique Diégétisation autonome	Narration de discours Diégétisation liée	Énonciation de discours Interaction-discussion
ORDRE DE LA NARRATION (Diégétisation)		

¹ Pour Weinrich, aucun temps verbal ne peut être admis à la fois dans les deux systèmes ; ainsi, l'imparfait est une exclusivité du « monde raconté », in WEINRICH, Harald.- *Le Temps*.- Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1973, (traduit de l'allemand par Michèle LACOSTE), p. 21.

² *Ibid.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ ADAM, Jean-Michel.- *La Linguistique textuelle*.- Paris : Armand Colin, coll. « Cours linguistique », (1^{ère} édition 1992), 3^e édition, 2011, pp. 231- 235.

Cependant, comme nous l'avons déjà expliqué plus haut, l'« histoire » ne se limite pas uniquement aux textes narratifs¹, mais recouvre une étendue plus large, englobant tout énoncé coupé de la situation d'énonciation. En outre, il est vrai que certaines narrations sont menées au passé composé, mais l'emploi de ce temps verbal n'implique pas, à notre sens, que le texte relève du « discours ». D'ailleurs, nous prouverons plus loin que ce temps verbal dans notre corpus peut aussi fonctionner comme indice de l' « énonciation historique »².

Toutes ces oppositions sont, à notre avis, réductrices car imposant une catégorisation des énoncés selon l'emploi ou non de certaines marques grammaticales ; elles ne mettent donc pas en évidence la complexité du système énonciatif. C'est dans cette perspective que Simonin-Grumbach³ affine la réflexion de Benveniste : ce n'est pas la présence ou l'absence de « shifters »⁴ qui permet de classer tel ou tel énoncé en tant que « discours » ou « histoire », ces indices n'étant pas toujours révélateurs du type d'énonciation. Il faut plutôt tenir compte des déterminations qui renvoient soit à la situation d'énonciation (= Sit E) dans le premier cas, soit au texte lui-même dans le second, c'est-à-dire à la situation d'énoncé (= Sit E). S'il relève de l' « énonciation discursive », le texte sera subjectif dans le sens où il est mis en relation avec son énonciateur et est assumé par lui. S'il est considéré comme de l' « histoire », il présente une apparence d'objectivité car le repérage ne s'y fait pas par rapport à la situation d'énonciation⁵.

Cette théorie nous semble convaincante- à l'exception des termes « subjectif » et « objectif » qui prêtent à confusion- car il est insuffisant de repérer ou non des embrayeurs dans les énoncés pour en faire un étiquetage simpliste en « discours » et « histoire ». Prenons l'exemple des narrations menées à la première personne : bien qu'un « je » y soit employé- et parfois même un « tu » ou un « vous »-, ces énoncés relèvent de l' « histoire » car coupés de la situation d'énonciation. Quant aux énoncés qui ne contiennent pas d'embrayeurs, mais qui sont en rapport avec la situation d'énonciation, ils appartiennent aux couches « discursives ». Par exemple, quand un professeur de français (l'énonciateur), donnant son cours, dit à un élève qui n'a pas le texte sous les yeux (l'un des énonciataires possibles) : « Le livre ! », il

¹ Cf. supra, p. 21.

² Cf. infra, pp. 93- 95.

³ SIMONIN-GRUMBACH, Jenny.- « Pour une typologie des discours », in *Langue, discours et société*.- Paris : Seuil, 1975, pp. 85- 121.

⁴ Terme qui renvoie à tout indice linguistique en rapport avec la situation d'énonciation.

⁵ Simonin-Grumbach fait remarquer qu'une seconde différence existe entre « discours » et « récit » : les relations d'ordre chronologique entre les actions peuvent ne pas être marquées dans l' « histoire », alors qu'elles sont essentielles dans le « discours ».

réfère à son manuel, en l'occurrence celui de français, et lui ordonne de l'utiliser au moment de l'énonciation et dans le lieu qu'ils partagent, le contenu implicite de cet énoncé étant le suivant : / Prenez votre livre de français./ Malgré l'absence de shifters, cet énoncé ne peut être compris exactement en dehors de la situation d'énonciation et peut même prendre un autre sens dans une autre situation.

En somme, l'« histoire » privilégie le message au détriment de son contexte de production, contrairement au « discours » qui n'est interprétable qu'à l'intérieur de ce contexte. La distinction entre ces deux types d'énonciation et, par suite, le clivage des plans énonciatifs sont, à notre avis, tributaires de deux paramètres : les références de certains outils grammaticaux et les valeurs des temps et modes verbaux. En effet, l'examen sémantique de tout texte donné permet de repérer les termes dont la référence est absolue¹ et de discerner ceux dont la référence est « relative » :

- soit au contexte extralinguistique, autrement dit au contexte d'énonciation ; l'énoncé relèvera alors du « discours » ;
- soit au contexte linguistique, c'est-à-dire à l'énoncé ; il s'agira d'une « énonciation historique ».

Il ne suffit donc pas, pour juger du caractère « historique » ou « discursif » d'un énoncé, d'examiner le maniement des temps et modes verbaux et du système personnel et de vérifier si tel indice ou tel autre est employé ; son appartenance à l'un des types d'énonciation prend aussi appui sur les valeurs actualisées de ces temps et modes, sur la référence des morphèmes de personne, mais aussi sur celle des démonstratifs et des indicateurs lexicaux de temps et de lieu.

Par ailleurs, il est vrai que les dénominations « discours », « récit » et « histoire » peuvent induire en erreur de par leur sémantisme polyvalent ; cependant, nous n'optons point pour leur substitution par « plan embrayé » et « plan non-embrayé », termes, que Maingueneau² a inventés pour pallier à ce problème et qui désignent respectivement toute couche énonciative ancrée ou non dans la situation d'énonciation, en fonction de la présence ou l'absence d'embrayeurs dans l'énoncé. Or, comme nous l'avons expliqué plus haut, ce critère n'est pas, à notre avis, suffisant pour distinguer les couches énonciatives. Nous

¹ « [...] nous parlons de référence absolue dans la mesure seulement où, pour dénommer x, il suffit de prendre en considération cet objet x, sans l'apport d'aucune information annexe. »

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*.- Paris : Armand Colin, « Linguistique », 1980, p. 36.

² MAINGUENEAU, Dominique.- *Les termes clés de l'analyse du discours*.- Paris : Seuil, 1996, p. 34.

adopterons donc la terminologie suivante : plan ancré dans la situation d'énonciation et plan coupé de la situation d'énonciation.

Comme les œuvres objet de l'étude appartiennent au genre théâtral, elles sont en général fondées- mises à part les didascalies- sur un échange interactionnel entre deux ou plusieurs personnages, la parole étant immédiate et, normalement, réciproque. Elles sont donc essentiellement formées de plans ancrés dans la situation d'énonciation puisque chaque locuteur est impliqué dans son énoncé. Cependant, parallèlement aux passages de ce type d'énonciation, les pièces de Sarraute déroulent d'autres tronçons qui relèvent de plans coupés de la situation d'énonciation.

En somme, nous allons circonscrire le champ de certains faits et mécanismes énonciatifs qui, selon Weinrich¹, dépendent de « l'attitude de locution » : on peut « parler avec une certaine tension, ou au contraire d'une manière détendue, et le faire sentir à l'auditeur par des signes répétés pour qu'il y adapte son écoute »². Nous nous intéresserons à l'actualisation de ces « signes » révélateurs de « tension » ou de « détente »³ dans les pièces sarrautiennes, plus précisément à leur référenciation et leur emploi, et cela dans les répliques des personnages qui formeront notre champ d'investigation dans cette partie - quant aux didascalies, elles seront étudiées dans une autre partie⁴-. Ainsi, nous pourrions non seulement opérer un clivage entre des plans énonciatifs différents, mais aussi appréhender les relations qui s'instaurent entre les interlocuteurs de la situation d'énonciation représentée.

Seront aussi mises en évidence les difficultés qu'aurait, au décodage, le récepteur de ces pièces, qu'il les lise, les écoute ou assiste à leur représentation. Bien que la tâche assignée à chacun d'eux puisse être parfois différente, elle révèle des lacunes dans le texte, ce qui est traduit plus précisément par la transgression de la loi de modalité. Il revient donc au lecteur, à l'auditeur et au spectateur de participer à la construction des œuvres et de remplir la fonction de co-énonciateurs.

¹ WEINRICH, Harald.- *Op.cit.*- pp. 30- 35.

² *Ibid.*, p. 30.

³ Toujours selon Weinrich.

⁴ Cf. infra, pp. 226- 253.

Chapitre 1 : Le système personnel : du brouillage énonciatif

Selon Benveniste, les pronoms personnels constituent « le premier point d'appui pour [la] mise au jour de la subjectivité dans le langage »¹. En d'autres termes, le linguiste considère la plupart d'entre eux comme les indices les plus évidents de l'ancrage des énoncés dans la situation d'énonciation. Toutefois, comme nous l'avons démontré plus haut, leur seule présence reste insuffisante pour identifier telle sorte de plan locutoire ; c'est leur fonctionnement référentiel qui permet de reconnaître le type d'énonciation.

L'indice de la première personne du singulier « je » ne fonctionne comme déictique que lorsqu'est opérée une conversion individuelle du langage, c'est-à-dire, lorsque ce morphème réfère au locuteur de l'énoncé contenant « je », au moment de l'énonciation T0. Sinon, même s'il est employé, il ne permet pas l'ancrage de cet énoncé dans la situation d'énonciation en cours. Lorsqu'il joue le rôle d'embrayeur, il occupe la place centrale puisque les autres indicateurs de la deixis s'ordonnent et gravitent autour de cette figure-matrice de l'énonciation. Par ailleurs, s'actualiser en tant qu'énonciateur, par l'usage du « je », implique forcément la convocation de la figure complémentaire de l'énonciataire. Dans ce cas-là, « je » et « tu » sont des déictiques, ils constituent la « sphère de la locution »², délimitant ce faisant la situation d'énonciation, du fait que le moment et le lieu de la parole sont ceux des deux pôles de la communication. L'indice de la première personne du singulier se démarque quand même de celui de la deuxième personne et reste transcendant, car c'est par sa prise de parole que le sujet parlant « implante *l'autre* (ou « tu ») en face de lui »¹.

Les nombreuses réflexions qui ont traité de l'énonciation se sont toutes systématiquement préoccupées de cerner le fonctionnement sémantico-référentiel de ces deux indices (« je » et « tu ») qui sont classés essentiellement comme déictiques. L'auteur des *Problèmes de linguistique générale* les considère par exemple comme des « formes vides » car ils ne portent pas d'informations sémantiques. En réalité, « je » et « tu » ne sont pas des asémantèmes, puisque leur sens est stable et identique dans les différents systèmes langagiers. Ce qui varie avec la situation de communication est en fait la référence et non pas la signification de l'unité déictique : lorsque le locuteur s'implique dans son discours, « je » renvoie à « la personne qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance

¹ Pour Benveniste, la « subjectivité » est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet » et par suite, à convertir le langage en discours.

² Expression empruntée à Benveniste.

linguistique « je » et, corrélativement, « tu » est défini comme « l'individu allocuté dans la présente instance de discours contenant l'instance linguistique « tu » »². Par conséquent, c'est le référent de ces morphèmes, dans et par l'acte de parole, chaque fois inédit et particulier, qui se trouve doté d'une mobilité que ne vient fixer que l'usage individuel de l'item déictique.

Quant à la troisième personne (« il(s) », « elle(s) »), Benveniste l'oppose à « je » et « tu », la qualifiant de « non-personne » puisqu'elle renvoie au cotexte, c'est-à-dire à un élément linguistique antérieur de la chaîne verbale. Selon lui, elle ne peut donc être classée parmi les embrayeurs du fait de son fonctionnement exclusivement anaphorique³. Mais excepté les tournures impersonnelles, la troisième personne ne peut à vrai dire être considérée comme une « non-personne ». Orecchioni explique à propos du fonctionnement de cette unité que, tout en désignant un individu absent de l'échange linguistique, autrement dit qui n'est ni locuteur, ni allocutaire, il n'en reste pas moins que celui-ci peut être présent dans l'univers des interlocuteurs. La troisième personne est donc exclue de la « sphère de la locution », mais non nécessairement de la « sphère de la personnalité » tel que l'affirme Benveniste. La référence de la troisième personne est donc essentiellement tributaire de l'antécédent cotextuel, mais peut dépendre de l'acte énonciatif en un cas exceptionnel que nous expliquerons plus bas¹.

Par conséquent, nous étudierons, dans ce chapitre, le fonctionnement des morphèmes de la première et de la deuxième personne du singulier, en tant que déictiques- donc éminemment pertinents dans la perspective énonciative- et non-déictiques, ainsi que celui des unités de la troisième personne lorsqu'ils sont anaphoriques ou lorsqu'une prise en considération de la situation de communication est nécessaire et suffisante pour leur accoler un contenu référentiel précis. L'on pourrait nous reprocher de nous attarder sur des éléments qui ne sont pas en rapport direct avec l'énonciation, à savoir les non-embrayeurs ; cependant, cette étude nous permettrait de les distinguer des déictiques et de délimiter, par suite, les différents plans locutoires.

Toutefois, la complexité réside dans les propriétés et le fonctionnement des pronoms personnels pluriels « nous » et « vous » et de l'indéfini « on », du fait de leur caractère

¹ BENVENISTE, « L'appareil formel de l'énonciation », in *Langages* n° 17, mars 1970, p.41.

² « La nature des pronoms », *Op.cit.*, pp.251- 252.

³ Les éléments anaphoriques ou « représentants » selon Haroche et Pêcheux sont des « termes ou expressions qui reçoivent leur signification d'autres termes, expressions ou propositions contenus dans le même texte et qu'ils représentent. », « Manuel pour l'utilisation de la méthode d'analyse automatique du discours (AAD) », *T.A. Informations*, 1972, p.17, in KERBRAT- ORECCHIONI, *Op.cit.*, p.38.

essentiellement polymorphe. Si nous prenions à la lettre la désignation de « nous » et « vous » par première et deuxième personnes du pluriel, « nous » correspondrait uniquement à un « je » pluriel et « vous » à un « tu » pluriel. Or, le pluriel dans les pronoms personnels, différent du pluriel nominal, est « facteur d'illimitation, non de multiplication »². En fait, ces morphèmes ont le statut : d'embrayeurs lorsqu'ils ne réfèrent qu'à des instances partageant la situation d'énonciation, de partiellement embrayeurs lorsqu'ils combinent des éléments déictiques et non-déictiques, ou de non-embrayeurs.

- La référentialité du pronom de la deuxième personne peut être décrite ainsi :
 - il correspond à un « tu » : c'est le « vous » de déférence ou, au contraire, le « vous » qui sert à marquer une distance entre le locuteur et l'allocutaire ;
 - il équivaut à un « tu » pluriel = « tu » + « tu » + [« tu » n³ fois] ;
 - il remplace « tu » + « il(s) » et/ ou « elle(s) ».

- « Nous » présente, lui aussi, des mécanismes référentiels divers. Il se substituerait à :
 - un « je » singulier qui correspond à deux emplois opposés, non contradictoires : « nous » de modestie ou « nous » de majesté ;
 - un « je » pluriel ; c'est un cas rare qui n'est utilisé que « dans des situations très marginales »⁴ ;
 - « je » + « tu » (n fois chacun) ;
 - « je » + [« tu »] + « il(s) » et/ ou « elle(s) ».

- Quant à l'indéfini « on », il peut se prêter à toutes les formes d'énallages pronominaux. En effet, et bien que grammaticalement ce morphème marque l'indétermination et que son référent soit habituellement générique, ses emplois en langue montrent qu'il est susceptible de se substituer à chacun des items personnels. Ainsi, sa polyréférentialité le démarque des autres indices du système pronominal, sans compter que, souvent, ses différentes occurrences dans une même couche locutoire n'impliquent pas la co-référence. Il peut soit se substituer à :
 - « je » ou « tu » ;
 - « nous » qui équivaut à « je » + « tu » (n fois chacun) ;

¹ Cf. infra, pp. 52- 57.

² BENVENISTE, Émile.- *Op. cit.*- p. 234.

³ « n » est un nombre entier.

⁴ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *Op. cit.*- p. 41.

- « vous » qui correspond à « tu » + « tu » (n fois) ;
- « nous » (= « je » + « tu » + « il(s) ») ou de « vous » (= « tu » + « il(s) ») ;
- « il(s) » et/ou « elle(s) »;

soit désigner une collectivité, actualisant donc sa valeur générique.

Rappelons, pour clore ce tour théorique, que les morphèmes « me- moi » et « te- toi » sont des formes (atoniques ou toniques) des indices de la première et de la deuxième personnes du singulier. Sont également liés à la catégorie de la personne les adjectifs possessifs que Kerbrat-Orecchioni classe parmi les « expressions cotextuelles »¹. Néanmoins, lorsqu'ils dépendent du locuteur et / ou de l'allocutaire, ils sont partiellement déictiques : par exemple, l'expression « mon frère » énoncée par le locuteur à T0 est constituée par l'adjonction d'un « terme relationnel », « frère », à l'embrayeur « mon », équivalent au pronom personnel « moi » en position de complément du nom. De même, les pronoms possessifs de première et de deuxième personnes peuvent amalgamer, à leur tour, une information déictique référant à l'une des instances du discours, et une autre anaphorique en tant qu'elle est en relation étroite avec un antécédent textuel.

Nous nous fixons donc pour objectif de dépister et d'interpréter les items constitutifs du système personnel et de décrire leur fonctionnement. En effet, tout dépend du référent du « je » : déictique ou non, le denotatum des autres morphèmes en est tributaire. C'est pour cette raison que nous nous attarderons sur les opérations de référenciations de tous ces indices et sur la neutralisation de la personne entre plan ancré dans la situation d'énonciation et plan qui en est coupé. Nous nous intéresserons aussi aux difficultés qui en découlent au niveau du décodage, difficultés variables selon le mode de réception des pièces. Nous nous pencherons aussi sur l'alternance des tours de parole, les cas de dissymétrie énonciative et la distribution des rôles locutoires pour dévoiler les types de relations qui s'instaurent entre les interlocuteurs¹.

1 Transparence, opacité et dissymétrie énonciatives

Accoler une référence à un indice de personne ne pose pas de problème lors de la représentation d'une pièce de théâtre : même si le texte théâtral est préalablement écrit,

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *Op. cit.*- pp.42-43.

lorsque le spectacle est joué devant un public, il ressemble, en quelque sorte, à l'oral : « À l'oral, la Sit \mathcal{E} - et en particulier l'identité du locuteur et celle de l'interlocuteur, le temps et le lieu de \mathcal{E} , mais aussi des données, objets ou non, de la situation auxquelles les interlocuteurs peuvent co-référencer- est co-présente au texte [...] »². Le(s) locuteur(s) et l'/ les interlocuteur(s) sont donc identifiés par les spectateurs grâce à la multiplicité de codes qui sont mis au service de la communication. Si le code linguistique entrave cette tâche de déchiffrement du message, d'autres y suppléent, plus particulièrement le gestuel et le visuel : un geste ou un regard de la part de l'énonciateur dans la direction de l'énonciataire permettrait au public d'identifier les partenaires discursifs. Il s'agit de balises de décodage fournies aux récepteurs de la situation d'énonciation scénique.

Toutefois, si les textes théâtraux de Sarraute sont lus ou écoutés³, un obstacle majeur entravera la compréhension du message, plus précisément l'identification des référents des indices de personne. En résulte une opacité énonciative : l'un ou les partenaires discursifs ne peuvent être reconnu(s), opacité qui, par suite, atteint l'ensemble de la situation d'énonciation et ses autres composantes, et influence même les plans coupés de la situation d'énonciation de notre corpus. Plusieurs paramètres en sont la cause :

- les codes qui sont variés lors de la représentation sont réduits au seul code linguistique, dans le premier cas, et au linguistique et à l'auditif, dans le second ;
- quatre pièces de six, à savoir *C'est beau*, *Le Mensonge*, *Isma* et *Elle est là* ne comprennent pas de didascalies initiales, c'est-à-dire, de liste des personnages ; le lecteur/ l'auditeur ignore alors qui sont ou seront les pôles de l'émission et de la réception ;
- les six œuvres ne sont réparties ni en actes, ni en scènes ; en outre, y sont omises à plusieurs reprises les entrées et sorties des personnages qui modifient la situation d'énonciation.

1.1 Qui parle ?

S'agissant de l'énonciateur fictif, son identité est révélée au lecteur par le nom qui précède chaque réplique. Lorsque les morphèmes de la première personne renvoient à ce

¹ Il existe d'autres indices qui permettent une étude approfondie des relations entre les interlocuteurs ; cependant, nous nous limiterons, dans ce chapitre, à l'examen de la disposition et de la distribution des items personnels pour éviter les digressions.

² SIMONIN-GRUMBACH, Jenny.- « Pour une typologie des discours », *Op. cit.*- p. 88.

³ Sarraute dit avoir destiné ses pièces à être diffusées à la radio, donc à être écoutées.

personnage qui prend la parole au moment de l'énonciation T0, ils remplissent la fonction de déictiques. Quant à l'auditeur, ce n'est qu'une distinction entre les voix des acteurs qui lui permettrait de se repérer dans cette polyphonie et dans la fluctuation référentielle que connaissent ces items-là :

LE FILS

« Oui, papa. J'ai presque fini... Il ne me reste plus que la fin de la Restauration. » (*C'est beau*, p. 24.)

LUCIE

« Ah ! oui, je vois... Attendez un instant... que je réfléchisse... c'est que je n'ai pas l'habitude... Ce sont des choses... je ne sais pas... » (*Le Mensonge*, p. 39.)

« H.2 : Moi aussi, à vrai dire. Mais il faut essayer... Il n'y a rien à perdre, croyez-moi... » (*Le Silence*, p. 60.)

F.2

« Moi, à vrai dire... quand j'écoute tout ça ! Franchement, pour moi, c'est du chinois. Sincèrement, ça. Je n'arrive pas à le comprendre. Quel puritanisme ! Quelle austérité ! Je vous plains. Moi, tenez, les oreilles décollées... » (*Isma*, p. 80.)

« H.1 : Mon pauvre ami, si vous devez vous préoccuper... vous avez du pain sur la planche. Je vois bien ce qui peut lui trotter dans la tête [...] » (*Elle est là*, p. 21.)

« H.2 : Non. J'ai besoin qu'on m'autorise.

H.1 : Et moi donc, tu me connais... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 49.)

Par ailleurs, dans trois des œuvres théâtrales de Sarraute, une étude approfondie des référents des indices de la première personne et un décompte des répliques prouvent que, dans chacune de ces pièces, l'un des personnages domine :

- Pierre dans *Le Mensonge* qui prend la parole 67 fois sur 315 et qui se désigne 82 fois par les déictiques de la première personne (sur 302 indices) ;
- H.1 dans *Le Silence* qui s'énonce en tant que locuteur 57 fois sur 180 et auquel renvoient 239 des 346 occurrences des morphèmes de la première personne
- et H.2 dans *Elle est là* qui joue le rôle d'émetteur 135 fois (de 280) et emploie 214 fois les indices de la première personne (sur 315).

Chacun d'eux s'actualise donc le plus en tant qu'énonciateur et centre la conversation autour de sa « personne » et de son problème, les embrayeurs référant à lui dépassant en nombre les déictiques renvoyant à ses interlocuteurs. Cette dominance au niveau de la parole se traduit aussi, pour H.1 et H.2, par des tirades qu'ils prononcent, qui s'étendent parfois sur des pages

entières et que le(s) destinataires écoute(nt) sans intervenir, ce qui va à l'encontre de la règle de la vraisemblance :

« H.1, *très sérieux* : Vous ne demandez qu'à nous rassurer, n'est-ce pas ? J'en suis certain... Vous le feriez, si ça vous était possible... Il faudrait pourtant si peu de chose. Juste un mot. Un petit mot de vous et on se sentirait délivrés. Tous rassurés. Apaisés. Car ils sont comme moi, eux tous, vous savez. Seulement ils n'osent rien montrer, ils n'ont pas l'habitude, ils ont peur... ils ne se le permettent jamais, vous comprenez... ils jouent le jeu, comme ils disent, ils se croient obligés de faire semblant... Un seul mot. Une petite remarque toute banale. N'importe quoi, je vous assure, ferait l'affaire. [...] » (*Le Silence*, p. 33.)

« H.2 : [...] Mais... encore juste une question. Vous voyez, je suis méfiant. Chat échaudé, n'est-ce pas ? C'est que vous avez un air si... si comme il faut... si équilibré, qu'à vous voir on croirait... enfin on ne peut pas croire que vous... aussi... que vous puissiez être de ceux... comme moi... Mais que je suis bête... Si vous étiez ce que vous paraissez être à première vue, il est certain que vous vous seriez tenu bien coi, bien en sécurité là-bas, dans l'ombre... pas fou... enfin pas au point de venir ici vous exposer... vous seriez avec les autres... ceux qui refusent, qui s'écartent... vous seriez peut-être même un de ceux qui partent, qui en ont vraiment assez [...] » (*Elle est là*, p. 28.)

Par contre, cerner les référents du « je », du « moi » s'avèrent des opérations difficiles pour le lecteur dans de nombreux passages du corpus, plus précisément dans des extraits du *Silence*, d'*Isma* et du *Mensonge* dans lesquels plusieurs personnages présents sur scène prennent la parole tous à la fois, comme le montrent les didascalies fonctionnelles « *Voix/ Voix diverses* » ; mais ces locuteurs n'énoncent pas le même message, preuve en est le tiret qui précède chaque énoncé :

Voix diverses

- « - Sur moi non plus.
- Ni sur moi.
- Aucun poids.
- C'est plus léger que l'air. C'est d'un vide... » (*Le Silence*, p. 51.)

VOIX

- « - Très beau.
- Etonnant.
- Rien à voir avec son ancienne manière.
- Quel dommage, je n'ai pas pu, figurez-vous... » (*Isma*, p. 27.)

Même si les énoncés sont répartis entre les sujets parlants grâce aux tirets, le lectorat ne peut savoir, en aucun cas, quel énoncé revient à quel énonciateur. Cette polyphonie engendre

aussi un brouillage autour de l'identité du personnage-énonciataire et contrarie le repérage des autres éléments du procès, puisque le locuteur en est la figure-matrice. Cependant, le lecteur comprend que les morphèmes de la première personne ont un fonctionnement déictique dans ce cas-là et impliquent, par suite, que les énoncés qui les contiennent sont ancrés dans la situation d'énonciation.

1.2 L'identification de l'énonciataire : une tâche complexe

Quant aux indices de la deuxième personne renvoyant à l'/ aux allocutaire(s), leur denotatum est, en partie, tributaire du nombre de personnages présents sur scène. Dans le cas de deux actants, le lecteur et l'auditeur peuvent accoler facilement les référents à chaque morphème personnel. S'ils sont trois ou plus, le récepteur est en général identifié par le lectorat et distingué des autres personnages, grâce aux didascalies fonctionnelles, caractéristiques de l'écriture théâtrale, ou bien grâce aux apostrophes lorsque le récepteur de la situation fictive est interpellé par le sujet parlant. Quant à l'auditeur, il ne dispose que du second moyen cité plus haut :

ELLE, *au fils*

« Tu comprends ce que dit ton père ? » (*C'est beau*, p. 58.)

« H.3 : [...] (*À F. :*) Alors vraiment, il a cédé ? Eh bien, vous savez, vous avez du mérite. » (*Elle est là*, p. 35.)

« F.2 : C'est drôle, Jean-Pierre, vous ne trouvez pas ? » (*Le Silence*, p. 57.)

PIERRE

« [...] Simone, je vous en supplie. Ma petite Simone, c'est là, en vous aussi [...] » (*Le Mensonge*, p. 56.)

LUI, *à elle, bas*

« Tu n'as pas honte ! Lâcheuse, va ! Défaitiste ! » (*Isma*, p. 29.)

Cependant, dans presque l'ensemble des textes objets de l'étude, l'absence de cette sorte de didascalies et d'apostrophes complexifie l'opération d'identification de l'/ des énonciataire(s) : cette recherche de référents nécessite, de la part du lectorat, un travail de réflexion à partir des données situationnelles, puisque les allocutaires potentiels sont au nombre de deux ou plus. L'auditeur se heurte lui aussi à ce même obstacle lors du

déchiffrage. A cette fin, plusieurs stratégies pourraient être adoptées par le récepteur extratextuel :

- il pourrait procéder par élimination : lorsque trois personnages partagent la même situation d'énonciation et que des indices de la troisième personne réfèrent à l'une des instances présentes dans l'univers des interlocuteurs, mais exclue de la sphère de locution, les morphèmes de la deuxième personne renvoient à l'autre être fictif sur scène :

ELLE

« Mais si, j'aime, je te l'ai dit... Mais juste maintenant... tu ne veux donc pas comprendre...

LUI

Non, en effet, je ne comprends pas...

LE FILS

[...] Même derrière un mur de béton ma seule présence suffit pour que ça ne sorte pas : « C'est beau »... pas comme tu le voudrais...

LUI

Mais qu'est-ce qui te prend ? Qu'est-ce qu'il raconte ? Il devient fou ? » (*C'est beau*, pp. 22- 23.- Lui, Elle et Le Fils se trouvent ensemble, chez eux. Même si la conversation tourne dès le début entre les deux premiers, « te » dans la dernière réplique de Lui peut renvoyer à Elle comme au Fils, surtout que ce dernier y est intervenu. Cependant, Lui ne peut désigner que Le Fils par l'indice masculin et singulier de la troisième personne « il » qui ne fonctionne pas en anaphorique dans cet énoncé. Par conséquent, le référent de la deuxième personne s'avère être Elle¹.)

« F., *méfiante* : Mon opinion ?

H.2 et H.3, *en chœur* : Non, non, pas exactement ça...

H.2, *avec détermination* : Enfin si : il faut dire ce qui est : c'est incroyable à quel point tout ce que vous pensez...

H.3 : Oh oui, si vous saviez à quel point... Il y attache une importance... » (*Elle est là*, p. 32.- Le pronom personnel « vous » employé par H.3 pourrait soit correspondre à un « tu » et référer alors à H.2 ou à F, soit renvoyer aux deux ensemble. Mais l'indice de la troisième personne « il » utilisé dans la dernière réplique n'est pas un représentant puisqu'il ne reçoit sa signification d'aucun autre terme ; il est donc un déictique par ostension² et sert à désigner un personnage présent sur scène, plus précisément un homme, donc H.2. Par conséquent, l'allocutaire de H.3 n'est autre que F.)

*Les autres pendant ce temps parlent :
bruit de fond, des mots s'échappent...*

¹ Nous changeons de police de caractères pour distinguer nos commentaires et les citations relevées dans les œuvres objets de l'étude.

² Cf. *infra*, pp. 52- 57.

« - C'est un grand nerveux...

- Déjà son père... [...]

Puis les mots ressortent davantage...

- De la mauvaise littérature.

- Le voilà qui s'excuse devant Jean-Pierre...

- Jean-Pierre, le grand connaisseur... [...]

H.1, *reprend* : Oh, qu'ils sont bêtes. Ils ne comprennent rien. [...] Eux, ils pourraient lire des bibliothèques entières... Mais vous, je l'ai toujours senti... les mots pour vous... Vous n'avez jamais dit quelque chose de plat. » (*Le Silence*, pp. 37- 38.- L'emploi du pronom personnel « vous » peut induire le récepteur de l'œuvre en erreur, sachant qu'il peut désigner un ou plusieurs interlocuteurs. Cependant, il est clair que H.1 oppose le « vous » au « ils », grâce à l'adverbe « mais ». Le pronom de la troisième personne renvoie en fait aux personnages qui viennent de prendre la parole, c'est-à-dire, tous ceux qui sont présents sur scène, hormis Jean-Pierre qui garde le silence. Par conséquent, les morphèmes de la deuxième personne du pluriel réfèrent à ce dernier. Il est, par suite, l'allocutaire de H.1.)

- parfois, seule la réponse du personnage qui a été sollicité en premier en tant qu'allocutaire permet au lecteur/ auditeur d'identifier le partenaire discursif du premier locuteur :

Bruit de fond prolongé. Rires. Petits cris.

H.2

« N'oublie pas que c'est à toi de donner le signal.

F.2

Oui, je sais, mais c'est trop tôt. Il n'est même pas onze heures et quart. » (*Isma*, p. 28.- Comme la didascalie n'apporte aucune information concernant les sources de bruit, rires et cris, et comme les personnages partageant la même situation d'énonciation sont au nombre de huit, le récepteur extratextuel ne saurait quel référent accoler aux indices de la deuxième personne employés par H.2 si F.2 n'a pas répliqué.)

ELLE

« Mais comprenez-moi. (*Gémit.*) Oh non, c'est atroce, il n'y a rien à faire...

H.3

Non. En effet, je ne comprends pas.

ELLE

Essaie encore, explique-leur...

LUI

Eh bien... vous avez parlé de fioritures. D'ornements. Les lueurs, les vacillements... les *isma*- pour vous c'était ça. » (*Isma*, p. 79. - ELLE converse en premier avec H.3 qu'elle sollicite en tant que destinataire, puis avec LUI désigné par les morphèmes de la deuxième personne du singulier se trouvant

implicitement dans les déclinaisons des verbes « essaie » et « explique ». Ce référent ne peut être identifié par le lecteur/ auditeur au moment de la lecture/ l'écoute que grâce à la réplique de LUI.)

JEANNE

« Oui, mais nous qui n'avons pas cette chance, nous qui souffrons, vous pourriez juste nous montrer...

ROBERT

Mais comment voulez-vous ? » (*Le Mensonge*, p. 32.- Les allocutaires potentiels étant nombreux, ce n'est que lorsque le lecteur/ l'auditeur lit/ écoute la réplique de Robert qu'il comprend que Jeanne lui adressait la parole et l'a désigné par le pronom personnel « vous ».)

C'est en particulier le cas dans les scènes d'exposition des textes étudiés, surtout en la quasi-absence de didascalies initiales et fonctionnelles. Le lecteur/ auditeur comprend, dès le début de chaque pièce, qu'il lui incombe de compléter le schéma de communication : à la lecture ou à l'écoute de la première réplique contenant des morphèmes de la deuxième personne, il ne pourra, en aucun cas, identifier l'allocutaire auquel réfèrent ces outils grammaticaux; c'est la prise de parole d'un autre personnage en réaction au premier énoncé ou à l'un des premiers qui sous-entend que le premier énonciateur s'adressait à lui :

« H.1 : Écoute, je voulais te demander... C'est un peu pour ça que je suis venu... je voudrais savoir... que s'est-il passé ? Qu'est-ce que tu as contre moi ?

H.2 : Mais rien... Pourquoi ? » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 23.- H.1 se pose comme sujet et adresse la parole à H.2 qu'il désigne par les morphèmes de la deuxième personne du singulier, ce qui n'est validé que par la réponse de ce dernier.)

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

H.1 : Non, je vous en prie... » (*Le Silence*, p. 27.- La lecture ou l'écoute de la première réplique pourrait induire le lecteur/ auditeur en erreur et lui faire croire à l'existence d'allocutaires multiples parce que F.1 emploie des indices de la deuxième personne du pluriel. Cependant, la réponse de H.1 montre que ces items ont le même référent que le « je » de la deuxième réplique, ils renvoient donc à cette seule instance masculine.)

LUI

« C'est beau, tu ne trouves pas ?

ELLE, *hésitante*

Oui... » (*C'est beau*, p. 21.- Il est vrai que le « tu » renvoie à un seul personnage, mais comme Sarraute a omis les didascalies initiales, le référent de ce pronom reste indéterminé, voire inconnu jusqu'à l'appréhension de la réplique suivante par le récepteur de l'œuvre.)

SIMONE

« Mais vous ne pouvez donc pas vous retenir ? [...] »

JACQUES

Moi j'évite, même de loin... Je prends des précautions... Mais vous... mais en quoi êtes-vous fait ! Où trouvez-vous le courage ? On me tuerait...

PIERRE

Je n'ai pas pu y tenir... que voulez-vous, elle exagère. » (*Le Mensonge*, p. 22.- A la lecture/ l'écoute des répliques de Simone et de Jacques, le récepteur de l'œuvre ne peut en aucun cas savoir à qui renvoie le morphème de la deuxième personne du pluriel que ces deux locuteurs emploient. C'est la réponse de Pierre qui lui permet d'identifier le référent du pronom personnel « vous » : c'est ce personnage qui est l'énonciataire et de Simone et de Jacques.)

LUI

« [...] Je comprends... À vrai dire, je m'y attendais. Toi aussi, tu t'y attendais, n'est-ce pas ? Nous nous attendions tous les deux. Déjà depuis un moment...

ELLE

Oui... Je le voyais venir. Tout marchait trop bien... » (*Isma*, p. 23.- La question que se pose le lecteur/ l'auditeur au premier abord porte sur l'identité du « tu » qui est employé par Lui. Lorsqu'Elle lui répond et se pose, à son tour, comme locutrice, le référent de cet item personnel est identifié : Elle est l'allocutaire de Lui.)

- dans la plupart des cas, le lectorat et l'auditoire tiendront compte de la situation d'énonciation fictive et feraient appel à leurs compétences linguistique et rhétorico-pragmatique pour extraire, des énoncés, des inférences qui leur permettront d'identifier l'énonciataire de chaque message. Cette tâche qui leur est assignée est à la base complexe ; la difficulté s'accroît lorsque les morphèmes de la deuxième personne du pluriel sont employés puisqu'ils peuvent désigner un ou plusieurs allocutaire(s):

LUI

« [...] Mais enfin, c'est, hein ?... tu ne trouves pas ?... (*Siffle.*) »

LE FILS

Oui. C'est assez chouette, je te l'accorde.

LUI, ravi

Chouette. Chouette. Chouette. J'aurais dû y penser. Chouette. Maintenant je le saurai. Il peut suffire d'un mot !...

ELLE, fébrile

Oui, pour que tout change... pour qu'on s'entende... pour qu'on puisse... oui, n'est-ce pas ?

LUI

Fais attention. Tu t'emballes toujours... » (*C'est beau*, p. 65.- Dans ce passage, la conversation tourne essentiellement entre Lui et Le Fils, donc les morphèmes de la deuxième personne renvoient à l'un ou à l'autre. Cependant, après l'intervention d'Elle, l'identification du référent de ces indices employés par Lui dans la dernière réplique pose problème. On peut, en effet, en extraire les contenus implicites suivants : / Tu cours un danger, tu prends des risques/ et / Quelqu'un s'emballe/ qui pourraient décrire le comportement d'Elle aux yeux de Lui. C'est donc cette dernière qui y est désignée par les indices de la deuxième personne.)

« H.1, *avidement* : Vous voyez, je vous le disais. Chez lui, c'est lourd, c'est plein à craquer. C'est incroyable, ce qu'il y a là-dedans. Je m'y perds... On s'y noie...

H.2 : À vrai dire, je crois que vous y apportez beaucoup. Vous le remplissez de toutes sortes de choses qui probablement...

F.1 : Mais on ne prête qu'aux riches. Moi, je pourrais me taire jusqu'à la nuit des temps...

H.1 : Je sais maintenant ce que vous me reprochez. Vous avez raison. C'est une question de forme. Je vous le disais tout à l'heure... Mais je viens de comprendre... C'est la forme. Il aurait fallu, pour que vous les acceptiez, ces petits auvents, que je vous les présente avec politesse, comme il se doit, sur un plateau d'argent, et ganté de blanc. » (*Le Silence*, pp. 51- 52.- Le récepteur qui lit ou écoute cette pièce ferait fausse route dans le décodage de la dernière réplique, erreur qui serait due à l'emploi du pronom « vous ». Comme H.1 faisait d'abord la conversation avec tous les personnages- parmi lesquels H.2 et F.1- hormis Jean-Pierre - le lecteur ou l'auditeur croirait que les indices de la deuxième personne du pluriel renvoient à eux tous ou, au moins, à l'un d'eux. Or, H.1 s'adresse à Jean-Pierre qui est présent sur scène. Les inférences suivantes le prouvent : /Je ne vous ai pas présenté les petits auvents avec politesse, comme il se doit, sur un plateau d'argent, et ganté de blanc/, /C'est pour cette raison que vous ne les avez pas acceptés/ et c'est seulement Jean-Pierre qui n'a pas apprécié la description des auvents faite auparavant par H.1.)

H.2

« [...] Les Dubuit vous sont trop proches, hein ? Vous les connaissez trop bien ? Depuis très longtemps ?

H.3

Allons, dites-le : ce sont des parents ?

ELLE

Eh bien, oui. [...] il s'agit de nos parents... enfin de mes beaux-parents... Les Dubuit leur ressemblent...

LUI

Tu es folle, qu'est-ce que tu dis ?

ELLE

Qu'est-ce que tu veux que je dise, que c'est nos enfants ? [...] Non, pardon, j'ai menti. (*Un silence.*)
C'est de nos voisins qu'il s'agit. On les rencontre tout le temps depuis des années. Alors, vous comprenez...

H.2

Eh bien, il n'y a rien à faire. L'antipathie convient très bien pour ce cas-là : des voisins. [...]

ELLE

Tu vois... Des voisins, ça ne va pas. » (*Isma*, pp. 49- 51.- Le lectorat ou l'auditoire pourrait se tromper et accoler au « tu », utilisé par Elle dans la dernière réplique, le référent suivant : H.2, l'avant-dernier énonciateur. Mais l'énoncé « Des voisins, ça ne va pas. » présuppose que / Le mensonge d'Elle n'a pas donné le résultat auquel elle s'attendait/, ce qui s'oppose aux propos de H.2. En outre, un lecteur/ auditeur attentif remarquerait que cette énonciatrice ne tutoie que Lui, l'indice de la deuxième personne du singulier réfère donc à ce dernier. Cette hypothèse peut être validée par un autre contenu implicite : /Il aurait fallu que je ne tienne pas compte de tes reproches/.)

Toutefois, la difficulté réside dans les énoncés où un changement d'allocutaires se fait sans aucun indice, souvent au sein d'une même réplique : le même énonciateur sollicite d'abord un ou des énonciataire(s), puis oriente son texte vers un / d'autre(s), sans apostrophe ni didascalie fonctionnelle pour en avertir le récepteur des œuvres. Ce dernier adopterait donc les mêmes stratégies énumérées ci-dessus pour cerner les différents référents du « vous » ou du « tu » et reconstituer, à chaque fois, le schéma de la communication. Ce changement d'allocutaires va souvent de paire avec un glissement pronominal révélateur : le premier énonciataire convoqué par l'énonciateur est d'abord désigné par « vous » ou « tu », puis par « il(s) » ou « elle(s) » ; les autres indices de la deuxième personne renverront alors à un autre être fictif, implanté comme récepteur par le même émetteur :

« H.3 *se penche vers* H.2 : C'est embarrassant... Je crois qu'on est coincés. On n'a pas le droit d'y toucher, à ce poison...

H.2 : Oui, le voir agir et ne pas bouger. [...] (*À la salle :*) Mais la libre discussion, qu'est-ce que vous en faites ? Vous ne l'admettez pas ? Ah, **vous** voyez, bien sûr qu'ils l'admettent. » (*Elle est là*, p. 31.- Les trois occurrences du pronom « vous » dans une même réplique de H.2 n'impliquent pas co-référence. En effet, comme l'indique la didascalie, les deux premiers renvoient au public, puis ils sont substitués par le pronom « ils » qui, à son tour, occupe la place de sujet du même verbe « admettre ». Alors la troisième occurrence du « vous » ne réfère pas aux spectateurs, mais à H.3, seul partenaire discursif de H.2 dans la situation d'énonciation fictive.)

« H.3 : Un marginal ?

H.1 : Oui, si on veut. Mais je dois dire qu'il a toujours gagné sa vie... il n'a jamais rien demandé à personne.

H.2 : Merci, tu es gentil... Mais où en étions-nous ? Ah oui, c'est ça, il **vous** l'a dit : je me tiens à l'écart. Il est chez lui. Moi je suis chez moi. » (Pour un oui ou pour un non, pp. 32- 33.- Le pronom « tu » doit renvoyer à H.1 qui est l'énonciateur de l'énoncé précédent. D'ailleurs, la réplique de H.2 véhicule le contenu implicite /tu as fait une bonne action à mon égard/, ce qui correspond aux paroles de H.1 : « il a toujours gagné sa vie... il n'a jamais rien demandé à personne ». En outre, une relation d'amitié lie ces deux personnages. Le passage du tutoiement au vouvoiement ne se lit donc pas comme un marqueur de distance entre eux, mais il s'explique par le changement d'allocutaire(s). H.2 relance la conversation déjà entamée avec H.3 et F. auxquels réfère l'indice de personne « vous », il désigne alors H.1 par « il » et « lui ».)

ELLE, *riant*

« Rien que d'y penser, tenez, ça me donne des rires nerveux. Est-ce que ça ne lui donnerait pas le droit de téléphoner à Police-secours ? De nous faire conduire à l'infirmerie ?...

LUI

Sûrement. À l'infirmerie spéciale... (*Riant.*) Non, vous n'y pensez pas...

H.3

Ils ont raison. Dans l'état de nos lois, ils sont battus d'avance. Ce qui leur faudrait...

H.2

J'y pensais. Ils ont un sens si fort... vous avez un sens si fort de la légalité qu'il vous faudrait... » (*Isma*, pp. 86- 87.- La première partie de la réplique de H.2 constitue une réponse à H.3, dans laquelle il emploie le pronom « ils » pour désigner Elle et Lui et décrire leur situation. Puis, cet énonciateur réoriente la conversation et fait de ce couple ses allocutaires : le « vous » occupe alors la fonction sujet du verbe « avoir », tout comme « ils », dans un énoncé qui ressemble au précédent, à l'exception de la déclinaison du verbe et d'une autre proposition qui vient s'y ajouter.)

Par ailleurs, dans le cas des indices de la première et de la deuxième personne du pluriel qui peuvent être purement ou partiellement déictiques, leurs référents sont précisés par certains personnages ou bien ces derniers tentent de les identifier : des locuteurs optent pour des corrections de leurs énoncés, pour apporter, si possible, plus de cohérence et de précision à leurs propos, le message est alors facilement décodé par l'interlocuteur et, par suite, par le lectorat/ l'auditoire/ le public; des énonciateurs posent aussi des questions sur le référent d'un indice qui pourrait avoir plusieurs valeurs. Ces partenaires discursifs fictifs deviennent, dans ces cas-là, un double des récepteurs extratextuels. Ainsi, malgré cette opacité énonciative et la confusion qu'elle engendre chez ces derniers, l'auteur tente d'instaurer une relation de connivence avec eux :

« H.2 : [...] C'est ridicule... Écoutez...

H.1 : Oui ?

H.2 : Tout à l'heure, quand nous discussions... enfin, on ne peut pas appeler ça discuter, nous étions du même avis... enfin vous et moi... mais elle... elle était là quand nous parlions, elle écoutait... » (*Elle est là*, p. 20.- C'est sur le référent du pronom « nous » que revient H.2 dans sa dernière réplique puisque cet indice pourrait, dans cette situation, présenter deux mécanismes référentiels différents : il pourrait combiner des éléments déictiques qui sont « moi » = l'énonciateur H.2, « vous » = l'énonciataire H.1 et un anaphorique « elle » = F. qui est absente de l'univers des interlocuteurs ; ou il serait constitué des deux déictiques uniquement. La correction de H.2 lève l'ambiguïté.)

« H.2 : Alors rien qui s'appelle le bonheur. Personne n'est là pour regarder, pour donner un nom... On est ailleurs... en dehors... loin de tout ça... on ne sait pas où l'on est, mais en tout cas on n'est pas sur vos listes... Et c'est ce que vous ne supportez pas...

H.1 : Qui “vous” ? Pourquoi veux-tu absolument me mêler ?... Si c'est comme ça que tu me vois... Si c'était pour entendre ça... J'aurais mieux fait de ne pas venir. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 39.- Comme H.1 est le seul personnage qui partage la situation d'énonciation avec H.2, le récepteur de l'œuvre s'interroge sur le référent des morphèmes de la deuxième personne du pluriel dans l'énoncé de H.2. Le récepteur de la situation fictive, lui, pose la même question à H.2 et lui demande des éclaircissements.)

Par contre, dans certains énoncés dans lesquels sont actualisés les morphèmes de la deuxième personne du pluriel, les opérations de référenciations sont tellement complexes que le lecteur/ auditeur ne peut accoler un seul référent précis à ces items personnels : aucun outil grammatical, lexical ou autre et aucun indice générique ne peuvent lui servir de moyens pour qu'il élimine un ou d'autres référents qui sont possibles aussi, vu la situation d'énonciation et ses éléments constitutifs :

VOIX

« Si ce n'est pas malheureux. Pas dévergondé. Pas voleur. Pas menteur. Pas malhonnête. Pas drogué. Pas feignant. Ah il y en a à votre place qui seraient contents. [...] Pensez donc par les temps qui courent [...] » (*C'est beau*, p. 40.- Comme c'est Elle qui converse avec la/ les Voix, le lecteur/ auditeur serait tenté de considérer qu'Elle est le référent du « vous ». Or, il pourrait s'agir aussi d'Elle et Lui qui sont les parents du Fils, dont parle(nt) la/ les Voix au début de la réplique. Une autre possibilité se présente : c'est Lui qui serait désigné par « vous », par respect, car il est, aux yeux de la/ les Voix, un inconnu et c'est lui qui se plaignait surtout des comportements du Fils.)

« H.3 : Ayez le courage de vos opinions.

F. : Le courage ? Pas besoin de courage. Je ne suis pas seule. Il y a des gens très compétents. Autrement réputés. Ça les ferait bien rire qu'on en discute [...]

H.2 : [...] c'est tout ce que vous trouvez à me répondre... vous n'osez pas sortir ces inepties, ces malhonnêtetés. Et dire que je lui demandais de les étaler devant moi... Il faut avoir le cœur bien accroché. Un solide estomac.

F. : Ah enfin... maintenant c'est clair... je crois que cette fois vous me permettez... » (*Elle est là*, p. 36.- Le pronom « vous » employé par F. renverrait à H.2 qui vient de lui faire des reproches. Or, sachant que ce dernier et H.3 partagent avec F. la situation d'énonciation et qu'ils l'ont tous deux attaquée, cet item pourrait référer à ces deux hommes à la fois.)

PIERRE *gémît*

« Oh... je n'en peux plus... elle me pousse à bout... Simone, écoutez-moi, écoutez-moi calmement, ce serait pourtant si simple...

VINCENT

Arrêtez-le, il est insupportable. » (*Le Mensonge*, p. 47.- La désinence du verbe « Arrêtez » montre que Vincent s'adresse à un ou des allocutaires, sachant que le « vous » peut équivaloir à : un « tu », plusieurs « tu » à la fois ou un « tu » combiné à des indices de la troisième personne. Il est évident que, si un groupe d'interlocuteurs est allocuté, Pierre en est exclu puisqu'il est désigné par les pronoms « l' » et « il ». Le morphème « vous » pourrait donc renvoyer soit à l'un des autres personnages présents sur scène, soit à certains d'entre eux, soit à eux tous.)

« JEAN-PIERRE : De Labovic ?

H.2, FEMMES :

- Vous l'entendez ?

- Oh, vous l'entendez ?

- Il a parlé. » (*Le Silence*, p. 63.- L'identification du référent de l'item personnel « vous » pose problème tant au lectorat qu'à l'auditoire, en premier lieu parce que les deux énoncés le contenant reviennent à des énonciateurs faisant partie d'un groupe : « H.2 » et les « femmes », mais sans distinction aucune, à part les tirets. En second lieu, il est vrai que le référent « Jean-Pierre » peut être éliminé puisque ce dernier est désigné par les pronoms de la troisième personne du pluriel « l' » et « il » ; cependant, le « vous » renverrait-il : à H.1 seul qui espérait, dès le début de la pièce que Jean-Pierre parle ; à H.1 et tous les autres personnages présents sur scène- hormis le silencieux- qui ont été fortement influencés par H.1 ou à l'un ou certains d'entre eux, sans Jean-Pierre ?)

VOIX

« - Très beau.

- Étonnant.

- Rien à voir avec son ancienne manière.

- Quel dommage, je n'ai pas pu, figurez-vous [...]

- (*Scandé* :) Dé-men-tiel...

- (*Lourd et étiré* :) Moi, dans ces choses-là, vous savez [...]

- Entièrement d'accord.
- Vous en avez de bonnes.
- (*Sifflant et dégoûté* :) Atroce. Pas un souffle.
- (*Obséquieux et avide* :) Oh oui, je suis comme vous. Je préférerais... » (*Isma*, p. 27.- Ce passage est incohérent, il s'agit de bribes de conversations de multiples énonciateurs qui sollicitent chacun un ou des allocutaires qui ne peuvent en aucun cas être identifiés : les cooccurrences du pronom personnel « vous » n'impliquent pas co-référence ; au contraire, cet item a, dans ce cas-là, plusieurs référents possibles à chaque fois qu'il est actualisé.)

Le lecteur/ l'auditeur ne peut donc trancher et choisir tel ou tel référent pour ces occurrences de pronoms personnels car aucune des stratégies citées plus haut n'est efficace dans ces cas-là. Ce « typ[e] d'obscurité dans l'expression »¹ va à l'encontre des attentes du récepteur de toute œuvre et engendrerait de la tension entre lui et l'auteur. La loi de modalité, qui exige la clarté au niveau de l'expression², est ainsi transgressée, et comme le lectorat/ l'auditoire ne peut combler ces lacunes du texte, il devrait se composer avec la situation telle qu'elle est.

Comme tous les déictiques, les items personnels qui ont le statut d'embrayeurs se caractérisent par la mobilité de leurs référents qui sont fixés par tout usage individuel de la parole. Vu la multiplicité des sources énonciatives, les textes de notre corpus sont considérés comme éminemment polyphoniques. Par ailleurs, la compétence de ces êtres fictifs de proférer « je », de communiquer et d'interagir par la parole renforce l'effet de réel et corrobore le caractère vraisemblable des personnages.

Cependant, les opérations de référenciations de ces signes se heurtent à des obstacles au cours du déchiffrement. Le récepteur extratextuel y voit des lacunes qui, si elles ne sont pas comblées par les êtres fictifs que sont les personnages, l'inciteraient, en vertu de la loi de modalité, à rechercher les référents des indices de personne, en mobilisant de prime abord sa compétence linguistique, mais aussi sa connaissance de la situation d'énonciation fictive. Donc, pour que l'opération de décodage soit réussie, il devrait remplir la fonction de co-énonciateur, fonction qui lui est attribuée par Sarraute.

¹ MAINGUENEAU, Dominique.- *Pragmatique pour le discours littéraire*.- Paris : Dunod, 1990, pp. 188, p. 110.

² GRICE, H. Paul.- « Logique et conversation ».- *Communications*, 1975, n° 30 (trad. de Grice), pp. 57- 72, p. 64.

1.3 La dissymétrie énonciative

Par ailleurs, sont singuliers trois cas de figure se rapportant à la communication entre les personnages, plus précisément aux rôles locutoires qu'y jouent ces derniers- ou qu'ils n'y jouent pas- et à l'interchangeabilité de la parole. Dans *C'est beau*, Le Fils est parfois absent de la situation d'énonciation. Mais même lorsqu'il partage l'univers des interlocuteurs, il n'est sollicité que très rarement en tant qu'allocutaire par Lui (son père) et cela pour lui faire des reproches, ce qui renforce la tension entre les deux personnages. Le Fils comprend qu'il est exclu de la sphère de locution par son père puisque tous les morphèmes de la deuxième personne embrayeurs dans les propos de ce dernier réfèrent à Elle. Le jeune homme réagit alors, se pose comme locuteur et s'adresse à Lui. Même si, dans l'exemple ci-dessous, il ne profère pas « je », sa prise de parole sous-entend l'existence de ce « je » et lui sert ainsi de moyen pour rappeler qu'il est présent et s'imposer en tant qu'instance ayant un rôle à jouer :

LUI

« C'est beau, tu ne trouves pas ?

ELLE, *hésitante*

Oui [...]

ELLE

Mais si, j'aime, je te l'ai dit... Mais juste maintenant... tu ne veux donc pas comprendre...

LUI

Non, en effet, je ne comprends pas...

LE FILS

Oh écoute, pourquoi faire semblant ? Tu sais que tu n'obtiendras rien de plus que ça... que du bout des lèvres [...]

LUI

Mais qu'est-ce qui te prend ? Qu'est-ce qu'il raconte ? Il devient fou ? » (*C'est beau*, pp. 21- 23.)

Dans *Le Silence*, il est vrai que Jean-Pierre est présent sur scène, qu'il est souvent interpellé par les autres personnages, c'est-à-dire que des indices déictiques de la deuxième personne renvoient à lui et que les conditions d'interchangeabilité de la parole sont réalisées, mais il garde le silence- d'où le titre de l'œuvre. Notons qu'il est le seul personnage à ne pas s'énoncer en tant que locuteur dans cette pièce- sauf deux fois à la fin de la pièce, mais ses mots sont insignifiants-, il est aussi le seul à avoir un prénom, choix qu'aurait fait Sarraute par commodité : pour le désigner, les autres n'utiliseraient pas les indices de la troisième personne, mais le nommeraient, dans le but d'éviter toute confusion possible. Tout au long de la pièce, les autres personnages tentent de trouver la raison de ce dysfonctionnement au

niveau du circuit de la communication ; H.1 va même jusqu'à imaginer les propos de Jean-Pierre pour que le silence soit comblé et pour que la conversation continue :

« F.2 : C'est donc vous, mon pauvre Jean-Pierre, la cause de toute cette folie. [...] »

F.1 : Eh bien, Jean-Pierre, vous n'êtes pas flatté ? Vous ne vous en doutiez pas, hein ?

H.1 : Pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font, ne faites pas attention, ayez pitié... Je n'aurais jamais dû, c'est évident... Je suis le premier à m'en rendre compte. Mais vous devez comprendre... »

(*Le Silence*, pp. 31- 32.)

Un autre cas de dissymétrie énonciative mérite aussi notre attention. Dans *Elle est là*, à plusieurs reprises, le « quatrième mur » est brisé, les limites entre situation d'énonciation scénique et situation d'énonciation représentée sont brouillées : H.2, l'un des personnages, interpelle le public en employant des morphèmes de la deuxième personne du pluriel qui fonctionnent déictiquement. Lors de la représentation, les spectateurs comprendraient facilement qu'ils sont sollicités par cet actant en tant qu'allocutaires et cela grâce aux gestes et aux regards d'ostension de ce dernier dans la direction de la salle. Les lecteurs, eux, le remarqueraient grâce aux didascalies qui précèdent ces énoncés, alors que les auditeurs auraient plus de difficultés à appréhender cette situation de communication, faute d'indice révélateur ; ils pourraient deviner ce qui arrive puisque la réponse ne vient pas.

Par ailleurs, il est vrai que les spectateurs ne sont pas effectivement absents et qu'ils sont interpellés par H.2, mais les propos qui leur sont adressés sont, en général, condamnés à l'unilatéralité¹ ; ils n'emploieraient donc pas des indices déictiques de la première personne. Même si une personne du public répond à l'énonciateur lors de la représentation de la pièce et que l'acteur improvise pour coopérer avec le public, cette « conversation », imprévue par l'auteur du texte théâtral et entravant l'avancement de l'action, sera vite interrompue, mettant ainsi fin à cette fausse « alternance des tours de parole ». C'est pour cette raison que H.2 imagine les propos que peuvent tenir les spectateurs, désignant ces derniers par des morphèmes embrayeurs de la deuxième personne du pluriel :

« H.2 : [...] (*S'adresse à la salle.*) Ah... vous croyez ? Est-ce possible ? Vous croyez que ça peut changer la face du monde... juste ça... cette petite idée... blottie en elle... cachée... Oh si seulement vous vouliez venir ici, près de moi... me dire... m'expliquer comment [...] » (*Elle est là*, p. 26.)

¹ Même si quelques propos sont échangés entre le(s) personnage(s) et un ou des spectateur(s), ils ne modifient pas le reste du spectacle, comme ils le feraient dans une conversation ordinaire.

Cependant, Sarraute transgresse la règle d'unilatéralité de cette énonciation propre au théâtre quand l'un des spectateurs répond à cette invitation du protagoniste¹ : il « [vient] ici, près de [H.2] », donc sur scène, pour jouer un rôle, ce qui est prouvé par la didascalie et la suite de la réplique du héros, lorsque H.3 fait son apparition :

Apparaît un petit personnage grimé en petit-bourgeois étriqué.

« Oh vous !... Vous venez à mon secours ? [...] vous êtes venu ici pour vous amuser, pour vous distraire, passer une « bonne soirée ». » (*Elle est là*, p. 27.)

Ainsi, une « personne réelle de l'assistance », qui n'était qu'un récepteur dans la situation d'énonciation scénique au début de la représentation, devient un personnage et un interlocuteur de la situation d'énonciation représentée. L'alternance des tours de parole se fait donc entre H.2 et H.3. Cependant, ce « spectateur » qui joue le rôle de H. 3 est sûrement un acteur dont les paroles ne relèvent pas de l'improvisation, mais ont été préalablement écrites par l'auteur, sinon l'intrigue ne pourrait aboutir à sa fin et la pièce serait vouée à l'échec car ne répondant pas aux attentes du public. Mais Sarraute se serait fixée comme objectif de donner aux spectateurs l'illusion qu'ils participent à la construction de la pièce :

« H.3 *se penche vers H.2* : C'est embarrassant... Je crois qu'on est coincés. On n'a pas le droit d'y toucher, à ce poison...

H.2 : Oui, le voir agir et ne pas bouger [...] Hé mais, dites-moi [...] nous voulons engager une discussion, un combat d'idées... tout prêts à admettre... hein ?...

H.3 : Oh je dirais même que je ne demande pas mieux que d'être convaincu que j'ai tort. » (p.31.)

Le public intervient encore, mais cette fois, il se pose comme sujet du discours en jetant sur scène « une boulette de papier » sur laquelle est juste écrit le mot « intolérance », ce qui signifie : /Nous pensons que ce que vous faites relève de l'intolérance /. C'est en réaction à la conduite de H.2 que les spectateurs « prennent la parole ». Ce dernier, sollicité en tant qu'allocutaire avec H.3, y répond au moment même. La communication n'est donc pas différée, mais ce moyen n'est plus réutilisé par les spectateurs qui ne rejouent plus ce rôle, à l'exception de H.3 :

L'autre acquiesce, et puis brusquement l'autre s'écarte, regarde en l'air, paraît attraper comme une mouche dans sa main. C'est une boulette de papier.

« H.2 : Qu'est-ce que c'est ? Montrez-moi. Qu'est-ce qu'ils nous ont lancé ?

H.3 la déplie, la regarde et la passe à H.2.

H.2 *lit, perplexe, se gratte la tête* : In-to-lé-rance. Intolérance. Ah, ils sont forts, là-bas. » (p.30.)

¹ Cf. l'exemple ci-dessus.

Mais « le dialogue théâtral est préconstruit »¹, autrement dit son écriture précède la représentation, c'est-à-dire sa mise en fonctionnement. Par conséquent, ces soi-disant interventions du public sont prévues par l'auteur, elles ne sont point des improvisations, contrairement aux conversations ordinaires. Il s'agirait d'une autre tentative de Sarraute de transgresser les règles génériques et de soumettre à un examen pratique les limites et la flexibilité de l'écriture théâtrale d'une part, et de faire participer les récepteurs de la pièce à sa construction et son énonciation d'autre part.

2 La neutralisation des oppositions de personne

2.1 Les récits à la première personne

Pour certains linguistes, un indice de la première personne ne permet d'identifier qu'un énoncé ancré dans la situation d'énonciation car renvoyant à l'énonciateur qui s'inscrit en tant qu'instance productrice de cet énoncé. Cependant, des morphèmes de la première personne dans notre corpus ne réfèrent pas à l'émetteur à T₀, mais à ce même personnage à un moment T_n², celui d'un événement raconté par ce dernier. Rapportant le plus souvent ses propres souvenirs, le personnage-locuteur en fait, en effet, le récit à la première personne. Donc la séquence contenant des indices personnels fonctionnant ainsi est coupée du moment de la prise de parole.

Par conséquent, la distinction entre les plans locutoires ne peut être faite dans notre corpus, comme dans la plupart des textes formés de différentes strates, grâce à un changement de personnes, ni à la présence ou l'absence de shifters, puisqu'une neutralisation de la personne y est opérée, mais grâce à l'examen de la valeur référentielle des morphèmes de la première personne d'abord, puis, corrélativement, des autres indices de personnes et d'autres outils linguistiques :

ROBERT

« [...] J'étais là. Elle l'a raconté. Elle n'a rien dit d'autre. » (*Le Mensonge*, p. 52.- Dans cet énoncé-là, le pronom personnel « je » renvoie à Robert à T-3 qui est « un soir ».)

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- « Les mots et la scène », *Op.cit.*- p. 33.

² Nous avons baptisé le moment de l'événement raconté T_n, « n » équivalant à un nombre négatif variable. Il est négatif car en rapport avec le passé et variable parce que les personnages relatent parfois plus qu'un souvenir ; le moment du premier souvenir raconté dans l'œuvre correspondra alors à T-1, du deuxième à T-2 et ainsi de suite.

« F4 : [...] Quand j'avais quinze ans, j'étais amoureuse d'un monsieur... de loin, bien sûr, j'avais quinze ans, c'était un ami de mon père, il fumait sa pipe en silence... Je le trouvais... Mais... fatal ! » (*Le Silence*, p. 42.- Toutes les occurrences de la première personne réfèrent à F4, non à l'adulte à T0, mais au même personnage à T-1, c'est-à-dire, à F4 à l'âge de quinze ans.)

« H2 : Oh je n'ai que l'embarras du choix... Tiens, si tu en veux un, en voici un des mieux réussis... quand tu te tenais devant moi... bien carré dans ton fauteuil, ton premier-né debout entre tes genoux [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 36- 37.- Le « je » dans cet énoncé renvoie à H2 à T0, alors que le pronom « moi » désigne H2 à T-4, à la naissance de l'enfant de H1.)

ELLE

« [...] Ça me choquait. Il me semblait que c'était comme dire... Comme dire youpin. Comme dire bicot. Comme dire « Les femmes ». Impossible. Pas question. Il fallait absolument une parfaite égalité... » (*C'est beau*, pp. 27- 28.- Le pronom personnel « me » sert à désigner Elle à T-1, lorsque Le Fils, qui est un jeune homme à T0, était encore un bébé.)

Comme le montrent les exemples ci-dessus, les plans coupés de la situation d'énonciation dans notre corpus sont jalonnés de morphèmes de la première personne du singulier, dont le mécanisme référentiel change avec le changement de l'événement raconté. Vu qu'un seul souvenir, vécu par H2 seul, est rapporté dans *Elle est là*, le référent des pronoms de la première personne y est unique :

« H.2 : [...] c'est moi, cette fois-là, qui étais... » (p. 35.- Cette occurrence du « moi » réfère à H.2 à T-1, moment qui correspond à une discussion lointaine entre H.2 et sa collègue F.)

Par contre, dans les autres pièces sarrautiennes, au sein d'une même œuvre, les différentes occurrences de « je », « moi », « me », « mon » et « ma » qui ne fonctionnent pas comme déictiques ne renvoient pas à une même instance, au même moment. Cette fluctuation référentielle s'explique par l'existence de deux cas de figure :

- soit les souvenirs rapportés sont nombreux, mais chacun d'eux appartient au passé de l'un des personnages ; c'est le cas dans l'œuvre intitulée *Le Silence* dans laquelle nous identifions six référents des indices de la première personne du singulier :

« H.1 : [...] Je connaissais une famille... Eh bien, les deux parents avaient une sorte de répulsion... » (p. 44- Le pronom personnel « je » renvoie à H.1 à T-3, le moment du souvenir.)

« F.3 : Moi aussi, à cet âge... mais depuis, je vous assure que ça m'est passé... » (p. 42.- Le pronom personnel « moi » réfère à F.3, non pas à T0, à l'âge adulte, mais à T-2, c'est-à-dire, à quinze ans.)

« F.1 : [...] Déjà quand j'étais petite, je ressemblais à ce petit garçon. » (p. 58.- C'est F.1 à T-5- « quand [elle] étai[t] petite- qui est désignée par les deux occurrences du « je ».)

- soit les expériences antérieures racontées s'avèrent être communes à deux ou plusieurs personnages, chacun d'eux intervenant à son tour pour rectifier quelques détails, prendre le relais ou bien pour en relater sa propre version ; ainsi le lecteur/ l'auditeur/ le spectateur peut facilement accoler des références différentes aux morphèmes de la même personne dans ces couches énonciatives :

LUI, *ironique*

« [...] Pas moi. Ce n'est pas moi qui l'ai langé comme on lunge un paquet. Pas moi qui, en le changeant, ne lui ai pas assez parlé, ne l'ai pas chatouillé, ne l'ai pas embrassé... Pas moi qui lui ai fait attendre sa tétée...

ELLE

« Oh ce n'est pas vrai, je me suis toujours précipitée... » (*C'est beau*, p. 28.- Toutes les occurrences du « moi » renvoient à LUI à T-1 à l'exception du « je » employé dans la deuxième réplique qui désigne ELLE à T-1.)

« H.2 : Devant vous ? Il fallait que j'aie perdu la tête... »

H.1 : Mais non. Tu nous forçais à nous tenir devant ça, en arrêt, que nous le voulions ou non... Alors je n'ai pas pu résister. » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 43- 44.- Le pronom personnel « je »/ « j' » a, à chaque fois, un référent : dans la première réplique, est désigné H.2 à T-5, quand les personnages faisaient de l'alpinisme, alors que dans la seconde, il s'agit de H.1 à la même époque.)

- Plus singulier est le cas d'*Isma* : bien qu'un seul personnage H3 y monopolise la relation des souvenirs, les pronoms de la première personne ont trois référents différents qui sont respectivement H3 à T-1, H3 à T-2 et H3 à T-3 :

« Je connaissais un homme qui se servait de ce moyen pour se débarrasser de ses enfants... » (p. 53.)

« Moi, Dubuit, je l'ai connu autrefois... » (p. 56.)

« Je sais qu'avec moi, un jour, parce que je m'étais permis... » (p. 57.)

Tenant compte des exemples ci-dessus et de l'étude faite sur l'ensemble du corpus, la première personne du singulier est abondante dans les plans coupés de la situation d'énonciation. Elle s'actualise sous différentes formes pronominales et adjectivales ; elle occupe surtout la position sujet, donnant ainsi à son référent le rôle de « narrateur », rôle qui n'est que rarement monopolisé par un seul personnage, vu la fluctuation référentielle que

connaissent ces indices de personne. Bien que la narration soit menée, dans la plupart des cas, à la première personne et qu'il s'agisse du récit de l'un de ses souvenirs, la présence du personnage qui raconte est plutôt reléguée à l'arrière-plan pour privilégier la relation des événements. Mais elle se manifeste à travers des commentaires auxquels nous réserverons une étude plus bas¹. Le personnage qui lance une blague ou se remémore un souvenir assume aussi le rôle d'instance organisatrice de l'étagement des couches locutoires dans ses énoncés puisqu'il opère le passage de l'une à l'autre. En outre, il laisse entendre en filigrane d'autres voix grâce aux discours rapportés², mais sa voix reste la plus prégnante.

2.2 « Tu » et « vous » non-déictiques

Tout actant qui s'institue comme locuteur implante ipso facto une figure de destinataire, implicitement posé ou directement interpellé, impliquant le plus souvent l'actualisation de morphèmes de la deuxième personne. Ces indices dans les trois œuvres *Elle est là*, *Isma* et *Le Silence* de notre corpus ne réfèrent qu'à / aux énonciateurs à T0, ils ne fonctionnent donc qu'en tant que déictiques. Donc les plans coupés de la situation d'énonciation de ces pièces se caractérisent par l'absence totale du « tu » et du « vous » et de leurs formes toniques et atoniques parce que les événements relatés n'ont été vécus que par un seul personnage ou ne sont connus que de lui. Autrement dit, les énonciateurs à T0 n'ont pas partagé avec l'énonciateur le moment Tn du souvenir et n'en ont même pas été témoins.

Cependant, des morphèmes de la deuxième personne du singulier et du pluriel ont le statut de non-embroyeurs dans *C'est beau*, *Le Mensonge* et *Pour un oui ou pour un non* : ils sont employés pour désigner non pas l'/ les allocutaires à T0, mais ce(s) même(s) personnage(s) à un moment du passé qui n'est pas en rapport avec la situation d'énonciation. La référence de ces indices varie du fait de la polyréférentialité de ceux de la première personne du singulier dans ces couches, les référents allant d'un dans *C'est beau* à onze dans *Pour un oui ou pour un non*. Elle permet, en tout cas, au lecteur, à l'auditeur et au spectateur des pièces de distinguer les deux types d'énonciation :

LUI

« [...] Tiens, je vais t'aider... Tu as voulu lui apprendre à être propre ? Tu l'as mis sur le pot... tu as siffloté... » (*C'est beau*, p. 30.- Les trois occurrences du « tu » renvoient à ELLE à T-1, lorsque son fils, aujourd'hui adolescent, était encore un bébé.)

¹ Cf. infra, pp. 105- 109.

² Cf. infra, pp. 192- 214.

PIERRE

« Vous habitez en Seine-et-Oise ? Sous l'Occupation ? » (*Le Mensonge*, p. 44.- Le pronom personnel « vous » réfère à Simone et son mari à T-1, sous l'Occupation.)

« H.2 : [...] Mais après, quand tu as senti en moi ce frémissement... comme une nostalgie... un regret... alors tu t'es mis à déployer, à étaler... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 36.- Tous les pronoms de la deuxième personne servent à désigner H.1 à T-4, moment du passé où il a proposé à H.2 de lui obtenir une tournée.)

Bien que les occurrences du pronom personnel « vous » ne soient pas nombreuses, sa référentialité en tant que non-déictique mérite notre attention : soit il est équivalent à un « tu » + « il(s) » ; soit il se substitue au « tu », il s'agit alors d'un « vous » de déférence ou, au contraire, de distanciation :

« H.2 : [...] Tu te sentais heureux, c'est vrai... comme vous deviez vous sentir heureux, Janine et toi, quand vous vous teniez devant moi [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 37.- Le pronom « vous » renvoie à H.1 et sa femme Janine à T-6, à la naissance de leur enfant.)

SIMONE

«Oui, après, je l'ai raconté. Tenez, un soir chez les Ducreux... vous y étiez...

PIERRE

« Oh... chez les Ducreux... Mais il me semble que justement ce soir-là, vous m'avez dit... » (*Le Mensonge*, p. 52.- La première occurrence du « vous » réfère à Pierre à T-2 qui correspond à « un soir », alors que la seconde renvoie à Simone à T-2.)

Les morphèmes de la deuxième personne non-embrayeurs sont surtout actualisés sous la forme pronominale et occupent majoritairement la place de sujet. Cependant, il ne s'agit point d'un moyen, de la part de l'émetteur, pour privilégier le(s) personnage(s) qui a / ont partagé avec lui le moment T_n qu'il raconte au détriment de sa personne ; mais il l'adopte pour reprocher à ce(s) dernier(s) des actions ou des réflexions antérieures, les considérant donc fautifs.

2.3 Le paradoxe du « il(s) » et du « elle(s) »

Multiplés sont, dans notre corpus, les occurrences de ces morphèmes qui, contrairement aux déictiques, fonctionnent comme anaphoriques ou « représentants » : ils « reçoivent leur signification d'autres termes, expressions ou propositions contenus dans le même texte et

qu'ils représentent »¹. Autrement dit, comme ils sont dépourvus d'autonomie référentielle, ils exigent un antécédent linguistique, qu'on peut repérer soit dans le même plan locutoire, soit dans celui qui précède et qui est, lui, ancré dans la situation d'énonciation. Ils révèlent, par suite, que les couches locutoires les contenant privilégient le déploiement événementiel au détriment de l'acte, des actants et des circonstances de l'énonciation. Par ailleurs, le statut de représentants des morphèmes de la troisième personne et leur abondance impliquent leur polyréférentialité :

« F.2 : [...] George Sand... C'était son charme. Il paraît qu'elle n'ouvrait pas la bouche. » (*Le Silence*, p. 49.- A part le sujet grammatical « il », les morphèmes de la troisième personne dans cet énoncé renvoient à « George Sand », du vivant de cette dernière.)

F.3

« Chez les Dubuit [...] Une jeune fille au pair qu'ils avaient [...] le soir, quand elle était couchée, ils montaient sur une chaise, ils sortaient... de derrière les piles d'assiettes... ils se mettaient à quatre pattes pour tirer de sous le lit le coffre... » (*Isma*, p. 64.- Les occurrences du pronom « ils » réfèrent aux « Dubuit » au passé, alors que le pronom « elle » a comme antécédent linguistique la « jeune fille au pair qu'ils avaient » à la même époque.)

SIMONE

« [...] pendant la guerre... Il y avait des Canadiens parachutés... Mon mari les avait rencontrés dans la forêt. Ils fuyaient et mon mari courait vers eux, il leur tendait les bras... Enfin, il a réussi à les ramener à la maison... » (*Le Mensonge*, p. 43.- Les pronoms de la troisième personne du pluriel se substituent aux « Canadiens parachutés » et ceux du singulier au « mari » de Simone pendant la guerre.)

« H.1 : Nous étions cinq : nous deux, deux copains et un guide [...] Et moi aussi. Et tous les autres, s'ils avaient pu parler, ils auraient avoué qu'ils avaient envie de te pousser dans une crevasse... » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 43- 44.- Les trois occurrences du pronom « ils » renvoient aux « autres » qui sont les « deux copains et [le] guide » au moment de l'escalade, qui est bien loin de T0 dans le temps.)

Plus remarquable est l'emploi, sans antécédent linguistique, des morphèmes de la troisième personne non-déictiques. Ces indices réfèrent à l'un des personnages, non pas à T0, mais au moment de l'événement raconté. L'antécédent n'est plus alors nécessaire car ce même personnage désigné à Tn est ou a été sur scène, c'est-à-dire, lors de l'échange linguistique en cours ou peu de temps avant. Par conséquent, le référent de ces indices personnels peut être identifié, paradoxalement, grâce à la situation d'énonciation qui est en

¹ HAROCHE, Claude et PÉCHEUX, Michel.- « Manuel pour l'utilisation de la méthode d'analyse automatique du discours (AAD) ».- *T.A. Informations*, 1972, p. 17.- in KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *Op. cit.*- p. 38.

train de se réaliser à T0. Toutefois, il ne s'agit pas de déictiques car ils ne renvoient pas à ce personnage durant le procès énonciatif ni à un moment qui en est proche ou qui y est rattaché :

LUI

« Ces extases dès que tu le sentais remuer... Ces airs béats... Tout était faux !... » (*C'est beau*, p. 33.- Le pronom personnel « le » désigne LE FILS lorsqu'il n'était qu'un embryon, ce fils devenu un adolescent au moment de l'énonciation T0 et qui a même pris la parole, peu de temps avant.)

« H.2 : Alors il m'a tendu un piège... il a disposé une souricière. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 33.- Bien que H.1 soit présent au moment où H.2 s'adresse à F. et à H.3 et énonce cette phrase, ce n'est pas à lui à T0 que réfèrent les indices de la troisième personne, mais à H.1 dans un passé lointain.)

« H.2 : J'étais pour l'autorité.

(A H.3 :) [...] elle a fini par me convaincre. Avec preuves à l'appui.» (*Elle est là*, p. 35.- Le pronom personnel « elle » renvoie à F. à T-1, qui est le moment des « discussions », non pas à T0 bien qu'elle se trouve dans le lieu de cette énonciation.)

PIERRE

« Elle n'était pas en Seine-et-Oise puisqu'elle était en Suisse pendant toute la guerre... » (*Le Mensonge*, p. 44.- Les deux indices de la troisième personne réfèrent à Simone au moment de l'événement, c'est-à-dire « pendant toute la guerre », et non pas à ce même personnage à T0, bien qu'il soit présent au moment où Pierre prend la parole.)

La troisième personne non-déictique est surtout actualisée sous la forme pronominale et la position qui lui est le plus souvent assignée s'avère être celle de sujet. Bien qu'ils aient cette nature et cette disposition grammaticales, bien qu'ils soient abondants et qu'on les considère, en général, comme des indices des plans coupés de la situation d'énonciation, les morphèmes de cette personne sont surpassés, en nombre et en importance, par les autres éléments non-embrayeurs du système personnel, ce qui s'oppose aux réflexions de Benveniste et de Weinrich et renforce la théorie sur laquelle nous fondons notre analyse.

Cependant, un emploi particulier de la troisième personne, perceptible et réitéré dans toutes les pièces étudiées, mérite notre attention : le personnage désigné par les indices de la troisième personne partage les circonstances de l'énonciation avec l'énonciateur et l'énonciataire, mais il est exclu de la relation d'allocution puisque la parole ne lui a pas été directement adressée. En outre, ces morphèmes n'ont pas d'antécédents textuels ; autrement dit, ils n'empruntent leur contenu référentiel à aucun terme qui les précède, ils ne relèvent

donc pas de la classe des anaphoriques. Lors de la représentation, un geste d'ostension ou un regard de la part de l'énonciateur pallierait le problème de l'identification du référent de ces indices de personne : « dans ce cas, rare, le fonctionnement du pronom de troisième personne est entièrement déictique (par ostension) »¹. Dans ce cas-là, l'association de ces morphèmes de personne à des temps et modes qui ancrent les énoncés dans la situation d'énonciation corrobore leur statut d'embrayeurs :

« H.1 : [...] 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. » (*Le Silence*, pp. 30-31.- Les indices de la troisième personne « l' » et « il » réfèrent à Jean-Pierre, toujours présent sur scène, mais ne prenant la parole que deux fois à la fin de l'œuvre et ne réagissant, en général, pas.)

« F. : Peur ? Non. Ça non... Mais c'est que... [...]

H.3 : Allons, je suis sûr que vous ne refuserez pas de perdre un peu de temps avec nous... Et même, vous verrez, vous y prendrez goût. C'est nous qui devons vous arrêter, vous rappeler qu'il y a des tâches urgentes...

H.2 : Oui, oui. (*Tout souriant.*)

H.3 : Faites-le pour lui, il tient tant à vous, vous savez [...]

 (*Elle est là*, pp. 33- 34.- C'est à H.2 que renvoient les deux morphèmes soulignés, H.3 adressant la parole à F..)

« H.2 : [...] Oh mais qu'est-ce que vous pouvez comprendre...

H.3 : Pas grand-chose, en effet.

F. : Moi non plus, je ne veux pas suivre [...] Mais il me semble que cette excitation... il a l'air si agité [...]

 (« Pour un oui ou pour un non », p. 35.- F. désigne H.2 par le pronom de la troisième personne « il ».)

Or, à la lecture ou à l'écoute de ces pièces, cette tâche se complexifie sachant que le geste d'ostension ou le regard de l'énonciateur ne sont plus perceptibles et qu'aucune didascalie ne vient suppléer ce manque. Pour identifier, à chaque fois, le référent des indices de la troisième personne, le lecteur/ auditeur mettrait en œuvre une stratégie : il s'appuierait au premier chef sur une connaissance de la situation d'énonciation des personnages, des circonstances dans lesquelles se fait cette énonciation et des types de relations qui lient les êtres fictifs; il mobiliserait aussi sa compétence linguistique pour appréhender les contenus explicites et extraire les implicites de leurs énoncés :

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Op.cit.- p. 58.

LUI

« Il se passe que ça m'ennuie... Il se passe que je ne veux pas... pas maintenant.

ELLE, *pleure*

Oh...

LUI

Pas tant qu'il est là... ça n'entre pas... » (*C'est beau*, p. 68.- Le récepteur sait que Lui, Elle et Le Fils partagent la même situation d'énonciation et se trouvent « là », c'est-à-dire dans une même salle, chez eux. Il comprendra alors que le pronom personnel « il », qui doit référer à une instance masculine selon les règles de la langue, renvoie au Fils, surtout que cet indice est employé par l'énonciateur Lui, dans sa dernière réplique, et non par Elle. Pour valider sa réponse, le lecteur/ auditeur tiendrait compte de la relation de tension qui s'est instaurée entre les deux personnages dès le début de la pièce et de l'incapacité de Lui d'apprécier toute œuvre artistique en la présence du Fils, ce qui est rappelé par le contenu sémantique de l'expression « ça n'entre pas ».)

SIMONE

« Alors je mens ?

PIERRE

« [...] Mais vous jouez. Vous nous jouez un tour.

SIMONE

Je vous dis que non, là... Vous m'assommez...

YVONNE

Laissez-la donc tranquille, à la fin. » (*Le Mensonge*, pp. 45- 46.- Partant de sa compétence linguistique, c'est-à-dire de ses connaissances de la langue française, le récepteur est censé savoir que le morphème de la troisième personne « la » qui est utilisé par Yvonne désigne un seul personnage féminin. Cependant, plusieurs référents sont possibles, sachant que les femmes présentes sur scène sont nombreuses. Un lecteur/ auditeur coopératif remarquerait que l'expression « laisser quelqu'un tranquille » véhicule le présupposé suivant : /quelqu'un est gêné, accablé par un autre/, ce qui fait écho aux paroles de Simone « Vous m'assommez ». Par conséquent, le pronom personnel « la » réfère à cette dernière.)

F.1, *se tournant vers Lui ou vers Elle*

« Excusez-moi, vous voyez, j'étais prête à vous aider. En quelque sorte je vous comprenais [...] Mais là où monsieur veut nous entraîner, pardonnez-moi, là non, je ne peux pas...

H.2

Moi aussi, je refuse de suivre. Pas vous ?

H.3

Qu'est-ce qu'il y a ? Une nouvelle petite crise de moralité ?

H.2

Non. Oh non... mais elle a raison. » (*Isma*, p. 57.- Le récepteur qui maîtrise la grammaire de la langue sait que le pronom personnel « elle » renvoie à une et une seule femme. Comme ce n'est pas un anaphorique, « elle » peut désigner Elle, F.1, F.2 ou F.3 qui sont toutes présentes dans la situation d'énonciation. Mais l'expression « elle a raison » présuppose qu'elle a parlé et qu'elle est dans le vrai /. Or, seule F.1 a pris la parole, c'est donc elle le référent de l'indice de la troisième personne.)

Plus intéressant est ce fonctionnement dérogatoire des indices de la troisième personne dans *C'est beau*, plus précisément lorsque Le Fils s'en sert pour désigner Elle, sa mère, présente sur scène et que Lui, le père renchérit : « Qui « elle » ? »

LE FILS

« Ah, rien que de l'entendre est au-dessus de ses forces. Ça lui donne chaud, n'est-ce pas ? Elle a envie de se boucher les oreilles... de se cacher...

LUI, *se réveillant*

Mais qu'est-ce qui se passe ? Mais où est-on ? Mais qu'est-ce que tu racontes ? Qui « elle », d'abord ? De qui parles-tu ? Allons, ouste, déguerpis, tu nous déranges. » (p. 24.)

Cette question ne porte pas seulement sur le référent du pronom personnel, puisque l'énonciateur l'a identifié. C'est en fait un reproche que Lui adresse au Fils : l'emploi de ce jeune énonciateur du pronom personnel « elle » implique qu'il exclut Elle, sa mère, de la sphère de locution et, par conséquent, qu'il se distancie d'elle et manque de respect envers elle. Le lecteur est invité à distinguer ce mot des autres et à en analyser cette occurrence grâce aux marqueurs typographiques que sont les guillemets, marqueurs qui, lors de la représentation ou de l'enregistrement de la pièce, s'effaceraient et seraient remplacés par un marqueur prosodique de la part de l'acteur. « Qui « elle » ? », cet énoncé qui constitue un rappel à l'ordre du Fils par le père, revient en effet à plusieurs reprises dans l'œuvre, il joue donc le rôle de leitmotiv, de phrase-clé que nous retrouvons même à la clôture de la pièce.

En somme, il est vrai que l'interprétation de ces unités linguistiques que sont « il(s) » et « elle(s) » et leurs variantes toniques et atoniques et que l'étude de leur fonctionnement sémantico-référentiel exige, au décodage, une prise en considération de la situation d'énonciation, mais ces déictiques ne réfèrent à aucun des pôles de la communication. Les énonciateurs en usent abondamment dans notre corpus, dans le but de tenir à distance un ou des personnage(s) présent(s) sur scène et d'instaurer ainsi une relation de tension avec lui / eux.

2.4 Conjonction vs disjonction des embrayeurs : révélation des tensions

Les personnages de notre corpus ont parfois recours à la forme conjonctive « nous » déictique ou à son équivalent « on » : le croisement des déictiques de la première et de la deuxième personnes dans les échanges peut traduire le désir, de la part des énonciateurs, de coopérer et de communiquer avec leur(s) énonciataire(s) ; il peut aussi déceler une tentative de réconciliation entre deux partenaires discursifs qui se sont disputés. Dans les deux cas, cette conjonction révèle la nature de la relation qui s'instaure entre eux, à savoir la connivence. Les personnages n'hésitent même pas à privilégier parfois leur(s) destinataire(s) qu'ils constituent comme sujet(s) de leurs propos. Ces formes conjonctives sont d'ailleurs le plus souvent associées à des termes marqués sémantiquement qui jouent aussi un rôle dans la mise en place des relations interpersonnelles :

« H.1 : 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 [...] » (*Le Silence*, p. 56.)

« H.1 : [...] si on introduisait une demande... à nous deux, cette fois... on pourrait peut-être mieux expliquer... on aurait peut-être plus de chances... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 49.)

« H.1 : Vous ne pouvez pas laisser un message ?... La joindre chez elle, téléphoner ?

H.2 : Non, vous savez... comme ça... c'est difficile... Mais ce n'est rien... N'y pensons plus... Alors, vous me disiez ? » (*Elle est là*, pp. 19- 20.)

ROBERT

« Ah, on peut le dire, vous nous avez joué une bonne farce... » (*Le Mensonge*, p. 61.)

LUI

« [...] Nous pouvons dire que nous l'avons échappé belle... On a eu de la chance. Du pot... comme il dirait...

ELLE

Oh oui ! C'est vrai. Beaucoup de chance. » (*C'est beau*, p. 29.)

ELLE

« Non, je vous en prie... Dieu merci, nous n'en sommes plus là... » (*Isma*, p. 4.)

Par contre, les indices de la première et de la deuxième personnes déictiques sont souvent en disjonction et ceci parce qu'une relation de tension lie les interactants. L'emploi du « tu » ou du « vous » est alors interprété comme une marque de distance entre le sujet

parlant et le personnage qu'il sollicite en tant que récepteur. Certains énonciateurs vont même jusqu'à s'effacer et constituer leur(s) énonciataire(s) comme sujet de leurs énoncés pour leur faire des reproches ou pour les accuser. Par conséquent, si des morphèmes de la première personne du pluriel sont employés dans ce cas-là, leur référent change : la forme conjonctive est remplacée par un « nous » qui renvoie à un groupe de personnages- deux ou plus- mais dont est exclu l'allocutaire :

PIERRE

« Voyez Socrate...

JACQUES

Oh ! je vous en prie, vous n'allez pas vous comparer à Socrate. [...]

YVONNE

[...] Ce qu'on s'en moque, hein, que le grand-père de Madeleine... » (*Le Mensonge*, pp. 29- 30.- Le pronom indéfini « on » équivaut à un « nous » duquel est exclu Pierre que la locutrice et les interlocuteurs ne supportent pas vraiment.)

F.2

« C'est dégoûtant. Vous profitez de ce que les Dubuit sont là, à votre merci... pour vous permettre en toute impunité... pour nous entraîner... » (*Isma*, p. 58.- Le pronom « nous » réfère à tous les personnages présents sur scène hormis H.3, auquel F.2 s'adresse.)

« H.1, *voix blanche* : [...] Mais je vais vous dire, moi, mon petit monsieur, ce que je pense au fond. Toute ma pensée. Ils ont raison. Vous êtes timide. Pourquoi chercher ailleurs ? Qu'est-ce que c'est que ces complications ? Notre opinion vous fait peur. » (*Le Silence*, p. 41.- « Notre opinion » correspond à celle de H.1 et de tous les autres interlocuteurs à l'exception de Jean-Pierre duquel ils se distancient.)

Par ailleurs, Sarraute met en scène des discours simultanés : deux ou plusieurs énonciateurs prononcent à la fois des énoncés entiers, de longueurs différentes. Cependant, ces discours relèvent du pseudo car ce chevauchement ne peut avoir lieu dans une conversation ordinaire. Chacun des personnages y assumant le rôle d'émetteur a recours aux morphèmes de la première personne du singulier pour se désigner. Sont actualisées aussi différentes formes des indices de la deuxième personne du singulier et du pluriel pour interpeller le(s) destinataire(s)¹. Ce qui mérite davantage notre attention est l'emploi, dans les propos simultanés, des indices de la première personne du pluriel ou du pronom indéfini « on » qui, par énullage, équivaut à « nous ». Ces formes réfèrent aux deux énonciateurs ou plus qui assument la responsabilité de ces propos :

¹ Cf. supra, pp. 42- 43.

« F. : Bon bon. Très bien. Mais ce n'est pas pour recommencer, hein ? Pas maintenant. J'ai trop à faire, du reste... il y a des choses urgentes...

H.2 et H.3, *se lèvent et lui barrent le chemin, très doux, doucereux* : Si, si, maintenant. Nous ne pouvons plus attendre. Mais n'ayez donc pas peur. On ne vous veut aucun mal. Au contraire. Venez. On vous aime tant. Venez avec nous. Ici, là... Là... » (*Elle est là*, p. 33.)

ELLE

« Je comprends... ça devient convenu... n'est-ce pas ?

LE FILS

Oui, si tu veux... Ces sortes de banalité dès qu'on les applique...

EUX, *pleins d'espoir*

Oui. On ne devrait pas, tu as raison. C'est une facilité. Un conformisme... » (*C'est beau*, p. 63.)

Cependant, ce choix d'items personnels va à l'encontre du caractère spontané de la conversation ordinaire, sachant que c'est « par accident » que le chevauchement de paroles arrive et que chacun des émetteurs ne pourrait prédire que d'autres interlocuteurs prendraient la parole au même moment pour prononcer le même énoncé. Cette tentative d'imiter les échanges authentiques reste donc de l'ordre du « pseudo ».

2.5 Le fonctionnement non-énonciatif du « nous » et du « on »

Certains morphèmes de la première personne du pluriel ne jouent pas le rôle de déictiques dans les pièces que nous étudions, leur fonctionnement sémantico-référentiel n'impliquant pas une prise en considération de la situation de communication et de ses éléments constitutifs. Mais ils sont moins abondants que les autres indices de personne non-embrayeurs. Par conséquent, leurs référents sont peu nombreux. Ils ne présentent, dans les plans relevant de ce type d'énonciation, que deux mécanismes référentiels :

- ils équivalent à un « je » et un « il(s) » :

SIMONE

« Non, bien sûr, je ne pouvais pas raconter ça sous l'Occupation. Nous nous cachions, à ce moment-là. » (*Le Mensonge*, p. 52.- L'indice de la première personne du pluriel renvoie à Simone et son mari à T-1, c'est-à-dire sous l'Occupation.)

« H.1 : J'étais très amoureux. Mais très. D'une fille adorable. Merveilleuse. [...] Nous préparions nos examens. » (*Le Silence*, p. 61.- Les morphèmes de la première personne du pluriel sont des substituts de « moi » = H.1 et d'« elle » = une fille à T-4, lorsque H.1 était toujours un étudiant.)

- ou bien ils se substituent, mais rarement, à un « je » et un « tu » :

LUI

« Il nous était supérieur... Tout en virtualités exquises. » (*C'est beau*, p. 28.- Pour se désigner « moi » = LUI avec « toi » = ELLE à T-1, lorsque leur fils était toujours un enfant, LUI emploie le pronom personnel « nous ».)

« H.1 : [...] il y en a une surtout... tu l'as peut-être oubliée... c'était du temps où nous faisons de l'alpinisme... dans le Dauphiné... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 43.- Cette occurrence du « nous » réfère à « moi » = H.1 et « toi » = H.2 à T-6, quand les deux personnages pratiquaient l'alpinisme, chose qu'ils ne font plus à présent.)

Le nombre limité d'occurrences de ces morphèmes dans le « récit » et de leurs référents a deux explications : d'une part, le pronom indéfini « on » se substitue souvent au « nous », d'autre part, la rareté de ces indices traduit une disjonction entre le « moi » narrateur et le « toi », soit parce que le second était absent à T_n, moment du souvenir, soit parce que le premier reproche fréquemment au second certaines actions et réflexions faites au passé, comme l'illustre l'exemple suivant :

ELLE, *soupirant*

« Oui... Avant que nous ayons tout compromis, tout gâché...

LUI, *ironique*

Nous ? Ah non. Pas nous. Pas moi. Ce n'est pas moi qui l'ai langé comme on l'ange un paquet. Pas moi qui, en le changeant, ne lui ai pas assez parlé, ne l'ai pas chatouillé, ne l'ai pas embrassé... Pas moi qui lui ai fait attendre sa tétée... » (*C'est beau*, p. 28.- ELLE emploie le pronom « nous » pour remplacer « moi » et « toi » = LUI à T-1, pendant l'enfance de leur fils, mais LUI rejette le « nous » en employant la négation, séparant ainsi le « moi » = LUI du « toi » = ELLE à T-1.)

L'hypothèse que nous avons émise plus haut est prouvée puisque plusieurs occurrences du pronom indéfini « on » sont conjuguées aux autres morphèmes personnels non-embrayeurs. Grammaticalement, ce morphème marque, en général, l'indétermination, et son référent est habituellement générique, il se caractérise donc par son fonctionnement non-énonciatif. Toutefois, cet usage du « on » reste rare dans les plans locutoires coupés de la situation d'énonciation de notre corpus :

LUI

« [...] mais rappelle-toi, quand il était encore vagissant, tout trempé, tout ridé... on t'aurait tuée que tu n'aurais pas pu, tu n'aurais jamais osé prononcer... » (*C'est beau*, p. 27.)

« H.2 : [...] je me suis installé tout au fond de la cage. Comme si j’y avais toujours vécu. J’ai joué le jeu qu’on y joue. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 34.)

Plus fréquent est l’énallage pronominal auquel se prête ce pronom : il vient se substituer aux morphèmes de la première personne du pluriel, en ayant un statut de non-embroyeur :

LUI

« [...] les mots interdits ?... des mots qu’on n’avait pas le droit d’employer [...] Dieu, qu’on était bêtes... » (*C’est beau*, p. 27.- Le pronom « on » désigne « moi » = LUI et « toi » = ELLE à T-1, au cours de l’enfance de leur fils.)

ELLE

« [...] on a vraiment fait tout ce qu’on a pu [...] on s’était crus si fous qu’on se comparait à ce couple d’obsédés... à ces maniaques [...] » (*Isma*, p. 47.- Les quatre occurrences du « on » renvoient au couple « moi » = ELLE et « toi » = LUI à T-1, au moment où ils ont essayé de comprendre ce qui leur arrivait.)

« H.1 : [...] c’était du temps où nous faisons de l’alpinisme... dans le Dauphiné... on avait escaladé la barre des Écrins... tu te rappelles ? » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 43.- Le pronom indéfini « on » remplace le « nous » qui équivaut à « je » et « tu » à T-7, le jour de cette escalade.)

En somme, dans les pièces de Sarraute, plus précisément dans les répliques des personnages, tous les morphèmes de personne sans distinction ont tantôt le statut de déictiques, tantôt celui de non-déictiques, ce qui prouve que le type d’énonciation n’est point tributaire de leur présence ou de leur absence, mais de l’opération de référenciations. Malgré ces « apparences trompeuses » d’homogénéisation et cette impression d’unité, nous pouvons conclure que le plan locutoire en rapport avec la situation d’énonciation des personnages n’est pas le seul à exister dans ces œuvres ; d’autres couches énonciatives qui en sont coupées y sont décelées.

En outre, le référent d’un morphème personnel est, dans de nombreux cas dans notre corpus, difficile à identifier ou ne peut l’être, ce qui est dû à l’absence d’indices génériques ou à la complexité du circuit de la parole. En résulte une opacité énonciative qui donne lieu à une transgression de la loi de modalité ; le lecteur, l’auditeur et le spectateur devraient faire preuve de coopération pour reconnaître ces référents et écarter l’« obscurité énonciative » afin de distinguer les déictiques et les non-déictiques.

L'identification des référents des indices de personne opérée, il reste, dans ce qui va suivre, à étudier les éléments du cadre énonciatif qui sont répartis sur trois catégories : les démonstratifs, les indicateurs spatiaux et l'expression du temps.

Chapitre 2 : Le cadre énonciatif: duplicité et obscurité énonciative

La production d'un énoncé est généralement, dans les situations de communication directe, assortie d'éléments verbalisant les données du contexte situationnel ou s'y référant. Autrement dit, le locuteur situe son « je » par rapport au cadre spatio-temporel commandant l'acte d'énonciation, puisque la référence des déictiques circonstanciels se calcule exclusivement en fonction de cet acte. Ainsi, les embrayeurs d'espace et de temps s'organisent autour de la triade indissociable *Je- Ici- Maintenant*. Ainsi ces éléments forment le cadre énonciatif, éléments auxquels nous ajouterons les démonstratifs qui peuvent fonctionner en déictiques et qui corroborent la mise en place de ce cadre.

Nous nous intéresserons aussi aux démonstratifs, aux indicateurs lexicaux spatiaux et temporels et aux temps et modes verbaux qui n'ont pas le statut d'embrayeurs. Ces derniers facilitent le repérage et la délimitation de tout plan coupé de la situation d'énonciation. Ils ne mettent donc pas en place le contexte énonciatif de l'action en cours, mais d'autres événements qui n'ont pas de rapport direct avec cette action.

1 Les démonstratifs : deux fonctionnements contradictoires

1.1 Opacité, abstraction et cognitivité

Les démonstratifs ont la propriété de renvoyer à la situation de communication lorsqu'ils fonctionnent en déictiques et qu'ils désignent un objet ou une personne présent(e) dans le champ de vision des interactants. Leur accoler une référence ne poserait aucun problème au spectateur. Par contre, le lecteur et l'auditeur devraient prendre en considération la situation de communication en cours et, parfois, faire appel à leur imagination pour construire l'univers fictif, dans le cas d'un adjectif démonstratif déictique qui détermine un nom ou un groupe nominal ; s'il s'agit d'un pronom démonstratif et qu'aucune didascalie ne vient donner des indications sur les gestes et les regards de l'énonciateur, cas récurrent dans notre corpus, le référent ne peut être identifié ; il pourrait être deviné par le récepteur extratextuel qui tenterait de combler cette lacune en tenant compte du contenu sémantique de l'énoncé contenant le démonstratif :

« H.2 : Ah oui. Oui... Je disais justement à cet ami combien il m'est impossible de me passer de vous. »
(*Elle est là*, p. 32.- « cet ami » renvoie à H.3 qui est la seule instance masculine à partager la situation d'énonciation avec H.2 et son interlocutrice F.)

« F.2, *indignée* : [...] Je suis peut-être craintive, moi aussi, mais ce que j'ose, par exemple, c'est vous dire de laisser ce pauvre garçon tranquille. » (*Le Silence*, p. 34.- Le groupe nominal « ce pauvre garçon » désigne Jean-Pierre qui est présent sur scène à T0 et que tout le monde importune.)

« H.2 : [...] Il y a là... c'est difficile à dire... mais tu le sens, n'est-ce pas ? comme une force qui irradie de là... de... de cette ruelle, de ce petit mur, là, sur la droite, de ce toit... quelque chose de rassurant, de vivifiant. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 40.- Les adjectifs démonstratifs déictiques « cette » et « ce » permettent au récepteur scénique d'interpréter correctement l'énoncé et de comprendre que ces éléments que sont la « ruelle », le « mur » et le « toit » font partie du cadre énonciatif.)

LUI

« C'est beau, tu ne trouves pas ? » (*C'est beau*, p. 21.- Même si le lecteur/ auditeur ne peut identifier le référent du pronom démonstratif « C' », il comprend qu'en employant l'évaluatif « beau », Lui, le locuteur, demande à son allocutaire Elle de lui donner son avis sur un objet présent dans leur champ de vision.)

Cependant, la plupart de ces démonstratifs renvoient à un élément abstrait en rapport avec la situation d'énonciation : une idée exprimée ou sous-entendue par l'un des personnages présents sur scène ou le comportement de l'un des interactants. Ces abstractions qui sont à l'origine des tropismes prennent donc corps. Elles sont privilégiées au détriment des objets du décor et des personnages partageant la situation d'énonciation avec le locuteur. Ce sont donc les mouvements du monde intérieur et leur extériorisation qui « meublent » la scène.

PIERRE

« Mais comment faire ? C'est là en moi... »

JACQUES

Quoi ? Qu'est-ce qui est là ?

PIERRE

Les faits. La vérité.» (*Le Mensonge*, p. 48.)

« F. : Moi non plus, je ne veux pas suivre... du reste je n'ai pas le temps, il faut que je parte... Mais il me semble que cette excitation... il a l'air si agité... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 35.)

ELLE, *exaltée*

« [...] Écoute, mon chéri, je t'en supplie, dis-moi... ne refuse pas... dis-moi... juste pourquoi... Pourquoi, penses-tu, dis-le-moi, parce que tu es là... même derrière un mur... comme tu le disais si bien... on ne peut pas...

LE FILS, *léger, très à l'aise*

[...] tu vois, même maintenant, au milieu de ces épanchements, tu t'arrêtes, tu n'oses pas... » (*C'est beau*, pp. 60- 61.)

« H.1, *avidement* : [...] 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. » (*Le Silence*, p. 34.)

ELLE

« J'espère, je guette... je parcours parfois les faits divers... pour voir si par hasard un accident... Mais non. Ils sont toujours vivants. Ils seront toujours là, c'est là, tapi quelque part... » (*Isma*, p. 80.)

« H.2 : [...] il n'est pas possible que ça ne puisse pas entrer, démolir ce qui est là [...] » (*Elle est là*, p. 26.)

Plus singulier est l'emploi de certains démonstratifs déictiques dans la pièce intitulée *Elle est là* pour référer au monde réel : comme le public constitue l'un des pôles de la communication scénique, ces outils grammaticaux renvoient aux spectateurs et à « une boulette de papier »¹ qu'ils ont, prétendument, lancée sur scène :

« *L'autre acquiesce, et puis brusquement l'autre s'écarte, regarde en l'air, paraît attraper comme une mouche dans sa main. C'est une boulette de papier.*

H.2 : Qu'est-ce que c'est ? Montrez-moi. Qu'est-ce qu'ils nous ont lancé ? » (p. 30.)

« H.2 : [...] Plus besoin de sonder les reins et les cœurs. Oui, tous contre. Eux aussi, là [...] Regardez-les. Voyez où ils sont, où ils se tiennent, à quelle distance... une distance que ne peut pas franchir la sympathie, aucune connivence. Ces regards fixes, braqués... » (p. 50.)

Dans les discours des personnages, sont actualisés aussi des démonstratifs cognitifs qui renvoient à l'univers de connaissances et d'expériences extratextuelles de l'énonciateur censément partagées avec le récepteur. Ils fonctionnent comme déictiques en tant qu'ils renvoient à la compétence encyclopédique des deux pôles de la communication :

ELLE

¹ SARRAUTE, Nathalie.- *Elle est là*.- Paris : Folio, coll. « Théâtre », 2^e édition, 2000 (1^{ère} édition 1978), p. 30.

« Ces séances où l'on transperce le cœur de statues de cire- après, quel vide chaque fois, quelle déception... » (*Isma*, p. 66.)

« H.1 : [...] Sans rien faire- c'est très fort. Rester là, silencieux, n'avoir jamais rien fait [...] nous sommes dans les généralités. C'est très fort, quand on n'a rien fait, mais rien du tout, et qu'on arrive juste par cette pression qu'on exerce... » (*Le Silence*, p. 50.)

« H.2 : Oui, c'est ça. C'est ce que je dis... Ça a une force invincible. C'est comme ça, ces idées. Elles donnent à ceux en qui elles sont implantées cette certitude... cette assurance... exaspérante... » (*Elle est là*, p. 22.)

Référant à un patrimoine de connaissances plus ou moins unanimement partagées ou à des expériences collectives, l'émetteur ne monopolise pas le savoir sur les êtres et les choses, mais il se situe sur un même terrain de connivence discursive que son récepteur auquel il semble être lié par un pacte tacite d'entente et de proximité quant à la représentation du monde.

1.2 Des démonstratifs non-déictiques et trompeurs

Cependant, sont actualisés dans notre corpus un nombre considérable de pronoms et des formes simples de déterminants démonstratifs qui ne renvoient pas à la situation de communication. Outre ceux qui marquent la proximité dans le temps par rapport au moment où s'est déroulé un fait raconté¹, ces outils grammaticaux fonctionnent aussi en non-déictiques dans les cas suivants :

- ils jouent le rôle d'anaphoriques ; ce fonctionnement signale qu'eux- s'ils sont des pronoms- ou que le nom qu'ils déterminent- dans le cas des adjectifs démonstratifs- reprennent un terme ou un énoncé plus ou moins long qui a été utilisé antérieurement dans le contexte :

« H.2 : [...] elle avait son œuvre pour la porter. Ça meublait le silence. » (*Le Silence*, pp. 49- 50.- Le pronom démonstratif « ça » remplace le fait qu'« elle avait son œuvre pour la porter ».)

H.3

« Moi, Dubuit, je l'ai connu autrefois [...] quand il se dressait [...] sur les pattes de derrière... devant les puissants, les « grands »... Il encaissait leurs dédains, leurs rebuffades... il fallait voir ça... il ne se vexait jamais. » (*Isma*, p. 56.- « Ça » se substitue à la phrase précédente.)

¹ Cf. infra, pp. 76- 77.

« H.2 : Tu te sentais heureux [...] comme vous deviez vous sentir heureux, Janine et toi [...] Pour moi, je n'en voulais pas de ce bonheur. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 37.- « ce bonheur » renvoie au bonheur que ressentait Janine et H.1 au moment de l'événement.)

- cataphoriques parfois, ils peuvent servir à annoncer ce qui va suivre dans le cotexte :

ELLE

« [...] Ca m'a prise tout à coup. Une affreuse pensée... » (*C'est beau*, p. 32.- Le pronom démonstratif annonce le groupe nominal « Une affreuse pensée ».)

« H.2 : C'est bien ce que tu voulais, c'est ce que tu cherchais, que je sois jaloux... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 37.- Tous ces démonstratifs équivalent à la proposition subordonnée « que je sois jaloux » qui les suit.)

- un emploi particulier de ces outils non-embrayeurs est repéré : un adjectif démonstratif détermine un nom renvoyant à un personnage qui n'a pas encore été introduit ou à un objet du discours qui n'a pas encore été présenté ; il ne fonctionne donc pas en anaphorique, le référent est donné par ce déterminant, ce qui le distingue des autres éléments de la même catégorie qui lui sont contigus. Ceci n'implique pas qu'il s'agit d'un déictique puisque le nom qu'il détermine ne réfère pas à l'un des actants ou des éléments de la situation d'énonciation en cours ; mais il prend, en partie, l'apparence d'un embrayeur. Ce moyen serait adopté pour inviter l'/ les énonciataire(s) à T0 à se souvenir, en détails, de moments qu'il(s) a/ ont partagé au passé avec le personnage qui raconte et à les faire défiler devant soi, comme un film. Cependant, dans le cas d'une situation fictive ou réelle mais que l'allocutaire n'a pas vécue, cet emploi des démonstratifs incite ce dernier à se l'imaginer. Les mêmes effets sont aussi produits sur tout récepteur des œuvres :

LUI

« Toute cette comédie [...] Ces extases dès que tu le sentais remuer... Ces airs béats... Tout était faux !... » (*C'est beau*, p. 33.)

« H.2 : [...] il est comme ce jeune homme [...] tout le monde riait... La maîtresse de maison se tourne vers lui [...] » (*Le Silence*, pp. 57- 58.)

ELLE

« [...] on s'était crus si fous qu'on se comparait à ce couple d'obsédés, à ces maniaques [...] » (*Isma*, p. 47.)

2 Les lieux

2.1 L' « ici » : juste un « dehors »

Les indices topologiques fonctionnent selon un double système : la référence absolue et la référence relative. Il va de soi que c'est le deuxième de ces deux types qui nous intéresse ici, plus précisément les déictiques parce qu'ils permettent de localiser le contexte spatial en fonction de l'acte d'émission verbale. Ainsi, c'est la position du corps du sujet parlant au moment de la prise de parole T0 qui joue le rôle de repère pour étudier le fonctionnement de ces indicateurs spatiaux. Embrayeurs, ils s'ordonnent selon l'axe sémantique relatif à la proximité / éloignement par rapport au lieu- repère, la plupart d'entre eux étant associés aux indices de la première et de la deuxième personnes, et nous pouvons les classer dans des microsystèmes d'oppositions suivants :

- la dimension horizontale : ici/ là ou là-bas – près / loin de (moi, toi, nous, vous) :

« H.2 et H.3 *se lèvent et lui barrent le chemin, très doux, doucereux* : Si, si, maintenant. Nous ne pouvons plus attendre. Mais n'ayez donc pas peur. On ne vous veut aucun mal. Au contraire. Venez. On vous aime tant. Venez avec nous. Ici, là... Là... (H.2 *l'assoit entre eux.*)

H.3 : Non, pas entre nous ? Vous ne voulez pas ? Eh bien, mettez-vous ici, près de moi. » (*Elle est là*, p. 33.)

ELLE

« *Elle frappe à la porte.*

Viens, mon chéri, viens donc ici, près de nous... » (*C'est beau*, p. 57.)

« F.3 : 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... Mais les routes... » (*Le Silence*, p. 44.)

- la dimension latérale : à [ma, ta, notre, votre] gauche / droite :

« H.2 : [...] Il y a là... c'est difficile à dire... mais tu le sens, n'est-ce pas ? comme une force qui irradie de là... de... de cette ruelle, de ce petit mur, là, sur la droite, de ce toit... quelque chose de rassurant, de vivifiant. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 40.- « sur la droite » équivaut à « ma droite » et fonctionne donc comme déictique.)

- la dimension verticale : haut / bas ;
- la dimension frontale : devant / derrière (moi, toi, nous, vous).

Aucun indicateur relevant des deux dernières catégories citées là-dessus n'est employé dans le corpus pour désigner le lieu de l'action. Même ceux qui relèvent de la première et de la

deuxième sont peu nombreux. D'ailleurs, les didascalies initiales qui sont censées apporter, dans toute pièce, des informations sur l'espace fictionnel sont absentes des œuvres étudiées. Donc, Sarraute n'accorde pas d'importance aux cadres où se meuvent les personnages.

2.2 Le monde intérieur, « lieu » des tropismes

En effet, l'auteur privilégie le monde intérieur au détriment du monde extérieur : la plupart des déictiques censés désigner des lieux où se déroule l'action, surtout l'adverbe « là », réfèrent, dans les pièces objets de l'étude, à l'esprit d'un personnage en particulier ou à deux ou plusieurs ayant une même conception des choses. Il s'agit de déictiques par ostension : ce qui permet à l'énonciataire d'interpréter correctement le message est un geste ou un regard de la part de l'énonciateur, ostensiblement dirigé vers le ou les personnages dénotés, plus particulièrement vers sa/ leur tête, siège de l'esprit. Les mêmes indices sont donnés au spectateur pour identifier le référent de chacun de ces indicateurs spatiaux. Cependant, la tâche de décodage du lecteur et de l'auditeur est plus difficile. Pour identifier les déictiques d'ostension réservés au monde intérieur, ces derniers devraient, lors de la lecture et de l'écoute, tenir compte de la situation d'énonciation, de l'avancement de l'intrigue et du / des personnage(s) au sein duquel / desquels sont déclenchés les mouvements intérieurs :

« H.1 : Oui... il me semble que là où tu es tout est... je ne sais pas comment dire... inconsistant, fluctuant... des sables mouvants où l'on s'enfoncé... je sens que je perds pied... tout autour de moi se met à vaciller, tout va se défaire... il faut que je sorte de là au plus vite... que je me retrouve chez moi où tout est stable. Solide. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 48.- L'adverbe « là » renvoie au for intérieur de H.2, l'interlocuteur de H.1, qui s'oppose à « chez moi », le monde intérieur du locuteur.)

ELLE

« Non, non, pas ça !

H.2

Vous l'entendez ? Quelle véhémence ! quelle résistance ! Croyez-moi, c'est là la source. Quant à moi... plus je les observe, plus j'en suis convaincu. Aucun doute possible : le mal est là. » (*Isma*, p. 93.- Les deux occurrences de l'informant spatial renvoient aux esprits d'Elle, l'énonciatrice, et de Lui qui ressent, comme elle, de la gêne à cause des Dubuit et pour les mêmes raisons.)

PIERRE

« Non, vous n'y arriverez pas, Quand vous faites ça, ça se grave encore plus fort, ça s'enfoncé, ça brûle... Simone, je vous en supplie. Ma petite Simone, c'est là, en vous aussi... ne niez pas, je le sais,

vous le comprimez... c'est là... vous le savez bien [...] » (*Le Mensonge*, p. 56.- Cet indicateur spatial ne renvoie pas au cadre dans lequel se déroule l'action, mais au monde intérieur de Simone.)

Tout se joue donc dans le monde intérieur, scène des « tropismes » qui sont définis par Sarraute comme des « mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience [et qui] sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. »¹

2.3 Un autre lieu : la scène

Un autre cas particulier mérite aussi notre attention : dans *Elle est là*, certains des indicateurs spatiaux déictiques ne renvoient pas à l'espace fictionnel, mais scénique. En d'autres termes, ils servent à désigner tantôt la scène, tantôt la salle, lieux réels de la situation d'énonciation scénique. Les référents de ces embrayeurs sont identifiés par le lecteur grâce à des didascalies qui indiquent une adresse au public. En cas d'inexistence de didascalies, il tiendrait compte, tout comme l'auditeur, du contenu des énoncés les contenant et de la situation d'énonciation. Par contre, lors de la représentation, ces déictiques peuvent être accompagnés de gestes ou de regards pour indiquer le dénoté et permettre, par suite, un déchiffrement correct :

« H.2 : [...] (*S'adresse à la salle.*) Ah... vous croyez ? Est-ce possible ? Vous croyez que ça peut changer la face du monde, juste ça... cette petite idée... blottie en elle... cachée... Oh si seulement vous vouliez venir ici, près de moi... me dire... m'expliquer comment... pourquoi [...] » (p. 26.- Ces indices renvoient au lieu réel qu'est la scène, où se trouve l'acteur.)

« H.2 : [...] Si vous étiez ce que vous paraissez être à première vue, il est certain que vous vous seriez tenu bien coi, bien en sécurité là-bas, dans l'ombre... pas fou... enfin pas au point de venir ici vous exposer... vous seriez avec les autres... ceux qui refusent, qui s'écartent... vous seriez peut-être même un de ceux qui partent, qui en ont vraiment assez. » (p. 28.- Comme H.3, le destinataire de H.2, vient du public et se met à côté de son interlocuteur, « ici » désigne la scène, alors que le lieu éloigné « là-bas » réfère à la salle, où se trouvent « les autres » spectateurs, « dans l'ombre ».)

« H.3 : Vous savez, c'est ce qu'ils appellent, eux, là... ils ont des mots pour tout, faits tout exprès... ils pourraient s'ils voulaient de nouveau essayer de nous calmer [...] ils pourraient nous dire que ce que nous voulons obtenir, c'est tout bonnement une “ abjuration ” suivie d'une “ conversion ”. » (p. 42.- L'adverbe de lieu « là », même s'il est déictique, ne renvoie pas à l'espace fictionnel sachant que seuls

¹ SARRAUTE, Nathalie.- *Les Tropismes*.- Paris : Les Éditions de minuit, (1^{ère} édition 1939), 2^e édition, 1986.

le locuteur H.3 et son interlocuteur H.2 partagent la situation d'énonciation et qu'ils se tiennent l'un près de l'autre. Cet embrayeur réfère, par conséquent, à la salle. Vient le prouver aussi le présupposé qu'on peut extraire de l'énoncé « s'ils voulaient de nouveau essayer de nous calmer » : /Ils ont déjà essayé de nous calmer/, ce qui correspond à une « intervention » antérieure du public.)

2.4 Le bluff des indicateurs spatiaux

Si les indices topologiques ne sont pas centrés autour de la position du sujet parlant au moment de la prise de parole et n'en tiennent pas compte, ils n'appartiennent pas aux plans locutoires ancrés dans la situation d'énonciation, mais de ceux qui en sont coupés. Ils obéissent alors, majoritairement, à deux types de mécanismes référentiels :

- soit ils possèdent une référence absolue, c'est-à-dire qu'aucune information annexe ne doit être apportée pour les dénommer pour que le destinataire puisse, au décodage, donner un contenu référentiel précis à ces indicateurs :

PIERRE

« Elle n'était pas en Seine-et-Oise puisqu'elle était en Suisse pendant toute la guerre... » (*Le Mensonge*, p. 44.)

« H.1 : [...] c'était du temps où nous faisons de l'alpinisme... dans le Dauphiné [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p.43.)

- soit ils sont relatifs à leur environnement verbal ou le « cotexte », appellation proposée par Orecchioni :

« H.1 : [...] On prenait le frais au bord de la Seine [...] » (*Le Silence*, p. 46.)

« H.1 : [...] on avait escaladé la barre des Écrins [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p.43.)

Plus particulier est le cas d'indicateurs spatiaux dont le fonctionnement est paradoxal : bien que n'étant pas des déictiques, ils ont un rapport indirect avec la situation d'énonciation en cours. Il s'agit d'expressions définies qui ne sont pas précédées d'indices topologiques de référence absolue auxquels elles viennent se substituer, elles ne sont donc pas des anaphoriques, et présupposent :

- en un premier temps, que ce lieu existait à T_n , moment de l'événement, dans le monde fictionnel construit, et y existe toujours à T_0 ,
- et en un second temps, que les interlocuteurs savent bien quel en est le référent, cet indice topologique renvoyant à un lieu à T_n qui, à T_0 , se trouve- changé peut-être - à

proximité de l' « ici » correspondant à la position du corps de l'énonciateur au moment de l'énonciation :

SIMONE

« [...] Mon mari les avait rencontrés dans la forêt. » (*Le Mensonge*, p. 43.)

« H.2 : Ça s'est passé sur la plage [...] » (*Le Silence*, p. 61.)

Cependant, dans ce cas-là, le lecteur, l'auditeur et le spectateur se sentiraient exclus, ne pouvant accoler de référents précis à ces indicateurs spatiaux, contrairement aux interlocuteurs du personnage-énonciateur qui, en effet, n'interrogent pas ce dernier sur l'emploi de cet indice pour identifier ce à quoi il renvoie. Ainsi, est transgressée la loi d'exhaustivité qui « exige que le locuteur donne, sur le thème dont il parle, les renseignements les plus forts qu'il possède. »¹ Vu cette transgression et vu le nombre limité d'indicateurs de lieu non-embroyeurs, nous déduisons que Sarraute accorderait peu d'importance à la localisation spatiale dans ces plans coupés de la situation d'énonciation, privilégiant plutôt l'événement lui-même.

3 Les indices temporels lexicaux

Comme le note Benveniste, le temps linguistique ne correspond pas uniquement au temps chronologique et physique (fixé dans les calendriers), mais il est lié à l'exercice de la parole². L'on doit distinguer, par conséquent, les indicateurs temporels non-déictiques possédant une référence absolue ou anaphorique, et les déictiques, tributaires du moment de l'énonciation.

3.1 Au rythme des « tropismes »

Jacqueline Pinchon établit un système d'oppositions fondé essentiellement sur la différenciation entre la visée ponctuelle et la visée durative³. Dans chacune de ces catégories, elle répartit aussi les indices de temps selon que leur repère coïncide avec le moment de l'énonciation ou non. Affinant encore plus la typologie proposée, la linguiste y ajoute un

¹ DUCROT, Oswald.- *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*.- Paris : Hermann, coll. « Savoir : Sciences », 1991 (1^{ère} édition 1972), p. 134.

² Voir *Problèmes de linguistique générale II*, p. 70.

³ PINCHON, Jacqueline.- « L'homme dans la langue : l'expression du temps ».- *Linguistique française*, 1974, n° 21, pp. 43- 54.

nouveau critère relatif à la dimension rétrospective ou à la dimension prospective, exprimant respectivement l'antériorité et la postériorité par rapport à T0, moment de référence.

Le temps étant conçu subjectivement par chacun des personnages, leurs échanges dialogués comportent la localisation des événements en fonction de leur prise de parole. Les locuteurs investissent un grand nombre d'indicateurs lexicaux qui fonctionnent en embrayeurs et que nous classerons conformément à la typologie proposée par Pinchon : d'une part, selon leur visée ponctuelle ou durative et, d'autre part, en fonction de leur dimension contemporaine, rétrospective ou prospective :

- la visée ponctuelle :

- Les embrayeurs coïncidant avec le moment de l'énonciation sont quantitativement dominants :

« H.1 : Maintenant ça me revient : ça doit se savoir... Je l'avais déjà entendu dire. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 28.)

« H.1, *effrayé* : Je ne sais pas... Oh, je ne sais rien... Oh, vite autre chose... Oh, ça s'amasse maintenant, oh, comme ça enfle... Oh, me cacher [...] » (*Le Silence*, p. 36.)

LUI

« Moi je le supporterai très bien. Je trouve que ça commence à bien faire. Ça suffit maintenant, c'est lassant, à la fin... » (*Isma*, p. 32.)

- certains déictiques réfèrent à une temporalité antérieure à celle de la parole :

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 bien plus loin que tout à l'heure... là d'où plus personne ne pourra la déloger... » (*Le Mensonge*, p. 63.)

« H.1, *stupéfait* : Il a dit ça ? Balzac ? Mon Dieu ! Et vous ne disiez rien ? Et vous ne l'avez pas dit plus tôt ! » (*Le Silence*, p. 55.)

LUI

« Ah ça, il y en a déjà... Elles tournent autour... L'autre jour le téléphone sonne... je décroche et j'entends... » (*C'est beau*, p. 44.)

- d'autres renvoient à une temporalité postérieure au procès énonciatif :

H.1

« Exactement. Il ne me reste qu'à m'en aller. D'ailleurs, moi, demain je dois me lever de bonne heure... » (*Isma*, p. 42.)

« H.1 : [...] regardez comme il fait craquer ses doigts... cette moue qu'il a... il va dans un instant... » (*Le Silence*, p. 57.)

VINCENT

« Moi aussi, je dois dire... quand elle se met à pleurnicher sur sa misère... Un jour je vais faire comme Pierre, je vais exploser... » (*Le Mensonge*, p. 29.)

- la visée durative :
 - plusieurs déictiques temporels réfèrent à un présent plus ou moins dilaté débordant largement le moment de l'énonciation tout en l'incluant :

« H. 1 : Si, dis-moi... je te connais trop bien : il y a quelque chose de changé... Tu étais toujours à une certaine distance... de tout le monde, du reste... mais maintenant avec moi... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 24.)

VOIX

« Une supposition que vous seriez sans ressources et qu'il vous refuserait les aliments... comme on en voit tant, de nos jours... » (*C'est beau*, p. 38.)

H.3

« Main non. Les signes, c'est si trompeur. Vous savez bien qu'à l'heure actuelle il y a des milliers, des dizaines de milliers d'assassins [...] » (*Isma*, p. 75.)

- l'attitude rétrospective : dans ce cas-là, la durée ouverte indique la continuité d'un procès qui est initié dans le passé et qui se perpétue dans le présent, selon une modalité imparfective :

« H.1 : Mais justement, vous voyez ce que ça m'a valu. J'ai souvent regretté depuis... » (*Le Silence*, p. 47.)

« H.2 : [...] Les idées, vous savez, c'est comme le domicile conjugal : jusqu'à présent, d'ordinaire les femmes suivent. » (*Elle est là*, p. 37.)

H.2

« [...] Les Dubuit vous sont trop proches, hein ? Vous les connaissez trop bien ? Depuis trop longtemps ? » (*Isma*, p. 49.)

- l'attitude prospective : les déictiques rares relevant de cette catégorie permettent d'évaluer approximativement la durée qui s'écoulera avant qu'une action ne s'accomplisse :

LUI

« Ça va continuer longtemps ? Assez... Je n'en peux plus. Arrêtez... » (*C'est beau*, p. 38.)

« F.1 : Mais on ne prête qu'aux riches. Moi, je pourrais me taire jusqu'à la nuit des temps... » (*Le Silence*, p. 52.)

« H.2 : Oui, je comprends... oui, à bientôt, à très bientôt... on va s'appeler... » (*Elle est là*, p. 22.)

Par ailleurs, outre sa coïncidence avec T0 et le fait de le déborder en l'incluant, l'adverbe de temps « maintenant » connaît des fonctionnements référentiels singuliers en tant que déictique dans notre corpus : certaines de ses occurrences renvoient à un passé récent, d'autres à un futur proche, l'action étant, dans les deux cas, ponctuelle :

« H.2 : [...] Mais je t'aime bien, tu sais... je le sens très fort dans des moments comme ceux-là... »

H.1 : Comme ceux-là ?

H.2 : Oui, comme maintenant, quand tu t'es arrêté là, devant la fenêtre... pour regarder... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 40.- Dans ce cas-là, « maintenant » ne réfère pas à T0, le moment de l'énonciation de H.2, mais à une action antérieure non loin de T0 dans le temps.)

LUI

« Un vrai putsch. Mais maintenant ils ont tous vu à quel régime ils ont été soumis... Tout le monde soupire après les Dubuit. » (*Isma*, p. 39.- L'indice temporel « maintenant » renvoie à un passé proche du moment de l'énonciation.)

LUI

« [...] Oh, voilà, je l'ai dit... Maintenant, dans une seconde, les Duranton, les Charrat... » (*C'est beau*, p. 51.- La juxtaposition de l'indicateur de temps prospectif « dans une seconde » au « maintenant » prouve que ce dernier réfère lui aussi à une temporalité postérieure au procès énonciatif.)

ELLE

« [...] Maintenant nous irons... non ? ça ne te dirait rien ? Tu aimes mieux y aller tout seul... » (*C'est beau*, p. 66.- « Maintenant » renvoie à une action située après T0 dans le temps.)

En somme, un examen minutieux des embrayeurs temporels qui sont employés par les personnages nous permet de remarquer que le corpus est riche en indicateurs déictiques modulant l'échelle de la temporalité et recouvrant la totalité de cet axe :

- les indices prospectifs sont peu utilisés, l'avenir étant rarement envisagé par ces êtres fictifs ; s'il l'est, il s'agit d'un futur proche du moment de l'énonciation ;
- la plupart des indicateurs rétrospectifs mettent le passé en rapport étroit avec le présent, d'où les multiples occurrences de « tout à l'heure » renvoyant à un moment antérieur à T0, mais récent ;
- la dominante du texte est le présent qui jalonne les interactions des protagonistes : les informants temporels s'y référant, qu'ils coïncident exactement avec l'acte de parole s'ils sont à visée ponctuelle, ou qu'ils le contiennent s'ils expriment la durée, sont les plus nombreux, en particulier l'adverbe « maintenant » (62 occurrences).

Par conséquent, ce qui arrive à T0 et coïncide exactement avec lui est ce qui est surtout mis en évidence ; le rythme est donc lent. Ce rythme convient en effet aux intrigues des six pièces qui sortent du commun puisque l'« action » n'avance pas dans le temps à proprement parler et qu'elle est fondée sur le déclenchement des tropismes, de leur analyse et de l'effet qu'ils produisent. Ainsi le récepteur suit pas à pas l'évolution de chacune de ces intrigues.

3.2 Le passé exhumé

Certains énoncés coupés de la situation d'énonciation sont identifiés comme tels grâce à la localisation temporelle qui est spécifiée par des groupes nominaux et des adverbes non-déictiques. Autrement dit, ces indicateurs temporels renvoient à un repère distinct du cadre énonciatif et ne sont donc pas tributaires de T0. Leur fonctionnement référentiel peut être expliqué ainsi :

- certains possèdent une référence absolue, ce qui est traduit, dans notre corpus, par un groupe nominal déterminé par un article indéfini, leur référent n'étant donc pas précisé :

H.3

« [...] un jour, parce que je m'étais permis... » (*Isma*, p. 57.)

SIMONE

« [...] un soir chez les Ducreux... vous y étiez... » (*Le Mensonge*, p. 52.)

- certains sont anaphoriques, donc relatifs au cotexte ; ils doivent donc être précédés ou suivis d'un indicateur temporel de référence absolue qui justifie leur emploi ; ils sont

parfois constitués à l'aide des démonstratifs dont la forme simple est renforcée par la particule « -là » :

ELLE

« [...] quand je le portais...

LUI

À quel moment ? Dans quel mois ?

ELLE

C'était tout au début... » (*C'est beau*, pp. 31- 32.- Ce complément circonstanciel renvoie au début de la grossesse d'ELLE, ce que LUI, et par conséquent, les lecteurs/ spectateurs/ auditeurs n'auraient pas compris sans préalable.)

« H.2 : [...] tu ne l'as pas tenu au départ, quand tu t'es mis à parler de tes voyages... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 42.- Cet indicateur temporel réfère au début d'une conversation entre H.1 et H.2, portant sur les voyages du premier et ayant lieu bien avant T0.)

« H.2 : [...] (À F. :) c'est moi, cette fois-là, qui étais... » (*Elle est là*, p. 35.)

- d'autres sont des expressions définies qui réfèrent à un moment T_n qui ressortit au cadre événementiel et qui est, parmi les événements analogues, le plus proche de T₀. Dans notre corpus, seule l'œuvre intitulée *Le Mensonge* se caractérise par l'actualisation de tels indicateurs temporels. Cependant, le récepteur de cette pièce ne saurait accoler des référents à ces indices s'il n'avait pas ou ne mobilisait pas ses connaissances en Histoire ; la loi d'exhaustivité est de nouveau transgressée. Mais le cas contraire aurait donné aussi une impression d'in vraisemblance dans la situation fictive, surtout que l'identification du référent ne pose pas de problème pour l'/ les allocutaire(s) de la situation d'énonciation représentée :

PIERRE

« Vous habitiez en Seine-et-Oise ? Sous l'Occupation ? » (p. 44.- L'« Occupation » que Pierre mentionne est la dernière qui a eu lieu dans l'Histoire avant T₀, probablement l'époque s'étendant du 22 juin 1940 jusqu'en juin 1944 pendant laquelle les Allemands ont occupé la France.)

SIMONE

« [...] j'étais à Genève pendant toute la guerre. » (p.49.- Le complément circonstanciel de temps « pendant toute la guerre » renvoie à la dernière guerre avant le moment de l'énonciation. Il référerait à la Deuxième Guerre mondiale qui a duré du 1^{er} septembre 1939 au 2 septembre 1945, l'indicateur temporel « l'Occupation » étant un indice.)

Nous classifions aussi les indicateurs temporels selon la dichotomie proposée par Jacqueline Pinchon, dichotomie fondée sur la distinction de l'aspect ponctuel de l'action dans le temps et de son aspect duratif :

- les informants temporels à visée ponctuelle :

« Moi c'est quand il « existait » déjà... à l'état d'embryon... Un jour... j'ai eu... » (*C'est beau*, p. 32.)

« Oui, après, je l'ai raconté. Tenez, un soir chez les Ducreux... vous y étiez... » (*Le Mensonge*, p. 52.)

- les indices de temps à visée durative, indiquant la continuité d'un procès initié et terminé au passé ; ils sont quantitativement dominants :

« Elle n'était pas en Seine-et-Oise puisqu'elle était en Suisse pendant toute la guerre... » (*Le Mensonge*, p. 44.)

« Moi, Dubuit, je l'ai connu autrefois... quand il essayait plutôt de se hisser... quand il se dressait sur la pointe des pieds... sur les pattes de derrière [...] » (*Isma*, p. 56.)

4 Les temps et modes verbaux : homogénéisation

L'expression du temps ne se limite pas aux indicateurs lexicaux déjà dépistés : elle se lit complémentaiement dans les formes verbales et modales. Par ailleurs, pour distinguer un énoncé ancré dans la situation d'énonciation et un autre qui en est coupé, nous ne prendrons pas uniquement appui sur le maniement d'un système personnel, d'indicateurs spatio-temporels et de démonstratifs déictiques ou non, mais sur leur combinaison avec les temps et modes verbaux tributaires du moment de l'énonciation ou non.

Pour ce qui est de ces formes, comme nous l'avons soulevé ci-dessus, Benveniste distingue entre temps de l'« histoire » et temps du « discours »¹. Selon lui, à l'indicatif, relèvent essentiellement de l'« énonciation discursive » le présent, qui est le temps de référence, le futur et le parfait (ou le passé composé), tous trois exclus du « récit » ; en revanche, l'« énonciation historique » comporte l'aoriste ou le passé simple (temps de base), le plus-que-parfait et l'imparfait (temps de base aussi), ce dernier pouvant théoriquement appartenir aux deux plans.

¹ Selon la conception de Benveniste.

La distribution des temps verbaux selon Weinrich¹ converge avec la répartition benvenistienne à une différence près : pour lui, aucun temps et mode verbal ne peut opérer et dans le monde raconté (ou « récit ») et dans le monde commenté (ou « discours ») ; il s'attarde sur l'imparfait qui, à son avis, relève exclusivement du premier type d'énonciation.

L'impératif, quant à lui, est un mode éminemment énonciatif et étroitement lié à l'expression des actes de parole, qu'il actualise sa valeur d'ordre ou ses valeurs de requête, d'incitation, d'exhortation, etc. Le conditionnel, au contraire, est classé par Benveniste parmi les modes « historiques » ; cependant il est susceptible, de fonctionner déictiquement dans certaines de ses valeurs modales.

Or, nous montrerons que les théories de ces linguistes laissent à désirer. Dans les six pièces de Sarraute, est mobilisée une panoplie de temps et modes verbaux : certains se déterminent par rapport au moment de l'énonciation, le présent constituant la base à partir de laquelle sont repérables les autres dimensions déictiques du système verbal ; d'autres ne sont pas mis en relation avec la situation de communication et ont le statut de non-embrayeurs. Par conséquent, les valeurs de ces formes temporelles permettent au récepteur d'identifier et de délimiter les plans qui sont ancrés dans la situation d'énonciation et ceux qui en sont coupés. Seul le subjonctif ne nous intéresse pas parce qu'il n'est actualisé dans les œuvres étudiées que conformément aux règles de la concordance, dans ses emplois obligés.

4.1 La dominance du présent de l'indicatif déictique

4.1.1 Présent des tropismes et parole-action

Temps de l'actualisation maximale du discours en tant qu'il concorde avec le moment de la parole, le présent d'énonciation constitue le repère autour duquel se répartissent les autres temps et modes verbaux déictiques. Le personnage-locuteur, instaurant la communication avec son partenaire discursif, emploie cette forme du présent qui coïncide avec le procès énonciatif, qui est associée aux morphèmes déictiques de la première et de la deuxième personnes et qui peut être assortie d'un circonstant temporel dénotant T₀, temps contemporain de l'énonciation. C'est cette forme du présent qui actualise le plus grand nombre d'occurrences dans les échanges verbaux dans notre corpus dans le but de décrire les tropismes, de les analyser et de les saisir :

« H.2 : Non, pas des mots comme ça... d'autres mots [...] »

¹ WEINRICH, Harald.- *Op. cit.*- pp. 35- 48.

H.1 : Lesquels ? Quels mots ? Tu me fais languir... tu me taquines... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 25.)

ELLE

« Mais si, j'aime, je te l'ai dit... Mais juste maintenant... tu ne veux donc pas comprendre...

LUI

Non, en effet, je ne comprends pas... » (*C'est beau*, p. 22.)

ELLE, *tout bas*

« Attention, qu'est-ce que tu fais ? Tais-toi. Il ne faut surtout pas interrompre. Il faut que ça se déroule. Patience. Tu verras... » (*C'est beau*, p. 38.)

« H.2 : Non, vous n'y êtes pas du tout. Vous feriez mieux de donner votre langue au chat.

H.3 : Bon, je la donne. » (*Elle est là*, p. 49.)

« F.2 : Il est allé trop fort, vous entendez ? Mais Jean-Pierre, dites quelque chose. Je commence à avoir peur, moi aussi. Vous commencez à m'énervier. » (*Le Silence*, p. 36.)

JULIETTE

« Je sens qu'en moi aussi... Tout à l'heure ça s'était effacé, et puis maintenant... malgré moi ça revient... » (*Le Mensonge*, p. 57.)

F.1

« C'est vrai : on est comme un diamant... et au contraire les porteurs d'oreilles décollées [...]

ELLE

Oui, je vois bien. Mais les Dubuit n'ont pas les oreilles décollées. » (*Isma*, pp. 91- 92.)

Plus intéressant est l'emploi des verbes performatifs dont la seule profération réalise *ipso facto* l'acte qu'ils décrivent en même temps qu'ils le décrivent, lorsqu'ils sont énoncés affirmativement, au présent d'énonciation et associés au déictique de la première personne du singulier. En d'autres termes, dans l'énonciation performative, *dire* équivaut à *faire* :

« H.2 : Ah non, arrête... pas ça... pas que je sois ceci ou cela... non, non, je t'en prie, puisque tu veux que nous arrivions à nous comprendre... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 30.)

LUI

« Oh... assez. Assez. Je me soumetts. Je renonce... » (*C'est beau*, p. 40.)

« H.2 : Vous n'avez pas remarqué ? Vous ne l'avez pas senti ? Elle n'était pas de notre avis. Mais pas du tout...

H.1 : J'avoue que je n'ai pas fait très attention. » (*Elle est là*, p. 20.)

« H.1, *impassible* : Oui, c'est un bouquin excellent. Très bien fait. Je vous le recommande. » (*Le Silence*, p. 63.)

SIMONE

« Je suis ravie... et je serai encore plus ravie quand on viendra vous prendre pour vous mettre au cabanon. Je vous assure, votre place est là. » (*Le Mensonge*, p. 65.)

H.1

« Yvonne, je t'en conjure, réfléchis à ce que tu fais. Je ne te le pardonnerai pas. » (*Isma*, p. 43.)

LUI

« *Isma*. *Isma* [...] mais comment ne le sentez-vous pas ?

ELLE

Essayez, je vous en supplie [...] » (*Isma*, p. 94.)

Un cas particulier d'énonciation performative mérite notre attention. Nombreuses sont les occurrences de verbes de parole qui jouent, dans notre corpus, le rôle de performatifs en tant qu'ils sont associés au « je » et qu'ils réfèrent à T0, le moment de l'énonciation, plus précisément à l'action qu'ils décrivent, à savoir celle de « dire », « répondre », « demander », etc. Ces verbes de parole divergent donc de leur emploi habituel puisqu'ils ne remplissent pas la fonction d'indices de discours rapporté et n'en introduisent pas. Leur rôle, dans ce cas-là, consiste en une mise en relief de l'acte énonciatif lui-même :

« H.1 : Eh bien, je te demande au nom de tout ce tu prétends que j'ai été pour toi... au nom de ta mère... de nos parents... je t'adjure solennellement, tu ne peux plus reculer... Qu'est-ce qu'il y a eu ? Dis-le... tu me dois ça... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 25.)

LUI

« Répète, je te dis. Moi tout à l'heure j'ai eu beaucoup de patience. » (*C'est beau*, p. 49.)

« H.2 : Rire ! Ça les ferait rire. Eh bien, faites-moi rire avec eux, je ne demande que ça... rions ensemble... » (*Elle est là*, p. 36.)

« H.1 : De qui voulez-vous que ce soit ? De qui d'autre, je vous le demande... Mais vous voulez encore me provoquer... » (*Le Silence*, p. 31.)

PIERRE

« Non, ne soyez pas méchante, je ne demande qu'à vous croire... Je serais si heureux... » (*Le Mensonge*, p. 48.)

« [...] je ne vous dis que ça... ils irradient de bonté... de vraie... ils ont le cœur sur la main. » (*Isma*, pp. 75- 76.)

L'énonciation performative permet, par conséquent, d'ancrer l'action de plus en plus dans le présent et de révéler l'appartenance des énoncés l'actualisant aux plans ancrés dans la situation d'énonciation. En outre, elle inscrit l'émetteur comme instance agissante qui n'hésite pas, en tant que source de la parole, à se déclarer explicitement le maître de ses opinions, préférences et sentiments. C'est donc la prise de parole qui devient, dans ce cas-là, une action faisant avancer l'intrigue.

En somme, l'acte de parole étant individuel et l'instance discursive à chaque fois nouvelle, la temporalité linguistique est vécue comme une expérience subjective par le personnage-locuteur. C'est en s'énonçant comme sujet que celui-ci instaure le présent d'énonciation, qu'il ordonne les actions antérieures ou postérieures par rapport à ce temps-repère, les plans contenant le présent d'énonciation et ceux qui s'organisent autour de lui sont donc ancrés dans la situation d'énonciation.

4.1.2 D'autres emplois du présent déictique

Dans notre corpus, un autre emploi de ce temps de l'indicatif est perceptible : il s'agit du présent cognitif. Non marqué, il renvoie au stock de connaissances et d'expériences relevant de la compétence cognitive du locuteur, connaissances et expériences censées être partagées avec l'allocataire de la situation d'énonciation fictive qu'est l'interlocuteur présent sur scène. Le présent, dans ce cas-là, est souvent accompagné de démonstratifs cognitifs qui fonctionnent comme déictiques, comme nous l'avons décrit plus haut¹. Par ailleurs, le sémantisme de la plupart des verbes, dans ces usages cognitifs, appartient significativement au champ lexical du « savoir » :

« H.2 : Ah, les noms, ça c'est pour toi. C'est toi, c'est vous qui mettez des noms sur tout. Vous qui placez entre guillemets... Moi je ne sais pas.

H.1 : 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 [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 45.)

ELLE, *au père*

¹ Cf. supra, pp. 65- 66.

« Ah, tu vois comme nous nous sommes trompés. Comme nous connaissions mal notre propre enfant... C'est vrai, c'est ceux qu'on connaît le moins bien... » (*C'est beau*, p. 64.)

« H.3 : [...] Faites-la revenir.

H.2 : Qui ?

H.3 : La porteuse, bien sûr. Les idées, vous le savez bien, ont besoin de porteurs pour circuler... » (*Elle est là*, p. 43.)

« H.1 : [...] il y a des gens qui ont des préjugés... dès qu'ils flairent un intellectuel... c'est comme si... c'est une sorte de haine... ils les traquent depuis l'enfance. » (*Le Silence*, p. 44.)

LUCIE

« Tout le monde fait ça plus ou moins... des petits mensonges... Les gens ont besoin de se valoriser, que voulez-vous... On fait ce qu'on peut. » (*Le Mensonge*, p. 30.)

ELLE

« Oh écoute, monsieur a raison, ne dis pas le contraire, l'échange de lieux communs- c'est sans mélange, c'est pur. Rien par en-dessous.

F.2

Tout le monde le sait, voyons. Ce n'est que de la surface... c'est ce qui fait leur charme. » (*Isma*, p. 36.)

Comme ce présent d'attestation réfère au savoir sur les êtres et les choses et que l'émetteur ne monopolise pas ce savoir puisque ce stock est censé être commun, il permet d'instaurer une relation de connivence entre les interactants dans les pièces sarrautiennes. Les personnages ont surtout recours à ce présent-là pour expliquer et comprendre les tropismes, pour les rapprocher ou au contraire les dissocier de ce qu'ils connaissent. Cependant, même si le savoir est partagé, il reste insuffisant pour les énonciataires pour appréhender ces mouvements intérieurs jamais analysés auparavant et pour saisir leur déclenchement.

Par ailleurs, le présent itératif est lui aussi employé par les personnages, mettant ainsi en relief des événements qui se répètent ou bien leurs habitudes. Forme déictique, elle est souvent associée à des indicateurs temporels qui ont le statut d'embrayeurs et qui expriment la répétition :

« H.1 : Quels guillemets ?

H.2 : Ceux que tu places toujours autour de ces mots, quand tu les prononces devant moi... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 42.)

LUI, *avide*

« Oui, n'est-ce pas ? Dans les livres ? Dans les musées ? À toutes les expositions ? Les bons disques. Les livres d'art. Oui, comme moi autrefois... Mais vous savez, par moments, je me demande... je ne voudrais pas vous vexer... » (*C'est beau*, p. 54.)

ROBERT

« [...] Edgar, tenez, quand il se met à parler de ses exploits de résistant [...]

JACQUES

Oui, très bien, Edgar. Parfait. Même moi quand il s'y met... » (*Le Mensonge*, p. 34.)

ELLE

« On veut les aimer, vous comprenez. Et quand on les voit... on y arrive, on les aime... *Isma glisse* sur nous sans nous pénétrer... à peine un chatouillement...

LUI

Et puis, dès qu'ils ne sont plus là... ça s'enfoncé. Ça devient toujours plus fort. C'est intolérable... La seule idée de les revoir... » (*Isma*, p. 80.)

Quant au présent duratif, il met l'accent sur l'aspect inaccompli de l'action en question : il ne coïncide pas avec T0, il dépasse la contemporanéité de l'acte d'énonciation et recouvre une durée plus ou moins illimitée. Les verbes, dans ce cas-là, sont naturellement assortis de circonstants temporels exprimant la dilatation :

« H.1 : [...] Qu'est-ce que tu as contre moi ?

H.2 : Mais rien... Pourquoi ?

H.1 : Oh, je ne sais pas... Il me semble que tu t'éloignes... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 23.)

« H.1 : Je pense que depuis quelque temps on assiste à une recrudescence... à une dégradation de plus en plus sensible... » (*Elle est là*, p. 19.)

« H.1 : [...] Mais vous, juste un petit bout... Une petite parcelle... Un grain... Nous nous en contenterons... Non, bas les pattes, hein ? Vous n'aimez pas ces promiscuités. » (*Le Silence*, p. 48.)

H.2

« Oui. Parfaitement. L'antipathie. Les Dubuit vous sont antipathiques. Un point, c'est tout. Ce que vous sentez chez les Dubuit... de vague, d'indicible... ce qui vous tire... ce qui fluctue... ça éveille ce qu'on nomme l'antipathie. » (*Isma*, p. 46.)

Un emploi particulier du présent de l'indicatif se manifeste aussi dans notre corpus : au lieu de référer à T0 ou de l'englober en débordant, ce temps, dans de multiples occurrences, renvoie à un futur proche du moment de l'énonciation. Il est donc considéré comme

déictique. Il se substitue alors au futur simple de l'indicatif¹. L'auteur aurait fait ce choix soit par souci d'économie, soit pour une imitation réussie de l'oral, soit pour ces deux raisons à la fois :

H.1

« Exactement. Il ne me reste qu'à m'en aller. D'ailleurs, moi, demain, je dois me lever de bonne heure... Yvonne, tu viens ? » (*Isma*, p. 42.)

JULIETTE

« [...] Vous voyez, ça va mieux. Allons, on vous ramène. » (*Le Mensonge*, p. 68.)

« H.2 : Ou même du plomb, n'est-ce pas ? pourvu qu'on voie ce que c'est, pourvu qu'on puisse le classer, le coter... il faut absolument qu'on sache à quoi s'en tenir. Comme ça on est tranquille. Il n'y a plus rien à craindre. » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 47- 48.)

Le présent permet d'envisager la postériorité aussi à travers le futur périphrastique, récurrent dans les pièces étudiées. Cette forme est constituée du verbe « aller » au présent de l'indicatif et d'un verbe à l'infinitif. Elle sert aussi à localiser des actions dans le futur, ce futur étant toutefois proche du moment de l'énonciation. Le futur périphrastique se situe donc dans le prolongement immédiat du présent et y est directement rattaché. Par ailleurs, il connote, en général, une forte prise en charge de l'énoncé par son énonciateur :

JACQUES

« Attendez, je vais vous aider. Regardez-la bien. Il n'est pas possible qu'elle mente. Très bien ! Il faut s'y prendre comme ça, vous verrez, ça va venir. » (*Le Mensonge*, p. 50.)

LE FILS

« C'est... mais ça me gêne de vous le dire... je vais vous choquer... » (*C'est beau*, p. 62.)

« H.2 : [...] Je n'avais pas pensé à ce mot. Je ne les trouve jamais quand il le faut... mais maintenant que je l'ai, permets-moi... je vais recommencer... »

H.1 : Tu vas faire une nouvelle demande ? » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 30- 31.)

H.2

« Bien. Très bien. Je comprends. Vous n'en voulez pas. Vous allez voir... je vais vous sortir de là. » (*Isma*, p. 72.)

¹ Cet emploi du présent n'implique pas une omission du futur simple dans le corpus, temps verbal dont nous analyserons l'emploi aux pages 97 et 98 de la présente étude.

En somme, le présent s'avère le temps déictique dominant et le plus varié, vu le nombre de valeurs qu'il peut prendre. Le choix de ce temps verbal prépondérant dans les pièces se recoupe avec celui des déictiques temporels lexicaux : les deux grilles représentent simultanément et de manière prédominante le présent, plus particulièrement le présent d'énonciation, car les œuvres étudiées, dépeignant des scènes de déclenchement et d'analyse des « tropismes », cristallisent les propos et l'action autour de l'intrigue dans laquelle le moment actuel compte surtout. Ainsi, le présent d'énonciation fait de T0 un moment crucial pour les personnages.

4.1.3 Le présent scénique

Outre son emploi dans les échanges verbaux entre les personnages, nous repérons un bon nombre d'occurrences du présent de l'indicatif dans les énoncés qu'adressent les locuteurs au public et dans les commentaires que font les interactants des comportements ou prises de position des spectateurs. Comme ce rôle donné aux récepteurs de la situation scénique est une particularité d'*Elle est là*, ce cas-là figure uniquement dans cette pièce. Même si, théoriquement, ce présent fait aussi partie des déictiques et remplit les mêmes fonctions que le présent de l'intrigue, toute personne assistant à la représentation devrait l'en distinguer. Lorsqu'il coïncide avec le procès énonciatif, il ne réfère pas au moment de l'énonciation fictive T0, mais à T'0, le présent réel de la représentation, autour duquel sont centrés tous les autres temps et modes verbaux dans les adresses au public. Les verbes sont alors associés soit au morphème de la deuxième personne du pluriel lorsque les spectateurs sont interpellés par les personnages- les didascalies telles que « à la salle » en sont alors une preuve- soit à celui de la troisième personne lorsque ces derniers sont critiqués par les interlocuteurs. Les valeurs du présent qui y sont actualisées sont :

- le présent d'énonciation :

« H.2 : [...] Oui, je m'excuse... en effet, comme distraction, je reconnais qu'on peut faire mieux... » (p. 28.)

« H.2 : [...] (*À la salle :*) Mais la libre discussion, qu'est-ce que vous en faites ? Vous ne l'admettez pas ? Ah, vous voyez, bien sûr qu'ils l'admettent. » (p. 31.)

- le présent itératif :

« H.2 : [...] Eh oui (*à la salle :*), vous voyez, il se produit parfois de ces miracles. » (p. 29.)

- le présent duratif :

« H.2, *seul* : [...] Non, il n'y a rien à faire... c'est là, enfoncé en moi, son idée... elle pousse, elle appuie... ça fait mal. » (p. 27.)

« H.2 : [...] Ce que nous sommes en train de faire là, s'appelle tout simplement intolérance. Et c'est absolument interdit par nos lois. » (p. 30.)

- le présent cognitif, appartenant à un univers de définitions et d'expériences extratextuelles du personnage énonciateur, que le spectateur est censé partager :

« H.2, *seul* : [...] Ah... vous croyez ? Est-ce possible ? Vous croyez que ça peut changer la face du monde, juste ça... cette petite idée... blottie en elle... cachée... » (p. 26.)

« H.3, à la *salle* : C'est vrai ? Vous êtes si loin ? À de si grandes distances ? Vraiment ? Mais comment est-ce possible ? Après tout ce qui s'est passé ? Tout ce qui a été fait [...] et sur quelles échelles énormes... toutes les guerres de religion... inquisition, bûchers, potences, garrots, pelotons d'exécution, charniers et camps de concentration ? Vraiment ? Vous ne pouvez pas comprendre ?

Silence.

H.2 : Non, rien à faire. Ils ne sont pas de ceux-là. » (p.39.)

4.1.4 Un présent pas présent

Plus singulier est le fonctionnement non-déictique du présent de l'indicatif. Même si ses occurrences ne sont pas nombreuses, elles complexifient le clivage entre les différentes couches locutoires, ce qui explique la qualification de ce temps-là de « form[e] caméléon du système verbal français »¹ par Jean-Michel Adam. Il s'agit d'une neutralisation des oppositions de temps.

C'est un examen critique de la valeur de ce temps-là qui permettra au récepteur de remarquer qu'il ne sert pas, dans ce cas-là, à ancrer les événements dans l'« ici » et le « maintenant » du locuteur ; au contraire, il vient se substituer au passé simple et, par conséquent, au suppléant de ce dernier qu'est le passé composé, dans le but de rendre l'« histoire » facile à imaginer, qu'il s'agisse d'un récit fictif, dans le cas des blagues racontées par les personnages, ou réel, comme quelques souvenirs ravivés, ou qu'il s'agisse d'une intertextualité. D'ailleurs, si l'identification de cette valeur du présent de l'indicatif pose problème, elle est corroborée par l'emploi non-embrayé des indices de personnes, de lieux et de temps et par l'alternance entre ce temps et les temps de l'axe temporel du passé :

¹ ADAM, Jean-Michel.- *La Linguistique textuelle*, *Op. cit.*- p. 250.

« H.1 : Un petit garçon revient du catéchisme. Son père lui demande [...] Et le petit garçon répond [...] Le petit garçon réfléchit un moment et il répond [...] » (*Le Silence*, p. 58.)

ELLE

« Vous vous rappelez, dans *Le Cercle de craie*, les vieux époux de quatre-vingts ans ? Ils se présentent devant le juge, ils veulent divorcer. Le juge leur demande [...] » (*Isma*, p. 48.)

« H.2 : Tu te sentais heureux [...] comme vous deviez vous sentir heureux, Janine et toi, quand vous vous teniez devant moi [...] vous regardant au fond des yeux... mais un petit coin de votre œil tourné vers moi, un tout petit bout de regard détourné vers moi pour voir si je contemple... si je me tends vers ça [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 37.)

4.2 De la duplicité de l'imparfait

4.2.1 L'imparfait : un temps repère dans le passé

Lorsqu'il réfère à des moments du passé n'ayant aucun rapport avec T0, l'imparfait fait du plan énonciatif le contenant un plan coupé de la situation d'énonciation, quelle que soit la personne à laquelle il est associé. Ces occurrences de l'imparfait étant au nombre de 146, ce temps est dominant dans ces couches locutoires, il y joue donc parfaitement le rôle de repère. Il y occupe plusieurs fonctions :

- il peut être itératif, montrant ainsi que des actions se répètent, certaines d'entre elles devenues même habituelles:

« Ils se racontaient toujours les mêmes. » (*Le Silence*, p. 57.)

F.3

« [...] le soir [...] ils montaient sur une chaise, ils sортаient... de derrière les piles d'assiettes... ils se mettaient à quatre pattes pour tirer de sous le lit le coffre... » (*Isma*, p. 64.)

« H.1 : [...] c'était du temps où nous faisions de l'alpinisme.... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 43.)

- il sert aussi à décrire, dessinant ainsi un arrière-plan pour les autres actions des couches historiques :

ELLE

« Il me semblait que c'était comme dire... Comme dire youpin. » (*C'est beau*, p. 27.)

SIMONE

« Il les a ramenés... Ils étaient dans un état... » (*Le Mensonge*, p. 45.)

« H.1 : [...] J'étais indigné, j'ai essayé de te défendre... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 28.)

- il ne coïncide pas avec un moment ponctuel du passé, mais recouvre une durée plus ou moins longue :

« H.1 : [...] Je connaissais une famille... Eh bien, les deux parents avaient une sorte de répulsion... » (*Le Silence*, p. 44.)

« H.2 : Quand je me rappelle nos discussions [...] Eh bien, mettons... sur l'éducation. [...] J'étais pour l'autorité. » (*Elle est là*, pp. 34- 35.)

ELLE

« Ça m'a prise tout à coup [...] je n'en voulais pas. » (*C'est beau*, p. 32.)

4.2.2 L'imparfait déictique

Benveniste explique que l'imparfait n'est considéré comme « temps historique » qu'au cas où il est combiné à des morphèmes de la troisième personne et qu'il est, par contre, « discursif » si un indice de la première ou de la deuxième personne occupe la fonction de sujet du verbe¹. Weinrich, quant à lui, réfute le point de vue du linguiste français : l'imparfait appartiendrait exclusivement aux temps du « monde raconté », indépendamment de la personne à laquelle il est lié, puisqu'aucun temps ne peut être admis dans les deux types d'énonciation à la fois¹.

Un examen critique des deux théories nous permettrait de les combiner et de n'en retenir que ce qui suit : l'imparfait jouerait essentiellement le rôle de repère dans les plans locutoires coupés de la situation d'énonciation- en parallèle avec un perfectif- si aucun lien n'est établi entre lui et T0 ; sinon il a le statut de déictique. Prenons à titre d'exemple l'imparfait exprimant la modestie. Soit l'énoncé émis par un élève qui s'adresse à un enseignant : « Je voulais vous poser une question. » Ce n'est point pour renvoyer à un moment du passé que l'énonciateur emploie l'imparfait, mais par modestie et par déférence pour son énonciataire, l'imparfait venant, dans cette situation-là, se substituer au présent d'énonciation : « Je veux vous poser une question » qui serait considéré comme une marque de manque de respect envers l'interlocuteur. Par conséquent, la distinction de l'imparfait embrayeur ou non n'est point tributaire de sa combinaison à une personne ou à une autre, mais de la valeur que prend ce temps dans les énoncés étudiés.

¹ BENVENISTE, Émile.- *Problèmes de linguistique générale I*, Op. cit.- p. 241- 244.

Dans notre corpus, les occurrences de ce temps verbal ayant comme référence le présent ne sont pas négligeables. C'est ce cas de figure qui fera l'objet de notre étude ici :

- il exprime une condition réalisable à T0 ; cependant, le locuteur sous-entend que ses chances de réalisation ne sont pas fortes, tenant compte du rôle de l'/les émetteur(s) et des circonstances de l'énonciation :

« H.1, *très sérieux* : Vous ne demandez qu'à nous rassurer, n'est-ce pas ? J'en suis certain... Vous le feriez, si ça vous était possible... » (*Le Silence*, p. 33.)

« H.2 : Si je ne devais plus voir ça... ce serait comme si... je ne sais pas... Oui, pour moi, tu vois... la vie est là... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 40.)

VOIX

« On pourrait comprendre ça si c'était un bandit. Un assassin. » (*C'est beau*, p. 37.)

- il réfère à un passé proche du moment de la parole, mais ne se substitue pas au passé composé puisque les faits et les actions à l'imparfait recouvrent une certaine durée ou décrivent la situation dans laquelle se trouvaient les interlocuteurs précédemment. Son fonctionnement en tant qu'embrayeur peut être aussi prouvé par son emploi en corrélation avec d'autres temps qui ont, eux aussi, le statut de déictiques, par son association quelques fois à des indicateurs temporels déictiques tels que « tout à l'heure », et par les répercussions qu'il a sur le présent :

LUI

« Dénigrement ? Dé-ni-gre-ment. Oui, c'est ça : dénigrement. C'était du dénigrement, ce que nous faisons là. Vous auriez pu dire aussi : médisance. Ou cancans. Mais vous avez choisi dénigrement. Je comprends... À vrai dire, je m'y attendais. Toi aussi, tu t'y attendais, n'est-ce pas ? Nous nous y attendions tous les deux. » (*Isma*, p. 23.)

ELLE

« [...] Non, pas ça non plus... Mais je sais quoi... je crois que cette fois...

Du Mozart, plus longuement.

LUI

Oh assez. (*Il arrête le disque.*)

ELLE, *éplorée*

Mais pourquoi fais-tu ça ? On écoutait si bien... Ça entraît... emplissait... c'était... » (*C'est beau*, p. 67.)

¹ WEINRICH, Harald.- *Le Temps, Op. cit.*- p. 62.

« F.1 : Mais parce que tout à l'heure...

H.1 : Quoi, tout à l'heure ? [...]

F.3 : Son silence...

H.1 : Mais quel silence ?

F.4, *gênée* : C'était un peu... Il m'a semblé... (*Hésite un instant et puis :*) Oh non, rien... Je ne sais pas... » (*Le Silence*, p. 64.)

YVONNE

« J'aurais voulu rentrer sous terre.

LUCIE

Moi aussi. Je ne savais pas où me mettre. [...]

JACQUES

Je n'en croyais pas mes oreilles. Styvers. J'ai cru que je rêvais. Prononcer ce nom devant Madeleine. » (*Le Mensonge*, p. 21.)

« H.2 : Si, si... vous allez voir, vous allez comprendre... Tout à l'heure, quand il était ici, oui, cet ami... quand nous parlions devant vous, vous vous rappelez, vous êtes entrée...

F. : Je n'aurais pas dû ?

H.2 : Mais si, mais si, voyons... il n'y avait aucun secret... il m'a semblé... j'ai senti... vous n'étiez pas d'accord, n'est-ce pas ? » (*Elle est là*, p. 23.)

4.3 La dualité du passé composé

4.3.1 Son fonctionnement déictique

Le passé composé fonctionne en tant que déictique lorsqu'il réfère à un événement antérieur au procès énonciatif. Dans ce cas-là, il est l'un des indices qui permettent au récepteur d'identifier un plan locutoire ancré dans la situation d'énonciation. Il peut être conduit à jouer deux rôles :

- il renvoie à une action déjà accomplie par rapport au moment de l'énonciation et localisée dans un passé récent, proche de T0 :

« H.1 : Mais tu sais bien comment nous sommes. Même toi, tu n'as pas osé le prendre sur toi. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 49.)

LE FILS, *très calme et un peu condescendant*

« Voilà. Voilà. On y va. Un peu de calme. Ce n'est pas tout ça, mais tout à l'heure, M. Bertrand a appelé. C'est moi qui ai répondu... » (*C'est beau*, p. 68.)

« H.2 : Eh bien... quand nous sommes entrés, vous avez vu ?

H.3 : J'ai vu sa nuque éclairée par la lampe... Ça m'a rappelé nos projets... » (*Elle est là*, p. 44.)

« H.1 : [...] J'ai lu l'autre jour un article tordant, justement sur cette passion à la mode pour les vieilles poutres... Je me suis reconnu... » (*Le Silence*, p. 45.)

YVONNE

« Elle faisait peine à voir. Elle s'est toute recroquevillée... elle est devenue toute grise... » (*Le Mensonge*, p. 22.)

H.3

« Oui. Ils le savent. Mais ils s'en moquent, vous comprenez. Ils l'ont assumé une fois pour toutes. Ils l'ont pris sur eux délibérément... Un poids énorme qu'ils ont accepté de porter. C'est là en eux... une lourde dalle scellée. » (*Isma*, p. 76.)

- quoiqu'il s'agisse d'un procès révolu, les impacts de l'action retentissent sur le présent du locuteur. Le passé composé, dont le plus grand nombre d'occurrences dans notre corpus répond à cet emploi, est alors en corrélation avec le présent de l'indicatif et est étroitement lié à T0. C'est cela précisément qui justifie le rapport qui s'établit entre des séquences contenant ce passé composé et la situation d'énonciation :

« H.1 : On y arrive... C'est à cause de ce rien que tu t'es éloigné ? Que tu as voulu rompre avec moi ? » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 25- 26.)

LUI, *ton ferme*

« C'est fini. Terminé. Pouce. Je ne veux plus jouer.

ELLE

Qu'est-ce tu as ?

LUI

J'ai que tu as commis une erreur. Une erreur fatale. » (*C'est beau*, p. 47.)

« H.2 : Ah, fort possible. Fort. Fort. Très fort. Et je n'ai rien fait. J'ai laissé... Pourquoi ne lui ai-je pas demandé ? Oui, j'aurais dû... » (*Elle est là*, p. 20.)

« H.1 : [...] J'ai fait ce que j'ai pu pourtant, je vous ai prévenus, j'ai essayé de vous retenir, mais il n'y a rien à faire, vous foncez... comme des brutes... Voilà. Soyez contents maintenant. » (*Le Silence*, p. 29.)

SIMONE

« Cette fois, mes amis, je vous tire ma révérence.

YVONNE

Je trouve aussi que la farce a assez duré. On a été patient. Très patient... » (*Le Mensonge*, p. 67.)

H.3

« Alors je ne comprends pas. Ils m'ont demandé de les aider, j'ai apporté ma contribution. Je reconnais qu'elle est modeste. Mais je vois que j'ai eu tort : c'était encore trop généreux. » (*Isma*, p. 58.)

4.3.2 Le substitut du passé simple

Par ailleurs, dans notre corpus, les plans locutoires coupés de la situation de communication se caractérisent, paradoxalement, par une absence totale du passé simple. Il faut alors supposer que ses fonctions se sont transmises à un ou d'autres temps. D'ailleurs, Weinrich fait remarquer que ce temps-là a presque disparu du français parlé et est devenu très rare dans la langue écrite, plus précisément dans certains secteurs parmi lesquels l'écriture théâtrale¹. De plus, les œuvres objets de l'étude s'inscrivent dans le XXe siècle, siècle pendant lequel le passé simple n'est plus en vigueur.

Dans les couches énonciatives n'ayant pas de rapport avec T0 des pièces étudiées, classées comme telles grâce à l'étude de la référentialité des indices de personne, des indicateurs lexicaux de temps et de lieu et des démonstratifs, le dénombrement des temps verbaux révèle, outre la concentration remarquable de l'imparfait, la prépondérance du passé composé (77 occurrences). Ce temps verbal forme alors, avec l'imparfait, le couple de temps de référence de ce type d'énonciation, les autres temps et modes verbaux se répartissant autour d'eux.

Mais, d'après Benveniste, « le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place »¹, il fait donc partie des temps déictiques. Cependant, un examen minutieux de nombreux verbes au passé composé permettrait au récepteur des œuvres d'en reconnaître la valeur : ce temps verbal vient se substituer au passé simple et prend ainsi un caractère non-embrayeur. D'ailleurs, il s'établit une solidarité fonctionnelle entre lui et l'imparfait qui font progresser les événements relatés ; il est souvent précédé d'un verbe dénotant la réminiscence tel que « se rappeler » et « se souvenir », ou bien il est combiné à des indicateurs de temps non-déictiques référant à un passé lointain, n'ayant aucun rapport avec T0 car n'influençant le présent en aucun cas. Parfois aussi, ces marques sont inexistantes, ce seront les autres indices non-déictiques qui nous permettront

¹ WEINRICH, Harald.- *Le Temps, Op. cit.*- p. 300. « Quand [le passé simple] apparaît encore, à l'occasion, dans une pièce moderne, il ne sert bien souvent qu'à caractériser un personnage comme pédant », ce qui ne s'applique à aucun des personnages du théâtre sarrautien.

alors de considérer le passé composé comme suppléant du passé simple. Nous en repérons les valeurs suivantes :

- il inscrit l'action dans le cadre de l'inattendu, du subit :

ELLE

« Ça m'a prise tout à coup [...] Tout à coup. » (*C'est beau*, p. 32.)

F.3

« Une nuit, elle a entendu un bruit de vaisselle... » (*Isma*, p. 65.)

- il montre la succession de certaines actions :

LUI

« Tu as voulu lui apprendre à être propre ? Tu l'as mis sur le pot... tu as siffloté... » (*C'est beau*, p. 30.)

SIMONE

« [...] quand il a vu ces parachutistes, il s'est mis à courir et eux ils fuyaient [...] Enfin, ils ont compris. Il les a ramenés... » (*Le Mensonge*, p. 45.)

« H.2 : [...] et je me suis avancé [...] j'ai marqué comme une nostalgie... alors... il m'a offert d'obtenir pour moi, grâce à ses relations... j'ai fait quelques petits travaux... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 33.)

- il met en évidence l'aspect ponctuel d'une action du passé :

PIERRE

« [...] à ce moment-là, vous n'avez pas pu le dire... Mais après la Libération, probablement... » (*Le Mensonge*, p. 52.)

« H.1 : On se posait des questions sur le report et le déport. On piochait notre examen de droit financier. Et je lui ai dit [...] » (*Le Silence*, p. 46.)

H.3

« [...] ils venaient le hanter la nuit... absurdes... insensibles... idiots... il se prenait la tête à deux mains... il m'a dit [...] » (*Isma*, p. 54.)

¹ BENVENISTE, Émile.- *Op. cit.*- p. 243.

4.4 Le conditionnel : encore du brouillage

Le conditionnel sert surtout à signaler qu'un fait ou une action est tributaire d'une condition, d'où son nom. Dans cette perspective, il n'est fait usage que du conditionnel présent dans notre corpus, en corrélation avec l'imparfait de l'indicatif, temps auquel est exprimée la condition. Véhiculant un sens hypothétique, le conditionnel introduit donc une valeur modale de distanciation dans le sens où le locuteur considère cette conjecture réalisable, mais peu probable, puisque la condition a peu de possibilités de se réaliser¹ ; il a, dans ce cas de figure, le statut d'embrayeur :

« F.1 : Moi si j'avais la force de me retenir, je garderais le silence. Toujours. » (*Le Silence*, p. 49.)

« H.3 : [...] ils pourraient s'ils voulaient essayer de nouveau de nous calmer... s'ils voulaient remettre les choses en place, nous remettre à notre place... ils pourraient nous dire que ce que nous voulons obtenir, c'est tout bonnement une « abjuration » suivie d'une « conversion ». Nous ne sommes pas les premiers... » (*Elle est là*, p. 42.)

LUCIE

« Oh, écoutez, où irait-on si chacun de nous comme ça, à tout bout de champ... Mais on fait un effort, on se domine. » (*Le Mensonge*, p. 28.- La condition n'est pas complètement formulée, mais le lecteur reconstruit facilement le reste de l'énoncé et remplace les points de suspension par ce qui suit : /ne se dominait plus ?/)

Cette tension modale qui s'institue entre l'énonciateur et la réalisation de l'événement que supporte son énoncé est aussi marquée par le conditionnel présent lorsqu'il présente comme incertain(e) le fait ou l'action non soumis(e) à une condition :

F.3

« Pardonnez ? Non, là, je crois que vous vous trompez. Ça ressortirait ailleurs. Votre isma serait vite remplacé. » (*Isma*, p. 88.)

LUI

« Tu vas voir. Il me les faut. Et aussi les Herbart. Tous : père, mère, fils, petit-fils. Donne. Et les Charrat. Toute la famille. Je pourrais t'en demander d'autres... mais pour le moment je me contenterai de ceux-là. » (*C'est beau*, p. 48.)

« H.2 : Non justement, c'est encore pire que ça. Un bonheur, à la rigueur tu pourrais l'admettre.

H.1 : Vraiment tu me surprends... Je pourrais être si généreux que ça ? » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 38.)

¹ Cf. supra, p. 90.

Les occurrences du conditionnel présent sont multiples pour montrer que la réalisation d'événements dépendants des « tropismes » est située, par les sujets parlants, dans les catégories du probable, du possible, de l'incertain : dans leurs tentatives d'appréhender ces mouvements intérieurs, les personnages « victimes » et leurs interlocuteurs doutent, se posent des questions et gardent leur distance par rapport à leurs énoncés, au moment de l'énonciation.

Par ailleurs, le conditionnel passé est récurrent dans les pièces étudiées. Il exprime une virtualité non réalisée ; autrement dit, les faits et les actions à ce temps et mode-là pouvaient se réaliser dans un passé proche du moment de l'énonciation, mais ne l'ont pas été. C'est pour cette raison que le conditionnel passé connote souvent des sentiments de regret et de désolation qui sont éprouvés par les interactants à T0 ; il est donc considéré comme un déictique :

LUI

« Dénigrement ? Dé-ni-gre-ment. Oui, c'est ça : dénigrement. C'était du dénigrement, ce que nous faisons là. Vous auriez pu dire aussi : médisance. Ou cancans. » (*Isma*, p. 23.)

« H.1, *gémissant* : [...] Je sais exactement ce que vous pensiez. Je le savais en le disant, j'aurais dû me retenir, mais je ne pouvais pas. » (*Le Silence*, p. 36.)

« F. : Ah c'est ça de nouveau. J'aurais dû m'en douter. J'aurais dû me méfier. Il commence toujours ainsi... de très loin, très en douceur, pour en venir à ses fins... pour vous mener par le bout du nez... » (*Elle est là*, p. 35.)

PIERRE

« [...] Et ils étaient là à écouter.... Vous auriez dû les voir... Ils opiniaient... On les entendait soupirer... » (*Le Mensonge*, p. 22.)

Comme d'autres temps et modes verbaux, le conditionnel corrobore aussi le brouillage des frontières entre les différentes couches énonciatives sachant qu'il peut fonctionner tantôt en embrayeur, tantôt en non-embrayeur. En combinatoire avec les temps qui n'ont pas le statut de déictiques, il fait partie de ce groupe aussi. La visée prospective n'est réalisée qu'une fois et cela grâce au présent du conditionnel :

« H.2 : [...] il m'a dit que peut-être, il pourrait demander à quelqu'un de bien placé de me proposer pour une tournée de conférences... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 33.)

Quant aux autres occurrences de ce temps et mode, elles servent à exprimer des actions irréelles au passé:

LUI

« [...] quand il était encore vagissant, tout trempé, tout ridé... on t'aurait tuée que tu n'aurais pas pu, tu n'aurais jamais osé prononcer... » (*C'est beau*, p. 27.)

« H.1 : Ou alors je pouvais me laisser tenter, m'approcher de l'appât, le mordre [...] et j'aurais été pris et conduit à la place qui m'était assignée, là-bas, chez lui... ma juste place. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 34.)

4.5 L'unicité du futur simple

La postériorité est aussi envisagée grâce à l'emploi du futur simple. Ce temps est éminemment déictique et ne fonctionne pas autrement car inscrivant les événements ultérieurs dans la continuité du présent. La réalisation de ces événements est alors posée comme :

- certaine et nécessaire lorsque les locuteurs sont catégoriques :

LE FILS

« Oh écoute, pourquoi faire semblant ? Tu sais bien que tu n'obtiendras rien de plus que ça... que du bout des lèvres... que d'une voix blanche... rien de plus... Rien, tu sais bien... » (*C'est beau*, p. 22.)

« H.2 : [...] il me semble que s'il y avait quelque chose qu'il ne fallait pas dire à Jean-Pierre, c'était bien cela [...] Le pauvre du coup, il se taira à jamais... » (*Le Silence*, pp. 38- 39.)

JACQUES

« Mais si, mais si, vous y arriverez très bien, il suffit d'un peu de bonne volonté... » (*Le Mensonge*, p. 47.)

- ou possible lorsque le futur véhicule la modalité hypothétique :

« H.1 : Mais si, dis-le... entre nous, voyons... dis-le... je pourrai peut-être comprendre... ça ne peut que nous faire du bien... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 29.)

LUI

« Mais non, je vous dis. Ce n'est pas d'eux qu'il s'agit.

F.1, avec nostalgie

De qui alors ?

LUI

Eh bien, de personne, justement.

F.3, *déçue*

Ah ! de personne... Alors ce sera comme tout à l'heure ? » (*Isma*, p. 31.)

LUI

« Oui. Donne-les-moi. Allons, donne. Et maintenant la fille et le fils. Oui, Duranton. Toute la famille.

ELLE

Qu'est-ce que tu en feras ? » (*C'est beau*, p. 48.)

Par conséquent, il est évident que le futur simple sert à marquer un changement d'axe temporel selon la visée prospective, mais son rôle majeur réside dans sa révélation d'une tension modale qui s'institue entre le locuteur et la réalisation de l'événement futur que supporte son énoncé. En outre, cette forme verbale n'est actualisée que pour désigner des actions qui auront lieu dans un avenir très proche de T0 ; l'avenir lointain n'est pas envisagé, ce qui correspond au rythme de l'analyse des tropismes. Par ailleurs, comme il ne peut être qu'un déictique, il joue le rôle d'indice pour identifier un plan ancré dans la situation d'énonciation, surtout que les oppositions de personne et de temps sont neutralisées dans les œuvres étudiées.

4.6 L'impératif révélateur des relations

Par définition, l'impératif porte une force illocutoire comminatoire dans le sens où il exprime un ordre, « act[e] qui n'exist[e] que dans et par [l']institution du langage »¹ et transforme ainsi *ipso facto* « la situation du destinataire en mettant celui-ci devant une alternative juridique inexistante auparavant »¹, à savoir obéir ou désobéir. Malgré la forte récurrence de ce mode verbal, les personnages en font rarement usage pour se donner des ordres les uns les autres :

LUI, *se réveillant*

« Mais qu'est-ce qui se passe ? Mais où est-on ? Mais qu'est-ce que tu racontes ? Qui « elle », d'abord ? De qui parles-tu ? Allons, ouste, déguerpis, tu nous déranges. Tu as fait tes devoirs ? Tu te rappelles que tu as ta composition ? » (*C'est beau*, p. 24.)

« H.2 : [...] Non, décidément, c'est vrai, nous devons tous être de pauvres demeurés... des crétins...

H.1 : Oh, je vous en prie, n'essayez pas de me tromper, ne jouez pas les innocents. » (*Le Silence*, p. 30.)

¹ RECANATI, François.- « Le développement de la pragmatique ».- *Langue française*, 1979, n° 42, p.10.

« H.2 : Mais non, vous n'en manquez pas. Mais vous devez toujours, vous ne pouvez pas, vous devez toujours tout ramener à vous-même... il n'y a que ça qui compte.

F. : Oh écoutez, j'en ai assez. Alors demain, n'est-ce pas ? » (*Elle est là*, p. 25.)

PIERRE

« Décidément, ma petite Lucie, vous êtes indécrottable...

YVONNE

Oh ! vous, hein, taisez-vous. C'est assommant à la fin. Vous ne croyez jamais personne. » (*Le Mensonge*, p. 44.)

Les tournures impératives sont surtout réservées dans les pièces de Sarraute à l'expression d'une prière, d'un conseil, d'une offre, etc. : les personnages au sein desquels naissent les « tropismes » sont perturbés lors du déclenchement de ces mouvements intérieurs et se trouvent en position de faiblesse à la suite. Même s'ils sont intransigeants au premier abord, ils finissent par tolérer leurs interlocuteurs qui interviennent et les invitent à appréhender, analyser et décomposer ces mouvements intérieurs.

H.2

« Bien. Très bien. Vous n'en voulez pas. Vous allez voir... je vais vous sortir de là. Laissez-vous aller. Là... Abandonnez-vous... Dites-moi à quelles associations ça vous conduit... » (*Isma*, p. 72.- Ces conseils sont énoncés par H.2 pour aider Elle à comprendre ce qu'il lui arrive.)

VOIX

« Faites attention que le Ciel ne vous punisse pas. » (*C'est beau*, p. 42.- Cet énoncé équivaut à un avertissement, valeur que véhicule l'impératif présent « Faites ».)

« H.1, *glacial* : Rien. Vous n'avez rien dit. Je n'ai rien dit. Allez-y maintenant. Faites ce que vous voulez. Vautrez-vous. Criez. De toute façon, il est trop tard. Le mal est fait. » (*Le Silence*, p. 29.- Il s'agit de reproches faits par H.1 à quelques-uns de ses interlocuteurs pour avoir déclenché les « tropismes ».)

« H.3 : Non, pas entre nous ? Vous ne voulez pas ? Eh bien, mettez-vous ici, près de moi. » (*Elle est là*, p. 33.- Cette invitation de la part de H.3 à son interlocutrice est une tentative de briser la tension existante.)

ROBERT

¹ DUCROT, Oswald.- « La description sémantique en linguistique ».- in *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1973, n° 1-2, pp.115- 134, p.125.

« Mais justement, je vous dis de ne pas participer. Restez à distance. Une distance énorme. Observez ses mouvements de loin... Comme si vous taquiniez avec une brindille, un insecte... Et que vous attendiez, pour voir... Amusez-vous donc un peu. Allez-y, tous ensemble. Vous vous sentirez soutenus. Essayez. À distance. Ne pas se pencher vers lui. Bien droits. Le taquinant avec une longue tige... Allez... » (*Le Mensonge*, p. 41.- Le locuteur fait des recommandations aux personnages présents grâce aux deux premiers verbes à l'impératif, mais il fait de ce même mode un autre usage à la suite : il incite ses interlocuteurs à se joindre à Lucie et faire l'essai.)

« F. Moi non plus, je ne veux pas suivre... du reste je n'ai pas le temps, il faut que je parte... Mais il me semble que cette excitation... il a l'air si agité... et ces idées de souricière, d'appât... Ne vaudrait-il pas mieux...

H.1 : Non, ne craignez rien. Laissez-nous, je m'en charge. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 35.- La première occurrence de l'impératif dans le dernier énoncé vise à rassurer F. et H.3, alors que la seconde exprime une prière.)

L'impératif est donc éminemment révélateur des rapports de force et des relations entre les personnages : bien que ces derniers évitent de se donner des ordres et tentent autant que possible de ne pas offenser l'/ les autre(s), ils se font les détenteurs du pouvoir et du savoir en conseillant, avertissant, reprochant, recommandant, invitant et rassurant leur(s) interlocuteur(s). Ce n'est qu'en énonçant une prière- ce qui est plus rare que les autres cas- qu'ils considèrent leur(s) allocutaire(s) supérieur(s) à eux.

Par conséquent, quelle que soit sa valeur, l'impératif est fortement rattaché à l'énonciateur au moment de la prise de parole et révèle le lien étroit entre le plan le contenant et la communication en cours. En outre, à travers les multiples emplois de ce mode verbal, nous remarquons que l'énonciation n'est pas uniquement traces dans l'énoncé, mais surtout le lieu complexe d'intentions et d'actes qui se jouent entre les actants du réseau communicationnel, où chacun occupe une position déterminée et cherche à agir sur l'autre.

4.7 Le plus-que-parfait : un seul fonctionnement

Le plus-que-parfait est considéré par Benveniste et Weinrich comme un temps exclusivement « historique » ou n'appartenant qu'au « monde commenté ». En effet, il n'est, en aucun cas, en relation avec T0 dans notre corpus et ne peut donc fonctionner en embrayeur. Bien que ses occurrences ne soient pas nombreuses (16 sur 277), ce temps-là mérite notre attention puisqu'il permet à tout récepteur de reconnaître que la couche le

contenant est coupée de la situation d'énonciation. Nous remarquons la multiplicité de ses fonctions dans ce type de strate locutoire :

- il peut renvoyer à une action localisée dans le passé et mettre en évidence son aspect accompli dans l' « histoire » :

« H.1 : Tout s'est écroulé. Elle n'a jamais compris. Toute ma famille. La sienne. Ils étaient si contents... "C'est pathologique", [...] mon père m'avait dit ça. » (*Le Silence*, p. 47.)

ELLE

« Même, tu te rappelles, on s'était crus si fous qu'on se comparait à ce couple d'obsédés... à ces maniaques [...] » (*Isma*, p. 47.)

- grâce à son emploi, l'antériorité par rapport aux temps repères est envisagée, ce temps-là inscrivant des événements ayant déjà eu lieu dans le passé du passé :

H.3

« Mais des autres... là il ne laissait rien passer... Une rancune tenace [...] avec moi, un jour, parce que je m'étais permis... » (*Isma*, pp. 56- 57.- Même si H.3 a été interrompu par l'un des interlocuteurs, le lecteur, l'auditeur et le spectateur peuvent deviner que la suite de l'énoncé devait comporter un verbe à l'imparfait ou au passé composé qui serait la conséquence de ce qui précède et qui, chronologiquement, suivrait le plus-que-parfait.)

« H.1 : [...] tu as dit que si tu voulais, tu pourrais... qu'on t'avait proposé, dans d'excellentes conditions... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 34.)

- il peut exprimer une condition non réalisée dans le passé lorsqu'il est combiné à un « si » hypothétique :

LUI

« [...] au point où on en était... où il en était arrivé, hein ? [...] il fallait le faire... Si tu m'avais écouté... quand il en était encore temps... » (*C'est beau*, p. 27.)

« H.2 : J'ai eu envie de te tuer.

H.1 : Et moi aussi. Et tous les autres, s'ils avaient pu parler [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 44.)

En somme, les démonstratifs et les indicateurs spatiaux déictiques œuvrent en harmonie pour révéler que l'action principale se déroule dans le for intérieur des personnages « victimes » des tropismes et que les éléments du « décor » ne sont que les sentiments

éprouvés par ces derniers et leur état d'âme. Certains de ces outils linguistiques, lorsqu'ils n'ont pas le statut d'embrayeurs, convergent aussi en un point : certains démonstratifs et indices de lieu prennent l'apparence de déictiques, mais ne le sont pas en vrai, ce qui s'applique aussi à un nombre non négligeable d'indicateurs temporels.

Par ailleurs, grâce à la richesse en temps et modes verbaux des séquences en rapport avec la situation de communication, le savoir du récepteur des œuvres ne se limite pas uniquement à ce qu'il lit/ écoute/ voit ; ce dernier a connaissance des doutes, des désirs, des intentions des personnages et des rapports de force entre eux. Ainsi, s'instaure une relation de connivence entre l'auteur et le lecteur/ l'auditeur/ le spectateur.

En outre, malgré l'appartenance des œuvres au genre dramatique, certains temps et modes verbaux qui y sont employés n'ancrent pas l'action dans le présent de l'énonciateur, ils n'ont donc aucun rapport avec T0, le moment de l'énonciation, ni aucune répercussion sur lui, ils ne seront donc pas centrés autour de lui, mais autour d'autres temps référant au passé. Ils montrent par conséquent que le monde « dont il est question est étranger à l'entourage direct et immédiatement préoccupant du locuteur et de l'auditeur »¹. Ce qui est singulier est qu'ils reviennent souvent pour se glisser adroitement entre les déictiques, prenant, en général, la même apparence, ce qui donne l'impression d'une isotopie énonciative homogène.

En somme, une panoplie de temps et modes verbaux est mobilisée, mettant en évidence des aspects divers des actions. Presque les mêmes formes temporelles sont employées dans toutes les strates locutoires, sans distinction. Elles ont donc tantôt le statut d'embrayeurs, tantôt non. Ainsi, l'opposition des temps est neutralisée, complexifiant le clivage entre les couches énonciatives. Ce sont les valeurs de ces temps et modes verbaux qui prouvent que le plan est ancré dans la situation d'énonciation ou qu'il en est coupé et que les événements qui en font partie sont en relation étroite avec le présent des interlocuteurs, ou, au contraire, n'ont aucune répercussion sur même lui. Les indicateurs temporels lexicaux pourront aussi, en quelque sorte, lever l'ambiguïté.

N'oublions pas que le futur simple et le plus-que-parfait de l'indicatif, ainsi que le présent de l'impératif se caractérisent par un fonctionnement unique dans les pièces objets de l'étude : ils ont soit le statut d'embrayeurs, soit celui de non-embrayeurs. Ils font donc une brèche dans ces séquences énonciatives apparemment homogènes et facilitent, par suite, le décodage.

¹ WEINRICH, Harald.- *Op. cit.*- p. 44.

Le fonctionnement de tous ces outils linguistiques nous permet alors de délimiter les plans énonciatifs majeurs dans les répliques des personnages et d'étudier la modalité de passage de l'un à l'autre.

Chapitre 3 : Passage d'un plan énonciatif à un autre

Qu'un texte ne soit pas formé d'une seule séquence énonciative est chose récurrente, surtout lorsqu'il s'agit d'un texte littéraire. Il est fréquent que ces derniers multiplient les plans locutoires en leur sein. Les cas de figure les plus fréquents sont :

- l'enchâssement d'une couche dans un autre, dans le sens où la première englobe une seconde, comme dans le discours direct ;
- ou la contiguïté de l'une et de l'autre.

Mais, quel que soit le cas, des frontières sont, en général, établies entre les différentes strates dans le but de les délimiter et de faciliter le décodage. Ces frontières sont de natures diverses : le plus souvent typographiques, elles peuvent être aussi sémantiques, etc., elles peuvent s'associer pour marquer le passage d'un plan à un autre.

Nous nous préoccupons, dans le présent chapitre, de la nature du passage d'une couche énonciative à une autre dans notre corpus et aux indices qui l'annoncent. L'on pourrait nous reprocher que ce chapitre s'avère court, à comparer avec les précédents. Cependant, il est d'une importance majeure dans l'opération du décodage que vont faire le lecteur, l'auditeur et le spectateur et il synthétise nos propos antérieurs.

1 Les modalités de passage d'un plan à un autre

Outre deux blagues, deux récits réels et deux passages référant à des histoires du monde littéraire, les plans coupés de la situation d'énonciation s'avèrent des récits de souvenirs des personnages. Ces réminiscences sont ravivées par un événement ou un énoncé en rapport avec la situation d'énonciation en cours, mais n'ont aucune répercussion sur le présent puisqu'elles ne servent que d'exemples pour les personnages pour : illustrer leurs propos, comparer la situation actuelle avec une autre semblable mais appartenant au passé, ou amuser leurs interlocuteurs. Nous remarquons alors le passage d'un plan énonciatif à un autre.

Ce changement de nappes énonciatives ne résulte pas d'un changement de source énonciative, puisque les personnages-énonciateurs, dont les énoncés sont ancrés dans la situation d'énonciation, assument aussi la responsabilité des tronçons qui en sont coupés. La différence réside en l'attitude du locuteur par rapport à son énoncé : dans le premier cas, « ce dont [le locuteur] parle le touche de près, et il lui faut également toucher celui à qui il

s'adresse »¹, alors que, dans le second, ses énoncés n'ont aucun rapport avec la situation en cours et ne la modifient pas.

Cependant, ce qui complexifie essentiellement la délimitation des couches locutoires diverses est surtout la neutralisation des oppositions de personne et de temps, ainsi que l'opacité et la dissymétrie énonciatives, le jeu des « apparences » auquel se plaisent certains démonstratifs et indicateurs lexicaux spatiaux et temporels et l'absence des frontières régulières. L'hypothèse d'emboîtement d'un plan énonciatif² dans un autre est donc éliminée ; c'est en fait un mouvement de va-et-vient entre les séquences qui s'opère dans le théâtre de Sarraute puisque l'une est contiguë à l'autre, contrairement aux attentes du lecteur, de l'auditeur et du spectateur, habitués à un texte théâtral fondé seulement/ essentiellement sur la situation de communication en cours. Il revient donc à ces derniers de délimiter les différentes nappes énonciatives en identifiant d'abord la source de chacune et le rapport de cette source à l'énonciation qu'elle fait à T0.

1.1 Des indices singuliers

Dans notre corpus, les plans coupés de la situation d'énonciation peuvent se limiter à de brefs passages ou bien recouvrir un espace textuel plus étendu. Ils sont, le plus souvent, annoncés par un verbe³ dont le sémantisme est lié aux réminiscences tel que « se souvenir », « se rappeler » ou « revenir », ou aux récits et aux aveux, à titre d'exemples « raconter » et « garder » dans sa forme négative dans le sens de « ne pas garder de secret ».

Dans la plupart des cas, ce verbe est conjugué soit au présent dit d'énonciation qui coïncide strictement avec le moment de la parole, soit au présent de l'impératif ; il peut être parfois à l'infinitif, associé au verbe « aller » au présent de l'indicatif. Quel que soit le cas, il est placé en général avant le début du plan coupé de la situation d'énonciation, donc dans le plan qui y est ancré. Il présuppose que ces souvenirs sont ravivés et qu'ils n'ont donc aucun rapport avec le présent, il joue par conséquent le rôle de frontière entre les deux strates locutoires. Il servirait alors d'indice au lecteur, à l'auditeur et au spectateur qui leur permettrait de faire le découpage séquentiel :

« H.1 : Maintenant ça me revient : ça doit se savoir... Je l'avais déjà entendu dire. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 28.)

¹ WEINRICH, Harald.- *Le Temps*, *Op. cit.*- p. 33.

² L'emboîtement d'un plan énonciatif dans un autre correspond aux discours rapportés que nous analyserons dans une autre partie. Cf. infra, pp. 192- 214.

³ Ces verbes ont été soulignés par nous dans les exemples.

LUI

« Oui, maintenant... mais rappelle-toi, quand il était encore vagissant, tout trempé, tout ridé... » (*C'est beau*, p. 27.)

SIMONE

« Moi je me rappelle, pendant la guerre... Il y avait des Canadiens parachutés... Mon mari les avait rencontrés dans la forêt. » (*Le Mensonge*, p. 43.)

ELLE

« Mais si, tout le monde peut le comprendre. Vous vous rappelez, dans *Le Cercle de craie*, les vieux époux de quatre-vingts ans ? Ils se présentent devant le juge, ils veulent divorcer. » (*Isma*, p. 48.)

« H.1, *docile* : Tout. Tttout... Je ne vais rien garder. Voilà. J'étais très amoureux. Mais très. » (*Le Silence*, p. 46.)

« H.2 : [...] Quand je me rappelle nos discussions...

F. : Lesquelles ?

H.2 : Eh bien, mettons... sur l'éducation. Vous vous rappelez ?

F., *confiante* : Oh oui.

H.2 : J'étais pour l'autorité. » (*Elle est là*, pp. 34- 35.)

Si ces indices, à savoir les verbes comme « se souvenir », « se rappeler » et « revenir » n'existent pas dans l'énoncé, la tâche assignée au récepteur extratextuel devient plus complexe. En tout cas, ce dernier doit délimiter des plans locutoires qui relèvent de types énonciatifs différents, qui coexistent, côte à côte, sans aucune frontière typographique, ni signe apparent distinctif, et qui mobilisent aussi des outils grammaticaux qui sont, pour la plupart, communs. Il est évident, par suite, que ces indices jouent le rôle de principe unificateur et neutralisent la brutalité des ruptures entre les deux types d'énonciation, effaçant ainsi toute incompatibilité entre eux. L'homogénéisation est aussi opérée par le fait qu'une même voix peut assumer la responsabilité de séquences énonciatives de natures différentes.

2 Les commentaires

Comme nous l'avons déjà expliqué plus haut¹, les séquences historiques dans notre corpus consistent en la narration d'un souvenir ravivé ou d'une blague. Ce qui est raconté n'a donc aucune répercussion sur le présent des interactants et en est donc complètement détaché.

Cependant, ce n'est que très rarement que cette narration est faite d'une traite ; en outre, elle n'est pas séparée par des signes typographiques des plans ancrés dans la situation d'énonciation. Autrement dit, nous retrouvons, dans les couches locutoires non liées à T0, des incursions d'énoncés qui, au contraire, le sont. Nous remarquons même une alternance entre ces deux types d'énonciation, dans une même réplique ou dans des répliques qui se suivent, ce qui complexifie l'interprétation de tels passages par le lecteur/ l'auditeur/ le spectateur.

Bribes ou énoncés plus longs, ces incursions sont soit des commentaires de la part du personnage qui raconte, dans le but de s'autocritiquer ou tout simplement attirer l'attention de ses allocutaires sur un détail, soit- et c'est le plus souvent le cas- des interventions de la part de l'un ou de plusieurs interlocuteurs présents au moment de l'énonciation, pour critiquer la narration faite, la commenter, l'appuyer ou y apporter des rectifications.

Bien que couvrant des aires plus ou moins courtes, les plans énonciatifs que constituent ces commentaires devraient être délimités parce que relevant d'un autre type d'énonciation que les énoncés qui les entourent. Ce n'est pas la présence ou l'absence de tels marqueurs ou tels autres qui permettrait au récepteur des pièces de Sarraute de distinguer ces passages des nappes énonciatives historiques avoisinantes, mais une prise en considération des opérations de référencement, autrement dit un examen minutieux des indices de personnes, de temps et de lieu et des démonstratifs, pour repérer leur changement de référents.

L'opération de déchiffrage devient plus complexe lorsque les oppositions de temps et de personne sont neutralisées, c'est-à-dire, lorsque le récit est mené au présent ou au passé composé, temps qui, en général, œuvrent à l'ancrage de l'énoncé dans la situation d'énonciation :

SIMONE

« [...] Moi je me rappelle, pendant la guerre... Il y avait des Canadiens parachutés... Mon mari les avait rencontrés dans la forêt. Ils fuyaient et mon mari courait vers eux, il leur tendait les bras... Enfin il a réussi à les ramener à la maison...

PIERRE

Alors, c'est vous maintenant qui tenez le rôle, je ne comprends plus...

SIMONE

[...] Ça s'est passé pour de bon. Nous habitons en Seine-et-Oise. » (*Le Mensonge*, p. 43.- Dans la réplique de Pierre, le « vous » et le « je » renvoient respectivement à Simone et à Pierre à T0, contrairement aux indices de personne employés par son interlocutrice qui désignent Simone ou Simone et son mari, mais au moment du souvenir. En outre, l'indicateur temporel « maintenant »

¹ Cf. supra, p. 103.

corrobore l'ancrage de cet énoncé dans le présent. D'ailleurs, le présent de l'indicatif « tenez » et « comprends » coïncide avec le moment de l'énonciation.)

« H.2 : [...] j'ai marqué comme une nostalgie... alors... il m'a offert d'obtenir pour moi, grâce à ses relations... j'ai fait quelques petits travaux... il m'a dit que peut-être, il pourrait demander à quelqu'un de bien placé de me proposer pour une tournée de conférences...

F., H.3 : Eh bien, je trouve ça gentil...

[...]

H.2 : [...] j'avais le choix. Je pouvais [...] » (Pour un oui ou pour un non, pp. 33- 34.- L'énoncé souligné constitue un commentaire, bien qu'inséré dans un plan coupé de la situation d'énonciation : le pronom « je » dans le discours simultané de F. et H.3 renvoie à chacun de ces locuteurs à T0, alors que les autres indices de la première personne réfèrent à H.2 au moment du souvenir. Un autre déictique vient s'ajouter aux embrayeurs de personne : le présent d'énonciation « trouve ».)

« H.2 : J'étais pour l'autorité.

(À H.3 :) Et vous savez, elle a fini par me convaincre. Avec preuves à l'appui. (À F. :) Vous voyez, c'est moi, cette fois-là, qui étais... » (Elle est là, p. 35.- La première occurrence du « vous » renvoie à H.3 à T0 et la seconde à F. à T0 aussi, alors que les autres morphèmes renvoient à H.2 et à F. dans le passé. Ces déictiques sont aussi associés au présent de l'énonciation qui vient se distinguer des temps employés dans le plan coupé de la situation d'énonciation que sont l'imparfait et le passé composé.)

« F.1 : [...] Déjà quand j'étais petite, je ressemblais à ce petit garçon. Mon père me demande ce que j'apprends en histoire et je lui dis... (de plus en plus hésitante) mais je ne sais pas pourquoi je raconte ça... d'ailleurs, c'est un peu la même chose... ça fait double emploi... enfin... je lui dis [...] » (Le Silence, p. 58.- Les deux occurrences du « je » dans l'énoncé souligné désignent F.1 à T0 et fonctionnent comme déictiques, alors que les autres occurrences ne le sont pas puisqu'elles renvoient au même personnage, mais au moment du souvenir. Le présent de l'énonciation « sais », « raconte », « est » et « fait » vient renforcer cela et devrait être distingué du présent de narration employé dans l'autre couche locutoire.)

Certains commentaires qui ne couvrent qu'une petite aire discursive ne contiennent même pas d'indices de personnes, ni de temps, ni de lieu, ni de démonstratifs. Le clivage entre les strates énonciatives constituerait alors une tâche plus difficile pour le récepteur des pièces de Sarraute. Cependant, ce dernier pourrait les identifier grâce aux types de phrases, les énoncés ancrés dans la situation d'énonciation ne se limitant pas aux traces d'opérations d'assertion comme les énoncés qui en sont coupés, ou grâce aux modalisateurs par lesquels

l'un des interlocuteurs manifeste son degré d'adhésion à son énoncé ou à l'énoncé de son ou l'un de ses partenaire(s) discursif(s) :

SIMONE

« Eh bien, je vous disais donc que mon mari, quand il a vu ces parachutistes, il s'est mis à courir et eux ils fuyaient, ils croyaient qu'il voulait les capturer, il avait beau crier, agiter les bras... Enfin ils ont compris. Il les a ramenés... Ils étaient dans un état...

PIERRE, *gémissant*

Oh... » (*Le Mensonge*, p. 45.)

« F.4 : [...] Quand j'avais quinze ans, j'étais amoureuse d'un monsieur... de loin, bien sûr, j'avais quinze ans, il fumait sa pipe en silence [...] » (*Le Silence*, p. 42.)

« H.1 : Je m'en souviens maintenant : tu as dit que si tu voulais, tu pourrais... qu'on t'avait proposé, dans d'excellentes conditions...

H.2 : Oui, c'est ça... quelle honte... je me suis installé tout au fond de la cage. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 34.)

Ces énoncés contiennent parfois des indices tels que des verbes à l'impératif qui jouent le rôle d'indices annonçant le retour au plan coupé de la situation d'énonciation et invitant l'énonciateur à reprendre la narration, et d'autres qui, au contraire, y coupent court, impliquant, par conséquent, que ce qui suit appartient à une couche locutoire étroitement liée à T0 :

« H.1 : Si, j'y tiens. Continue, je t'en prie. Ce n'était pas gentil ?

H.2 : Il faut donc tout recommencer...

H.1 : Non. Résumons : tu aimes les voyages. Je t'ai proposé de t'obtenir une tournée... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 34.)

YVONNE

« Alors taisez-vous pour de bon. Vous êtes insupportable. Allez-y, Simone, racontez... » (*Le Mensonge*, p. 45.)

H.3

« [...] un jour, parce que je m'étais permis...

F.1

Oh non, pardonnez-moi, mais ça ne peut pas aller. » (*Isma*, p. 57.)

En somme, ce mouvement de va-et-vient entre un plan locutoire et un autre, sans frontière aucune, s'avère irrégulier. Sarraute explore ainsi les confins de l'énonciation et innove dans ce domaine à travers ses pièces de théâtre. En outre, les commentaires faits par les personnages pourraient être rapprochés des interventions que fait le narrateur d'un roman- ou de toute œuvre à dominante narrative- dans la narration, interventions à travers lesquelles ce dernier explique et justifie ses choix, s'autocritique, s'adresse au narrataire, etc. Les plans coupés de la situation d'énonciation de notre corpus ressembleraient à la narration ; par suite, chaque locuteur assumant la responsabilité de l'un de ses tronçons correspondrait à la figure de narrateur qui y est manifestement gommé et dont la voix s'élève parfois dans les commentaires.

Les plans locutoires ne sont pas les seuls éléments de l'énonciation à être au nombre de deux dans les pièces objets de l'étude ; c'est aussi le cas, dans la plupart des énoncés, des sources énonciatives et des instances de prises de position.

Conclusion

Certes, un dialogue de théâtre « simule la forme d'interactions verbales [...] assumées par les personnages »¹, mais, dans les répliques des actants des pièces sarrautiennes, se trouvent, en plus des plans ancrés dans la situation d'énonciation, d'autres qui en sont coupés. Pour les distinguer, nous y avons cherché les éléments déictiques et les non-déictiques. Mais nous avons remarqué une neutralisation des oppositions habituelles au niveau de la personne, du lieu, du temps et des démonstratifs. Certains d'entre eux vont même jusqu'à prendre l'apparence de déictiques, ce qui brouille les frontières entre les couches locutoires et entrave, par suite, l'appréhension des œuvres.

Nous avons alors tenté d'identifier le référent de chaque occurrence de ces indices dans le but de vérifier si elle marque ou non l'empreinte de l'énonciateur sur son énoncé et de séparer, par suite, les différentes strates énonciatives. Une certaine opacité est tangible dans les opérations de référenciations, la loi de modalité est ainsi enfreinte et le décodage des œuvres complexifié.

D'ailleurs, la délimitation des couches locutoires non liées à T0 et le clivage entre elles et les autres séquences énonciatives permettraient au récepteur de notre corpus de distinguer ce qui arrive au moment de l'énonciation, c'est-à-dire ce qui y est rattaché et ce qui ne l'est pas, autrement dit, ce qui « touche » le locuteur et son / ses interlocuteurs et les engage et ce qui, au contraire, n'apportera aucune modification à la situation en cours. Il s'agit d'une étape inéluctable dans l'opération de déchiffrement de tout message et plus précisément des pièces sarrautiennes.

Par conséquent, le récepteur de notre corpus comprendra que l'intrigue est fondée sur l'analyse des tropismes d'un ou de plusieurs personnages, donc sur le « je » / « nous », et par conséquent le « tu » / « vous », l'« ici » et le « maintenant ». Même si les personnages ravivent des souvenirs du passé, ces réminiscences ne sont que des moyens pour appréhender « ces mouvements intérieurs », tout est donc centré sur le présent. Preuve en est le manque de précision intentionnel au niveau du temps et du lieu, bien que ce manque implique la transgression de la loi d'exhaustivité.

¹ PETITJEAN, André.- « Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique ».- pp. 1- 20, p. 9.

<http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/8450/1/Artikel69.pdf>

Par ailleurs, il est vrai que, dans un grand nombre de pièces de théâtre, des passages narratifs sont insérés dans les répliques des personnages, mais ce sont, en général, des événements ayant une répercussion sur le présent des interlocuteurs qui sont relatés. Quant aux œuvres dramatiques de Sarraute, elles sont particulières au niveau énonciatif dans le sens où elles comportent une narration qui n'est point tributaire de la situation d'énonciation et n'y apporte aucune modification. Ainsi, est opéré un mouvement de va-et-vient entre des séquences de natures diverses, les plans coupés de la situation d'énonciation sont même souvent commentés par l'énonciateur lui-même ou son / l'un de ses partenaire(s) discursif(s).

Donc l'écrivain rompt le contrat tacite avec ses récepteurs : ces derniers ont structuré leurs attentes, avant la réception des œuvres, en conséquence du genre du corpus, ce que Hans Robert Jauss nomme « l'horizon d'attente »¹ ; cependant, l'auteur n'y répond pas exactement, il transgresse les règles d'écriture théâtrale, ce qui « n'est qu'une traduction immédiate du principe de coopération »², toute œuvre littéraire étant considérée comme un acte d'énonciation. Il s'agit d'un « écart esthétique »³ qui se traduit par un mélange des genres dramatique et romanesque. Sarraute opte, dans la majorité de ces écrits⁴, pour ce mélange qui dériverait, à notre sens, d'une part de son expérience de romancière, l'ensemble de son œuvre étant à dominante romanesque, et d'autre part, de son désir incessant d'examiner l'élasticité de la langue et d'aller à l'aventure dans l'écriture.

¹ JAUSS, Hans Robert.- *Pour une esthétique de la réception*.- (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978.

² MAINGUENEAU, Dominique.- *Pragmatique pour le discours littéraire*.- Paris : Dunod, 1995.

³ JAUSS Hans Robert, *Op. cit.*

⁴ Prenons, à titre d'exemple, l'une de ses œuvres intitulée *Tu ne t'aimes pas* – que nous avons choisie comme support pour notre mémoire de DEA- dans laquelle Sarraute mêle ces deux genres aussi.

DEUXIÈME PARTIE:
De la polyphonie : de l'infiniment petit

Introduction : Les deux types de polyphonie

« La notion de polyphonie se prête [...] à diverses interprétations qui oscillent précisément entre langue et discours selon les cas »¹. En effet, une première forme de polyphonie est appelée « double énonciation »² par Ducrot, ce qui fait écho à la « double énonciation » théâtrale ; le linguiste les rapproche d'ailleurs dans le but d'expliquer la première. Cette forme repose sur le sémantisme du terme « polyphonie » qui implique l'orchestration de plusieurs voix et leur enchevêtrement et altère l'image d'un message monodique puisqu'elle consiste à superposer, dans un même énoncé, deux sources énonciatives ou plus. Le locuteur originel pourrait préciser cette / ces source(s) autre(s) ou la / les garder inconnue(s), il lui/ leur attribuerait plus d'authenticité ou, au contraire, se démarquerait d'elle(s). Ainsi deux ou plusieurs énonciations distinctes sont mises en scène simultanément.

La théorie de la superposition de voix se recoupe avec le dialogisme et la polyphonie tels qu'ils sont analysés et vus par Mikhaïl Bakhtine. Elle correspond aussi à l'« hétérogénéité énonciative » dont traite Jacqueline Authier-Revuz : la linguiste emprunte à la théorie bakhtinienne le fait que la parole d'autrui est inévitablement présente dans sa propre parole, c'est ce qu'elle baptise l'« hétérogénéité constitutive » ; elle s'inspire aussi de celle de Lacan sur le sujet en tant qu'être de langage, elle avance alors que ce sujet, grâce aux formes d'« hétérogénéité montrée », montre les zones hétérogènes à son discours et cela pour préserver son identité.

Cependant, Ducrot distingue cette première forme de polyphonie et une seconde : la polyphonie sémantique. Elle correspond à d'autres formes d'hétérogénéité énonciative pour lesquelles il n'est pas question de locuteur(s) distinct(s) de L ni de situation(s) d'énonciation autre(s) et qui jouent un rôle aussi important que les premières pour le déchiffrement correct d'un énoncé. La polyphonie sémantique est définie comme la capacité du langage de mettre en scène un ou plusieurs points de vue que le locuteur L « joue » sans toutefois le / les prendre à son compte. L'/ les instance(s) de prise de position pourrai(en)t ou non être assimilée(s) à L, selon le fait polyphonique traité. L prend alors en charge ses paroles, à

¹ PERRIN, Laurent.- « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage ».- *Questions de communication*, 2004, n° 6, pp. 265- 282.

<http://questionsdecommunication.revues.org/4445>

² DUCROT, Oswald.- *Le Dire et Le Dit*.- Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 210.

savoir le choix des mots, la formulation, mais n'assume pas la responsabilité du point de vue qu'exprime l'énoncé, en tant que produit de l'énonciation, ce que Ducrot explique d'ailleurs ainsi : « le sens de l'énoncé, dans la représentation qu'il donne de l'énonciation, peut faire apparaître des voix qui ne sont pas celle d'un locuteur »¹.

Nous nous intéresserons aux deux formes de polyphonie sans exception et nous inventorierons les procédés majeurs qui sont autant de manifestations de l'une que de l'autre, procédés qui, en apparence, sont disparates, mais qui inscrivent, tous, de l'« autre » dans le fil du discours originel, « autre » auquel est attribuée une force de conviction ou, au contraire, duquel le locuteur se distancie, « autre » tantôt explicite, tantôt interprétable. Nous nous pencherons aussi sur la présence et l'absence de marquage dans chaque cas, sachant que ce critère influence d'une façon ou d'une autre l'opération de déchiffrement du message.

¹ *Ibid.*, p. 204.

Chapitre 1 : Des pratiques dialogiques diverses

Le principe dialogique développé par le cercle de Bakhtine n'est pas fondé sur le face à face conversationnel, mais il constitue une théorie de la dialogisation interne du discours. Autrement dit, tout mot porte les marques de son histoire et de son parcours, d'un « ailleurs », puisqu'il est grevé de ses innombrables usages antérieurs. Dans les pièces objets de l'étude, divers sont les procédés qui altèrent significativement l'image d'un message monodique à travers les emprunts et les renvois explicites ou implicites à cet ailleurs de l'interdiscours¹.

1 L'appel aux intertextes

L'intertextualité consiste à établir un ensemble de relations entre l'énoncé initial et une ou plusieurs références ordinairement artistiques. Elle suppose, ce faisant, la convocation, à l'intérieur du discours, de voix autres. Elle est, par conséquent, synonyme d'hétérogénéité énonciative. Elle peut être explicite, dans les cas de citations d'auteurs, de titres, de textes ou de désignation de personnages illustres, ou implicite, c'est-à-dire, sous la forme de renvois allusifs.

L'intertextualité dans les pièces étudiées est généralement évidente : les locuteurs, auxquels la parole est déléguée, comparent expressément leurs interlocuteurs à d'autres personnages connus ou bien ils rapprochent la situation fictive à d'autres de la même catégorie ou réelles. Cependant, des stratégies d'indirection sont parfois adoptées, ce qui donne lieu à de l'ambiguïté, menant à la confusion du récepteur extratextuel lors du déchiffrement.

Par ailleurs, quel que soit le domaine auquel renvoient les références, leur insertion dans l'énoncé originel présuppose un terrain cognitif commun aux partenaires de la communication. Autrement dit, le personnage-locuteur s'attend à ce que son interlocuteur connaisse ces données ; il en est de même pour le pôle artistique pour lequel les lecteurs / auditeurs / spectateurs sont censés être cultivés. Par conséquent, l'intertextualité exige de la part des récepteurs extratextuels la mobilisation de leur compétence encyclopédique.

¹ Le discours direct est lui aussi l'une des manifestations de cette forme de polyphonie, mais nous ne l'étudierons pas dans cette partie. Nous nous y pencherons dans la troisième. Cf. infra, pp. 194- 203.

Toutefois, le bagage culturel du destinataire reste insuffisant pour accéder au sens véritable du message. Même si ce dernier reconnaît l'intertexte, il devrait faire appel aussi à ses compétences linguistique et rhétorico-pragmatique pour extraire les inférences présupposées et sous-entendues de l'énoncé initial et établir, par suite, des relations avec l'œuvre mentionné(e).

Tout un univers extérieur aux pièces sarrautiennes se dessine à travers l'intertextualité. Ainsi, d'une part, en référence à un même système sémiotique, en l'occurrence la littérature, plusieurs écrivains, œuvres et même des personnages sont mentionnés, références pour la majorité desquelles Sarraute montre son admiration :

« F.3, *d'une voix un peu irréaliste* : Il y a des gens... leur seule présence paralyse et les voix et les cœurs...
Et les voix et les cœurs...

F.2 : Oh que c'est joli. Qui a dit ça ?

F.3 : Balzac. C'est Balzac qui l'a dit, ça me revient... ça m'avait frappée. Il a écrit- je crois que c'est dans *Louis Lambert* : ceux qui, sans en être dignes, arrivent à une région supérieure, paralysent par leur présence et les voix et les cœurs... » (*Le Silence*, p. 55.- La référence à une œuvre spécifique de Balzac, plus précisément *Louis Lambert*, est explicite. Nous pouvons en tirer le contenu implicite C1 : /La seule présence d'un personnage ici paralyse les voix et les cœurs/. C'est la réception de la partie précédente de la pièce qui nous permet de comprendre que l'être fictif en question est Jean-Pierre.)

« H.2 : [...] Il y a là... c'est difficile à dire... mais tu le sens, n'est-ce pas ? comme une force qui irradie de là... de... de cette ruelle, de ce petit mur, là, sur la droite, de ce toit... quelque chose de rassurant, de vivifiant. [...] Oui, pour moi, tu vois... la vie est là... Mais qu'est-ce que tu as ?

H.1 : "La vie est là... simple et tranquille..." "La vie est là, simple et tranquille..." C'est de Verlaine, n'est-ce pas ? » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 40.- À l'encodage, l'auteur insère cette citation extraite de *Sagesse* de Verlaine dans le but de véhiculer l'inférence C1 : / La vie est là, dans cette ruelle, près de ce mur, de ce toit ; elle est simple et tranquille/ et dans le but de rapprocher H.2 des poètes, en particulier Verlaine.)

« H.2 et H.3 : Tout sera inerte. À jamais brisé. Détruit.

H.2 : Oui, mais comment ? Brisé comment ? Comment détruit à jamais ?

H.3 : Évidemment, si on pouvait avoir à sa disposition... vous savez... le fameux bouton qui tue le mandarin... » (*Elle est là*, p. 39.- Il s'agit d'une allusion à l'apologue qui se trouve dans *Le Père Goriot* et que Balzac attribue à Rousseau. Même si les connaissances du récepteur extratextuel lui permettent de reconnaître le texte mentionné, il doit établir un lien entre lui et l'énoncé initial et la situation d'énonciation des personnages. Il comprendra alors que H.3 sous-entend C1 : /Si on pouvait tuer F. de loin/.)

« H.2 : Quoi ? Ça de nouveau, la tolérance ? Toujours ces mots qui enserrent, qui déforment... parce que j'ai dit que son idée à elle peut bien vivre, s'engraisser, aussitôt ça y est, on croit que tout est rentré dans l'ordre. C'est de la tolérance... Eh bien non, il ne s'agit pas de ça. C'est à mon idée à moi, à elle seule, que je pense... Je ne veux pas qu'elle s'avilisse... plus de contacts, de corps à corps répugnants... Qu'on nous laisse seuls, elle et moi. Tout seuls... » (*Elle est là*, p. 49.- Sarraute fait interférer, dans le fil du discours, la voix de Dostoïevski à travers son œuvre intitulée *L'Adolescent*, plus précisément celle du héros qui se retrouve, lui aussi, seul avec son idée.)

YVONNE

« [...] Vous savez, mon petit Pierre, à qui vous me faites penser ? À ce personnage, je ne sais plus dans quel roman, dont quelqu'un disait : il ne laisse jamais personne mentir un peu... » (*Le Mensonge*, p. 24.- Ces propos d'Yvonne, être fictif de l'œuvre sarrautienne, renvoie aussi au roman *L'Adolescent* de Dostoïevski, à un personnage qui en empêche un autre de raconter des anecdotes inventées. L'intertextualité nous mène donc à tirer cette inférence C1 : / Pierre, tu ne laisses jamais personne mentir/.)

LUI

« Ah tu en as de bonnes ! Qu'est-ce que tu crois ? Tu crois que tu possèdes une baguette magique pour transformer le cygne en prince charmant, le crapaud en belle princesse ? [...] » (*C'est beau*, p. 58.- Grâce à cette allusion au conte d'Andersen intitulé *Le Roi des Crapauds*, sont opérés des rapprochements entre la situation des personnages et l'œuvre mentionnée, rapprochements grâce auxquels nous pouvons extraire les contenus implicites suivants C1 : / Notre fils n'est pas comme nous/, C2 : /Notre fils ne peut être changé/ et C3 : / tu ne peux rien y faire/.)

LUI, grave.

« [...] Mais des vrais cas comme le vôtre... Enfin, il y en a, bien sûr... puisque de grandes œuvres littéraires... puisque ça a frappé des génies comme Dante... Dostoïevski...

H.1

Dante ? Dostoïevski ? Ça commence à m'intéresser...

LUI

Si, vous savez, les tièdes. Les indifférents. Ceux du premier cercle de l'Enfer. [...] » (*Isma*, p. 41.- C'est une référence à *La Divine Comédie* de Dante, plus précisément aux « indifférents » qui se trouvent dans le « premier cercle de l'Enfer », ce qui sous-entend, dans ce cas-là : /Tu es un indifférent/.)

ELLE

« [...] Vous vous rappelez, dans Le Cercle de craie, les vieux époux de quatre-vingts ans ? Ils se présentent devant le juge, ils veulent divorcer. Le juge leur demande : “Vous êtes mariés depuis quand ?- Depuis cinquante ans.- Et alors, qu'est-ce qui ne va pas ?- Eh bien, on se trouve antipathiques.” (*Rires.*) Vous voyez, ça vous fait rire. » (*Isma*, p. 48.- Le recours au *Cercle de craie* de Bertolt Brecht nous

permet de tirer l'inférence C1 : / Le mot « antipathie » ne décrit pas ce que ressentent Elle et Lui envers les Dubuit/.)

Parallèlement, certains rapprochements font intervenir des systèmes sémiotiques autres :

- la religion :

« H.1, très sérieux : [...] Il faudrait pourtant si peu de chose. Juste un mot. Un petit mot de vous et on se sentirait délivrés. » (*Le Silence*, p. 33.- C'est une reprise d'un épisode des Évangiles, plus précisément celui du centurion. Elle nous guide dans l'interprétation du message, nous dérivons alors de cet énoncé les contenus implicites C1: /Dites n'importe quoi/, C2 : /N'importe quel mot de votre part nous sortirait de cette situation/ et C3 : / Cette situation nous tue/.)

« H.2 : [...] Vous allez faire votre mea culpa. [...] Pour ce que vous venez de dire : oui, que je ne vous permettais pas d'avoir votre opinion...

F. : Ça c'est vrai.

H.2 et H.3 : Mais quand ? Mais dites : quand donc ?

F. *se tait.*

H.2 et H.3 : Allons, un petit effort... N'y a-t-il pas eu tout récemment quelque chose ?...

F. : Non, je vous en prie...

H.2 : Vous voyez, c'est vraiment la paille et la poutre. C'est vous qui ne voulez pas, librement, calmement... c'est vous qui refusez... » (*Elle est là*, p. 34.- Il s'agit d'une allusion à l'Évangile selon saint Matthieu VII, 5. Est alors sous-entendu, à travers la réplique de H.2, le contenu C1 : / Ne pas vous permettre d'avoir votre opinion est de moindre importance par rapport au fait que vous ne parliez pas pour qu'on puisse discuter/.)

F.1

« Écoutez-le ! Il ne me le pardonnera pas... que je refuse de retourner dans la pureté, la dignité, la pudeur... à son régime de laitages, de bouillies... Rien que les grands sujets. La Politique. L'Art. Ou juste les morts. Les grands. [...] Pas le droit de baisser le nez pour flairer, pour humer [...] Vous savez, je vais vous dire : je l'ai toujours senti, depuis le début, mais je n'arrivais pas à mettre le doigt dessus. Il me fallait absolument... que quelqu'un me dise... que ça porte un nom. Et maintenant... oh quel soulagement. C'est un tiède. [...] Et l'Apocalypse ! » (*Isma*, p. 44.- La référence à l'Apocalypse est explicite, l'énoncé la mentionnant véhicule l'inférence C1 : /Tu es de ceux qu'on « vomit », de ceux qu'on n'accepte pas/.)

- la Constitution française :

« H.2 [...] : La tolérance ? Mais je le répète : il n'y a pas plus tolérant que vous et moi. La liberté de pensée ? Parfait. Le respect d'autrui ? Très bien. (*À la salle :*) Mais la libre discussion, qu'est-ce que

vous en faites ? Vous ne l'admettez pas ? Ah, vous voyez, bien sûr qu'ils l'admettent. Mais alors ?... Nous, vous savez, nous ne demandons que ça : la libre discussion. Liberté. Égalité. Fraternité. Fraternellement, en toute égalité, sans tenir compte de la moindre différence, dans la plus totale liberté, nous voulons engager une discussion, un combat d'idées... tout prêts à admettre... hein ?... » (*Elle est là*, p. 31.- La devise de la République française est reprise explicitement et les objectifs du rapprochement opéré sont évidents dans la dernière phrase de la réplique.)

- la psychologie et la psychanalyse, domaines auxquels Sarraute fait référence pour les critiquer :

ELLE

« [...] on se comparait à ce couple d'obsédés... à ces maniaques- c'est décrit dans Janet- quand ça leur prenait trop fort, ils descendaient à la cave et ils se balançaient en se tenant les mains et en répétant en chœur : "Un, deux, trois, assez de phénomènes." » (*Isma*, p. 47.- C'est l'ouvrage de Janet, *Les Médications psychologiques*, qui est cité pour faire émerger de l'énoncé le sous-entendu C1: / Nous nous croyions fous/.)

H.2

« [...] Les Dubuit vous sont trop proches, hein ? Vous les connaissez trop bien ? Depuis trop longtemps ?

ELLE

Oh oui, je ne sais plus ce que je dis... Non. Pas les parents. Pas les enfants... Oh non... Pitié... Pas les complexes. Les refoulements. Les régressions. Les fixations infantiles... Pas ça : le préfabriqué. La confection. Les passe-partout [...]

LUI

Ah non. Non, surtout pas. Je vous vois déjà venir. Je vois où vous allez nous entraîner... Pas vers ça. Pas vers le transfert. Pas vers la jalousie. Pas vers le complexe d'infériorité [...] » (*Isma*, pp. 49- 51.- Ces références implicites au domaine psychanalytique, plus précisément aux travaux de Sigmund Freud et d'Alfred Adler, permettent au récepteur extratextuel d'extraire, des énoncés, le sous-entendu C1 : / Nous n'avons pas de problèmes psychiques/ duquel il peut tirer l'inférence suivante C2 : / Notre problème relève d'un autre domaine/.)

Nous remarquons, grâce à un examen minutieux des morceaux citationnels, que ces derniers ne sont donc pas textuellement repris, mais déformés dans le but de les intégrer « dans un nouveau système signifiant » et de les y « faire fonctionner »¹. Ils sont ainsi subordonnés aux fins propres du texte originel.

¹ MAINGUENEAU, Dominique.- *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*.- Paris : Hachette, 1976, p. 125.

Par ailleurs, l'intertextualité joue un double rôle dans les pièces étudiées, plus précisément au niveau de la situation d'énonciation réelle : d'une part, elle multiplie les énonciations puisque, outre le dispositif énonciatif complexe du théâtre, la parole déléguée aux personnages « est [...] habitée par d'autres »¹, les œuvres sarrautiennes deviennent par suite un véritable « carrefour de voix »² ; d'autre part, elle constitue un moyen privilégié pour établir une complicité entre l'auteur et le récepteur extratextuel puisque les éléments cités sont censés faire partie d'une base commune de données culturelles.

Par conséquent, le récepteur modèle prévu doit avoir un bagage culturel bien fourni tant au niveau littéraire que dans d'autres domaines. Cette pratique dialogique s'avère donc à double tranchant puisque, au cas où le destinataire ne connaît pas les œuvres citées ou bien les textes mentionnés, il peut ne pas accéder au sens véritable de l'énoncé initial, ce qui engendrera des lacunes dans la compréhension de l'intrigue et de l'ensemble de la pièce.

2 L'exhumation des œuvres précédentes de Sarraute

Il s'agit d'une autre forme d'intertextualité : elle consiste soit en la reproduction d'un même segment énoncé antérieurement dans l'une des œuvres précédentes de l'auteur lui-même, soit en une allusion à l'une d'elles. Ainsi, l'écrivain crée son propre intertexte. Il s'agit, dans les deux cas, d'une pratique dialogique dans le sens où la reprise textuelle renvoie à un déjà-dit par un autre locuteur, dans une situation d'énonciation différente : si l'on prend comme repère le dialogue des personnages, l'un d'eux reprend, dans son discours avec son / ses partenaire(s) discursif(s), les propos d'un autre être fictif dans une autre communication ; si l'on considère la reprise textuelle du point de vue de l'énonciation de l'auteur, même si l'« être du monde » ou λ ne diffère pas d'une œuvre à une autre, les locuteurs sont distincts puisque les situations de production des énoncés sont différentes.

Malgré ces dissemblances, la reprise textuelle instaure des corrélations entre les deux textes et invite le récepteur extratextuel à dégager des ressemblances qui le guideraient dans l'activité de décodage :

« H.1 : [...] En ce moment, le bois, je ne sais pas pourquoi... il met les gens dans un état de transe... Les objets en bois... les salières, les poivriers... Les poutres apparentes au plafond... J'ai lu l'autre jour un article tordant, justement sur cette passion à la mode pour les vieilles poutres... Je me suis reconnu... »
(*Le Silence*, pp. 44- 45.- Les paroles de H.1 font écho aux propos et à la passion de la tante du

¹ MAINGUENEAU, Dominique.- *Pragmatique pour le discours littéraire, Op.cit.*- p. 22.

² *Ibid.*, p. 20.

Planétarium, roman publié en 1959. Comme cette tante, H.1 ne peut se défaire de cette passion, ce qui révèle encore une fois son caractère lyrique.)

« H.1 : Mais qu'est-ce que c'est, alors ?

H.2 : C'est... c'est plutôt que ce n'est rien... ce qui s'appelle rien... ce qu'on appelle ainsi [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 25.- « Ce qui s'appelle rien » est en fait le sous-titre de la pièce de théâtre de Sarraute intitulée *Isma*, datant de 1970, nous rappelant les causes futiles pour lesquelles Elle et Lui, les protagonistes de cette œuvre ne supportent pas les Dubuit, des connaissances. Ce rapprochement implique, dans les propos de H.2 à H.1 : / Les raisons pour lesquelles je m'éloigne de toi sont futiles/.)

« H.2 : Eh bien... tu m'as dit il y a quelque temps... tu m'as dit... quand je me suis vanté de je ne sais plus quoi... de je ne sais plus quel succès... oui... dérisoire... quand je t'en ai parlé... tu m'as dit : “ C'est bien... ça...” » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 26.- Cette formule constitue en fait le leitmotiv d'*Entre la vie et la mort* qui a vu le jour en 1968.)

« H.2 : Alors voilà. Et je devrai vivre avec ça près de moi, ça enfoui là, tapi là... savoir que c'est là, toujours là, dans un coin... comme l'idée de la mort, présente à chaque instant, par-derrrière, quoi qu'on fasse [...]

H.3 : Et puis, vous savez bien, même en cas de séparation, ça pourrait continuer à agir à distance. » (*Elle est là*, p. 37.- Les paroles de H.2 et H.3 font écho aux propos du Fils de *C'est beau* : l'influence de ce dernier sur Elle et Lui, ses parents, ne dépend pas du « mur de béton » qui les sépare ; il en est de même dans le cas de F. dont l'idée va « agir » même si elle est « à distance » de H.2 et H.3.)

LUI

« C'est beau, tu ne trouves pas ? » (*C'est beau*, p. 21.- L'expression « C'est beau » a été ressassée dans les œuvres précédentes de l'auteur, plus précisément dans *Les Fruits d'or*, *Portrait d'un inconnu* et *Vous les entendez ?* Elle devient donc un fil conducteur entre elles.)

LUI

« Oh non, pas ça. Et puis vraiment je serais mal placé pour parler de dénigrement. Bien qu'à vrai dire, il y a eu un moment...

F.3

Quand on parlait de Valéry ?

H.1, *très digne*.

Aucun rapport. D'abord Valéry est mort. Et surtout, c'est un grand écrivain. » (*Isma*, p. 30.- Ces répliques nous rappellent l'essai de Sarraute sur Valéry : *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant*, essai dans lequel l'auteur exprime son irrespect envers Valéry et le « dénigre », malgré sa renommée, d'où le rapprochement entre ces deux ouvrages sarrautiens.)

Explicites ou implicites, ces références intertextuelles présupposent un terrain cognitif commun aux pôles de la communication, à savoir le personnage-locuteur et son/ ses interlocuteur(s) d'une part, et l'auteur et les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs d'autre part. Le décodage de ces éléments fait en effet appel à la compétence encyclopédique du destinataire et leur interprétation se construit sur la base de données culturelles censément partagées. Concernant les récepteurs extratextuels, ils devraient donc lire, écouter ou assister à la représentation des romans et des pièces écrits antérieurement par Sarraute pour repérer ces reprises textuelles, les apprécier et comprendre exactement le message qui leur est transmis à travers ces rapprochements.

3 « Jouer » avec les expressions figées

Une expression figée consiste en une suite lexicalisée de lexèmes qui se combinent de façon « obligée » suivant une certaine constance et dont l'association n'est pas fortuite. Elle correspond donc à un stéréotype langagier. Il est vrai que le stéréotype s'avère un fait de langue, cependant, d'après Le Petit Robert, il est défini comme « une opinion toute faite, réduisant les singularités », le mot « opinion » suppose alors qu'il est né de l'idéologie dominante. L'expression figée fait donc partie d'un sociolecte déterminé. Elle relève du déjà-dit et du déjà-pensé et forme un élément d'hétérogénéité énonciative dans le sens où une voix autre, collective, à savoir celle du groupe social qui l'emploie, se fait aussi entendre à travers elle.

Les œuvres étudiées sont jalonnées d'expressions figées. Leur reconnaissance dépend des connaissances préalables du récepteur extratextuel, plus précisément de sa compétence linguistique. Alors, Sarraute s'assure parfois du déclenchement des opérations intertextuelles en mettant certains stéréotypes en évidence sous forme d'îlots textuels : à part celles qui se fondent dans l'énonciation originelle du personnage-locuteur, certaines expressions figées sont marquées par des guillemets :

« H.1, *très sérieux* : [...] Un seul mot. Une petite remarque toute banale. N'importe quoi, je vous assure, ferait l'affaire. Mais ça doit être plus fort que vous, n'est-ce pas ? Vous êtes "emmuré dans votre silence" ? Je crois que c'est comme ça qu'on dit ? On voudrait en sortir et on ne peut pas, hein ? quelque chose vous retient [...] » (*Le Silence*, p. 33.)

« H.1 : Il a l'air surpris, il vous regarde. Pourquoi de but en blanc ? Vous auriez pu préparer [...] » (*Le Silence*, p. 60.)

« H.2 : [...] Tu peux regarder partout : ouvre mes tiroirs, fouille dans mes placards, tu ne trouveras pas un feuillet... pas une esquisse... pas la plus légère tentative... Rien à vous mettre sous la dent. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 47.)

« H.2 : Bien sûr... Sans aucune aide... Aucun secours de l'État. Dire qu'il y a tant de pays où l'État s'en charge. Et avec quel succès... mais là, hein, chacun pour soi. À ses risques et périls. » (*Elle est là*, p. 41.)

« H.3, *tout bas* : [...] elle est toujours là, en elle, son idée... inentamée... pas changée d'un iota... Ça se voit tout de suite... rien qu'à cet air...

H.2 : Oui, buté, fermé, borné, sûr de soi, oh... (*Gémit.*)

H.3 : Et secret. C'est bien ce qu'on peut appeler rester sur "son quant-à-soi". » (*Elle est là*, p. 47.)

JULIETTE

« J'avoue que je n'y suis plus du tout, je crois qu'il faut tout recommencer.

JEANNE

Elle a raison, on a perdu le fil... Allez, Vincent, recommencez... » (*Le Mensonge*, p. 38.)

ELLE

« [...] (*D'une voix qui n'est pas la sienne :*) Mais pourquoi ? Qu'est-ce qu'il a fait ? Est-ce que c'est un assassin ? (*Sa voix :*) Oh non... Il ne ferait pas de mal à une mouche [...] » (*C'est beau*, p. 35.)

F.2

« Que voulez-vous ? On ne pouvait pas faire autrement. Il fallait bien "meubler le silence". » (*Isma*, p. 34.)

Toutefois, l'usage des clichés et leur abondance entrent en contradiction avec la vision sarrautienne de l'écriture, l'auteur prônant l'émancipation et professant l'originalité dans l'ensemble de ses écrits. Comme les stéréotypes ne sont pour le pôle artistique que des étiquettes, ce dernier éveille la suspicion des lecteurs/ auditeurs/ spectateurs à l'égard des préjugés et des pensées toutes faites dont ils sont les victimes. Par conséquent, il les incite à prendre son parti et à s'émanciper. Le récepteur remettrait alors en question le statut du langage et prendrait conscience de l'inauthenticité de la plupart des comportements sociaux. Méprisant toutes les formes d'expression rebattues, Sarraute use souvent d'une certaine touche d'ironie pour faire ressortir leur caractère sclérosé :

- soit en regroupant certaines en séries, ce qui va souvent de pair, au niveau de l'intrigue, avec une tentative de la part des personnages de comprendre ce qui arrive/

est arrivé et d'y retrouver cette « opinion collective » qui écarterait l'hypothèse de la singularité de la situation et qui apaiserait, par suite, leur trouble :

« H.2 : [...] comme vous deviez vous sentir heureux, Janine et toi, quand vous vous teniez devant moi : un couple parfait, bras dessus, bras dessous, riant aux anges [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 37.)

« H.3 : Vous prenez votre mal en patience.

H.2 : Non non, ce n'est pas ça.

H.3 : Vous faites contre mauvaise fortune bon cœur.

H.2 : Non, vous n'y êtes pas du tout. Vous feriez mieux de donner votre langue au chat.

H.3 : Bon je la donne. » (*Elle est là*, pp. 48- 49.)

YVONNE

« J'aurais voulu rentrer sous terre.

LUCIE

Moi aussi. Je ne savais pas où me mettre.

SIMONE

Oh ! On mourait.

JACQUES

Je n'en croyais pas mes oreilles. [...] » (*Le Mensonge*, p. 21.)

LUI

« Non, il n'y a rien... rien... C'est vrai. Il n'y a pas de quoi parler. Pas de quoi se mettre martel en tête. Pas de quoi chercher midi à quatorze heures. Pas de quoi fouetter un chat... C'est nous... nous... nous sommes gâtés... Pourris... Nous sommes fous. » (*C'est beau*, p. 42.)

- soit en les déconstruisant, les êtres fictifs les modifiant, les commentant ou renchérissant sur leur emploi. Cette déstructuration est souvent mise en relief par la dissociation d'un mot de l'ensemble de l'expression figée et de son usage dans son sens propre ; ce terme est parfois guillemeté :

« H.2 : Eh bien, c'est juste des mots...

H.1 : Des mots ? Entre nous ? Ne me dis pas qu'on a eu des mots... ce n'est pas possible... et je m'en serai souvenu...

H.2 : Non, pas des mots comme ça... d'autres mots... pas ceux dont on dit qu'on les a "eus" ... Des mots qu'on n'a pas "eus", justement... On ne sait pas comment ils vous viennent... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 25.)

« H.3 : [...] J'ai cru qu'elle ouvrirait tout grand pour que la vérité entre... Pour qu'elle pénètre partout...

H.2 : Partout ? Mais pas dans le recoin bien protégé où se tenait blottie sa petite idée... Croyez-moi, on peut dire que nous donnions des coups d'épée dans l'eau. Mais il n'y avait même pas d'eau. Nous frappions de toutes nos forces dans le vide [...] » (*Elle est là*, p. 47.)

SIMONE

« C'est nous qui mourons, vous nous mettez au supplice pour la faire triompher, votre petite vérité de quatre sous.

YVONNE

De gros sous, c'est le cas de le dire. Ce qu'on s'en moque, hein, que le grand-père de Madeleine... » (*Le Mensonge*, p. 30.)

VOIX

« Vous expliquer ? Pour quoi faire ? Pourquoi vous retourner le fer dans la plaie ?

LUI

Si, je vous en prie, retournez. Je veux savoir [...] » (*C'est beau*, p. 52.)

F.1

« C'est vrai. On se voit... sans se voir... on rit...

H.3

On rit jaune...

H.2

Oui, mais pour rire, pas pour de bon... Pas vraiment jaune... C'est délicieux. » (*Isma*, pp. 34- 35.)

Les personnages traitent donc de certaines conceptions du monde extérieur avec ironie, employant parfois des îlots textuels ou déconstruisant les expressions figées. Ainsi, l'auteur atteint son but : marquer la distance du sujet parlant par rapport à cet énoncé, par rapport à ce que « disent les autres ». Certes, il s'agit d'un fait dialogique, mais il n'est pas apprécié en tant que « énonciation autre », il est plutôt dénoncé.

4 La voix de la « doxa » et la déstructuration des proverbes

D'après Greimas, l'énonciation des proverbes, aphorismes ou autres préceptes réside en l'abandon du locuteur de sa voix et en l'emprunt d'une autre pour produire un énoncé qu'il ne fait que citer¹. Cependant, cette définition nous semble insuffisamment nuancée dans la mesure où ces énoncés de validité générale ont pour source énonciative, non seulement un autre spécifié, mais une collectivité, diffuse et indéfinie, et dans la mesure où ce type

d'énoncés est spécifique en ce qu'il postule une vérité générique et préétablie de par son ancrage dans la mémoire sociale. Par conséquent, ce fait linguistique est éminemment polyphonique.

Dans notre corpus, le discours de la doxa, auquel il est souvent fait appel, véhicule des proverbes. Il constitue aussi le support d'assertions gnomiques endossées par l'un ou l'autre des personnages, quoique leur foyer énonciatif, la voix de l'opinion, soit délocalisé et indifférencié. En cela, ces topoï sont assimilables aux énoncés proverbiaux, dont l'expression est cependant plus figée ; ils peuvent, par conséquent, tendancieusement prétendre à l'universalité : « En captant le genre proverbial, une énonciation se donne pour l'écho d'un nombre illimité d'énonciations antérieures, de manière à faire oublier son caractère foncièrement contingent et relatif. »² Ces lieux communs ont donc pour fonction de « valider une proposition »¹, jouant comme des vérités incontestables ou des arguments d'autorité en raison de leur statut consensuel :

- Les énoncés de validité générale :

« H.1 [...] : [...] Bien sûr, vous devez vous servir de mots de temps en temps. Il le faut bien. Pour vivre. Un minimum. Un mot, vous le savez mieux qu'eux, c'est grave. » (*Le Silence*, p. 38.)

« H.2, *l'observe un instant. S'approche de lui, lui met la main sur l'épaule* : Pardonne-moi... Tu vois, j'avais raison : voilà ce que c'est de se lancer dans ces explications... On parle à tort et à travers... On se met à dire plus qu'on ne pense [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 39.)

« H.2 : [...] elle se dégage hors de son enveloppe éclatée, elle s'épand, elle, la vérité même... la vérité [...] personne ne peut... c'est ainsi... contre elle on ne peut rien... on le sait bien (*la lumière baisse*), n'est-ce pas, on le dit bien : toujours la vérité triomphe [...] » (*Elle est là*, p. 51.)

LUCIE

« Tout le monde fait ça plus ou moins... des petits mensonges... Les gens ont besoin de se valoriser, que voulez-vous... On fait ce qu'on peut. » (*Le Mensonge*, p. 30.)

VOIX

« Eh bien, alors, de quoi vous plaignez-vous ? Qu'est-ce qui vous fait souffrir ? Tout est pour le mieux. Soyez contents. Soyez fiers. À chacun son bonheur.

LUI, *digne*

Oui. Vous avez raison. Nous avons eu tort.

¹ Voir « Les proverbes et les dictons », in GREIMAS, A. Julien.- *Du sens*.- Paris : Seuil, 1970, p. 309.

² GRESILLON, Almuth et MAINGUENEAU, Dominique.- « Polyphonie, proverbe et détournement ».- *Langages*, 1984, n° 73, p. 117.

ELLE

Pardonnez-nous. Oui. À chacun sa chance. » (*C'est beau*, p. 55.)

F.3

« Mais oui, voyons, ce n'est pas un argument, tout le monde le sait : dans la vie l'incroyable est caché partout... Si je vous disais... » (*Isma*, p. 77.)

- Les proverbes, qui sont, pour la plupart, insérés sans aucun élément introducteur, puisque supposés être connus des récepteurs textuels et extratextuels ; « [leur] notoriété seule, dans ce cas, garantit [leur] statut de citation »² :

« H.2 [...] : [...] Je sais bien ce que vous me diriez, si vous vouliez parler, je sais ce que vous aviez sur le bout de la langue... C'est ce que tout le monde se dit dans des cas comme le mien... quand ça vous prend, quand ça vous tient... une de ces obsessions... il n'y a qu'un seul moyen de s'en débarrasser : penser à autre chose. Un clou chasse l'autre, n'est-ce pas ? » (*Elle est là*, p. 27.)

« H.2 [...] : [...] Si vous étiez ce que vous paraissez être à première vue, il est certain que vous seriez tenu bien coi [...] Mais vous, vous avez ce courage... Vous... Il ne faut pas se fier aux apparences. L'habit ne fait pas le moine. Comme c'est vrai [...] » (*Elle est là*, p. 28.)

JACQUES

« Mais qu'est-ce que ça peut faire, que vous vous taisiez ou non ? Qui ne dit mot consent, c'est tout pareil. » (*Le Mensonge*, p. 37.)

ROBERT

« Voilà. C'est vous qui le faites marcher, vous le laissez venir... À malin, malin et demi. Il tombe dans le piège. Ce n'est pas drôle ? » (*Le Mensonge*, p. 41.)

Par conséquent, le locuteur d'un proverbe « accepte le principe associé au contenu de l'énonciation à laquelle il fait écho mais le fait sous couvert d'un autre énonciateur "ON". »³ Il fait alors résonner la voix de la doxa.

Plus remarquable est le jeu avec les proverbes auquel s'adonne l'auteur des pièces étudiées : Sarraute ne se contente pas d'en insérer dans son texte pour introduire une voix

¹ *Ibid.*, p. 113.

² PÉTILLON, Sabine et PETIT-JEAN, André.- « De l'usage de la parole proverbiale dans les textes dramatiques ».- *Pratiques*, 2013, n° 159- 160, p. 8.
http://www.pratiques-cresef.com/p159_pe2.pdf

³ *Ibid.*, p. 6.

autre au sein de l'énonciation des personnages, mais elle modifie quelques-uns, les détourne ou déconstruit leur structure figée :

- Certains proverbes ne sont pas énoncés en entier, le locuteur, et en parallèle l'écrivain, supposant qu'ils font partie du stock de connaissances de son/ ses interlocuteur(s), et du récepteur extratextuel, et que ces derniers combleront cette lacune dans le déchiffrement grâce à leur compétence lexicale. Ainsi, le personnage-énonciateur les fait couler dans son énoncé et se les approprie :

« H.2 : [...] il me semble que s'il y avait quelque chose qu'il ne fallait pas dire à Jean-Pierre, c'était bien cela, qu'un mot, c'est grave. Le pauvre, du coup, il se taira à jamais... Si quelqu'un sait que le silence est d'or, c'est bien lui... il ne le pense que trop... » (*Le Silence*, pp. 38- 39.)

« H.2 [...] : [...] Mais... encore juste une question. Vous voyez, je suis méfiant. Chat échaudé, n'est-ce pas ? » (*Elle est là*, p. 28.)

- D'autres, surtout dans *Le Silence* et *Elle est là*, sont détournés. Si le changement se fait au niveau des conditions génériques de l'énonciation proverbiale, on obtiendra un pastiche qui ne sera plus de validité générale, mais qui décrit en quelque sorte la situation de communication des personnages. Par contre, une modification au niveau du signifiant induit, corrélativement, une modification au niveau du signifié. Deux stratégies sont alors possibles : « la captation [qui] consiste à détourner en allant au maximum dans le sens de la structure sémantique ainsi exploitée » et « la subversion [qui] cherche au contraire à faire apparaître une contradiction entre le sens véhiculé par l'énonciation de la structure originelle [...] et celui de l'énonciation de la structure résultant du détournement [...] »¹. Le cas le plus récurrent dans notre corpus s'avère la subversion conjuguée à un détournement du proverbe lui-même :

« H.1 : [...] Vous voulez me marquer votre désapprobation. Vous vous désolidarisez. C'est ça. Qui ne dit mot ne consent pas. » (*Le Silence*, p. 49.)

« F.1 : Voilà. Ce silence était d'or. Il va vous obliger à nous écrire un joli poème. Vous allez nous faire un beau poème sur ces fenêtres. Sur ces... » (*Le Silence*, p. 53.)

« H.2 [...] : [...] Eh bien, vous voyez, nous sommes deux à présent. Deux, c'est une force. » (*Elle est là*, p. 29.)

¹ GRÉSILLON, Almuth et MAINGUENEAU, Dominique.- *Op. cit.*- p. 115.

« H.2 : Je sais : ça ne nous rapporterait pas grand-chose : juste un soulagement passager. La chose ignoble... Cette sale petite... ce boa... on le retrouverait enroulé ailleurs... dans une autre tête... ce ne sont pas les têtes qui manquent...

H.3 : Oh pour ça non. Une de perdue, dix de retrouvées. » (*Elle est là*, p. 42.)

« H.3 : Alors, peut-être que pour ne plus souffrir, vous avez trouvé un clou qui a chassé ? Un bon gros clou ?

H.2 : Oh non, pas de clou. Rien n'a pu chasser.... mon idée à moi est là [...] » (*Elle est là*, p. 48.)

Par conséquent, si Sarraute use des proverbes, ce n'est non seulement pour faire entendre la voix de la doxa et ainsi chercher à renforcer l'autorité de ces énoncés, mais à la contester puisque le contenu de la plupart contredit celui des proverbes originels et puisque ces derniers constituent pour l'auteur une base pour ruiner les vérités déjà établies. Ce jeu avec ce type d'énoncés fait écho à la déconstruction des expressions figées¹, révélant encore une fois le désir de l'écrivain de libérer les mots de ces moules et d'asseoir sa propre énonciation.

5 De l'imitation

5.1 Les échos

Comme le titre l'indique, certains locuteurs reprennent en écho les paroles de l'un ou de leurs interlocuteurs, pour une raison ou une autre. Ce phénomène linguistique est, par conséquent, l'une des manifestations de la polyphonie ou de l'hétérogénéité énonciative dans le sens où est opéré, dans le même discours, un dédoublement de locuteurs : L qui assume en premier la responsabilité de l'énoncé et L' qui imite L.

Par conséquent, les marques de la première personne employées par L' n'ont pas le même référent : dans le fragment contenant et imitant les paroles de L, elles renvoient à ce dernier, alors qu'elles désignent L' dans le reste. Si elles n'y sont pas actualisées, nous pouvons vérifier notre hypothèse en y insérant « je », « me », « ma », etc., selon l'énoncé, nous aboutirons alors à la même constatation. Cette imitation peut aller, dans notre corpus, de l'infiniment petit, à savoir des onomatopées et des mots, comme elle pourrait recouvrir des énoncés en entier :

« F.1 : Mais quoi ? Faire quoi !

¹ Cf. supra, pp. 122- 125.

H.1, *imitant* : Quoi ? Quoi ! Mais vous ne sentez donc pas ce que vous avez déclenché, ce qui a été mis en branle... par vous... Oh (*pleurant*), tout ce que je redoutais... » (*Le Silence*, p. 29.)

« F. : Vous entendez sur quel ton vous dites ça ? Rien que de vous entendre... brr...

H.2 : Oui, brr, brr, brr... c'est tout ce que vous trouvez à me répondre... vous n'osez pas sortir ces inepties, ces malhonnêtetés. Et dire que je lui demandais de les étaler devant moi... Il faut avoir le cœur bien accroché. Un solide estomac. » (*Elle est là*, p. 36.)

SIMONE *rit*

« Bon, bon, bien sûr, je jouais... Voilà. Vous êtes contents ? [...]

PIERRE, *imitant Simone*

Bon, bon, bien sûr, je jouais... » (*Le Mensonge*, pp. 61- 62.)

VOIX

« Travailleur [...]

ELLE

Oui. De ce côté-là... hein ? Tu reconnais.

LUI

Oui, pour le travail scolaire... c'est vrai.

VOIX

Le travail scolaire !... On dirait que ça ne compte pas... » (*C'est beau*, p. 41.)

LUI

« Si, si. C'est sûrement vrai. Je sais bien qu'on a du mal à le croire. Le cas est si rare...

H.1

Le cas est rare !... Ah, c'est très bon... » (*Isma*, p. 41.)

Si nous examinons, à chaque fois, l'élément repris et la situation d'énonciation, nous remarquons que certains personnages en imitent d'autres pour manifester, le plus souvent, leur désaccord. Cependant, ils ne le font pas toujours à la lettre, la reprise n'étant pas à cent pourcent fidèle à l'énoncé originel, mais ils y apportent de légères modifications. L'identification de ce fait linguistique s'avère facile pour le lecteur, surtout qu'au discours répété viennent souvent s'ajouter des didascalies contenant le verbe « imiter ». Quant aux auditeurs, c'est un marquage prosodique qui pourrait attirer leur attention pour identifier l'imitation. Les spectateurs ont en plus la possibilité de percevoir, lors de la représentation, le(s) même(s) geste(s) et le(s) même(s) regard(s) de L repris par L'.

5.2 La « méthode Coué »

« La méthode Coué » consiste en une autosuggestion pour substituer l'imagination du possible et du positif aux images et représentations négatives¹. Dans l'œuvre intitulée *C'est beau*, se manifeste un procédé polyphonique singulier qu'Arnaud Rykner rapproche de cette méthode². Or, l'autosuggestion n'y a pas lieu : c'est Elle qui y suggère à Lui des idées positives, ce dernier ne pouvant se persuader lui-même que leur fils n'apprécie pas l'art, comme tous les jeunes de son époque. Lui imite alors Elle :

ELLE

« [...] Oui. Il est comme tout le monde. Tout le monde aujourd'hui à son âge est comme lui. Ne fais pas cette tête, je t'en prie... Ne te rebiffe pas. Allons, répète après moi : "Tout le monde..." Exerce-toi... Tu verras, ça ira mieux... Répète : "Tout le monde le fait. Tout le monde le dit... Tous les jeunes sont ainsi... Nous sommes comme tout le monde..." »

LUI, *voix molle*

Tout le monde le fait... Tous les jeunes...

ELLE

Tous les jeunes préfèrent les comics.

LUI

Tous... les jeunes préfèrent...

ELLE, *sévère*

Allons !... Les comics.

LUI

Les comics.

ELLE

Les juke-boxes. Les flippers.

LUI

Les juke... Oh, pourtant, il y en a... même chez les jeunes... » (pp. 45- 46.)

Dans toutes ses répliques, Lui répète les énoncés d'Elle ; ces deux personnages se répartissent respectivement les rôles de locuteurs L' et L. Ce dédoublement est synonyme de polyphonie, même si aucun outil linguistique ne vient le traduire, ni aucun signe typographique.

Ainsi, en usant de cette méthode psychanalytique, Sarraute vise deux objectifs : elle en tire profit au niveau de l'énonciation d'une part, puisque cette méthode lui permet de multiplier les sources énonciatives au sein d'un même énoncé, et elle la tourne en dérision et montre qu'elle n'aboutit pas, d'autre part.

¹ www.methodecoue.com

² RYKNER, Arnaud.- « Notes ».- *C'est beau* de Nathalie Sarraute.- Paris : Folio, 2000 (1^{ère} édition Gallimard, 1975), p. 100.

6 Un discours « autre » controuvé

6.1 Le discours « imaginaire »

Dans les pièces étudiées, exceptée *Elle est là*, certains personnages imaginent fréquemment des discours qu'eux ou un / d'autre(s) pourrait(ent) tenir dans une situation d'énonciation hypothétique ou qu'il(s) aurait(ent) pu tenir dans une situation antérieure. Ils se fixent ainsi comme objectif d'exorciser le tropisme et de dénouer la crise, de donner des conseils à un être fictif pour surmonter les obstacles auxquels il se heurte, de le défier de préférer telles paroles ou telles autres, de lui proposer ce qu'il aurait pu dire dans le passé et de lui reprocher, par suite, d'avoir agi autrement, de deviner ses pensées et de le critiquer ou bien de prévoir ce qui arriverait dans une situation probable.

Par conséquent, le discours imaginaire implique un dédoublement de locuteurs : L, le locuteur originel qui prend la parole à T0 et qui est l'un des partenaires discursifs de la situation de communication représentée, et L', celui dont les propos sont inventés par L. Deux cas de figure se présentent : le second locuteur L' peut être unique et correspondre à l'un des personnages, comme il peut être une collectivité formée soit de l'un des actants et d'individus qui ne sont, à aucun moment de l'intrigue, présents sur scène, soit d'un ensemble d'êtres qui ne jouent aucun rôle dans les œuvres analysées mais qui partagent tous les mêmes conceptions :

« H.1, *se lamentant* : Mais moi, comment... Comment voulez-vous... Comment pourrais-je rivaliser ? Je n'ai aucun nom. Et il ne s'incline... Il ne reconnaît... Monsieur est snob. Il lui faut la renommée. Les gens pratiques, ils sont comme ça. Combien ça vous rapporte ? Hein ? À la fin de l'année ? Qu'est-ce que vous en avez tiré, de vos petits auvents ? » (*Le Silence*, pp. 54- 55.- Bien que H.1 soit le locuteur, il impute hypothétiquement la responsabilité des énoncés soulignés aux « gens pratiques » qui remplissent la fonction de L' dans ce cas-là.)

« H.2 : [...] J'étais content pour toi. Pour vous... Oui, mais pour vous seulement. Pour moi, je n'en voulais pas, de ce bonheur. Ni cru, ni cuit... Je n'étais pas jaloux ! Pas, pas, pas jaloux. Non, je ne t'enviais pas... Mais comment est-ce possible ? Ce ne serait donc pas le Bonheur ? Le vrai Bonheur, reconnu partout ? Recherché par tous ? Le Bonheur digne de tous les efforts, de tous les sacrifices ? Non ? Vraiment ? Il y avait donc là-bas... cachée au fond de la forêt, une petite princesse... » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 37- 38.- H.2 imagine le discours intérieur que peut se tenir H.1 après que le locuteur lui a expliqué sa propre conception du bonheur.)

JACQUES

« Eh bien, par exemple, quand vous avez été volé. Un objet a disparu. Là c'est pourtant ce qu'on peut appeler une certitude : il n'y est plus, parti, évaporé... Il était là et... pffuit... plus rien...

YVONNE

Oh oui alors, dans ce cas, ce qu'on souffre. On n'en croit pas ses yeux. [...]

VINCENT

Il y en a d'autres... ils se mettent à supplier... “Vous l'avez pris : avouez. Je me moque de l'objet, je vous le donne, mais avouez...” » (*Le Mensonge*, pp. 53- 54.- Certaines personnes volées, ou L', sont celles dont Vincent, ou L, invente les propos.)

LUI

« Tu te moques de moi !... Comment oses-tu ? Espèce de petit vaurien...

LE FILS

Ah voilà, c'est contagieux, ça te prend aussi. Tu l'as senti... tu recules. Tu n'oses pas. Le mot te reste dans la gorge... “C'est beau. Beau. Beau. Comme c'est beau.” Impossible, hein ? tu ne peux pas... » (*C'est beau*, p. 23.- Le Fils prononce les paroles que Lui, son père, est incapable de dire.)

H.2, *riant*.

« Vous n'avez jamais essayé de lui en parler ?

LUI

Parler de ça ? À Dubuit ?

H.2

Moi à votre place, j'aurais pris le taureau par les cornes, rien que pour voir : je lui aurais dit : isme et pas isma, mon cher ami. Isma, ça me choque. » (*Isma*, p. 86.- Bien que H.2 imagine son propre discours, L' ne correspond pas à L, le premier prenant la parole dans une situation d'énonciation hypothétique, alors que le second se pose comme sujet dans la situation de communication représentée.)

Nous remarquons que la rupture d'homogénéité énonciative dans ce cas-là est généralement marquée dans notre corpus. Cependant, Sarraute ne suit pas le même système de marquage à chaque occurrence de discours imaginaire pour établir la frontière entre les propos de L et ceux de L' : elle a souvent recours à un ou des signes typographiques, tels que les guillemets et/ ou les deux points, signes qui sont parfois précédés d'un verbe de parole soit conjugué à un temps et mode verbal présentant l'action comme imaginaire ou probable, soit associé au verbe « pouvoir » qui implique la possibilité :

« H.1 : Le ton condescendant pouvait être une circonstance atténuante. “ C'est entendu, il a voulu rompre avec un pareil ami... mais enfin, on peut invoquer cette impression qu'il a eue d'une certaine condescendance...” » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 30.)

« H.2 : [...] je viendrai tout pantelant vous présenter... attendre... guetter... “ Ah oui ? Vous trouvez ? Oui ? C’est bien ?... Évidemment je ne peux prétendre... avec derrière moi, auprès de moi, tous ces grands... ” Vous me tapoterez l’épaule... n’est-ce pas attendrissant ? Vous sourirez... “ Ah mais qui sait ? Hein ? Qui peut prédire ?... Il y a eu des cas ” Non. N’y compte pas. [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 47.)

ROBERT

« [...] C’est l’autre le plus innocent. L’autre qu’on défend. “ Respect humain... Ils ont bien le droit... Laissez-les mentir un peu... ” Moi je les laisse. » (*Le Mensonge*, p. 31.)

JACQUES

« Se détourner de l’objet. Se fixer sur l’humain : l’homme que vous soupçonnez, le voleur... L’observer : son air franc. Ouvert. Bon. Et se répéter : “Ce n’est pas possible...” Comme font les gens... avec cet air ahuri, quand on leur dit : “C’est lui. L’objet qui était là a disparu, et lui seul a pu...” Ils écartent ce fait et regardent l’homme : “Ce n’est pas possible... on retrouvera l’objet...” [...] » (*Le Mensonge*, p. 54.)

Ainsi, le lecteur pourra délimiter le discours imaginaire et garantir la réussite de l’opération de décodage. Mais, cette forme d’hétérogénéité montrée n’est pas toujours marquée : dans certains cas, l’auteur omet tout indice permettant d’identifier le fragment « autre ». Cette absence de marquage complexifie la tâche des lecteurs, la reconnaissance des propos inventés dépendant alors de leurs compétences. Ils sont ainsi mis à pied d’égalité avec les auditeurs et les spectateurs qui peuvent, eux, être aussi guidés par le jeu des acteurs (changement d’intonation, déplacement, etc.) :

« H.1 [...] : [...] Mais je vais vous dire, moi, mon petit monsieur, ce que je pense au fond. Toute ma pensée. Ils ont raison. Vous êtes timide. Pourquoi chercher ailleurs ? Qu’est-ce que c’est que ces complications ? Notre opinion vous fait peur. Et si vous disiez une bêtise ? C’est que ça pourrait arriver, hein ? Une grosse bêtise comme tout le monde. Alors (*pépiant d’une voix efféminée*) quelle horreur... Que diront-ils ? Moi, songez donc, passer pour un pauvre type, pour un imbécile. Oh, ce serait insupportable... Tandis que comme ça, mais je trône, on ne s’occupe que de moi... » (*Le Silence*, pp. 41- 42.)

« H.1 : Mais oui, tu sais le dire aussi... en tout cas l’insinuer... C’est biiien... ça... voilà un bon petit qui sent le prix de ces choses-là... on ne le croirait pas, mais vous savez, tout bétien qu’il est, il en est tout à fait capable... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 44.)

ELLE

« Et nous... nous, observant à travers le guichet. Le coupable est là, la tête rasée, revêtu d’un uniforme, marqué d’un numéro. Et qu’a-t-il fait ? Il a dit Isma, en appuyant sur le *ma*. Il le dit pour détruire, pour

renverser... Et désormais ce sera puni- légalement. *Isma-* juste ça. Il ne faut pas d'autres preuves. Ne vous dérobez pas. N'essayez pas de vous échapper. On vous tient. On vous connaît. On le sait. Vous êtes l'ennemi. Vous avez osé... par en dessous, comme toujours, vous croyant à l'abri... Ce sont des choses qu'on faisait autrefois, hein ? Quand on se croyait tout permis ? Mais maintenant- c'est dévoilé, tout ça, connu, classé, nommé. C'est le mal. Vous êtes le mal. » (*Isma*, p. 89.)

Que les frontières soient clairement établies entre le discours originel et le discours imaginaire ou qu'elles soient brouillées, le dédoublement de locuteurs implique un changement de repères entre le premier et le second : les indices de la première personne réfèrent tantôt à L, tantôt à L'. Comme le « je » forme le pivot du système personnel¹, tous les autres morphèmes appartenant à ce système ne renvoient alors pas aux mêmes instances dans les paroles de L et le fragment « autre ». S'en suit aussi un changement du cadre spatio-temporel ; cependant, il est rarement tangible vu que les indicateurs lexicaux sont quasiment absents des propos inventés et vu qu'y sont employés les mêmes temps et modes verbaux que dans le discours de L :

« H.2 : Alors rien qui s'appelle le bonheur. Personne n'est là pour regarder, pour donner un nom... On est ailleurs... en dehors... loin de tout ça... on ne sait pas où l'on est, mais en tout cas on n'est pas sur vos listes... Et c'est ce que vous ne supportez pas...

H.1 : Qui "vous"? Pourquoi veux-tu absolument me mêler?... Si c'est comme ça que tu me vois... Si c'était pour entendre ça... J'aurais mieux fait de ne pas venir.

H.2 : Ah mais c'est qu'il faut absolument que tu viennes, hein ? pour voir... Ça t'attire... ça te tire, n'est-ce pas ? Qu'est-ce que c'est ? Est-ce toujours là, quelque part hors de nos frontières ? Ça tient toujours cette sorte de... contentement... comme ça... pour rien... une récompense pour rien, rien, rien... »

(*Pour un oui ou pour un non*, p. 39.- Le morphème de la première personne « nos » employé dans le discours imaginaire ne réfère pas à H.2 qui est le locuteur, mais renvoie à L', c'est-à-dire, à H.1 et à tous ceux qui conçoivent le bonheur de la même façon que lui.)

« H.2 : [...] J'ai besoin qu'on m'autorise.

H.1 : Et moi donc, tu me connais...

Un silence.

Qu'est-ce que tu crois... si on introduisait une demande... à nous deux, cette fois... on pourrait peut-être mieux expliquer... on aurait peut-être plus de chances...

H.2 : Non... à quoi bon ? Je peux tout te dire d'avance... Je vois leur air... "Eh bien, de quoi s'agit-il encore ? De quoi ? Qu'est-ce qu'ils racontent ? Quelles taupes ? Quelles pelouses ? Quels sables mouvants ? Quels camps ennemis ? Voyons un peu leurs dossiers... Rien... on a beau chercher... examiner les points d'ordinaire les plus chauds... rien d'autre nulle part que les signes d'une amitié parfaite..." » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 49.- Bien que H.1 et H.2 soient des partenaires discursifs

de la situation de communication représentée, l'indice de la première personne du pluriel dans le verbe « Voyons » et le pronom indéfini « on » équivalant à un « nous » qui sont employés dans les énoncés soulignés ne servent pas à les désigner, mais ils réfèrent aux individus auprès desquels les deux personnages désirent introduire une demande. Par conséquent, les morphèmes de la troisième personne du pluriel « ils » et « leurs » du discours imaginaire renvoient à H.1 et H.2.)

Par conséquent, en l'absence de guillemets ou de tout indice de débrayage énonciatif, ce sont les changements de référents et de repères qui permettraient au lecteur de délimiter le discours imaginaire, et donc, de repérer le discours « autre » inscrit dans le fil du discours originel.

Bien que le discours imaginaire ressemble à du discours rapporté, plus précisément aux styles direct et direct libre, il faut les distinguer. Le premier n'est que le fruit de l'imagination du locuteur L : même si ce dernier n'imagine pas ces paroles de zéro et qu'il tient compte des données situationnelles, L' ne les a pas, en vérité, prononcées. Quant au deuxième et troisième, ils consistent en une reprise presque exacte² de propos que L' a antérieurement tenus. Dans le cas étudié, contrairement aux discours rapportés, l'/ les interlocuteur(s) ne pourra/ pourront pas blâmer L d'inventer ce discours car il(s) est/ sont, en général, prévenu(s) de son inauthenticité grâce au sémantisme des mots qui le précèdent tels que le verbe « pouvoir », aux temps et modes verbaux auxquels sont conjugués les verbes l'annonçant, comme le conditionnel passé, aux « constructions alternatives »³ traduites par les conjonctions de coordination « ou » et « ou bien » ou à la conjugaison de deux de ces indices ou plus :

« F.4 : Oui, je sais (*plus bas*), c'est là-dessus qu'il compte... que vous n'y arriverez pas. Il le sait parfaitement... c'est par là qu'il vous tient. Et il s'amuse. Tandis que vous... Voilà ce qu'il faut, tenez : “Vous savez que j'ai rencontré Bonval. Il m'a demandé si je vous voyais... il m'a chargé de ses amitiés pour vous... Je l'ai trouvé très changé, il a beaucoup vieilli. Sa femme, par contre, elle est toujours si belle...” (*Tout bas.*) Allons, allez-y... » (*Le Silence*, p. 40.)

« H.2 : Oui. Alors, vous voyez, j'avais le choix. Je pouvais... c'est ce que je fais d'ordinaire, sans même y penser... je pouvais reculer, dire : “Non, vois-tu, moi les voyages... et surtout dans ces conditions... non, ce n'est pas pour moi. ” Ainsi je restais dehors. Où je pouvais me laisser tenter, m'approcher de l'appât, le mordre, dire : “Eh bien, je te remercie, je serais heureux...” et j'aurais été pris et conduit à la

¹ Cf. supra, p. 26.

² Cf. infra, pp. 193- 196.

³ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- « Note sur les concepts d'“illocutoire” et de “performatif” ».- *Linguistique et Sémiologie*, 1977, n° 4, P.U.L., Lyon, p. 84.

place qui m'était assignée, là-bas, chez lui... ma juste place. [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 34.)

LUI

« [...] Il n'y a qu'à en prendre un au hasard, n'importe lequel, le plus plat, le plus innocent, dans le genre de : Quel été, hein ? il n'y a plus de saisons ! ou bien : Eh oui, le temps passe. Ah ça ne nous rajeunit pas ! Ou : J'aime ce livre parce qu'il est un monument de langage [...] » (*Isma*, p. 37.)

Cependant, mais rarement, les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs ne disposent d'aucun outil linguistique pour vérifier qu'il s'agit d'un discours imaginaire, autrement dit inexact et pour le distinguer, par suite, du discours rapporté qui permet de reprendre des énoncés qui ont été « vraiment » proférés, dans le cadre de la fiction. Le déchiffrement du message s'avère donc difficile. C'est alors leur seule compétence de récepteurs qui leur permettrait de l'identifier comme tel, tout en étant sensibles aux deux situations d'énonciation, en général différentes, qui s'y présentent et à certaines réactions des interlocuteurs de L qui révèlent leur repérage de cette voix « autre » :

« H.2 : [...] J'étais content pour toi. Pour vous... Oui, mais pour vous seulement. Pour moi, je n'en voulais pas, de ce bonheur. Ni cru, ni cuit... Je n'étais pas jaloux ! Pas, pas, pas jaloux. Non, je ne t'enviais pas... Mais comment est-ce possible ? Ce ne serait donc pas le Bonheur ? Le vrai Bonheur, reconnu partout ? Recherché par tous ? Le Bonheur digne de tous les efforts, de tous les sacrifices ? Non ? Vraiment ? Il y avait donc là-bas... cachée au fond de la forêt, une petite princesse...

H.1 : Quelle forêt ? Quelle princesse ? Tu divagues... » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 37- 38.)

« H.2 : Oui, peur. Ça 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." » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 46.)

ELLE

« [...] Ne vous dérobez pas. N'essayez pas de vous échapper. On vous tient. On vous connaît. On le sait. Vous êtes l'ennemi. Vous avez osé... par en dessous, comme toujours, vous croyant à l'abri... Ce sont des choses qu'on faisait autrefois, hein ? Quand on se croyait tout permis ? Mais maintenant- c'est dévoilé, tout ça, connu, classé, nommé. C'est le mal. Vous *êtes* le mal.

Lui, rit doucement.

ELLE

Pourquoi ris-tu ?

LUI

Tu m'amuses. [...] » (*Isma*, pp. 89- 90.)

Sarraute use donc fréquemment de ce procédé dans ses pièces de théâtre, jouant avec les voix, ce qui rappelle son désir de s'émanciper en écrivant. Elle pousse encore plus loin son aventure de l'écriture en multipliant les locuteurs L' dans quelques discours imaginaires, à savoir L'1, L'2, L'3, etc., et en y insérant, parfois, un autre discours « autre » qui peut être inexact lui aussi ou, au contraire, « véridique ». Ainsi des « je » à référents multiples se trouvent dans une même réplique ; en découlent des changements de référents au niveau des indices personnels et du cadre spatio-temporel :

« H.2 : Bien sûr, je divague... Qu'est-ce que tu attends pour les rappeler ? “Écoutez-le, il est en plein délire... quelle forêt?” Eh bien, oui, mes bonnes gens, la forêt de ce conte de fées où la reine interroge son miroir : “Suis-je la plus belle, dis-moi...” Et le miroir répond : “Oui, tu es belle, très belle, mais il y a là-bas, dans une cabane au fond de la forêt, une petite princesse encore plus belle...” » (Pour un oui ou pour un non, p. 38.- Le locuteur H.2 imagine toute une conversation avec H.3 et F. qui ne sont plus présents sur scène. H.1 joue le rôle de L'1, le premier locuteur « imaginaire », puisqu'il n'a pas vraiment énoncé les propos “Écoutez-le, il est en plein délire... quelle forêt?”, et H.2 remplit la fonction de L'2, le second locuteur « imaginaire », prenant hypothétiquement la parole à la suite de H.1. L'2 insère, dans ses propos inexact, du discours direct, à savoir celui de la reine et du miroir dans le conte de *Blanche-Neige et Les Sept nains* de Grimm.)

« H.2 : Oui, peur. Ça 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...” » (Pour un oui ou pour un non, p. 46.- H.1 est L'1 dans cette situation d'énonciation hypothétique dont les propos imaginaires s'étendent de « Il faut absolument » jusqu'à « agité », et H.2 est L'2 dont les paroles inventées englobent le reste de la réplique et correspondent à une réaction de sa part à ce que L'1 « a dit ».)

Qu'il voie un dédoublement ou une multiplication des locuteurs, qu'il se réduise à un énoncé ou qu'il s'étende sur plusieurs lignes pour former une conversation, le discours imaginaire correspond, à notre sens, à une forme de théâtre dans le théâtre : il est « inventé », à l'instar du texte théâtral ; le locuteur L, comme l'auteur, y délègue la parole à d'autres, plus précisément à L' ou L'1, L'2, etc., ainsi, les soi-disant « inventeurs » de ce discours mettent en scène d'autres personnages. Il s'agit, par conséquent, d'une sorte de mise en abyme, permettant l'enchevêtrement des voix à l'infini.

6.2 Le psychodrame

Forme de thérapie inventée par Jacob-Levy Moreno, psychiatre et psychologue, le psychodrame est défini comme « une méthode d'investigation des processus psychiques utilisant la mise en œuvre d'une dramatisation au moyen de scénarios improvisés mis en scène et joués par un groupe de participants. »¹ Bien qu'il n'appartienne pas au domaine linguistique, nous nous y intéresserons dans la mesure où il suppose un enchevêtrement de voix et qu'il se manifeste comme une pratique dialogique.

Ce procédé implique l'enchâssement, dans le discours des personnages, d'un discours « autre ». Bien que ce cas soit similaire au style direct emboîté dans le texte, il s'en distingue : le psychodrame est donné comme n'étant pas authentique ; d'ailleurs, du point de vue lexicologique, le suffixe « -drame » montre qu'il correspond à un jeu de rôles.

En découle aussi le fait que cette structure correspond à du théâtre dans le théâtre. Autrement dit, aux énonciations multiples² par lesquelles se caractérise le discours théâtral, s'ajoute d'autres énonciations multiples : les êtres fictifs feignant d'être tel individu ou tel autre et participant au psychodrame jouent, à leur tour, des rôles et les autres personnages remplissent alors la fonction de « faux spectateurs ».

Dans *Le Mensonge*, les personnages ont recours à cette thérapie en groupe : « pour exorciser ce qu'a d'intenable la situation où ils sont plongés, [ils] tentent fréquemment de rejouer la scène originelle qui créa le conflit. »³ Le passage au psychodrame est annoncé par les actants qui emploient le verbe « faire », le « protagoniste » sera Edgar dont Vincent va jouer le rôle et les autres devraient imiter Robert avec les menteurs, c'est-à-dire, les laisser mentir :

YVONNE

« Oh ! ce sera amusant. Ce sera comme un psychodrame...

ROBERT

Alors voilà... Mais il faut que quelqu'un se dévoue... qu'il fasse le menteur.

VINCENT

Moi je veux bien. [...]

ROBERT

[...] Mais prenons quelqu'un de très fort. Quelqu'un avec qui vous avez beaucoup de mal à vous contenir, quelqu'un qui ferait souffrir les plus endurcis... Edgar, tenez, quand il se met à parler de ses exploits de résistant... Là, avouez qu'il faut une force... » (pp. 33- 34.)

¹ DE MIJOLLA, Alain (sous la dir. de).- *Dictionnaire international de psychanalyse*.- Calmann- Levy, 2002.
www.wikipedia.org/wiki/Psychodrame

² Cf. infra, pp. 219- 221.

³ Notes d'Arnaud RYKNER dans *Le Silence*, p. 51.

Un psychodrame implique donc plusieurs locuteurs, non seulement L et L', mais Ln et L'n¹. Dans la pièce étudiée, chacun des personnages présents sur scène remplit la fonction de L : Robert est L1, Yvonne L2, Lucie L3, Simone L4, Jacques L5, Pierre L6, Vincent L7, Juliette L8 et Jeanne L9². Par ailleurs, seuls Vincent et Lucie finissent par participer au psychodrame et jouent respectivement le rôle de L'1, ou bien Edgar, et L'2, ou Lucie elle-même mais dans une situation d'énonciation hypothétique.

Cette multiplication de locuteurs se manifeste, au sein des énoncés, par un changement de référents des indices de la première personne du singulier et, par suite, de tous les morphèmes personnels. La rupture de l'isotopie énonciative est alors révélée par les marques typographiques que sont les guillemets :

VINCENT

Eh bien voilà. (*S'éclaircissant la voix.*) Voilà. Attendez. Je crois que j'y suis. (*Changeant de voix.*)
“Vous savez, je n'aime pas le courage. J'ai horreur de ça.”

YVONNE

Très bien. Généralement c'est comme ça qu'il commence.

VINCENT

“C'est que je suis très peureux, au fond, vous savez, je suis un grand froussard.”

SIMONE

C'est ça exactement. C'est parfait. Vous feriez un acteur magnifique. [...]

VINCENT

“Vous savez, je suis très peureux. C'est pourquoi sous l'Occupation, quand il a fallu...”

ROBERT

Alors, Lucie, allez-y cette fois...

LUCIE

Mais il vaut mieux peut-être essayer de me taire...

ROBERT

Non, j'aime mieux que vous parliez. C'est plus commode pour la démonstration... Vous allez voir...

LUCIE

Vous Edgar, vous peureux ! » (pp. 35- 38.- Seules deux des marques de la première personne du singulier dans les répliques de Vincent renvoient à ce dernier en tant que L7, à savoir celles qui sont actualisées dans l'énoncé « Je crois que j'y suis », alors que les autres réfèrent à L'1 ou Edgar. En outre, les trois premières occurrences du « vous » dans le psychodrame, désignent les allocutaires de L'1, c'est-à-dire, les personnages dans la situation d'énonciation hypothétique, alors que les deux autres renvoient à Edgar.)

¹ « n » est un nombre entier variable.

² Cet ordre a été établi de façon aléatoire.

Par contre, dans *Le Silence*, le psychodrame consiste à jouer le rôle de Jean-Pierre, l'un des personnages dont le silence agace les autres, tout au long de la pièce. Autrement dit, il correspond, paradoxalement, à une absence de communication. Ce jeu de rôles est signalé par les verbes « faire » et « jouer » :

« H.2 : [...] Il nous a capturés. Ce silence, c'est comme un filet. Il nous regarde frétiller...

F.1 : Moi je vais en faire autant. On va tous en faire autant. Nous allons jouer à ça. Silence, chacun se taira, plein de dignité...

F.2 : Mais...

F.3 : Chut...

Silence. » (p. 51.)

Ainsi, Sarraute use d'une méthode de thérapie psychanalytique et la met au service de la polyphonie, d'où l'originalité de son texte. D'un côté, elle en fait une pratique dialogique, et de l'autre, elle s'attaque à la psychanalyse en faisant échouer les deux psychodrames qui ne permettent pas aux personnages de dépasser les tropismes et d'y mettre fin.

7 L'autonomie et la réflexivité du langage

Contrairement à la communication animale, le langage humain se caractérise par sa dimension réflexive. Cette propriété des langues naturelles peut être définie comme leur capacité intrinsèque de pouvoir se prendre elles-mêmes comme objets. La réflexivité est adoptée par un nombre considérable de philosophes et de linguistes¹ tels que Culioli qui souligne, dans cette perspective, que « [...] le langage permet des étagements compliqués, puisqu'on peut toujours l'utiliser pour parler sur le langage [...] C'est là un trait qu'on ne trouve jamais dans la communication animale »².

7.1 Le fait autonymique

C'est le fait autonymique qui est la pièce maîtresse de la réflexivité de la langue, notion que Josette Rey-Debove explique et simplifie ainsi : « Prenez un signe, parlez-en, et vous aurez un autonyme »³. Autrement dit, ce signe n'a pas, dans le fil du discours, le même statut

¹ À l'instar de Jakobson et Benveniste. Cependant, d'autres, tels qu'Aristote, considèrent la réflexivité comme un « défaut » des langues naturelles car correspondant à des confusions entre deux modes de fonctionnement sémiotique en langue.

² CULIOLI, Antoine.- « La communication verbale ».- *L'aventure humaine, Encyclopédie des Sciences de l'Homme*, Vol. IV.- Paris : Éditions Grange Batelière, 1967, pp. 65- 73, p. 70.

³ REY-DEBOVE, Josette.- *Le Métalangage*.- Paris : Armand Colin, 1997 (1^{ère} édition Le Robert, 1978), p. 144.

que les autres qui l'entourent, il ne joue plus/ pas seulement son rôle de médiateur et n'est plus transparent, mais s'impose comme objet du dire, il est donc mentionné. Par conséquent, il est considéré comme « sémiotiquement complexe », par opposition, au signe standard dont on fait usage¹, qui est « sémiotiquement simple »² et qui renvoie uniquement à un référent mondain.

Le fait autonymique, qui constitue ici notre centre d'intérêt, se réalise sous deux modes distincts :

- l'autonymie simple : son signifiant possédant la même forme que celui du signe standard, le signe mentionné s'en distingue quand bien même au niveau du signifié puisque ce dernier est constitué du signe standard tout entier (expression et contenu) ; c'est-à-dire, ce signe ne réfère pas à un élément du monde, mais exclusivement à lui-même en tant que signe. Ce cas se manifeste dans notre corpus, le fragment mentionné renvoie notamment à un autre acte d'énonciation³, les personnages critiquant le plus souvent la prise de parole des autres, le contenu de leurs propos ou la manière de les énoncer :

« H.1 : J'ai entendu... Oh non, laissez-nous... je dois lui parler. Vous avez prononcé le mot esthétisme... Non ? Vous n'avez rien dit ? » (*Le Silence*, p. 45.)

« H.1 : [...] Je vais les décrire, moi, ces auvents, et on vous obligera, que vous le vouliez ou non. Vous serez forcé... Il a répété forcé ? Vous avez dit forcé, en riant. » (*Le Silence*, p. 54.)

« H.2, *soupire* : Pas tout à fait ainsi... il y avait entre "C'est bien" et "ça" un intervalle plus grand : "C'est bien... ça..." Un accent mis sur "bien"... un étirement : "biien..." et un suspens avant que "ça" arrive... ce n'est pas sans importance. » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 26- 27.)

JACQUES

« Personne. Mais comme Jeanne a dit qu'elle ne mentait jamais... C'est ce mot jamais [...] » (*Le Mensonge*, p. 26.)

¹ Il existe deux modes de fonctionnement sémiotiques en langue. Soit les énoncés :

a- Cette table est basse.

b- « Table » désigne un meuble.

Le statut sémiotique du signe / tabl / est différent en (a) et (b).

En (a), comme le signe / tabl / réfère à un élément du monde, il est dit signe standard. On fait usage de ce signe pour nommer cet élément.

En (b), par contre, le signe / tabl / désigne le mot « table », il est dit signe autonyme. On fait mention de ce signe qui renvoie, selon un mécanisme sui-référentiel, à lui-même.

² AUTHIER-REVUZ, Jacqueline.- « Le fait autonymique : langage, langue, discours- quelques repères ».-

<http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/theme1/authierrel.pdf>

³ Il s'agit essentiellement du style direct et du direct libre auxquels nous consacrerons une étude plus approfondie dans le cadre des discours rapportés. Cf. infra, pp. 193- 206.

- et la connotation ou la modalisation autonymique¹ : dans ce mode, qui est cher aux personnages sarrautiens, un fragment est à la fois en mention et en usage ; le signe a alors le même statut morphosyntaxique que le standard et la même référence au monde, mais renvoie aussi, selon un mécanisme sui-référentiel, à lui-même ; ainsi, l'énonciateur « parle à la fois de la chose et du signe par lequel, hic et nunc, il parle de la chose »¹ :

« H.1 : [...] Toute chose à sa place. Dans un recueil de poème, vous auriez daigné... Non, excusez-moi. Pourquoi daigné ? Vous auriez peut-être goûté pour de bon, dans la solitude, cette quintessence, ce miel... » (*Le Silence*, pp. 52- 53.)

« H.2 : Voilà. Je crois qu'on y est [...] Dès que je regarde par la fenêtre, dès que je me permets de dire "la vie est là", me voilà aussitôt enfermé à la section des "poètes"... de ceux qu'on place entre guillemets... qu'on met aux fers... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 43.)

« H.2 [...] : [...] Maintenant on peut examiner la situation avec calme, avec lucidité. Cette pimbêche... Non, il ne faut pas dire ça, c'est tricher... Cette "personne". Cet "être humain"... c'est drôle de dire ça, mais il le faut. [...] » (*Elle est là*, p. 29.)

ROBERT

« Ma petite Simone, moi à votre place, je serais flattée : c'est ce qu'on appelle rendre un homme fou. » (*Le Mensonge*, p. 68.)

LUI, froid

« Maintenant tu ne le changeras pas. Il est là, tel qu'il est. Fermé. À triple tour. Obtus. (*De plus en plus rageur* :) Borné. "Pratique." Ah ce n'est pas un "rêveur". Pas un "esthète" : aucun danger [...] » (*C'est beau*, p. 34.)

H.3

« Moi, Dubuit, je l'ai connu autrefois... quand il essayait plutôt de se hisser... quand il se dressait sur la pointe des pieds... sur les pattes de derrière... devant les puissants, les "grands"... Il encaissait leurs dédains, leurs rebuffades [...] » (*Isma*, p. 56.)

Les deux modes de réflexivité cités ci-dessus constituent des formes d'hétérogénéité énonciative vu que le fragment en mention renvoie à un « ailleurs » par rapport au discours, ailleurs qui vient interférer dans le fil de celui-ci d'une façon ou d'une autre. L'autonymie

¹ Josette Rey-Debove propose, dans *Le Métalangage*, la nomination « connotation autonymique » que Jacqueline Authier-Revuz remplace par « modalisation autonymique ».

simple et la modalisation autonymique altèrent donc l'image d'un message monodique. Comme nous étudierons l'autonymie simple dans le cadre des discours rapportés, nous nous occuperons, dans ce qui suit, de la modalisation autonymique.

7.1.1 De la modalisation autonymique

7.1.1.1 Les îlots textuels

Dans ce cas, puisque le fragment désigné comme autre est en usage, il est intégré dans le fil du discours, il s'inscrit dans la continuité syntaxique de ce dernier. Mais il est mentionné aussi et renvoie à un « ailleurs » par rapport au discours, ce qui est parfois traduit, dans les six pièces étudiées, par un marquage typographique, plus précisément par des guillemets ou une écriture en italique. Ainsi sont formés des îlots textuels grâce auxquels Sarraute s'assure et de la reconnaissance du récepteur extratextuel du statut sémiotique complexe des signes autonymes et du déclenchement de l'opération de décodage dans ce sens-là.

Toutefois, ces indices ne sont perceptibles que par le seul lecteur puisque seul ce dernier a accès au texte écrit, contrairement à l'auditeur et au spectateur qui ne pourraient identifier ces signes et ces fragments comme tels sans que l'énoncé les contenant ne soit prononcé avec un changement sur le plan prosodique et cela au point d'hétérogénéité afin de le mettre en relief :

« H.1 [...] : [...] C'est que j'y tiens, c'est vrai, à cela, à ces auvents de dentelle peinte... et voilà, j'ai été livrer... et de quelle façon... sous quelle forme... Quelle pacotille... Quelle "littérature"... hein ? n'est-ce pas, c'était ça ? hein ? C'était ça ? » (*Le Silence*, p. 37.)

« H.1 : Bon. Admettons, je veux bien. Tu n'y avais pas pensé, mais tu reconnaîtras qu'avec le petit mur, le toit, le ciel par-dessus le toit... on y était en plein...

H.2 : Où donc ?

H.1 : Mais voyons, dans le "poétique", la "poésie". » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 42.)

« F. : Ah parce que je ne réfléchis pas... Jamais ? J'ingurgite comme une oie. Il n'y a que vous... Vous, vous "pensez"... Vous, vous "savez". Vos "vérités", on ne les "ingurgite" pas, elles s'imposent, voyons, on les "reçoit" [...] » (*Elle est là*, p. 24.)

ROBERT

« [...] Tout le monde voudrait avoir un père prolétaire. Je trouve que c'est plutôt sain...

¹ AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Le fait autonymique : langage, langue, discours- Quelques repères », *art.*

SIMONE

Oui, c'est très porté en ce moment, le genre "prolo"... C'est un genre [...] » (*Le Mensonge*, p. 24.)

ELLE

« Enfin peu importe. Moi c'est quand il "existait" déjà... à l'état d'embryon... Un jour... j'ai eu... »
(*C'est beau*, p. 32.)

H.3

« Non. Je n'ai besoin de rien. Ce qui s'appelle rien. Ce que je sens n'est fondé sur rien... rien dont on puisse parler... et ça m'a conduit... » (*Isma*, p. 74.)

7.1.1.2 Difficulté d'identification des formes non marquées

Cependant, la modalisation autonymique n'est pas toujours marquée, cas de figure récurrent dans notre corpus. Le point d'hétérogénéité n'est pas donc mis en relief. Alors, qu'on lise, écoute ou assiste aux pièces, le degré de difficulté d'identification du signe ou fragment autonyme est le même. Lorsqu'il est associé à des termes et des expressions métalinguistiques qui le précèdent tels que « appeler », « ce qu'on appelle », « comme on dit », etc., le récepteur extratextuel pourra facilement le reconnaître :

« H.1 : Mais qu'est-ce que c'est alors ?

H.2 : C'est... c'est plutôt que ce n'est rien... ce qui s'appelle rien... ce qu'on appelle ainsi... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 25.)

« H.2 : Tout à l'heure, quand nous discutons... enfin, on ne peut pas appeler ça discuter, nous étions du même avis [...] » (*Elle est là*, p. 20.)

JACQUES

« D'abord commencez par ne pas appeler ça la vérité. Changez son nom. C'est un nom, dès qu'on le prononce, il impressionne. On se cramponne à ça comme si notre vie en dépendait... On se croit obligé... Il faut changer ça... Appelez ça le mensonge... » (*Le Mensonge*, pp. 48- 49.)

LUI, *gouenard*

« Tiens... Pas pour ça [...] vous pouvez encore vous estimer heureuse. Ce n'est encore rien. Nous pouvons dire que nous l'avons échappé belle... On a eu de la chance. Du pot... comme il dirait... »
(*C'est beau*, p. 29.)

F.3

« [...] Vous savez, au fond, Dubuit est un tendre... »

Oui. Un tendre. Ce qu'on appelle un cœur d'or, n'est-ce pas ? [...] » (*Isma*, pp. 62- 63.)

Cependant, en l'absence de ce métalangage, la tâche des lecteurs/ auditeurs/ spectateurs se complexifie,- surtout celle des lecteurs, les autres récepteurs pouvant tenir compte d'un changement prosodique- surtout que tout signe, toute unité inférieure à un signe, toute chaîne de signes de la langue ou d'une langue étrangère peut acquérir le statut d'autonyme, indépendamment de sa longueur et de sa catégorie morphosyntaxique. Les linguistes se préoccupant de ce fait de langue signalent en effet qu'ils ne peuvent proposer de liste d'autonymes.

Dans cette perspective, Authier-Revuz avance deux idées sur l'encodage et le décodage de ces signes ou fragments autres. En premier lieu, elle explique le mécanisme de production de signes sémiotiquement complexes en français : un segment quelconque devient un autonome lorsqu'on lui impose un statut nominal en contexte, ce qui pourrait guider le récepteur extratextuel à les reconnaître au décodage. En second lieu, à l'instar de Rey-Debove, elle montre que la propriété essentielle de l'autonyme est qu'on ne peut lui substituer un synonyme, contrairement à tout signe ordinaire.

Or, nous remarquons que ces deux moyens proposés ne pourraient faciliter l'identification de ces fragments renvoyant à l'extérieur du discours, puisqu'ils ne sont applicables, à notre sens, que dans le cas d'une autonymie simple ou d'une modalisation autonymique où l'autonyme est, de nature, un nom ou un syntagme nominal. Par conséquent, pour mener à bien sa tâche, le lecteur, l'auditeur ou le spectateur des pièces de Sarraute devrait tenir compte du contexte énonciatif et être sensible au discours des locuteurs-personnages pour y repérer les formes d'hétérogénéité qui relèvent de l'autonymie mais qui ne sont pas marquées.

7.1.1.2.1 Le récepteur modèle plurilingue

Le récepteur extratextuel devrait mobiliser sa connaissance d'autres langues, dans le cas d'autonymes relevant d'une langue différente de celle du discours dans lequel l'élément « autre » est employé. Malgré l'appartenance de tous les personnages à la même nation, à savoir La France, nous repérons dans notre corpus plusieurs emprunts. S'ils ne sont pas marqués, c'est parce qu'ils sont supposés faire partie du stock de connaissances des autres personnages, d'une part, et des lecteurs/ auditeurs/ spectateurs d'autre part :

« H.2, *voix calme* : [...] C'est donc de lui qu'il s'agit.

H.1 : Non. De l'empereur de Chine. (*Ricanant.*) De la reine de Saba. Du shah de Perse... » (*Le Silence*, p. 31.- Le mot est d'origine perse.)

« H.2 : Donc voilà : pour commencer vous allez faire amende honorable. Vous allez faire votre mea culpa. » (*Elle est là*, p. 34.- Cette expression est latine.)

LUI, *froid*

« [...] Il est là tel qu'il est. [...] les comics... les policiers... les juke-boxes... les matches... Joli produit. Bravo. [...] » (*C'est beau*, p. 34.- Ces noms dérivent de l'anglais.)

ELLE

« Il n'y avait pas moyen de faire autrement. Après votre sortie... C'était un coup de force.

LUI

Un vrai putsch [...] » (*Isma*, pp. 38- 39.- Ce terme est emprunté à l'allemand.)

7.1.1.2.2 La confirmation rare

La confirmation consiste en le fait qu'un locuteur approuve son choix d'un terme ou d'un segment quelconque ou celui de son ou de l'un de ses interlocuteurs. Elle pourrait être identifiée grâce à la répétition d'un signe, dont on a fait usage en premier, avant qu'il ne devienne un autonome, répétition qui est parfois suivie d'un renforcement traduit par des adverbes d'intensité comme « très », et/ ou grâce à des expressions telles que « c'est vrai », « c'est ça », « si vous voulez » montrant que l'autonome a été examiné avant d'être confirmé :

« H.2 : Ce n'est pas de ça que je parle. J'allais le voir. Le voir, c'est vrai [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 32.)

« H.1 : [...] C'est une idée qui court...

H.2 : Qui court ? Oui, qui court... qui court... c'est ça... Quelque chose qui court... ça se propage... il y en a partout... chez tous... » (*Elle est là*, p. 21.)

SIMONE

« Ça doit être une question d'entraînement.

JULIETTE

Comme des mouvements d'assouplissement... Je crois que je devine : nous sommes trop raides.

JEANNE

De la gymnastique, en somme...

ROBERT

Oui, si vous voulez, c'est un peu ça [...] » (*Le Mensonge*, pp. 32- 33.)

LUI

« [...] tu ne trouves pas ?... (*Siffle.*)

LE FILS

Oui. C'est assez chouette, je te l'accorde.

LUI, *ravi*

Chouette. Chouette. Chouette. J'aurais dû y penser. Chouette. Maintenant je le saurai. Il peut suffire d'un mot !... » (*C'est beau*, p. 65.)

LUI

« Je reconnais que les pauvres Dubuit ne sont pas " au-delà ". Ils sont dedans, en plein dedans, comme nous... c'est ça justement... » (*Isma*, pp. 30- 31.)

Ce cas d'hétérogénéité énonciative est actualisé dans les pièces étudiées, mais rarement, ce qui ne signifie pas que les personnages-locuteurs ne prennent pas de recul par rapport à leurs énoncés et qu'ils ont confiance en soi du point de vue du choix des mots. Ce qui va suivre prouvera bien le contraire.

7.1.1.2.3 La réserve

Certains personnages-énonciateurs du théâtre sarrautien ne réussissent pas ou parfois difficilement à choisir le bon signe ou « le mot juste »¹ pour évoquer tel ou tel référent ; autrement dit, l'opération de désignation connaît des entraves. Comme ce sont surtout les noms communs qui posent problème, la réserve du locuteur par rapport à son énoncé est révélée par des termes ou des expressions indiquant une approximation tels que « une sorte de », « comme », des articles et pronoms indéfinis ou des modalisateurs exprimant l'incertitude :

« H.1 : [...] Non, je disais ça parce qu'il y a des gens qui ont des préjugés... dès qu'ils flairent un intellectuel... c'est comme si... c'est une sorte de haine... ils les traquent depuis l'enfance. Je connaissais une famille... Eh bien, les deux parents avaient une sorte de répulsion [...] » (*Le Silence*, p. 44.)

¹ Expression empruntée à Aurélien PIGEAT.

PIGEAT, Aurélien.- « Lector in fine : du lecteur défini au lecteur définitif chez Nathalie Sarraute ».- [en ligne].- <http://www.écritures-modernité.cnrs.fr/lecteur2/Lecteur10Pigeat.pdf>

« H.2 : Oui, comme maintenant, quand tu t'es arrêté là, devant la fenêtre... pour regarder... avec ce regard que tu peux avoir... il y a chez toi, parfois, comme un abandon [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 40.)

« H.3 : Faites-le pour lui. Il tient tant à vous, vous savez... et depuis si longtemps... Il a pour vous un de ces attachements... » (*Elle est là*, p. 34.)

ELLE

« [...] Écoute, mon chéri, je l'ai toujours su, je l'ai toujours senti, on se ressemble tellement... ce n'était pas possible... maintenant, n'est-ce pas ? je peux te dire, partager... tu te souviens ? comme autrefois [...] » (*C'est beau*, p. 65.)

H.3

« Ils me donnent la sensation...

ELLE, *avidement*.

Oui, n'est-ce pas ? Une sensation... Produite par quoi ?

H.3

Oh, je ne sais pas...

LUI

Par quoi ? par quoi ? cherchez !

H.3

Par rien. Rien qu'on puisse nommer.

LUI

Mais encore ?

H.3

C'est peut-être... Oh non... même pas... Si... c'est peut-être en eux comme un mouvement... » (*Isma*, pp. 69- 70.)

L'incapacité ou la difficulté de nommer les éléments, surtout abstraits, révèle, chez les personnages, une réflexion sur l'acte discursif et leur souci de transmettre un message aussi clair et véridique que possible. Le récepteur extratextuel y voit une incomplétude au niveau de la construction du sens, c'est-à-dire au niveau du contenu du message, puisque « le sens constitue [...] certainement un moyen d'accès au référent [...], [autrement dit, une] façon de présenter le référent »¹.

Lorsque ces failles dans le discours ne sont pas comblées ultérieurement par le ou les partenaire(s) discursif(s) du sujet parlant, elles incitent le lecteur, l'auditeur ou le spectateur, en vertu de la loi de modalité, à participer à cette recherche sémantique à laquelle

¹ BAYLON, Christian et MIGNOT, Xavier.- *Initiation à la sémantique du langage*.- Paris : Nathan, « Université », 2000, p. 35.

s'appliquent les interlocuteurs, tâche qui mobiliserait de prime abord sa compétence linguistique, mais aussi ses connaissances et expériences extratextuelles.

7.1.1.2.4 Les incessantes ratures

Les rectifications peuvent être définies comme les corrections, les autocorrections et les tentatives de correction. Elles situent les locuteurs à une certaine distance de leurs énoncés ou des énoncés de leurs partenaires discursifs. Elles sont véhiculées par la négation traduisant le rejet d'un terme ou d'une expression, par l'interrogation ou l'exclamation révélant une remise en question du choix d'un signe ou d'un fragment, par des adverbes comme « enfin », « plutôt », etc., ou par une simple substitution du terme à corriger par le terme jugé correct ; elles sont parfois aussi accompagnées de commentaires critiquant l'emploi d'un mot ou d'un syntagme :

« H.1 : Non, arrêtez, je vous en supplie. Oh non, ne vous moquez pas de moi...

H.2 : Nous moquer ? Mais qui se moque, voyons... Moi aussi ça m'a touché [...] » (*Le Silence*, p. 28.)

« H.2 : [...] Tu as vu, ils me trouvaient cinglé... et tu veux que j'en donne une preuve encore plus évidente.

H.1 : Mais non, voyons. Tu sais bien qu'entre nous... Tu te rappelles ces plongées ? Quand tu m'entraînais... j'aimais bien ça, c'était très excitant... Est-ce que je t'ai jamais traité de cinglé ? Écorché, peut-être, c'est vrai. Un peu persécuté... Mais ça fait partie de ton charme [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 35.)

« H.3 : Ayez le courage de vos opinions.

F. : Le courage ? Pas besoin de courage. Je ne suis pas seule. Il y a des gens très compétents. Autrement réputés. Ça les ferait bien rire qu'on en discute...

H.2 : Rire ! Ça les ferait rire. Eh bien, faites-moi rire avec eux, je ne demande que ça... rions ensemble... » (*Elle est là*, p. 36.)

ROBERT

« Bien. Comment vous sentez-vous quand vous dites ça ? Ou plutôt : où êtes-vous placée ? » (*Le Mensonge*, p. 39.)

ELLE

« [...] Il fallait absolument une parfaite égalité...

LUI

Une parfaite égalité, tu en as de bonnes ! Égalité... Tu veux rire. Tu devrais parler de supériorité. Il nous était supérieur... Tout en virtualités exquises. En possibilités... il n'y avait que l'embaras du choix. Il était encore intact. Avant la faute. Les fautes... » (*C'est beau*, p. 28.)

F.3

« [...] il y a effectivement dans les Dubuit... (*Elle siffle légèrement.*) C'est tout hypocrite. Doucereux. Elle, elle roucoule...

F.1

Non. Elle ne roucoule pas. Elle pépie... » (*Isma*, p. 55.)

La rectification se manifeste comme une forme lissée, intégrée du retour du dire sur ses mots. Elle s'avère l'une des pierres angulaires de l'écriture sarrautienne puisque les corrections et autocorrections sont très récurrentes dans les œuvres objets de l'étude. Elle atteste, à l'instar de la réserve, la réflexion des personnages sur l'acte discursif qu'ils accomplissent *hic et nunc* et montre leur souci de réussir l'opération de désignation, c'est-à-dire de trouver « le mot juste » pour que leur(s) interlocuteur(s) et, par suite, les lecteurs, les auditeurs et les spectateurs puisse(nt) comprendre correctement le message qu'ils leur transmettent.

En somme, parmi ces pratiques dialogiques, la réserve et la rectification occupent la première et la deuxième place, du point de vue de leur fréquence dans notre corpus. L'écriture de ces œuvres pourrait alors être qualifiée de performative. Bien que la notion de performatif¹ ait été d'abord appliquée à l'énoncé, elle a été transposée, par extension, au niveau textuel et définie par Orecchioni comme suit : « on appellera “performatifs” les textes qui opèrent un déplacement relatif de leur focalisation du contenu du dit, vers le travail du dire »², ce qui correspond aux textes étudiés. D'ailleurs, Roland Barthes définit l'écriture de la sorte : « écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de 'peinture' (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare [...]

¹ « Un énoncé est dit performatif s'il satisfait à la fois à deux conditions : 1. interprété littéralement, il décrit une action présente de son locuteur, 2. son énonciation a pour fonction spécifique d'accomplir cette action. Ainsi, en disant *Je vous promets de venir*, je signale d'une part que je suis en train d'accomplir l'acte de promettre [...] Mais d'autre part, en même temps que je signale ma promesse, je l'effectue, je promets [...] ».

DUCROT, Oswald.- *Dire et ne pas dire*.- Paris : Hermann Éditeurs des sciences et des arts, Collection « Savoir : Sciences », 2003 (1^{ère} édition 1991), p.69.

² KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- « Note sur les concepts d'‘illocutoire’ et de ‘performatif’ ».- *Op. cit.*- p.82.

dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu [...] que l'acte par lequel elle se profère. »¹ Comme Sarraute ne dissocie pas la structuration des signifiés, de l'acte de production du texte, ses pièces sont performatives par excellence. Le lecteur, l'auditeur ou le spectateur reçoit ainsi un produit inachevé qui n'est pas expurgé d'erreurs, il devient le témoin de l'acte scriptural.

7.1.1.3 La non-coïncidence des mots²

La modalisation autonymique est une pratique dialogique par excellence, inscrivant de l'« autre » dans le fil du discours. Cependant, l'énonciateur ne se limite pas uniquement aux emprunts des dires d'autrui, interlocuteur ou non, mais étend aussi son territoire d'autonymie en examinant les termes ou fragments de son propre discours. La nature de l'altérité est tantôt spécifiée et, tantôt, elle doit être interprétable en contexte. Les cas de non-coïncidences du discours originel au discours des autres, à la langue, etc. se présentent comme suit :

- La non-coïncidence du discours à lui-même qui consiste à faire usage et mention à la fois de segments renvoyant à un ailleurs n'ayant aucun rapport avec la langue, ni les interlocuteurs. Il s'agit d'un dialogisme interdiscursif qui fait intervenir d'autres registres discursifs dans le discours originel et des propos d'individus absents de la situation d'énonciation ; des expressions telles que « comme dit/ dirait X », « selon X », « pour parler de manière X » pourraient être explicites et annoncer clairement ce fait dialogique, ou être sous-entendus :

« H.1 : [...] Qu'est-ce que c'est, d'ailleurs, un intellectuel ? Hein ? Il faudrait s'entendre... Vous en êtes un, bien sûr... Si l'on va par là...

F.1 : Je crois bien. Si l'École des Mines n'est pas une pépinière... comme on dit... » (*Le Silence*, p. 43.- La nature de l'altérité n'est pas spécifiée dans le contexte de l'antonyme, malgré l'emploi du pronom indéfini « on ». Nous pouvons deviner que ce pronom renvoie, probablement, à la société française- et peut-être au monde- qui reconnaît le haut niveau d'éducation fourni à l'École des Mines.)

« H.2 : Oui, j'ai fait quelques démarches [...] auprès de ceux qui ont le pouvoir de donner ces permissions [...] On a su qu'il m'est arrivé de rompre pour de bon avec des gens très proches... pour des raisons que personne n'a pu comprendre... J'avais été condamné... sur leur demande... par contumace... Je n'en savais rien... J'ai appris que j'avais un casier judiciaire où j'étais désigné comme "Celui qui

¹ BARTHES, Roland.- « La mort de l'auteur ».- *Roland Barthes, Œuvres Complètes*, Tome 2.- Paris : Seuil, 1968, p.493.

² Terme emprunté à Authier-Revuz.

rompt pour un oui ou pour un non”. Ça m’a donné à réfléchir... » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 27- 28.- Les autres, dans cet exemple, sont « ceux qui ont le pouvoir de donner ces permissions ».)

« H.2 [...] : [...] Mais peut-être êtes-vous quand même docteur de votre métier... peut-être psychiatre... Parce que vous savez, j’ai beau souffrir, pour rien au monde je ne voudrais qu’ils essaient de me “guérir”. Ça non, merci [...] » (*Elle est là*, p. 41.- L’antonyme « guérir » revient au domaine médical et, en l’occurrence, à la psychiatrie.)

ELLE

« Oui. De dire, à n’importe qui, même à lui : “Mon petit.” Ou pire encore : “Mon petit bonhomme.” C’est vrai. Ça me choquait. Il me semblait que c’était comme dire... Comme dire youpin. Comme dire bicot. Comme dire “les femmes”. Impossible. Pas question. Il fallait absolument une parfaite égalité... » (*C’est beau*, pp. 27- 28.- Les deux premiers antonymes renvoient au discours d’un parent à son enfant, les deux suivants à celui d’individus racistes et le dernier à celui de sexistes.)

ELLE

« Alors... mais est-ce possible ? Vous aussi... à partir de choses comme ça... Isma... Isma...

LUI

Arrête, tu vas leur faire peur...

ELLE

Isma. Isma. Ma. Ma... Capitalisma. Syndicalisma. Structuralisma. Cette façon qu’il a de prononcer isma... Le bout se relève... ça s’insinue... Plus loin. Toujours plus loin. Jusqu’au cœur... Comme un venin... Isma... Isma... » (*Isma*, p. 71.- La syllabe « ma » est empruntée à Dubuit, un individu dont cette prononciation, inhabituelle, des mots en « -isme » est à l’origine des tropismes chez Elle et Lui.)

- la non-coïncidence interlocutive ou le dialogisme interlocutif qui suppose une prise en considération de la présence de l’/ des interlocuteur(s) et une remise en question de termes choisis, faisant du partenaire discursif un co-énonciateur, d’où l’association de ce cas, si l’altérité est explicitée, à des formes comportant des indices de la deuxième personne comme « si vous voulez/ vouliez », « ce que vous appelez » ; sinon, elles seraient implicites :

« F.1 : Il en a assez. (*Rires*.) Vous l’avez froissé. On le serait à moins.

H.1 : Froissé ! Mais non. Vous n’êtes pas froissé [...] » (*Le Silence*, p. 56.- H.1 remet en question le choix du mot « froissé » par F.1.)

« H.1 : [...] Il y a un terme tout prêt qu’il aurait fallu employer...

H.2 : Ah ? Lequel ?

H.1 : Eh bien, c’est le mot “condescendant” [...]

H.2 : [...] Admets, je t'en prie [...] que ça y était, oui... la condescendance [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 29- 30.- L'autonyme souligné est employé par H.2, mais il renvoie aux propos de H.1 énoncés depuis peu.)

« F. : Vous en êtes sûr ? Vous supporteriez qu'on ait sa petite jugeote à soi ?

H.2 : Sa petite jugeote... comme c'est gentil. Sa petite jugeote... quelle modestie... Eh bien, cette petite jugeote... si vous vouliez... » (*Elle est là*, p. 33.- « Sa petite jugeote » vient s'inscrire dans le fil du discours de H.2, alors que F. en est la source ; il commente d'abord l'emploi de cette expression, puis finit par l'accepter pour ne pas vexer sa destinatrice.)

PIERRE

« [...] Et ils étaient là à écouter... Vous auriez dû les voir... Ils opinait... On les entendait soupire...

YVONNE

Oh, soupirer... vous exagérez... » (*Le Mensonge*, pp. 22- 23.- Yvonne retourne sur le mot « soupirer » employé en premier par Pierre pour décrire la situation, dans l'intention d'exprimer son désaccord, trouvant que son interlocuteur « exagèr[e] ».)

ELLE, *soulevée*

« Oui, toi, tu respectes trop ces choses-là...

LE FILS, *agacé*

Ah voilà. Maintenant c'est le respect. Toujours ces mots. » (*C'est beau*, p. 63.- C'est le mot « respect » qui relève de la modalisation autonymique et qui correspond à une non-coïncidence du dire du Fils avec celui d'Elle.)

F.1

« Un peu infantile... Elle fait l'idiote.

F.2

Non, pourquoi *fait* ? Elle *est* idiote, croyez-moi. » (*Isma*, p. 55.- Le premier autonyme « fait » employé par F.2 révèle sa désapprobation concernant le choix du mot par son interlocutrice F.1. D'ailleurs, F.2 finit par le rectifier en lui substituant le terme « est ».)

- la non-coïncidence entre les mots et les choses dans le sens où les mots énoncés ne correspondent pas exactement au référent ; l'opération de désignation n'est donc pas réussie, le locuteur lui-même n'y adhère pas, marquant une distance avec son énoncé à travers des formes telles que « ce que l'on peut/ ce qu'il est convenu d'appeler X », « X, ou plutôt Y », ou à travers certaines figures de rectification et de réserve¹ :
« H.2 : [...] Alors il m'a tendu un piège [...]

H.1 : [...] Allons, dis-moi, vraiment, tu le crois ? Tu penses que je t'ai tendu un piège ?

H.2 : Oh, tendu... j'ai exagéré [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 33- pp. 35-36.- En faisant usage et mention à la fois de son propre mot et en jugeant qu'il a « exagéré », H.2 considère que ce terme ne décrit pas exactement le référent.)

« H.2 : [...] Mais la porteuse... je crains que cette fois... Dès qu'elle s'apercevra que ce n'est pas pour travailler... enfin, pas pour ce qu'il est convenu d'appeler "travailler"... Allons chez elle plutôt, entrons comme si de rien n'était... » (*Elle est là*, p. 43.- H.2 revient sur ses propres mots, trouvant que le mot « travailler » ne correspond pas à la situation.)

JACQUES

« Eh bien, par exemple, quand vous avez été volé. Un objet a disparu. Là c'est pourtant ce qu'on peut appeler une certitude : il n'y est plus, parti, évaporé [...] » (*Le Mensonge*, p. 53.- Les termes métalinguistiques « ce qu'on peut appeler », plus précisément le verbe « peut » situent Jacques, le locuteur, à distance de son dire et plus précisément de l'autonyme « certitude ».)

LUI, avide

« [...] Mais vous savez, par moments, je me demande... je ne voudrais pas vous vexer...

VOIX

Quoi donc? Qu'est-ce que vous vous demandez ?

LUI

Eh bien, s'il n'y avait pas là, peut-être, un certain manque de quelque chose... oui... d'une certaine vitalité [...] » (*C'est beau*, pp. 54- 55.- L'opération de désignation faite par le locuteur Lui ne réussit pas dès la première fois. La nomination de laquelle résulte le nom « vitalité » n'est non plus adéquate à ses yeux.)

F.2

« [...] Les oreilles décollées... certaines oreilles décollées... je dis bien certaines, car il y a oreilles et oreilles [...] » (*Isma*, p. 81.- F.2 rectifie son propre énoncé et remplace l'article défini « les » par l'indéfini « certaines », pour plus de précision afin de faire coïncider les mots à ce qu'elle veut en effet dire.)

- la non-coïncidence des mots à eux-mêmes : comme un mot peut porter à équivoque du fait de sa polysémie, de l'homonymie, de son emploi métaphorique, etc., l'énonciateur précise ce qu'il veut dire en écartant le(s) sens ou homonymes non voulu(s), etc., ce qui est représenté par des formes comme « X, au sens p », « X au vrai sens du terme » :

¹ Cf. supra, pp. 147- 148.

« H.1 : [...] Maintenant il y a des choses que même moi je suis capable de comprendre. Cette fois-ci, celui qui a placé le petit bout de lard, c'est toi.

H.2 : Quel bout de lard ?

H.1 : C'est pourtant clair. Tout à l'heure [...] quand tu m'as senti que je me suis un instant tendu vers l'appât... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 41.- H.2 interroge son interlocuteur sur le sens métaphorique du fragment « bout de lard ».)

« F. : Allez-y toujours. Qu'est-ce que j'ai encore fait ?

H.2 : Oh rien. Rien. Rien justement, vous n'avez rien fait. Rien dit. Vous vous taisiez... » (*Elle est là*, p. 23.- F. emploie le verbe « faire » dans le sens de « commettre une erreur ». Cependant, H.2 joue sur la polysémie du terme et veut dire aussi, dans son discours, « ne pas faire d'action ».)

ROBERT

« Bien. Comment vous sentez-vous quand vous dites ça ? Ou plutôt : où êtes-vous placée ?

LUCIE

Placée ?

ROBERT

Oui, par rapport à Edgar, à quelle distance ? Dans quelle position ?

LUCIE

Ah ! oui, je vois [...] » (*Le Mensonge*, p. 39.- Lucie ne comprend pas ce que Robert veut dire exactement par « placée ». Elle n'est pas sûre s'il s'agit d'une autre modalité de prise de sens pour ce mot, d'où son interrogation. Elle requiert alors une explication de la part de son interlocuteur.)

LUI

« Ça suffit maintenant, c'est lassant, à la fin... Vous ne sentez pas comme ça faisait démodé, tout ça, hein, tout à l'heure ? Ça faisait copie de copie, vous ne trouvez pas ?

H.1

Copie de copie ?

ELLE

Oui, ce qu'il veut dire, c'est que tout à l'heure, quand nous parlions, ça lui faisait l'effet d'être de l'imitation [...] » (*Isma*, p. 32.- L'expression « copie de copie » confond H.1 qui n'arrive pas à saisir son sens, c'est alors qu'Elle intervient pour la lui expliquer.)

Ce sont surtout les commentaires, les interventions et les interprétations des locuteurs et des interlocuteurs sur leur propre dire ou sur le dire d'autrui- être(s) fictif(s) présent(s) ou non dans la situation d'énonciation- qui permettent au récepteur extratextuel d'identifier les cas de non-coïncidence et de les distinguer.

Par ailleurs, dans le discours des personnages sarrautiens, le cas de non-coïncidence des mots à eux-mêmes s'avère le moins fréquent : les propos de ces derniers ne prêtent en général pas à équivoque, Sarraute nous réservant la complexité à travers d'autres faits dialogiques. Y est plus récurrent le dialogisme interdiscursif donnant lieu à des mises en abyme, un discours s'inscrivant dans un autre, ce qui nous permet d'attacher cette forme d'hétérogénéité énonciative au report de paroles. Nous remarquons aussi que les actants retournent itérativement sur leur dire et surtout sur le dire de leur(s) interlocuteur(s), dans l'intention de les critiquer. Quant aux figures de non-coïncidence entre les mots et les choses, elles sont les plus nombreuses ; elles révèlent, par suite, le souci constant des personnages de bien s'exprimer et d'être précis et la difficulté qu'ils rencontrent dans la description des tropismes qui les dépassent et les troublent et des sentiments que ces mouvements intérieurs déclenchent en leur for intérieur.

D'ailleurs, les intrigues des six pièces de Sarraute sont fondées essentiellement sur ces formes d'hétérogénéité. La non-coïncidence entre les mots et les choses se manifeste dans *Le Silence* lorsque H.1 tente de comprendre le mutisme de Jean-Pierre et de trouver les mots adéquats pour décrire cette situation et le trouble qu'elle engendre en lui. Il en est de même pour H.2, protagoniste d'*Elle est là* qui est confus par l'existence d'une idée différente de la sienne, et pour Pierre, l'un des personnages du *Mensonge*, qui est obsédé par le mot « vérité » et ses référents. Quant aux trois autres œuvres, c'est une expression ou une syllabe d'autrui qui est à la source des tropismes : « Pour un oui ou pour un non » énoncé antérieurement par H.1 cause le tropisme chez H.1 ; « C'est beau » est une expression que Le Fils considère comme une étiquette conformiste et que ses parents n'osent dire en sa présence, ce qui les perturbe ; la syllabe « ma » de « Isma » correspond à la déformation, par Dubuit, de la désinence des mots en « -isme » déclenchant l'angoisse et la haine chez Elle et Lui, ainsi que d'autres personnages.

Ainsi, Sarraute use des procédés dialogiques différemment et fait appel à des « ailleurs » de natures diverses. Est attribuée à quelques-uns une force de conviction, le locuteur puisant parfois dans les intertextes, pour y fonder son discours. L'auteur sollicite aussi certains, à savoir les expressions figées et les proverbes, mais il se fixe, cette fois, un autre objectif : jouer avec ces expressions et énoncés qu'elle trouve sclérosés et les déstructurer pour se démarquer de la voix de la doxa. D'autres sont empruntés aux domaines

de la psychologie et de la psychanalyse, sont mis au service de la polyphonie et sont détournés. D'autres aussi relèvent d'un « ailleurs » singulier qui est créé par les locuteurs eux-mêmes. Cet « extérieur » du discours peut même être la langue qui offre à l'énonciateur la possibilité de se distancier de son propre énoncé ou d'y adhérer. Il est aussi fait appel à un « autre » par les personnages-locuteurs, « autre » qui correspond à une ou des instances de prise de position à laquelle/ auxquelles L peut être assimilé ou non.

Chapitre 2 : Les lieux de la polyphonie sémantique¹

Dans son « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation »², Ducrot distingue le locuteur et l'énonciateur. Soit l'énoncé X. Le locuteur « L » est l'être à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé et auquel renvoient tous les indices de la première personne actualisés dans cet énoncé. Par contre, l'énonciateur « E » est un « êtr[e] qui [est] cens[é] s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on [lui] attribue des mots précis », il ne prend donc pas effectivement la parole, mais c'est son point de vue, sa position, son attitude, qu'exprime l'énonciation. Or, l'énonciateur, ne se distinguant guère du locuteur pour la majorité des linguistes, nous substituerons à ce terme la nomination « instance de prise de position » que nous abrégeons par « Ip ».

1 La dominante ironique

Nombreux sont les théoriciens qui s'y sont intéressés et qui la considèrent comme une figure de style, plus précisément comme une sorte d'antiphrase ; elle permet, dans cette perspective, de laisser entendre le contraire de ce que l'on pense. Cependant, avec l'avènement de la polyphonie et les études menées sur la complexité énonciative, cette conception a été remise en question.

On traite désormais de l'ironie comme une forme dialogique : le discours ironique d'un locuteur L consiste à présenter sa propre énonciation comme exprimant le point de vue d'une

¹ Par opposition à la négation descriptive qui ne correspond qu'à une simple description et peut être rapprochée de toute formulation positive qui sert à décrire, la négation polémique est considérée par Oswald Ducrot, dans son ouvrage *Dire et ne pas dire*, comme un fait polyphonique, puisqu'elle réfute un point de vue positif imputé à l'allocutaire. Ce linguiste réexamine sa théorie en 1984, dans *Le Dire et Le Dit* : désormais, toute phrase négative est polyphonique en vertu de sa forme.

Or, nous partageons le point de vue de Laurent Perrin qui affirme que « la langue ne possède qu'une seule et même forme de négation, dépourvue de toute dimension polyphonique » et que c'est l'interprétation contextuelle de certains énoncés négatifs qui révèle une certaine dimension polyphonique. Il ne s'agit donc pas à notre sens d'un procédé de polyphonie sémantique.

DUCROT, Oswald.- *Dire et ne pas dire*.- Paris : Hermann, coll. « Savoir : sciences », 1991 (1^{ère} édition 1972), pp. 328, pp. 37- 38.

DUCROT, Oswald.- *Le Dire et Le Dit*.- Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, pp. 240, pp. 214- 224.

PERRIN, Laurent.- « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage ».- *Questions de communication*, 2004, n°6, pp. 265- 282.

<http://questionsdecommunication.revues.org/4445>

² DUCROT, Oswald.- *Le Dire et Le Dit*, pp. 171- 233.

instance Ip, point de vue dont L se démarque puisqu'il le tient pour absurde¹. Autrement dit, même si les marques de la première personne y sont employées, n'y est pas traduite la position de celui qui énonce « je », mais celle du « vous » renvoyant à l'/ les allocutaire(s) ou d'une autre instance.

Dans notre corpus, les personnages-locuteurs font un usage récurrent de l'ironie dans le but de tourner en dérision une position, de critiquer indirectement celui/ ceux qui la prend/ prennent et de manifester leur étonnement ou leur colère face à cette prise de position pour faire prévaloir la leur. L'intrigue du *Silence*, à titre d'exemple, repose essentiellement sur les discours ironiques et les réactions qui s'en suivent.

- Dans la plupart des cas, l'instance de prise de position Ip correspond à l'un des interlocuteurs de L ou à l'ensemble des allocutaires présents sur scène. Ce type d'ironie s'avère agressif dans le sens où il menace « la face positive »² de celui qui les subit. Souvent, le destinataire ne peut alors se contenir : il prend la parole à son tour et joue donc le rôle de L', il intervient pour se défendre ou, au contraire, il ne réagit pas soit pour qu'il ignore son/ses agresseur(s), soit parce que la possibilité de renchérir ne lui est pas donnée, un autre personnage interférant dans le dialogue en cours.

« F.1 : Eh bien, Jean-Pierre, mon ami, je vous félicite. Vous en faites des choses... en douce... Oh, le vilain sournois... Vous vous rendez compte de ce que vous déclenchez, assis là, mine de rien [...]

F.3 : Ouh, le vilain... Haro sur lui... Oh, l'horreur... L'homme terrible qui fait peur. Jean-Pierre, un garçon si modeste, si sage... Regardez ce que vous faites, dans quel état vous avez mis notre pauvre ami.

H.2 : Jean-Pierre-la-terreur. C'est comme ça que je vais vous appeler. Le redoutable bandit. Regardez-le. Mais ma parole, il nous menace ! Revolver au poing !

Rires.

[...]

H.1 : Pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font, ne faites pas attention, ayez pitié [...] » (*Le Silence*, pp. 31- 32.- Bien que F.1, F.3 et H.2 adressent la parole explicitement à Jean-Pierre et que ce dernier est leur cible, ils inscrivent, dans le fil de leur discours, de « l'autre » dans le sens où ils ridiculisent le point de vue de H.1 qui remplit, dans ce cas-là, la fonction de Ip. Cependant, la réaction de ce dernier montre qu'il accorde plus d'importance à la sauvegarde de la face positive de Jean-Pierre que de la sienne.)

¹ *Ibid.*, p. 211.

² Selon Brown et Levinson, « la face positive » d'un individu correspond à l'image valorisante qu'il construit de lui-même et tente d'imposer au cours d'une interaction, alors que sa « face négative » peut être décrite comme l'ensemble de ses biens matériels, ses savoirs secrets, son territoire corporel, etc.

« F.3 : Il est très timide, c'est tout.

H.1 : Oui, oui, timide. Il est timide. Oui, c'est ça, vous l'avez dit, madame. Voilà. Il ne faut pas chercher ailleurs. Pourquoi irait-on se mettre martel en tête ? 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. » (*Le Silence*, p. 34.- H.1 joue le rôle de locuteur L qui tourne en dérision la position de F.3 ou Ip, tout au long de sa réplique. Mais, son interlocutrice ne se défend même pas.)

« H.1 : [...] Et tu prétends que tu es ailleurs... dehors... loin de nos catalogues... hors de nos cases... rien à voir avec les mystiques, les saints...

H.2 : C'est vrai.

H.1 : Oui, c'est vrai, rien à voir avec ceux-là. Vous avez mieux... Quoi de plus apprécié que ton domaine, où tu me faisais la grâce de me laisser entrer pour que je puisse, moi aussi, me recueillir [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 41- 42.- H.1 use de l'ironie : il tient ce discours à partir duquel nous comprenons qu'il considère comme absurde le point de vue de H.2.)

« H.2 : Eh bien, ouvrir le robinet du réchaud à gaz qui est dans son bureau... ou mettre le feu... Simuler un cambriolage... S'approcher d'elle par-derrière avec une cordelette ou un foulard... Ou alors un poignard, une hachette... Je ne sais pas.

H.3 : En effet, comme imagination...

H.2 : Que voulez-vous, on fait ce qu'on peut. » (*Elle est là*, p. 40.- Bien que H.3 assume la responsabilité de l'énoncé souligné, l'ironie pose de l'extérieur par rapport auquel se constitue le discours, à savoir la position de H.2.)

JACQUES

« D'abord commencez par ne pas appeler ça la vérité. Changez son nom. C'est un nom, dès qu'on le prononce, il impressionne. On se cramponne à ça comme si notre vie en dépendait... On se croit obligé... Il faut changer ça... Appelez ça le mensonge...

PIERRE

Comme c'est facile... » (*Le Mensonge*, pp. 48- 49.- Selon Pierre, le locuteur L, l'avis de Jacques ou de Ip, c'est-à-dire « l'autre », est ridicule.)

LUI, rit

« Tu as vu ? Qui elle ? Qui elle ? dit avec fermeté. Et voilà. Il a réintégré. C'est ce qu'on appelle remettre à sa place. Une place d'où il n'aurait jamais pu bouger, s'il n'avait eu affaire qu'à moi. Enfermé là à triple tour... Mais toi...

ELLE

Bien sûr, on sait bien que c'est toujours ma faute... » (*C'est beau*, p. 25.- Elle use de l'ironie pour ridiculiser la position de Lui concernant l'éducation de leur fils.)

H.2

Oui. Parfaitement. L'antipathie. Les Dubuit vous sont antipathiques. Un point, c'est tout. [...] N'est-ce pas ce qu'il vous faut ? Fait sur mesure. Tout exprès. Reconnu. Autorisé. Parfaitement légitime. Qui peut trouver à redire à ça ? Pourquoi se mettre martel en tête ? Avouez que ça devrait vous apaiser.

LUI

L'antipathie !... c'est ça que vous nous offrez. Faut-il être difficile pour ne pas s'en contenter ! Pour faire la fine bouche ! Qu'est-ce qu'il nous faut d'autre ? Mais pour qui nous prenez-vous ? » (*Isma*, p.46.- Ces énoncés ne traduisent pas le point de vue du locuteur Lui, mais celui de H.2, même si ces paroles ne sont pas prononcées par ce dernier.)

- Plus singulier est, dans la pièce *Elle est là*, le fait de poser le public comme instance de prise de position Ip du discours ironique. Bien que, en général, le locuteur L ne puisse savoir la prise de position des spectateurs vu la non-interchangeabilité des tours de parole, H.2 tourne en dérision le point de vue du public qui lui a communiqué son avis sur les actions antérieures en lançant, sur scène, « une boulette de papier » sur laquelle est écrit le mot « intolérance » :

*« L'autre acquiesce, et puis brusquement
l'autre s'écarte, regarde en l'air, paraît
attraper comme une mouche dans sa main.
C'est une boulette de papier.*

H.2 : Qu'est-ce que c'est ? Montrez-moi. Qu'est-ce qu'ils nous ont lancé ?

H.3 la déplie, la regarde et la passe à H.2.

H.2 *lit, perplexe, se gratte la tête* : In-to-lé-rance. Intolérance. Ah, ils sont forts, là-bas. Un seul mot projeté ainsi... on en titube. Ce que nous sommes en train de faire là, s'appelle tout simplement intolérance. Et c'est absolument interdit par nos lois. » (P. 30.)

- Un autre cas de figure se présente aussi : l'instance dont le point de vue est considéré, par le locuteur, comme absurde ne correspond point à l'un des personnages, ni au public, mais elle est inconnue :

« H.1 : [...] Je vous fais rire... Peut-être que ça vous rappelle quelque chose, à vous aussi. Quelque chose de drôle... dans votre vie [...] Vous n'avez pas besoin de donner autant. Moi, vous savez (*soudain très*

digne), c'est beaucoup ce que j'ai donné... sans en avoir l'air (*soupir étouffé*)... c'est un gros morceau... Mais vous, juste un petit bout [...]

F.1 : C'est vrai, Jean-Pierre, dites quelque chose [...]

H.2 : Allons, Jean-Pierre, taisez-vous (*redoublement de rires*). » (*Le Silence*, pp. 47- 48.)

« H.2 : [...] Non. N'y compte pas. Tu peux regarder partout : ouvre mes tiroirs, fouille dans mes placards, tu ne trouveras pas un feuillet... pas une esquisse... pas la plus légère tentative... *Rien* à vous mettre sous la dent.

H.1 : Domage. C'aurait pu être de l'or pur. Du diamant. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 47.)

Que l'instance de prise de position soit identifiable ou inconnue, qu'elle fasse partie des partenaires discursifs de L ou non, l'ironie correspond, selon Authier-Revuz, à une forme d'« hétérogénéité montrée non marquée »¹ dans le sens où le discours pose une altérité par rapport à lui-même mais sans marquage univoque, autrement dit sans italiques ni guillemets, ni tirets, ni tout autre signe typographique. Cette absence de marquage complexifie l'identification de l'ironie dans le fil du discours originel, surtout que les indices de personnes n'y changent pas de référents.

La reconnaissance de cet « autre » et le déchiffrement correct du message dépendent donc essentiellement d'indices et outils linguistiques qui peuvent guider les récepteurs textuels et extratextuels dans l'accomplissement de cette tâche :

- certaines didascalies décrivent le ton employé par le locuteur usant de l'ironie; certes, elles ne sont repérables qu'au niveau de la lecture, mais elles sont traduites, lors de l'enregistrement ou de la représentation des pièces, par des intonations particulières ; d'autres montrent la réaction des personnages suite au discours ironique, à savoir le rire :

« F.3 : Mais qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce que j'ai dit ? Mais contents de quoi ?

H.1, *glacial* : Rien. Vous n'avez rien dit. Je n'ai rien dit. Allez-y maintenant. Faites ce que vous voulez. Vautrez-vous. Criez. [...] » (*Le Silence*, p. 29.)

« H.2, *faisant une grosse voix* : Oh non, voyons, moi je refuse. Nous n'allons pas accepter ça. Non, ce ne serait plus drôle. Moi je suis pris au jeu. Ça commence à m'amuser. Je refuse, là (*ton enfantin*), de me contenter de ces apparences banales, de ces simplifications paresseuses... Non non, soyons sincères... N'y avait-il pas quelque chose ? Une menace étrange ? Un danger mortel ? Ah mais j'adore, moi, vous

¹ Voir AUTHIER-REVUZ, Jacqueline.- « Hétérogénéité(s) énonciative(s) ».- *Langages*, 1984, n° 73, p. 98. La linguiste y oppose les formes d'« hétérogénéité montrée marquée », à savoir le discours direct, les guillemets, les italiques, les incises et les gloses qui sont facilement repérées grâce à des signes typographiques les délimitant.

savez, les films de terreur, les romans policiers. On ne va pas en rester là. De la timidité ! Fi donc. Foin de ces formules toutes faites [...] » (*Le Silence*, pp. 34- 35.)

ELLE, *prenant sur elle*

« [...] Et je dis- tu entends ?- C'est beau... Et je te demande, à toi : Tu ne trouves pas ?

Silence.

Mais dis quelque chose !

LE FILS

Eh bien, il n'y a rien à faire... c'est plus fort que moi, je me rétracte. Dans un instant (*voix terrible pour rire*) je vais, comme la pieuvre, sécréter... une encre noire va se répandre [...] » (*C'est beau*, p. 61.)

- des modalisateurs qui marquent la distance du locuteur par rapport à l'énoncé ironique :

« *On entend un faible rire.*

Vous avez entendu ? Vous l'entendez ? Il n'a pas pu le contenir. Ça a débordé.

F.1 : C'est Jean-Pierre qui vient de rire. Avouez qu'on rirait à moins. C'est vraiment tordant. C'est lui qui déborde, il paraît. » (*Le Silence*, p. 31.)

« F. : Ne me dites pas qu'entre vous... après tant d'amitié... vous m'avez toujours dit qu'il a été, à votre égard...

H.2 : Oui, parfait. Je lui en suis reconnaissant.

F. : Alors pourquoi ?

H.1 : Eh bien, je vais vous le dire : je lui ai, paraît-il, parlé sur un ton condescendant... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 31.)

- la reprise, de la part du locuteur, de quelques termes énoncés auparavant par celui qui joue le rôle d'Ip dans le discours ironique :

« F.3 : Mais vous savez que vous m'inquiétez...

H.1 : Ah, je vous inquiète... C'est moi... » (*Le Silence*, p. 30.)

« H.1 : [...] Est-ce que je me suis jamais vanté de quoi que ce soit ?

H.2 : Te vanter, oh non... quelle balourdise... ça c'était bon pour moi, c'est moi qui suis allé me vanter. Je suis un gros balourd auprès de toi. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 36.)

« H.3 : Mais dites-moi, c'est ce qui s'appelle la "tolérance". [...]

H.2 : Quoi ? Ça de nouveau, la tolérance ? Toujours ces mots qui enserrant, qui déforment... parce que j'ai dit que son idée à elle peut bien vivre, s'engraisser, aussitôt ça y est, on croit que tout est rentré dans l'ordre. C'est de la tolérance... Eh bien non, il ne s'agit pas de ça. [...] » (*Elle est là*, p. 49.)

ELLE

« C'est vrai, il a raison. Tu vois bien... Toi non plus, tu n'oses pas...

LUI

Tu deviens folle aussi. Je n'ose pas. Je ne peux pas dire : c'est beau, devant lui. Parce qu'il est là, ce petit idiot. Oui ! Beau. Beau. Une beauté parfaite. Beau à mourir. Beau. » (*C'est beau*, pp. 23- 24.)

- un vocabulaire péjoratif employé pour se décrire, ce qui constituerait, s'il s'agissait d'un discours monodique, un acte menaçant à sa propre « face positive » ; or le discours ironique, comme nous l'avons déjà expliqué plus haut, n'exprime pas le point de vue du locuteur :

« H.1, *indigné* : [...] Vous trouvez que c'est plus malin de faire comme si...

H.2 : Mais, bon sang, comme si quoi ? Non, décidément, c'est vrai, nous devons tous être de pauvres demeurés... des crétins... » (*Le Silence*, p. 30.)

« H.2 : [...] À quoi bon ces attaques ? Il ne s'agit pas de nous... pas de vous...

F. : Pas de moi ? Tiens... Vous êtes bon... “Réfléchissez une seconde”, “On vous a fait ingurgiter”... Je suis une idiote, une demeurée... À qui vous faites l'honneur... et je dois encaisser... Mais enfin pour qui me prenez-vous ? » (*Elle est là*, p. 24.)

- un vocabulaire mélioratif dans la présentation du point de vue de l'/ des instance(s)
Ip :

« H.1 : [...] ne faites pas attention, ayez pitié... Je n'aurais jamais dû, c'est évident... Je suis le premier à m'en rendre compte. Vous devez comprendre [...]

Voix diverses et rires.

- Oui, vous entendez, soyez clément... » (*Le Silence*, pp. 32- 33.)

LUI, *froid*

« [...] Maintenant tu ne le changeras pas. Il est là, tel qu'il est. Fermé. À triple tour. Obtus. [...] aucun danger... les comics... les policiers... les juke-boxes... les matchs... Joli produit. Bravo. » (*C'est beau*, p. 34.)

- la/ les réplique(s) de l'/ des instances de prise de position qui se pose(nt) comme locutrice(s) à son tour et qui reproche(nt) à l' « agresseur » de tourner en dérision son/ leur point de vue, qui manifestent leur mécontentement et leur indignation ou qui décide(nt) de mettre fin à la conversation, vu que L a attenté à sa/ leur « face positive » :

« Puis les mots ressortent davantage...

- De la mauvaise littérature.

- Le voilà qui s'excuse devant Jean-Pierre...

- Jean-Pierre, le grand connaisseur...

- Vous connaissez l'histoire... Mais offrez-lui un livre... Oh non, il en a déjà un... Ho, ho, ho (*rires*).

H.1, *reprend* : Oh, qu'ils sont bêtes. Ils ne comprennent rien. On n'a pas besoin d'avoir beaucoup lu pour être très sensible, pour s'y connaître... C'est un don, un talent. [...] » (*Le Silence*, p. 38.)

PIERRE

« [...] Non, non, bien sûr, je jouais... et ce rire... ce petit rire... Mais Simone, je suis fou, je suis tout à fait fou. J'aime vos yeux indignés, votre air écœuré. Si vous saviez comme je les aime, Simone. Regardez-moi. Encore...

SIMONE

Vous n'avez pas besoin de me supplier. Je suis écœurée. Et sincèrement. » (*Le Mensonge*, pp. 66- 67.)

H.3

« Ah on n'aime pas ça, hein ? C'est trop cru : j'ai osé trop brutalement... dévoiler... ce que chacun...

F.2

Oh, mais regardez-le... il devient mauvais... » (*Isma*, pp. 58- 59.)

Nous remarquons que les indices de l'ironie sont parfois conjugués, ce qui facilite la tâche du récepteur. Cependant, le discours ironique est difficilement délimité et reconnu comme tel. Pour l'identifier, à l'encontre du lecteur qui tient seulement compte du contenu sémantique des énoncés, l'auditeur et le spectateur peuvent aussi vérifier leur hypothèse au niveau du décodage grâce à d'autres indices, vu que le code n'est pas unique lors de l'enregistrement ou de la représentation d'une pièce : des intonations particulières qui traduisent, dans ces deux cas de réception, l'ironie, et des gestes et des regards accompagnant ce discours dans le second. Quel que soit le mode de réception des œuvres étudiées, le récepteur extratextuel doit faire preuve de coopération pour déceler « l'autre », dans le fil du discours.

2 Comblé le silence

Dans *Le Silence*, H.1 est aux prises d'un insupportable malaise dû au mutisme de Jean-Pierre, un autre être fictif présent sur scène. Dans *Elle est là*, H.2, torturé par l'existence d'une opinion différente de la sienne, se retrouve seul et s'adresse au public qui, lui, est « condamné » au silence, vu les règles du genre théâtral. Face à ces lacunes dans le circuit de la communication, H.1 et H.2 tentent, chacun, de combler le silence : chacun d'eux prend la

parole et est donc un locuteur L, il se pose comme sujet, se désigne par « je » et essaie de deviner les pensées du/ des silencieux, autrement dit son/ leur point de vue. Ainsi, Jean-Pierre et les spectateurs remplissent la fonction d'instances de prise de position Ip, non pas de locuteurs L', puisqu'ils ne produisent pas d'énoncés¹ et qu'ils sont les référents des indices de la deuxième personne actualisés dans les discours que leur adressent H.1 et H.2.

« H.1 [...] : [...] Un seul mot. Une petite remarque toute banale. N'importe quoi, je vous assure, ferait l'affaire. Mais ça doit être plus fort que vous, n'est-ce pas ? Vous êtes "emmuré dans votre silence"? Je crois que c'est comme ça qu'on dit ?... On voudrait en sortir et on ne peut pas, hein ? quelque chose vous retient... C'est comme dans les rêves... Je vous comprends, je sais ce que c'est... » (*Le Silence*, p. 33.)

« H.2, *seul* : [...] Son idée [...] Oui qu'elle la garde. Ça ne changera pas la face du monde... Ça ne changera pas... (*S'adresse à la salle.*) Ah... vous croyez ? Est-ce possible ? Vous croyez que ça peut changer la face du monde, juste ça... cette petite idée... blottie en elle... cachée... Oh si seulement vous vouliez venir ici, près de moi... me dire... m'expliquer comment... pourquoi... moi je ne sais pas... ce que je sens, c'est qu'il faut absolument que ce soit détruit, il faut l'extirper, l'écraser, ce qui est là, en elle... Non ? Vous ne le croyez pas ? Je me suis trompé. Vous ne croyez pas que ça puisse changer la face du monde... que ça puisse mettre en danger... Qu'est-ce que j'ai été imaginer ?... C'est d'une absurdité... » (*Elle est là*, pp. 26- 27.)

Ces deux pièces de Sarraute sont donc le théâtre d'un procédé polyphonique particulier qui se traduit par une logorrhée de paroles de la part des deux locuteurs H.1 et H.2. Ce procédé n'est pas marqué typographiquement, mais peut être identifié grâce au contexte, plus précisément grâce à des prises de position qui sont annoncées par le sémantisme de certains verbes tels que « croire » et « penser » et qui sont associées au « vous » de Ip. Le fait que le locuteur manifeste tantôt son accord, tantôt son désaccord prouve que ces points de vue ne sont pas les siens. Coulés dans le continuum du discours, les récepteurs textuels et extratextuels devraient donc tenir compte de la situation d'énonciation pour les repérer et les délimiter :

« H.1 : [...] Mais vous, juste un petit bout... Une petite parcelle... Un grain... Nous nous en contenterons... Non, bas les pattes, hein ? Vous n'aimez pas ces promiscuités. Vous ne demandiez rien, n'est-ce pas ? Pourquoi est-ce que j'ai été vous imposer... Vous vous rétractez... Plus fort... Oh, il s'écarte davantage, arrêtez [...] » (*Le Silence*, p. 48.)

« H.2 : [...] Mais nous perdons la tête. Mais je ne me laisserai pas ligoter comme ça. [...] (*À la salle :*) Mais la libre discussion, qu'est-ce que vous en faites ? Vous ne l'admettez pas ? Ah, vous voyez, bien sûr

¹ Jean-Pierre prend en fait la parole à la fin de la pièce, mais les mots qu'il prononce restent insignifiants par rapport à la situation.

qu'ils l'admettent. Mais alors ?... Nous, vous savez, nous ne demandons que ça : la libre discussion. [...] » (*Elle est là*, p. 31.)

H.1 et H.2 font face au mutisme de leur(s) destinataire(s) et présentent les positions de ces derniers en leur posant des questions. Dans la plupart des cas, il s'agit d'interrogations totales auxquelles Jean-Pierre et le public ne sont censés répondre que par la positive ou la négative, les locuteurs réduisent ainsi leurs attentes, « espérant » que leur(s) allocutaire(s) prendraient à leur tour la parole.

Cependant, comme les lacunes persistent dans le circuit de communication au niveau de l'allocution, H.1 et H.2 tentent de comprendre le point de vue de ces instances et de vérifier qu'ils le devinent exactement en ponctuant leurs propos de « non ? », « hein ? », « n'est-ce pas ? », « c'est ça » ou « c'était ça » et parfois, en y donnant eux-mêmes des réponses sous formes de déclaratives :

« H.1 [...] : [...] Je le sens toujours : vous comprenez tout. Quand vous vous taisez ainsi et que vous nous regarder nous ébattre, comme des petits gosses, faire les imbéciles, rien ne vous échappe... Vous étiez gêné pour moi. C'est que j'y tiens, c'est vrai, à cela, à ces auvents de dentelle peinte... et voilà, j'ai été livrer... et de quelle façon... sous quelle forme... Quelle pacotille... Quelle "littérature"... hein? n'est-ce pas, c'était ça ? hein ? C'était ça ? » (*Le Silence*, p. 37.)

« H.1 : [...] Oh, il a ri, c'est certain. Je l'ai fait rire. Mais comme je suis content. Que ne donnerais-je encore ? Qu'il prenne, tout est à lui. Tout. À lui. Pourvu qu'il rie. Voilà, je vous ai déridé. Hein ? Je vous fais rire... Peut-être que ça vous rappelle quelque chose, à vous aussi. Quelque chose de drôle... dans votre vie [...] » (*Le Silence*, pp. 47- 48.)

« H.2 [...] : [...] (*À la salle :*) Je sais bien ce que vous me diriez, si vous vouliez parler, je sais ce que vous aviez sur le bout de la langue... C'est ce que tout le monde se dit dans des cas comme le mien... quand ça vous prend, quand ça vous tient... une de ces obsessions... il n'y a qu'un seul moyen de s'en débarrasser : penser à autre chose. Un clou chasse l'autre, n'est-ce pas ? Et les clous, ce n'est pas ce qui manque. Il n'y a que l'embarras du choix : des bons gros clous [...] » (*Elle est là*, p. 27.)

« H.1 : [...] Mais... peut-être êtes-vous quand même docteur de votre métier... peut-être psychiatre [...] Mais vous n'en êtes pas un ? Eh bien vous me rassurez. [...] » (*Elle est là*, p. 28.)

Comme H.1 et H.2 ne font que deviner les positions de Jean-Pierre et du public, ils marquent, parfois, une distance avec les énoncés dans lesquels sont exprimées ces positions et qu'ils énoncent pourtant. Par contre, dans la majorité des cas, pour mettre fin au malaise

ressenti, ils adhèrent, paradoxalement, à l'énoncé. Par conséquent, y sont fréquents les modalisateurs, surtout ceux qui expriment la certitude :

« H.1 [...] : [...] Je sais exactement ce que vous pensiez. Je le savais en le disant, j'aurais dû me retenir, mais je ne pouvais pas. [...] » (*Le Silence*, p. 36.)

« H.1 : Vous voyez, elles vous croient stupide. Joli résultat. Mais probablement que vous vous en moquez. Bien sûr, ça vous est égal. Sinon vous feriez un effort. [...] » (*Le Silence*, p. 42.)

3 Les actes illocutoires

3.1 Action et prise de position « autre »

Dans la conception d'Austin, l'un des premiers pragmaticiens, dire, c'est faire¹ : « le langage, loin de n'être qu'un moyen de représenter la réalité ou la pensée, est un dispositif ou une institution permettant d'accomplir des actes qui n'existent que dans et par cette institution »². À l'instar d'autres activités qui ne peuvent être faites que dans un domaine précis, ces actes, dits « illocutoires », sont propres à la langue et sont définis comme des actes qu'un locuteur accomplit avec les mots pour agir sur son ou ses interlocuteurs.

Cette théorie a été adoptée par un nombre considérable de spécialistes, mais elle ne fait pas leur unanimité. Berrendonner, par exemple, avance qu'« il n'y a d'acte que s'il y a pratique gestuelle »³, récusant ainsi l'existence d'actes de langage. Or, nous partageons l'avis de la majorité qui plaide pour la performativité⁴, surtout que certains actes, comme celui d'« avouer », d'« assurer », de « supplier », etc., ne peuvent être accomplis que par le truchement de la langue :

« H.2 : Vous n'avez pas remarqué ? Vous ne l'avez pas senti ? Elle n'était pas de notre avis. Mais pas du tout...

H.1 : J'avoue que je n'ai pas fait très attention.» (*Elle est là*, p. 20.)

SIMONE

« Je suis ravie... et je serai encore plus ravie quand on viendra vous prendre pour vous mettre au cabanon. Je vous assure, votre place est là. » (*Le Mensonge*, p. 65.)

¹ AUSTIN, John Langshaw.- *Quand dire, c'est faire*.- Paris : Seuil, 1970 (1^{ère} édition Oxford, 1962, traduit de l'anglais par Gilles LANE.)

² RÉCANATI, François.- « Le développement de la pragmatique ».- *Langue française*, 1979, n° 42, pp. 6-20, p. 10.

³ BERRENDONNER, Alain.- *Éléments de pragmatique linguistique*.- Paris : éd. de Minuit, 1981, pp.255, pp. 80- 81.

⁴ La performativité peut être définie comme l'aptitude d'accomplir des actes grâce au langage.

LUI

« *Isma. Isma [...]* mais comment ne le sentez-vous pas ?

ELLE

Essayez, je vous en supplie [...] » (*Isma*, p. 94.)

L'une des propriétés internes de tout énoncé est sa valeur illocutoire, c'est-à-dire, ce à quoi il prétend aboutir effectivement, indépendamment du résultat obtenu. Elle a pour supports soit les verbes performatifs¹, dont l'énonciation implique l'accomplissement simultané de l'action qu'ils expriment, soit la forme modale de la phrase, c'est-à-dire, son type, à savoir l'assertif, l'interrogatif ou l'injonctif². « On reconnaît partout qu'il y a des propositions assertives, des propositions interrogatives, des propositions impératives, distinguées par des traits spécifiques de syntaxe et de grammaire, tout en reposant identiquement sur la prédication. Or ces trois modalités ne font que refléter les trois comportements fondamentaux de l'homme parlant et agissant par le discours sur l'interlocuteur : il veut lui transmettre un élément de connaissance, ou obtenir de lui une information, ou lui intimer un ordre. Ce sont les trois fonctions interhumaines du discours qui s'expriment dans les trois modalités de l'unité phrase, chacune correspondant à une attitude du locuteur. »

Par ailleurs, l'ensemble des valeurs illocutoires peut être réparti entre primitives et dérivées, partage effectué selon les marqueurs de valeur illocutoire : sont primitives les valeurs illocutoires d'énoncés qui contiennent une expression performative ou dont la forme modale est adéquate à l'acte illocutoire visé ; sont dérivées celles des énoncés qui ne sont le théâtre d'aucun de ces faits, les verbes performatifs ne prêtant pas à dérivation, alors que les formes de phrases, si elles ne correspondent pas à l'acte illocutoire visé, déclenchent des mécanismes dérivationnels divers.

- Actes primitifs :

« H.1 [...] : [...] Vous m'en 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.*) Mais parlez enfin, dites quelque chose. » (*Le Silence*, p. 40.- La modalité de la phrase soulignée étant adéquate à l'acte illocutoire visé, il s'agit d'un acte primitif jussif.)

¹ Les conditions d'accomplissement des actes véhiculés par ces verbes sont que ces derniers soient associés au présent d'énonciation et à la première personne du singulier et qu'ils soient affirmatifs.

² BENVENISTE, Émile.- *Problèmes de linguistique générale II.*- Tunis : éd. Cérès, 1995, (1^{ère} édition Paris, Gallimard, 1974), pp. 276, p. 66.

« H.1 : [...] au nom de ta mère... de nos parents... je t'adjure solennellement, tu ne peux plus reculer... Qu'est-ce qu'il y a eu ? » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 25.- Nous avons affaire à deux actes primitifs : le premier d'adjuration, dont le support est l'expression performative « je t'adjure » et le second d'interrogation que nous pouvons reconnaître à la forme modale, la question étant posée par H.1 dans le but d'obtenir une réponse de son interlocuteur H.2.)

« F. : Il fallait que je parle ?

H.2 : Oui, ça aurait mieux valu...

F. : Que je parle quand ? Que je parle de quoi ? » (*Elle est là*, p. 23.- Comme F. ne comprend pas ce que veut dire son interlocuteur H.2, elle l'interroge dans l'intention d'être informée par ce dernier.)

JULIETTE

« Je vous avoue franchement, moi aussi, on m'avait dit que Simone [...] » (*Le Mensonge*, p. 51.- L'acte d'aveu est accompli explicitement par la locutrice Juliette par le truchement du langage, plus précisément de l'expression performative « Je vous avoue ».)

- Actes dérivés dans lesquels nous distinguerons la valeur illocutoire patente, c'est-à-dire, celle que nous identifions à partir de la forme de phrase employée, et la valeur illocutoire latente, qui correspond à l'acte illocutoire visé, mais véhiculé indirectement :

« H.2 : [...] Permettez-moi de vous présenter... c'est un ami. » (*Elle est là*, p. 32.- La valeur illocutoire patente est jussive ; cependant, la valeur latente est une demande d'autorisation.)

VINCENT

« Non, là vous exagérez. Vous n'allez pas en faire un petit saint, de votre mouchard... » (*Le Mensonge*, p. 43.- Bien que l'énoncé souligné soit manifestement constatatif, le locuteur vise à réfuter les propos de son partenaire discursif et le critiquer.)

LE FILS

« Oh écoute, pourquoi faire semblant ? » (*C'est beau*, p. 22.- La valeur patente de cet acte de langage est l'interrogation, alors que sa valeur latente est jussive, Le Fils voulant dire à son père : / Ne fais plus semblant/.)

LUI

« Tu vois, je t'avais prévenue. » (*Isma*, p. 73.- L'assertion n'est que la valeur patente de cet acte, puisque Lui a comme objectif de blâmer son allocutaire.)

L'on pourrait nous reprocher de manquer de cohérence dans notre étude, du fait de l'étude des actes illocutoires dans cette partie. Or, nous nous rangeons du côté d'Oswald Ducrot qui affirme que ces faits de langue et la distinction entre les actes primitifs et les dérivés débordent le domaine de l'illocutoire et recouvrent celui de la polyphonie sémantique¹. Le point de départ de ce linguiste est son rejet du fait que l'énonciation, dans le cas de la dérivation, accomplit effectivement l'acte primitif qui est véhiculé par la forme de la phrase. Cependant, il ne traite que des actes liés aux modalités des énoncés, limitant son analyse à des explications et des exemples qui en relèvent et qui les illustrent. Mais nous élargirons le champ d'application de cette théorie en y ajoutant aussi les expressions performatives qui, d'une façon ou d'une autre, y répondent.

Prenant comme objet le sens d'un énoncé, ce cas de polyphonie n'est pas fondé sur un dédoublement de locuteurs ; en effet, nous considérons que tout locuteur L met en scène, dans tout énoncé, une instance de prise de position Ip, dont le point de vue¹ consiste en une assertion, une interrogation, une injonction- ce qui correspond aux trois modalités de phrases- ou en une prière, un reproche, une critique, une réfutation, un déni, un soutien, etc.- rappelant les actes véhiculés par les expressions performatives. Alors, deux actes illocutoires sont possibles : si l'instance de prise de position Ip peut être assimilée à L, l'acte est alors primitif ; sinon, il est dérivé :

- Actes primitifs, auxquels les personnages sarrautiens n'ont recours que dans les cas suivants : lorsque les tropismes sont déclenchés et que les interlocuteurs ne comprennent pas ce qui arrive, accomplissant alors des actes d'interrogation dans le but d'obtenir des réponses ; lorsque ces mouvements intérieurs atteignent leur apogée et que le/ les héros déborde(nt) et manifeste(nt) sa/ leur colère, ce qui se traduit par des actes primitifs jussifs ; ou bien quand le discours ne porte pas sur les tropismes, le/ les protagoniste(s) n'ayant pas encore expliqué la situation ou bien étouffant ces mouvements intérieurs et changeant de sujet de conversation, ce sont les actes assertifs qui se multiplient alors :

« H.1, *rage froide et désespérée* : Ah. Ça y est. Voilà. Ça ne pouvait pas manquer. Vous pouvez être contents. Vous y êtes arrivés. Tout ce que je voulais éviter. (*Gémissant.*)... Je ne voulais à aucun prix... Mais (*rageur*) vous êtes donc aveugles. Vous êtes donc sourds. [...] Voilà. Soyez contents maintenant.

F.3 : Mais qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce que j'ai dit ? Mais contents de quoi ?

H.1 : Rien. Vous n'avez rien dit [...] Continuez. Vous pouvez faire n'importe quoi.

¹ DUCROT, Oswald.- *Le Dire et Le Dit.*- Paris : éd. de Minuit, coll. « Propositions », 1985, pp. 240, p. 229.

F.1 : Mais quoi ? Faire quoi ! » (*Le Silence*, pp. 28- 29.- F.3 et F.1, ou bien les locutrices L et L1, mettent en scène chacune une instance de prise de position, Ip et Ip1. Leur point de vue est une incompréhension des propos de H.1 qui parle des tropismes qui sont déclenchés par ses interlocuteurs et accuse ces derniers. Ip et Ip1 sont assimilées respectivement à L et L1. Ces actes de langage sont, par conséquent, primitifs.)

« H.2 : Que veux-tu... je t'aime tout autant, tu sais... ne crois pas ça... mais c'est plus fort que moi...

H.1 : Qu'est-ce qui est plus fort ? » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 24.- Cette interrogation est la prise de position d'une instance Ip mise en scène par H.1, le locuteur L, et à laquelle ce dernier est assimilé, tentant d'y voir plus clair.)

« H.1 : Je pense que depuis quelque temps on assiste à une recrudescence... à une dégradation de plus en plus sensible...

H.2 : Oui... oui...

H.1 : Je lisais l'autre jour [...] » (*Elle est là*, p. 19.- L'acte de langage accompli par H.1 n'est qu'une assertion puisque ce dernier s'assimile à Ip dont la prise de position affirme cela, la conversation ne tournant pas encore autour des mouvements intérieurs éprouvés par H.2.)

PIERRE

« Décidément, ma petite Lucie, vous êtes indécrottable...

YVONNE

Oh ! vous, hein, taisez-vous. » (*Le Mensonge*, p. 44.- Cette phrase injonctive fait apparaître, en vertu de sa signification, une instance de prise de position Ip. Ce point de vue consiste à intimer un ordre à Pierre et comme Ip est assimilée à la locutrice L, en l'occurrence Yvonne, cet énoncé devra être relu comme un ordre, L attendant que son interlocuteur y obéisse.)

LUI

« Je ne peux pas, c'est au-dessus de mes forces. Ça me donne le tournis, ça me fait mal au cœur...

ELLE, *bas*

Mais tais-toi donc. » (*C'est beau*, pp. 38- 39.- L'acte illocutoire visé est jussif, puisque la locutrice L ou Elle est assimilée à Ip dont la prise de position, en réaction aux paroles de Lui, est l'ordre à ce dernier de se taire.)

H.2

« Oui, mais pour rire, pas pour de bon... Pas vraiment jaune... C'est délicieux.

F.1

¹ Nous insistons sur la prise en considération du point de vue d'Ip, et non pas de ses propos, cette instance ne prenant pas effectivement la parole.

C'est très familier. Archiconnu. Et en même temps ça prend un air étrange, comme jamais vu... »
(*Isma*, p. 65.- Le point de vue d'Ip, mise en scène par F.1, est une assertion que la locutrice adopte, d'où l'acte illocutoire primitif.)

- Actes dérivés qu'accomplissent les êtres fictifs des pièces étudiées : il s'agit le plus souvent de reproches, de critiques et d'ordres exprimés indirectement pour ne pas attaquer son/ ses interlocuteur(s) et pour éviter, par suite, la tension entre eux ; certains consistent en des aveux ou des demandes qui sont faits implicitement par des locuteurs pour ne pas inverser les rapports de force et menacer eux-mêmes leur « face positive » ; d'autres sont des hypothèses et des conclusions établies, en général sans preuves suffisantes, révélant ainsi l'incertitude de l'émetteur face à son énoncé :

« H.1 : Pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font, ne faites pas attention, ayez pitié [...] » (*Le Silence*, p. 32.- L'intention du locuteur H.1 n'est point de donner des ordres à Jean-Pierre, malgré la modalité jussive des énoncés soulignés et de la prise de position de Ip. H.1 n'adopte donc pas ce point de vue, son objectif est de demander à son interlocuteur de pardonner aux autres.)

« H.2 : [...] Les guillemets, ce n'est pas pour eux, jamais...

H.1 : Mais c'est pour qui alors ?

H.2 : C'est pour... c'est pour [...]

H.1 : Eh bien, je vais le dire. C'est avec toi que je les place entre guillemets, ces mots... oui, avec toi... dès que je sens ça en toi, impossible de me retenir, malgré moi les guillemets arrivent. » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 42- 43.- La phrase soulignée est spécialisée pour accomplir un acte d'assertion. Pourtant, on ne peut dire que le locuteur H.1 ne fait que constater le contenu de l'énoncé. Donc Ip n'est pas assimilée à L, l'acte illocutoire visé étant l'aveu.)

« H.2 : [...] Nous n'avons besoin que de ça : être seuls, tout seuls, mon idée et moi. Et même... c'est drôle... vous voyez comme on change... et même ça nous aiderait si vous étiez contre nous [...] » (*Elle est là*, pp. 49- 50.- À première vue, l'énoncé souligné est une assertion exprimant le point de vue de Ip. Cependant, le locuteur H.2 n'adhère pas à cette prise de position puisqu'il veut dire : /Aidez-nous/ et /Soyez contre nous/.)

VINCENT

« [...] mais chez Madeleine, il ne s'agit pas de ça, ce n'est pas un genre chez elle... je croirais plutôt à de la prudence : elle doit être avare... mais j'avoue qu'elle va fort, elle m'agace... seulement de là comme Pierre à oser... » (*Le Mensonge*, p. 24.- Il serait artificiel de dire que Vincent a fait une constatation dans le dernier énoncé, point de vue de Ip mise en scène par L lui-même. L'acte illocutoire visé est en fait un reproche indirect à Pierre.)

LUI

« Ça va continuer longtemps ? Assez... Je n'en peux plus. Arrêtez... » (*C'est beau*, p. 38.- Bien que le locuteur Lui pose apparemment une question, ce qui correspond au point de vue de Ip qu'il met en scène à travers la phrase interrogative, son intention est de demander à Elle et à la/ les Voix de ne plus continuer la conversation.)

H.2

« Je vous le disais bien. Vous vous moquiez de moi quand j'essayais de les soulager... » (*Isma*, p. 93.- Il est vrai que nous avons affaire à des assertions, mais leur rôle n'est point de véhiculer une constatation comme elles sont censées faire, elles forment le point de vue de Ip, instance mise en scène par L. Ce dernier accomplit en fait un acte de reproche adressé à H.3, l'un de ses interlocuteurs.)

Cela s'applique aussi aux énoncés qui sont doublement, voire n¹ fois, chargé illocutoirement, c'est-à-dire, qui ont plus qu'une valeur latente venant se surajouter à sa valeur patente :

« H.1 : [...] Faux, faux, archifaux. Je suis fou. C'est du délire de générosité. Vous ne servez à rien. Ce n'est pas ça. Qu'est-ce que je vais chercher ? Qu'est-ce que vous avez fait pour vous permettre [...] » (*Le Silence*, p. 53.- L'avant-dernier énoncé consiste en un acte illocutoire dérivé puisque son emploi ne vise pas à interroger Jean-Pierre, contrairement au point de vue de Ip, instance mise en scène par le locuteur. En effet, celle-là n'est pas assimilée à H.1 qui se fait un reproche et se donne un conseil à la fois.)

PIERRE

« [...] Mais elle s'amuse, elle veut continuer à jouer. Elle vous le dira. Mais Simone, dites-le. Dites que vous jouez.

SIMONE

Je ne joue pas, je vous dis : c'est vrai. » (*Le Mensonge*, p. 44.- Simone réfute ce que dit Pierre, critique ce dernier et se défend à la fois à travers l'énoncé souligné, énoncé qui prend l'apparence d'une assertion correspondant au point de vue de Ip.)

LUI

« Pour te défendre, ta mère dirait n'importe quoi...

LE FILS

Non. Tu sais bien qu'elle ne ment jamais. » (*C'est beau*, pp. 69- 70.- Le Fils ne fait pas de constatation, bien que son dernier énoncé soit assertif ; il n'adopte donc pas le point de vue de Ip. En fait, il accomplit deux actes de langage à la fois : il réfute les propos de Lui et complimente sa mère.)

¹ « n » est un nombre entier supérieur à 2.

3.2 La dérivation : marquage et allusion

Comme nous l'avons expliqué plus haut, la dérivation consiste en la non-adéquation de la forme modale d'un énoncé à l'acte illocutoire visé. Elle peut être marquée : dans ce cas-là, des termes, des temps et modes verbaux, des indices de la langue employés dans des conditions précises permettent au locuteur de dériver, c'est-à-dire de ne pas adopter le point de vue d'Ip qu'il met en scène. Cette instance n'étant pas assimilée à L, le récepteur ne devrait pas tenir compte de la prise de position autre, mais construira le sens de l'énoncé grâce à ces marqueurs. En voici quelques-uns des plus récurrents dans les énoncés des personnages sarrautiens :

- le verbe « devoir » au conditionnel passé associé à un infinitif marque un regret :

« H.1 : [...] Je n'aurais jamais dû, c'est évident [...] » (*Le Silence*, p. 32.)

« H.2 : [...] Elle a en elle son idée. Une idée est là. Cachée. Et la nôtre, notre idée à nous, tout à l'heure... a été happée au passage [...] J'aurais dû intervenir [...] » (*Elle est là*, p. 21.)

- le conditionnel présent associé, dans les assertions, à la première personne du singulier ou du pluriel ou au pronom indéfini « on » équivalant à « nous », a la valeur d'hypothèse, de supposition :

VINCENT

« [...] je croirais plutôt à de la prudence [...] » (*Le Mensonge*, p. 24.)

VOIX

« On comprendrait encore s'il avait le malheur... On comprendrait si c'était un fils ingrat... » (*C'est beau*, p. 37.)

- l'interrogation rhétorique, c'est-à-dire, dont la valeur latente est l'assertion :

« H.2 : Tu sais bien : je prends rarement l'initiative, j'ai peur de déranger.

H.1 : Mais pas avec moi ? » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 23.)

ELLE

« [...] Non, bon, ce n'est pas ça, qu'est-ce que c'est que ces contrôles ? [...] » (*C'est beau*, p. 66.)

- la phrase interrogative introduite par « mais » et adressée à un « vous », la valeur patente se convertit alors en reproche :

« H.1, *imitant* : Quoi ? Quoi ! Mais vous ne sentez donc pas ce que vous avez déclenché, ce qui a été mis en branle... par vous ? » (*Le Silence*, p. 29.)

SIMONE

« Mais vous ne pouvez donc pas vous retenir ? » (*Le Mensonge*, p. 22.)

- le verbe « voir », à la deuxième personne, dans une phrase interrogative, remplace la simple demande d'information, la valeur latente étant le reproche :

« H.1 : Vous voyez ? elles vous croient stupide. » (*Le Silence*, p. 42.)

ELLE

« Tu vois ? Des voisins, ça ne va pas. » (*Isma*, p. 51.)

La dérivation peut aussi être allusive, c'est-à-dire, non marquée, la valeur latente étant alors littérale et secondaire par rapport à la valeur primitive puisqu'elle n'est que connotée, contrairement à la dérivation marquée où la valeur dérivée est primordiale. Il s'agit de « sous-entendu illocutoire » dans le cas non marqué, cas plus implicite que le précédent, nécessitant donc de la part du récepteur un travail de décodage plus complexe :

« H.1 : [...] Il a bâillé, il s'étire, nous l'ennuyons. » (*Le Silence*, p. 56.- Cet énoncé suggère que H.1 demande à ses interlocuteurs d'intervenir pour amuser Jean-Pierre ; il fonctionne donc comme une requête camouflée : / Faites quelque chose/.)

« H.1 : [...] tu ne fais plus jamais signe... il faut toujours que ce soit moi... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 23.- La dérivation est allusive dans l'énoncé souligné puisque la valeur de requête / Fais un signe/ est secondaire par rapport à la valeur primitive d'assertion.)

« H.2 : [...] c'est tout ce que vous trouvez à me répondre... vous n'osez pas sortir ces inepties, ces malhonnêtetés. » (*Elle est là*, p. 36.- Le sous-entendu illocutoire est : / Sortez ces inepties, ces malhonnêtetés/, sous-entendu qu'on peut extraire grâce à la dérivation allusive.)

LUI, se réveillant

« [...] Tu as fait tes devoirs ? Tu te rappelles que tu as ta composition ? » (*C'est beau*, p. 24.- Il s'agit aussi d'autres actes de requête camouflée, les sous-entendus illocutoires étant : / Va faire tes devoirs/ et /Va étudier pour ta composition/.)

LUI, soupire.

« [...] Enfin je m'exprime mal, mais vous me comprenez : ce sont des choses d'observation courante. » (*Isma*, pp. 24- 25.- L'assertion n'est que la valeur primitive de cet énoncé, ce dernier visant à interroger les interlocuteurs. Cependant, la valeur dérivée reste secondaire par rapport à la première, donnant lieu à une dérivation allusive.)

Par conséquent, nous pouvons remarquer que la dérivation d'un acte dépend, en général, de propriétés sémantiques tributaires du signifié de certains mots, de temps et modes verbaux divers, etc., elle repose en outre sur le contexte et l'usage. Ainsi, la mise en scène d'Ip par L est liée à la phrase, même si ce dernier n'est pas assimilé à cette instance. Cependant, lorsqu'il s'agit de dérivation allusive, la situation d'énonciation joue aussi un rôle majeur pour extraire le sous-entendu illocutoire de l'énoncé.

En outre, Ducrot explique la dérivation comme un jeu de la part de L : lorsque le locuteur prend la parole et n'accomplit pas l'acte illocutoire véhiculé par la modalité de la phrase énoncée, il met en scène Ip et « joue » donc le doute, la constatation, etc., puisqu'il se distancie de cette instance, ce qui nous permet de rapprocher ce cas de polyphonie sémantique de l'ironie.

4 Les présupposés : L et la « collectivité »

Par opposition au contenu explicite ou bien le posé d'un énoncé, se trouvent les contenus implicites : le premier « correspond à ce sur quoi porte [cet] énoncé »¹, alors que les seconds sont à l'arrière-plan et ne constituent pas le véritable objet du message. Le présupposé est défini comme l'un des types de contenus implicites, il est à ancrage direct, c'est-à-dire qu'il est inscrit dans l'énoncé qui le véhicule. Par conséquent, il est tributaire du signifiant de cet énoncé, il ne dépend pas de son contexte d'emploi- contrairement aux sous-entendus²- et est stable quelle que soit la situation d'énonciation :

« F.2 : [...] Vous commencez à m'énerver. » (*Le Silence*, p. 36.- Cet énoncé présuppose C1 : / Elle n'était pas énervée avant/.)

« H.2 : [...] Il n'y a plus rien à craindre. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 48.- De cet énoncé, nous pouvons tirer le présupposé C1 : / Il y avait quelque chose à craindre avant/.)

« H.2 [...] : [...] il se produit parfois de ces miracles. Au moment où on ne s'y attendait pas. » (*Elle est là*, p. 29.- Le contenu présupposé véhiculé par cet énoncé est C1 : / On ne s'attend pas aux miracles/.)

PIERRE

¹ MAINGUENEAU, Dominique.- *Pragmatique pour le discours littéraire*, Op. cit.- p. 82.

² Un sous-entendu est un contenu implicite qui ne peut être décodé sans tenir compte de la situation d'énonciation et des lois conversationnelles.

« Avec ce petit piquant... planté là [...] » (*Le Mensonge*, p. 68.- Que Pierre ou un autre locuteur l'énonce, cet énoncé contient un présupposé C1 que nous reformulons comme suit : / Le piquant est petit et il est planté là/.)

LUI

« [...] Tu te rappelles, je te le disais. Tu te souviens ?... les mots interdits ? [...] » (*C'est beau*, p. 27.- Nous pouvons extraire de l'énoncé souligné le présupposé suivant : / Des mots étaient interdits/.)

H.2

« [...] Vous vous moquiez de moi quand j'essayais de les soulager... » (*Isma*, p. 93.- Le présupposé C1 : / H.2 essayait avant de les soulager/ est inscrit dans l'énoncé.)

Ducrot avance que la présupposition est aussi un acte de langage¹, théorie qu'il explique ainsi : « dire que je présuppose X, c'est dire que je prétends obliger, par ma parole, le destinataire à admettre X, sans pour autant lui donner le droit de poursuivre le dialogue à propos de X »². Cependant, même si les contenus présupposés sont présentés par le locuteur sur le mode de « cela va de soi »³, la présupposition ne peut être mise à pied d'égalité avec les autres actes de langage parce que ces contenus implicites directement ancrés dans l'énoncé ne constituent pas le véritable objet du message, alors que l'acte illocutoire est essentiellement visé par le locuteur, même s'il est dérivé.

Par ailleurs, dans son « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation »⁴, Ducrot s'intéresse à ce type de contenu implicite⁵. En effet, il s'agit d'un cas de polyphonie sémantique : tout énoncé contenant une inférence qui lui est intrinsèque présente deux instances de prises de position Ip 1 et Ip 2 telles que le point de vue de la première correspond au contenu présupposé et celui de la deuxième au posé ; Ip 2 est assimilé au locuteur L puisque ce dernier énonce le contenu explicite ; par contre, Ip 1 est assimilé à une collectivité¹ dont L peut faire partie, comme il peut s'en démarquer. L'on pourrait nous proposer de nous limiter à une seule Ip dont le point de vue correspond au présupposé. Si c'était le cas et que Ip était assimilée à L, ce dernier n'assumerait que la responsabilité de ce contenu implicite ; or, le véritable objet du message de L est le posé.

¹ DUCROT, Oswald.- *Dire et Ne pas dire*.- Paris : Hermann, 1972, p. 25.

² DUCROT, Oswald.- *Le Dire et Le Dit*, *Op. cit.*- p. 227.

³ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *L'Implicite*.- Paris : Armand Colin, 1986, pp. 408, p. 32.

⁴ DUCROT, Oswald.- *Op. cit.*, pp. 171- 233.

⁵ Le sous-entendu ne fait pas partie des contenus implicites étudiés par Ducrot parce qu'il n'est pas directement ancré dans l'énoncé le véhiculant et n'est tributaire que de la situation d'énonciation et des principes discursifs.

En général, dans tout discours, la « voix collective » dont la prise de position est le présupposé d'un énoncé X pourrait être celle d'un groupe restreint tel que la famille du locuteur L, ses connaissances, des spécialistes en un domaine précis, ou, au contraire ample: la société, le monde, etc., allant jusqu'à englober l'Humanité, ce qui justifie la propriété de ce type de contenu implicite de « correspondre à des réalités déjà connues et admises par le destinataire », réalités qui font partie soit de son savoir encyclopédique, soit « des “évidences” supposées partagées par l'ensemble de la communauté parlante »².

Or, un nombre considérable de textes littéraires de genres variés, à l'instar des romans, des nouvelles, des pièces de théâtre comme notre corpus, construit son propre monde. Même si ce monde fictionnel se veut une copie du réel, il n'en est, toutefois, qu'une imitation. Donc, les présupposés qu'ils véhiculent correspondent au point de vue d'une collectivité Ip 1 à l'intérieur de laquelle des êtres fictifs sont toujours rangés et, dans certains cas, les récepteurs extratextuels aussi :

- Si les informations présupposées sont censées être admises universellement, c'est l'attitude d'une large collectivité englobant les personnages, les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs, voire le monde entier, même ceux qui ne reçoivent pas l'œuvre- sauf si le monde fictif mis en place est aux antipodes du monde réel dans le sens où il est construit sur d'autres valeurs, comme dans les romans de science-fiction ou les œuvres dont l'action se déroule dans « un monde à l'envers »-. Le locuteur L y est donc naturellement intégré- sauf dans des cas extrêmes tels que la folie, l'émancipation et le refus du monde-. Les pièces sarrautiennes ne relèvent pas de ces exceptions :

« H.1 : J'ai lu l'autre jour un article tordant, justement sur cette passion à la mode pour les vieilles poutres... » (*Le Silence*, p. 45.- H.1, de par son énonciation, met en scène deux instances de prise de position Ip 1 et Ip 2. La deuxième, qui est assimilée au locuteur, a un point de vue qui correspond au contenu explicite de l'énoncé, alors que la prise de position de la première peut être formulée ainsi : / Il y a une passion à la mode pour les vieilles poutres/, ce qui est admis universellement.)

« H.2 [...] : [...] Vous aussi, une idée enfouie chez n'importe qui [...] ça arrive à vous mettre dans des états [...] » (*Elle est là*, p. 29.- Le véritable objet de la réplique de H.2, auquel est assimilé Ip 2, est le contenu explicite / Une idée enfouie chez n'importe qui vous met dans des états/. Le présupposé / Une

¹ Ducrot emploie l'expression « voix collective » pour désigner Ip 2. Or, comme il ne s'agit que d'une instance de prise de position, c'est-à-dire d'une instance à laquelle ne sont pas attribués des mots précis, nous y substituerons le terme « collectivité », puisque le mot « voix » suppose que l' « on » parle.

² KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *L'Implicite*, Op.cit.- pp. 29- 30.

idée peut être enfouie chez n'importe qui/, lui, n'en est pas le véritable objet ; il constitue le point de vue de Ip 1, c'est-à-dire, des êtres humains.)

PIERRE

« [...] C'est quelque chose qui est là, en nous, et quand on veut le comprimer, alors ça exerce une pression [...] » (*Le Mensonge*, p. 27.- Parlant de la vérité, Pierre adopte le point de vue de Ip 2 : /La vérité comprimée en son for intérieur exerce une pression/. En outre, le locuteur met en scène Ip 1 dont la prise de position correspond au présupposé véhiculé par l'énoncé : / On veut parfois comprimer la vérité/. Grâce à la valeur générique de l'indéfini « on », on peut reconnaître que la collectivité Ip 1 est derrière ce contenu implicite.)

- Si les présupposés sont des informations qui avaient, dans un discours antérieur, le statut de posés, ils équivalent au point de vue des actants qui étaient présents au moment de cette énonciation antérieure, de ceux qui étaient absents mais ont été informés de ce qui a été dit et des récepteurs extratextuels, ces derniers ayant été « témoins » de ce discours. Le personnage-locuteur est, en général, inclus dans cette collectivité ; par contre, il peut parfois en être exclu s'il ne l'admet pas, même s'il assume la responsabilité de l'énoncé véhiculant telle sorte de présupposé :

« H.2 : [...] et même ça nous aiderait si vous étiez contre nous [...] » (*Elle est là*, p. 50.- Le posé de cet énoncé de H.2 est le point de vue de Ip 2 : / Le fait que H.3 soit contre H.2 et son idée aiderait ces derniers/, alors que le présupposé correspond à la prise de position de Ip 1 : / Vous n'êtes pas contre nous/, chose qui est prouvée par les discours antérieurs de ces deux personnages. Donc H.2, H.3 et les récepteurs extratextuels forment Ip 1.)

ELLE

« [...] Encore avec lui ? Encore les langes ? les biberons ? » (*C'est beau*, p. 47.- Elle adopte le point de vue de Ip 2 : / Lui parle encore de lui (Le Fils), des langes et des biberons/. Ce personnage féminin, ainsi que les récepteurs extratextuels forment la collectivité Ip 1 dont la prise de position se résume ainsi : /Lui a déjà parlé du Fils, des langes et des biberons/.)

F.2

« [...] Vous profitez de ce que les Dubuit sont là, à votre merci... pour vous permettre en toute impunité... pour nous entraîner... » (*Isma*, p. 58.- F.2 assume la responsabilité du posé qui correspond au point de vue de Ip 2 : / H.3 profite de l'occasion, c'est-à-dire, de leur conversation sur les Dubuit, pour les entraîner ailleurs/. Comme la proposition / Les Dubuit sont là, à la merci de H.3/ était antérieurement un posé, elle est admise par tous les êtres fictifs et les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs.)

- Dans le cas d'une proposition admise par l'/ les interlocuteur(s), le groupe Ip 1 se restreint automatiquement : il peut englober l'ensemble des personnages, y compris L, comme il peut être limité à quelques-uns. Quant aux lecteurs/ auditeurs/ spectateurs, ils n'en font pas partie car ces propositions correspondent en général à des informations nouvelles pour eux, comme les présupposés dans les scènes d'exposition des œuvres étudiées et de toutes les pièces de théâtre. Les récepteurs extratextuels finissent par admettre ces informations et ne les dénie pas puisqu'ils sont censés respecter le contrat établi entre l'auteur et eux dès le début de la réception :

« H.1 : [...] Je suis ridicule quand je me laisse emporter par [...] ce lyrisme [...] » (*Le Silence*, p. 28.- Ip 2, dont le point de vue est / H.1 est ridicule à certains moments/, est assimilée à H.1, le locuteur, alors que la prise de position de Ip 1, collectivité qui inclut H.1 et ses interlocuteurs, correspond au présupposé / H.1 se laisse emporter par le lyrisme/.)

« H.1 : [...] Tu étais toujours à une certaine distance... de tout le monde, du reste... mais maintenant avec moi [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 24.- H.1, auquel Ip 2 est assimilée, énonce /H.1 est maintenant à une certaine distance de lui/. Le locuteur met en scène aussi un groupe Ip 1 qui n'est formé que de son allocutaire H.2 et lui et dont le point de vue est le présupposé : /H.2 n'était pas auparavant à une certaine distance de H.1/.)

SIMONE

« Mais vous ne pouvez donc pas vous retenir ? » (*Le Mensonge*, p. 22.- Le point de vue de Ip 2 correspond au posé de l'énoncé / Vous ne pouvez pas vous retenir/. C'est pour cette raison qu'Ip 2 est assimilée à Simone. Quant à Ip 1, elle englobe tous les personnages présents sur scène, y compris la locutrice, et même Pierre à qui L reproche son indécatesse. La prise de position de cette collectivité peut être formulée comme suit : / Pierre ne s'est pas retenu/.)

Il est vrai que nous rencontrons dans notre corpus les trois cas de présupposés cités ci-dessus, sans exception ; cependant, le troisième se manifeste le plus, ce qui donne l'impression aux récepteurs extratextuels de s'immiscer dans le monde des personnages et de surprendre leurs conversations. Or, cette impression est vite écartée par Sarraute par la conjonction des deux premiers cas de présupposés, permettant de rétablir la relation de connivence entre elle et les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs.

Dans les pièces étudiées, L ne véhicule en général pas, dans son énoncé, de présupposés qu'il n'admet pas lui-même. Mais rarement, certains locuteurs rejettent des contenus implicites directement ancrés dans leurs propres énoncés. Ainsi, ces derniers se démarquent

d'Ip 1 dont le point de vue ne les convainc ou ne les persuade pas. Cette possibilité qu'a L de se distancier d'Ip 1 prouve que le présupposé, s'il est admis par ce dernier, n'est pas pris en charge par lui seul :

« H.2 : [...] Rien que de l'imaginer... c'est étrange... ça me fait du bien... Mais je ne l'imagine pas [...] » (*Elle est là*, p. 50.- H.2, auquel est assimilé Ip 2, énonce ce qui suit : / Ça lui fait du bien de l'imaginer/. Quant au point de vue de Ip 1, il correspond au présupposé / H.2 l'imagine/, présupposé rejeté par le locuteur lui-même : « Mais je ne l'imagine pas ».)

Parfois aussi, les personnages-interlocuteurs interviennent pour contester les contenus présupposés des énoncés du locuteur, ils réfutent alors la prise de position d'Ip 1 qui est, dans ce cas-là, assimilée à L. Cette réfutation peut être leur réaction face à un « jeu » que joue le locuteur : ce dernier peut faire passer des posés sous forme de présupposés, ces contenus ne sont donc admis que par lui ; il se cache ainsi sous le « masque » protecteur de la collectivité Ip 1. Quel que soit le cas, le(s) détracteur(s) n'en fait/ font alors pas partie. La conversation peut prendre alors des allures polémiques dans notre corpus, ce qui instaure une tension entre les partenaires discursifs, surtout si le locuteur n'arrive pas à défendre le point de vue d'Ip 1 :

« H.1 : Mais pourquoi l'art byzantin ne l'intéresserait-il pas ?

F.1 : Mais parce que tout à l'heure [...]

F.3 : Son silence...

H.1 : Mais quel silence ?

F.4, *gênée* : C'était un peu... Il m'a semblé... (*Hésite un instant et puis :*) Oh non, rien... Je ne sais pas...

H.1 : Eh bien, je ne sais pas non plus. Je n'ai rien remarqué. » (*Le Silence*, p. 64.- Le contenu posé de l'énoncé souligné correspond au point de vue de Ip 2 qui est assimilée à F.3 et nous pouvons le reformuler comme suit : / L'art byzantin ne l'intéresserait pas vu son silence de tout à l'heure/. La locutrice adopte aussi la prise de position de Ip 1 qui est le présupposé : / Il était en silence/. Cependant, H.1 rejette ce contenu implicite, comme le prouve sa réponse à F.3 : « Mais quel silence ? »)

« H.2 : C'est un combat sans merci. Une lutte à mort. Oui, pour la survie [...]

H.1 : Là tu vas fort. » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 44- 45.- Les présupposés : / Ce combat est sans merci/, / Cette lutte est à mort/ et / Il faut survivre/ résumant le point de vue de Ip 1, point de vue qu'adopte H.2, mais pas H.1 qui considère que son interlocuteur exagère.)

JACQUES

« [...] Il m'a semblé qu'en vous aussitôt... enfin... j'ai eu l'impression que ça recommençait... Vous avez souri [...] Mais comme il m'a semblé... comme la moindre exagération...

PIERRE

Non, non, ne l'écoutez pas, ça n'a rien de commun... Avec Madeleine il ne s'agit pas d'exagérations, mais de choses énormes, de faits [...] » (*Le Mensonge*, pp. 26- 27.- Le véritable objet du message de Jacques est aussi le point de vue de Ip 2 : / On a l'impression que la moindre exagération fait sourire Pierre et déclenche en lui « ça »/, ce qui n'est pas le cas du présupposé / On exagère/ qui est la prise de position de Ip 1. Cette prise de position est adoptée par L, mais non par Pierre qui la réfute et la rectifie, en y substituant : « de[s] choses énormes, de[s] faits ».)

Comme le présupposé est automatiquement entraîné par la formulation de l'énoncé dans lequel il est inscrit, un support signifiant de cet énoncé est responsable de l'émergence de cette inférence. Les personnages sarrautiens ont souvent recours aux présupposés auxquels ils donnent des supports de nature :

- lexicale, ce contenu implicite est alors tiré d'un mot ou d'une expression de l'énoncé, comme :

- les verbes ou marqueurs aspectuels :

« H.2 : [...] je commence pour la première fois à comprendre [...] » (*Elle est là*, p. 50.- / H.2 ne comprenait pas avant/ est l'inférence présupposée dans cet énoncé. Cette dernière est ancrée dans le verbe « commence ».)

LE FILS, très calme et un peu condescendant

« [...] il va rappeler... » (*C'est beau*, p.68.- Le préfixe « r » dans le verbe « rappeler » nous permet d'extraire de l'énoncé le présupposé : / Il a déjà appelé/.)

- certains morphèmes tels que « encore », « mais », « de nouveau », etc. :

« H.2 : [...] parfois encore le lendemain je me sens comme un peu inerte [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 48.- Cet énoncé véhicule le présupposé / H.2 se sentait comme un peu inerte avant/ et cela grâce au morphème « encore ».)

JULIETTE

« Elle pousse en lui aussi, la vérité. » (*Le Mensonge*, p. 27.- L'adverbe « aussi » est responsable de l'émergence du contenu implicite suivant : / La vérité pousse en quelqu'un d'autre/.)

- les verbes factifs et les contrefactifs dont l'emploi présuppose le caractère vrai ou faux de la proposition conjonctive qu'ils introduisent ; c'est aussi le cas du verbe « voir » qui revient souvent dans le sens du verbe « admettre » dans le corpus :

LE FILS

« Non. Tu sais bien qu'elle ne ment jamais. » (*C'est beau*, p. 70.- Le présupposé inscrit dans cet énoncé et plus précisément dans le verbe « sais » est : / Il est vrai qu'elle ne ment jamais/.)

« H.1 [...] : [...] Je sais exactement ce que vous pensiez. » (*Le Silence*, p. 36.- Le verbe factif « sais » est le support lexical du présupposé suivant : / Il est vrai que Jean-Pierre pensait/.)

« H.2 : [...] Il faut bien voir ce qui est : nous sommes dans deux camps adverses. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 45.- Cet énoncé, plus précisément le verbe « voir », nous permet d'en extraire le présupposé C1 : / Il est vrai que H.1 et H.2 sont dans deux camps adverses/.)

- ou dans la structure du lexique ; prenons comme exemple l'antonymie, c'est-à-dire, la relation qui existe entre deux mots de sens contraires :

« H.2 [...] : nous sommes deux à présent [...] » (*Elle est là*, p. 29.- / Ils n'étaient pas deux avant/ est le contenu implicite présupposé tiré de cet énoncé ; c'est « à présent » qui est responsable de son émergence.)

SIMONE

« Vous aussi, maintenant, vous vous mettez à m'insulter ?... » (*Le Mensonge*, p. 47.- Grâce à l'adverbe « maintenant », nous extrayons de cet énoncé le présupposé suivant : / Jacques n'insultait pas Simone avant/.)

- ou syntaxique, tel que :
- les expressions définies, c'est-à-dire, les syntagmes nominaux introduits par tout déterminant, excepté les articles et adjectifs indéfinis ; elles présupposent qu'un référent correspondant existe :

« F.2 : C'est donc vous, mon pauvre Jean-Pierre, la cause de toute cette folie. » (*Le Silence*, p. 31.- L'expression définie « cette folie » présuppose qu' / Il y a un cas de folie/.)

ELLE

« Vous avez assouvi vos petites rancœurs... » (*Isma*, p. 58.- / H.3 a de petites rancœurs/ est le présupposé véhiculé par l'expression définie soulignée qui fait partie de cet énoncé.)

- la nominalisation :

LE FILS, léger, très à l'aise

« [...] même maintenant, au milieu de ces épanchements, tu t'arrêtes, tu n'oses pas... » (*C'est beau*, p. 61.- C'est la nominalisation et son résultat, le nom « épanchements » qui sont responsables de l'émergence du présupposé C1 : / On s'épanche/.)

« H.1 : [...] tu aurais peut-être évité la condamnation. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 30.- Cet énoncé présuppose : / H.2 a été condamné/.)

- les expansions adjectivales :

« H.2 : [...] Une belle petite idée [...] » (*Elle est là*, p. 40.- Les expansions adjectivales sont le support syntaxique du contenu implicite ancré directement dans cet énoncé : / Cette idée est belle et petite/.)

SIMONE

« [...] mais maintenant, ces jérémiades continuelles [...] » (*Le Mensonge*, p. 25.- Grâce à l'expansion adjectivale, nous pouvons extraire de l'énoncé le présupposé suivant : / Ces jérémiades sont continues/.)

- les systèmes subordonnants :

« H.1 : [...] Vous n'aimez pas qu'on galvaude [...] » (*Le Silence*, p. 49.- / On galvaude/ est l'inférence présupposée que l'on extrait de cet énoncé.)

LUI

« [...] Vous ne sentez pas comme ça faisait démodé, tout ça, hein, tout à l'heure ? » (*Isma*, p. 32.- Le système subordonnant permet de véhiculer le présupposé suivant : / Ça faisait démodé, tout ça, tout à l'heure/.)

- les structures clivées :

ROBERT

« [...] c'est vous que ça prend maintenant... » (*Le Mensonge*, p. 27.- Grâce à la structure clivée, tout récepteur peut tirer de cet énoncé le contenu implicite C1 : / Ça prend quelqu'un/.)

« H.1 : [...] C'est avec toi que je les place entre guillemets, ces mots [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 43.- La structure clivée est responsable de l'émergence du présupposé C1 : / H.1 place ces mots entre guillemets avec quelqu'un/.)

- les interrogations de constituant :

« H.3 : Alors... Qu'est-ce que vous envisagez ? » (*Elle est là*, p. 40.- Cette interrogation présuppose : /H.2 envisage quelque chose/.)

ELLE, *tout bas*

« [...] qu'est-ce que tu fais ? » (*C'est beau*, p. 38.- Outre son contenu posé, cet énoncé a aussi un contenu implicite présupposé : / Lui fait quelque chose/.)

- certaines négations :

« H.1 : [...] tu travailles... »

H.2 : Oui [...] Je n'y consacre pas toutes mes forces. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 45.- Le présupposé véhiculé par la négation est : /Je garde des forces/.)

« H.2 : [...] Plus besoin de sonder les reins et les cœurs. » (*Elle est là*, p. 50.- La négation permet de présupposer : /On avait besoin auparavant de sonder les reins et les cœurs/.)

Un énoncé peut même véhiculer deux présupposés ou plus à la fois. En effet, plusieurs supports de même nature ou de natures différentes y sont conjugués. Plus encore, d'autres inférences de même catégorie peuvent parfois être tirées de certains de ces contenus implicites. Par conséquent, dans ce cas de figure, le décodage devrait se faire en plusieurs étapes par le récepteur ; toutefois, il reste facile puisque l'ancrage des présupposés est direct :

« H.2 : [...] C'est la réaction contre l'invasion de la tôle et du ciment. » (*Le Silence*, p. 45.- La nominalisation dans cet énoncé donne lieu à deux présupposés C1 : / On réagit contre l'invasion de la tôle et du ciment/ et C'1 : / La tôle et le ciment envahissent le monde/.)

« H.1 : [...] Ce que tu as senti dans cet accent mis sur *bien*... dans ce suspens, c'est qu'ils étaient ce qui se nomme condescendants. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 30.- Sont présupposés C1 : / H.2 a senti quelque chose dans cet accent mis sur *bien*... dans ce suspens/ dont le support est le système subordonnant, C'1 : / Il y a eu un accent mis sur bien/ et C''1 : / Il y a eu un suspens/, véhiculés par les expressions définies « cet accent » et « ce suspens ». De C'1, nous tirons un autre contenu implicite de même catégorie, mais ancré par l'expansion adjectivale « mis sur bien » C'2 : / Un accent a été mis sur bien/.)

LUI

« [...] je me permets d'exprimer comme vous, à haute voix, ma petite opinion sur ce qui est en train de se passer. » (*Isma*, p. 32.- Nous pouvons extraire de cet énoncé plusieurs présupposés C1 : / Lui a une opinion sur ce qui est en train de se passer/ grâce à l'expression définie « ma petite opinion », C'1 : / H.1 a exprimé à haute voix sa petite opinion sur ce qui est en train de se passer/ grâce à la comparaison « comme vous » et, à partir de C'1, nous pouvons tirer C'2 : / H.1 a une opinion sur ce qui est en train de se passer/ de l'émergence duquel est responsable l'expression définie « sa petite opinion ».)

Quels que soient les éléments qui témoignent de cette forme de polyphonie, ils supposent tous l'existence d'une instance de prise de position Ip, en plus de celle du locuteur. Quant au présupposé, il se distingue des autres par le dédoublement d'Ip, à savoir Ip 1 et Ip 2. Cependant, le point de divergence majeur entre toutes ces manifestations de polyphonie sémantique s'avère l'assimilation ou non de L à l'instance ou l'une des deux instances de prise de position : dans le premier cas, L marque son adoption de cette prise de position

« autre », alors que dans le second, il s'en distancie et peut aller même jusqu'à la considérer absurde.

Conclusion

L'abondance, la diversité et l'intersection de procédés appartenant aux deux formes de polyphonie dans les pièces objets de l'étude révèlent le refus de l'auteur de produire un texte homogène et uniforme que ce soit du côté énonciatif ou sémantique. Ainsi, presque chaque mot ou énoncé porte les marques d'une voix ou d'une instance de prise de position « autre ». Par conséquent, les œuvres dramatiques sarrautiennes sont éminemment polyphoniques dans le sens où elles sont le carrefour de plusieurs sources énonciatives et plusieurs Ip.

Toutefois, qu'il s'en démarque, qu'il s'y assimile ou qu'il le considère comme une autorité irréprochable, le locuteur est dominant par rapport à cet « ailleurs » du discours. Même si L y fait appel et qu'il l'établit comme fondement de ses paroles, le discours du locuteur reste le discours-hôte qui accueille en son sein les voix et les instances de prises de position « autres ». L et son énonciation ne s'effacent donc pas, ils sauvegardent leur identité d'une façon ou d'une autre, malgré les intrusions.

Par ailleurs, comme la seconde forme de polyphonie n'implique pas qu'un « autre » assume la responsabilité d'un segment plus ou moins long dans le discours du locuteur, les procédés qui en sont des manifestations ne sont pas marqués typographiquement comme le sont ceux de la première forme ; au contraire, leur marquage se fait en langue. Par conséquent, ils sont en harmonie avec le fil du discours, contrairement aux premiers. Cependant, cela ne signifie pas qu'ils ne sont pas repérables.

Marquées ou non, certains procédés ici inventoriés préexistent aux œuvres étudiées : indices extratextuels, ils ont le statut de propos et d'informations avérés car construits sur la base de données censément communes. Par contre, d'autres sont créés de zéro, tout comme l'est le discours des personnages, mais ils restent quand même « autres », le locuteur n'en assumant pas la responsabilité.

Ce foisonnement de voix et d'instances énonciatives au niveau de l'encodage engendre des difficultés au niveau du décodage, que cette opération soit faite par l'/ les allocutaire(s) fictif(s) ou par les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs. Plusieurs compétences doivent être mobilisées par l'interpréteur pour garantir la réussite du déchiffrement, à titre d'exemples la linguistique pour reconnaître les procédés de polyphonie sémantique et les expressions figées, l'encyclopédique pour repérer l'intertextualité, etc.

Sous cette même rubrique peuvent être aussi classés les discours rapportés, énoncés transphrastiques que nous étudierons par la suite et desquels nous rapprochons le phénomène de la « double énonciation ».

TROISIÈME PARTIE:
« Voix » et plans locutoires multiples

Introduction

Toujours présenté comme l'une des caractéristiques des textes à dominante narrative, à savoir les romans, les nouvelles, etc., le discours rapporté consiste, comme son nom l'indique, en un report, par un locuteur X, de ses propres pensées ou de celles d'un autre, de paroles qu'il a lui-même énoncées antérieurement ou des propos d'un autre locuteur Y. Autrement dit, des voix énonciatives s'imbriquent dans le discours, créant parfois des problèmes linguistiques attendant à la superposition de deux situations de communication ou plus.

Par ailleurs, la « double énonciation » revient souvent dans les études qui s'intéressent au genre dramatique puisqu'elle le caractérise ; d'ailleurs, elle est désormais considérée comme l'un des fondements de l'analyse d'une œuvre théâtrale. En fait, elle implique la coexistence, dans une même pièce, de deux situations d'énonciation majeures, la première en rapport avec les personnages, et la seconde avec les êtres réels qui contribuent, d'une façon ou d'une autre, à son émission et à sa réception. Cependant, elle ne fait l'unanimité des théoriciens et des linguistes qu'en partie.

L'on pourrait nous reprocher de traiter, en une même partie, deux notions incompatibles du fait de la quasi-absence, en général, du discours rapporté des œuvres dramatiques. Or, nous prouverons qu'une pièce de théâtre pourrait en être aussi un champ d'application. Les œuvres sarrautiennes, par exemple, exploitent quatre des formes de discours rapporté et n'en écartent qu'une.

L'on pourrait nous réprimander aussi de rapprocher le discours rapporté de la « double énonciation » du fait de leurs différents modes d'exploitation et d'actualisation au théâtre. Mais, au-delà de ces divergences, se trouve un point commun majeur, dans la perspective de l'étude de l'énonciation et de la polyphonie : dans les deux cas, deux énonciations ou plus se superposent et deux voix ou plus s'enchevêtrent. Certes, l'on pourrait trouver un point de convergence avec les procédés dialogiques auxquels nous nous sommes intéressée dans la partie précédente dans le sens où un fragment « autre » est inscrit dans le fil du discours, mais le discours rapporté et la « double énonciation » impliquent la coprésence de deux plans énonciatifs ou plus et mettent « vraiment » en place une/ des énonciations autres.

Notre travail sera réparti sur deux volets. Nous mettrons en évidence, en premier lieu, les différentes formes de discours rapporté, surtout celles qu'exploitent les œuvres objets de

l'étude, et nous attarderons sur la spécificité de chacune tant au niveau de l'énonciation qu'à celui de la présence ou de l'absence de marquage. Nous nous intéresserons, en second lieu et plus longuement, à la « double énonciation » : après un bref historique et une présentation de points de vue différents sur cette notion, nous avancerons le nôtre. Nous admettons que nous ne pourrions le prouver qu'en partie, ce qui est dû aux limites que nous impose cette étude dont le caractère est essentiellement linguistique, et à notre incapacité d'accès aux pièces sarrautiennes dans leur version audio ou vidéo.

Chapitre 1 : Les discours rapportés : multiplicité des plans énonciatifs et mise en abyme

De nombreux linguistes et théoriciens se sont préoccupé d'étudier et de décrire le fonctionnement des discours rapportés qui sont définis comme « divers modes de représentation, dans un discours, de propos attribués à des sources distinctes de son énonciateur »¹. Peytard, par exemple, distingue le « verbal » et le « non-verbal », le premier correspondant à la reproduction, de la part du narrateur, de la communication orale des personnages, et le second aux segments narratifs et descriptifs relevant du plan événementiel et de la compétence commentative du narrateur². Genette³, lui, revient sur l'opposition de Platon entre « mimésis » et « diégésis », pour conclure au caractère illusoire de l'imitation ou représentation narrative.

Toutes ces théories se recoupent : leur champ d'investigation s'avère les romans, les nouvelles et tout texte de type narratif, sous-entendant que le report de paroles est une exclusivité de tel type de texte. Elles opposent ce qui est raconté par le narrateur, comme plan coupé de la situation d'énonciation, à ce qui est dit par les personnages, car constituant une couche locutoire qui, au contraire, est en lien étroit avec l'énonciation des êtres fictifs. Autrement dit, toujours selon ces théories, les discours rapportés ne peuvent être enchâssés que dans une strate qui n'a aucun rapport avec les éléments de la communication en cours.

Plus encore, selon Pêcheux⁴ et Maingueneau⁵, les séquences ancrées dans la situation d'énonciation et celles qui en sont coupées ne sont délimitées que grâce aux discours rapportés. Il est vrai que le report de paroles est un paramètre non négligeable, voire important dans le découpage séquentiel, mais il n'est pas le seul, chose que nous avons démontrée dans l'un des chapitres précédents.

Bien que la plupart de ces théories soient contemporaines de Sarraute, l'auteur n'en tient pas vraiment compte et s'essaie aux discours rapportés dans ses six pièces, sans exception : dans certaines répliques des personnages, nous remarquons que des propos

¹ MAINGUENEAU, Dominique.- *Les Termes clés de l'analyse du discours*.- Paris : Seuil, « Memo », 1996, pp. 94, p. 29.

² PEYTARD, Jean.- *Syntagmes*.- Paris : Les Belles Lettres, 1971, p. 38.

³ GENETTE, Gérard.- *Figures III*.- Tunis : Cérès éditions, « Critica », 1996 (1^{ère} édition Paris, Seuil, 1972), pp. 287- 309.

⁴ PÉCHEUX, Michel.- *L'Analyse automatique du discours*.- Paris : Dunod, 1969.

⁵ MAINGUENEAU, Dominique.- *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*.- Paris : Nathan, « Lettres Sup. », 2000, (1^{ère} édition 1986).

d'autres sources énonciatives sont reportés. Le discours indirect étant d'usage dans des œuvres appartenant à ce genre littéraire, il s'agirait, dans les cas du discours direct et du discours direct libre, d'une innovation.

Notre corpus exploite plusieurs modes de discours rapportés, à savoir le discours direct, le direct libre, l'indirect et le narrativisé. Seul le discours indirect libre n'est pas actualisé dans les textes étudiés, son absence pouvant être justifiée par son caractère complexe. En effet, Philippe Lejeune explique ainsi son fonctionnement : « L'énoncé rapporté est intégré au discours du narrateur par ellipse de tout procédé introductif ». Ce mode constitue donc un procédé original où s'entendent simultanément et ambiguëment deux voix. Par ailleurs, même si ce style de report possède quelques propriétés des énoncés ancrés dans la situation d'énonciation, à savoir les modalités et les subjectivèmes, les caractéristiques des énoncés qui en sont coupés y sont dominantes, surtout qu'il est censé être inséré dans une séquence relevant de ce dernier type d'énonciation. Sarraute aurait pu donc faire usage du discours indirect libre puisque ses pièces ne se limitent pas à un plan locutoire étroitement lié aux locuteurs, aux interlocuteurs, aux autres éléments de la communication et à T0. Mais les ambiguïtés qu'implique cet usage complexifieraient encore plus la tâche du récepteur et le dérouteraient : outre le clivage entre les différents plans locutoires, ce dernier devrait identifier ce type de discours rapporté, sans aucun procédé pour le guider dans le déchiffrement.

Tous les autres styles de report se manifestent donc dans les pièces sarrautiennes. Ils sont distingués l'un de l'autre dans le degré d'exactitude avec laquelle le discours évoque son référent, toujours à travers ce moyen médiateur qu'est le langage. La quasi-totalité des paroles antérieures ou hypothétiques est transposée aux styles direct et direct libre, notre corpus favorisant ces deux modes de report. Par contre, les passages en discours indirect et narrativisé se limitent à des parcelles très courtes, n'excédant jamais la dimension de quelques lignes ; ils n'apparaissent que pour véhiculer une parole brève et synthétisante.

Nous nous attarderons sur chacun de ces modes de report et mettrons en évidence les moyens linguistiques et typographiques de vérification qui permettent de dégager la spécificité fondamentale inhérente à chacun d'entre eux. Nous montrerons aussi que, quel que soit le mode d'inclusion d'une énonciation dans l'autre, divers rapports sont créés entre discours citant et discours cité.

Par ailleurs, dans son étude sur la typologie des discours¹, Jenny Simonin-Grumbach développe l'hypothèse selon laquelle les formes de discours rapportés ne relèvent ni de

¹ SIMONIN- GRUMBACH, Jenny.- « Pour une typologie des discours », *Op. cit.*

l' « énonciation discursive », ni de l' « historique », mais constituent un « troisième type d'énonciation »¹. En fait, cette théorie repose sur le principe suivant : chaque type de rapport de paroles investit certaines des propriétés du « discours » ou de l' « histoire », mais s'en démarque aussi par l'actualisation d'autres caractéristiques. Nous montrerons, dans ce qui suit, que ces caractéristiques permettent, pour certains modes de report, de délimiter des couches locutoires certes différentes mais appartenant quand même à l'un des deux types d'énonciation ; dans ce cas-là, nous décrirons alors le passage de l'une à l'autre. Quant à d'autres styles de discours rapporté, nous montrerons que la séquence les contenant appartient à un seul type d'énonciation.

1 Le discours direct

1.1 Fonctionnement et « fidélité »

Le discours direct consiste en la reproduction d'une communication verbale, qu'on nommera discours cité ou enchâssé, dans une autre énonciation, appelée discours citant ou enchâssant. Chacun de ces énoncés revient, en général, à une source énonciative différente dans deux communications distinctes, et parfois à la même source qui prend et a pris la parole dans deux situations d'énonciation différentes : « SE moins n » ou SE-n² étant celle du discours cité puisqu'elle est la première à s'être déroulée dans le temps, et SE celle au cours de laquelle le rapporteur prend la parole. Selon Perrin, dans le cas des citations directes, « la voix s'accorde à un locuteur associé à une situation d'énonciation que nous dirons *référentielle* (ou *référéncée*), plutôt qu'à leur situation d'énonciation effective »³. Ce phénomène linguistique est donc un procédé polyphonique par excellence.

Le mode sémiotique de réalisation du discours direct est hétérogène car le discours enchâssé n'est pas asserté par le vrai énonciateur du message, mais par le locuteur du discours enchâssant. Autrement dit, s'il fait mention des mots du second énonciateur dans le message reproduit (mode autonome), le personnage fait usage de ses propres mots dans le

¹ Cette hypothèse de « troisième type d'énonciation » a été d'abord suggérée par Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale I*, p. 241, mais pour décrire le fonctionnement d'un seul cas de discours rapporté : le discours indirect.

² « n » est un nombre variable dont la valeur dépend du nombre de reproductions d'actes d'énonciation qui précèdent celui qu'il décrit ; il est négatif puisque le discours cité a été énoncé avant le discours citant.

³ PERRIN, Laurent.- « Aspects de la voix du locuteur à l'intérieur du sens ».- *Cahiers de praxématique*, 2007, n° 49, pp. 79- 102.

<http://praxématique.revues.org/936>

discours enchâssant (mode standard), il verbalise la situation d'énonciation SE-n et commente les dires rapportés.

1) **Mode standard** : « J'ai vu comme elle a sursauté, rien d'étonnant, elle ne s'y attendait pas, elle s'est retournée, elle a mis la main sur son cœur, elle a dit :

Mode autonome : "Oh, vous m'avez fait peur..." » (*Elle est là*, p.44.)

2) **Mode standard** : « Et tu as dit, sur un ton... :

Mode autonome : "Si on s'arrêtait un instant pour regarder ? Ça en vaut tout de même la peine..." » (*Pour un oui ou pour un non*, p.43.)

Dans les œuvres étudiées, un personnage a recours au discours direct dans le but : d'appuyer son argumentation par des preuves d'énonciations autres (exemple 1), de mettre à distance des propos dont il n'est pas responsable (exemple 2), ou, au contraire, de montrer son adhésion à des énoncés pris en charge par d'autres êtres fictifs (exemple 3), d'insister sur ce qu'il a déjà dit, il rapporte ainsi ses propres paroles (exemple 4) ou de produire un écho imitatif du discours d'un autre actant pour le critiquer, discours qui se transforme parfois en leitmotiv et dont la répétition crée une certaine tension entre les personnages principaux (exemple 5) :

(1) ELLE

« Mais il ne commettrait jamais une mauvaise action. Quand son père lui en a parlé, l'a mis en garde... Il l'a arrêté. Il est très pudique, vous savez. Il lui a dit de son air grave : Oui. Je suis d'accord. Je sais, papa. » (*C'est beau*, p. 44.)

(2) PIERRE, *imitant Simone*

« Bon, bon, bien sûr, je jouais...

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 [...] Et nous jetant ça pour nous amuser, pour nous tenir en respect. Tenez, prenez : j'ai voulu jouer. Là. Vous êtes contents ? Ils étaient drôles, hein, Simone, quand ils se sont jetés là-dessus... leurs gloussements... leurs grognements de plaisir... » (*Le Mensonge*, pp. 62- 63.)

(3) « H.1, *docile* : [...] "C'est pathologique", je me rappelle, mon père m'avait dit ça. Il était furieux... C'est pathologique chez moi, c'est vrai, il avait raison... C'est pourquoi... » (*Le Silence*, p. 47.)

(4) « H.3 : Elle n'a pas paru céder.

H.2 : Non. Je vous l'ai déjà dit : elle n'a pas voulu céder tout de suite. Elle a d'abord pris ses précautions... elle a saisi son idée, elle l'a repoussée, vite, cachée, dans un recoin... un placard où elle a enfermé sa chère petite, à l'abri de nos coups... et puis elle nous a laissés venir en livrant quelques simulacres de défense... » (*Elle est là*, p. 45.)

(5) « H.2 : [...] tu m'as dit... quand je me suis vanté de je ne sais plus quoi... de je ne sais plus quel succès... oui... dérisoire... quand je t'en ai parlé... tu m'as dit : "C'est bien... ça..." »

H.1 : Répète-le, je t'en prie... j'ai dû mal entendre.

H.2, *prenant courage* : Tu m'as dit : "C'est bien... ça..." Juste avec ce suspens... cet accent... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 26.)

En outre, pour certains théoriciens, c'est dans sa matérialité signifiante (signifiant et signifié) qu'est montré le message au style direct, dans des passages où l'un ou l'autre des personnages s'efface, pour rapporter des paroles autres ou les siennes propres. Autrement dit, le discours direct reproduit littéralement les propos cités ; cependant, un énonciateur peut choisir de mettre en évidence, non l'entité de la parole originale qu'il désire rapporter, mais uniquement ses points importants¹. Cela est tangible dans notre corpus, surtout dans le cas de report de propos qui ont été proférés peu de temps avant T0, par le même personnage ou par un personnage présent sur scène. Par conséquent, l'/ les interlocuteur(s) et le récepteur des œuvres ont déjà été « témoins » de la première fois où ils ont été énoncés, c'est-à-dire, peu de temps avant qu'ils ne soient repris- la règle d'unité de temps étant respectée par Sarraute-, ce qui justifie le manque d'intérêt de les rapporter tels quels :

LUI, *se réveillant*

« Mais qu'est-ce qui se passe ? Mais où est-on ? Mais qu'est-ce que tu racontes ? Qui « elle », d'abord ? De qui parles-tu ? Allons, ouste, déguerpis, tu nous déranges. Tu as fait tes devoirs ? Tu te rappelles que tu as ta composition ? [...]

LUI

Je ne te le fais pas dire. La preuve... qui a dit : « Qui elle ? » C'est toi ou moi ? Tu étais là, prostrée... » (*C'est beau*, pp. 24- 25.)

ROBERT

« Pour ça je dois dire que moi, ce n'est pas pour me vanter, mais moi la vérité, hein, elle peut toujours appuyer... Chez moi, elle est maintenue, je vous assure... matée... Il faut bien, comment vivrait-on ? [...]

ROBERT

Oui, peut-être... Mais je vous l'ai dit : moi, la vérité, en laisse. Matée. Elle peut toujours essayer de sortir : rien à faire avec moi. Je ne fais même pas d'effort. » (*Le Mensonge*, p. 28 et p. 31.)

« H.2 : [...] Le vrai Bonheur reconnu partout ? Recherché par tous ? Le Bonheur digne de tous les efforts, de tous les sacrifices ? Non ? Vraiment ? Il y avait donc là-bas... caché au fond de la forêt, une petite princesse... »

H.1 : Quelle forêt ? Quelle princesse ? Tu divagues...

H.2 : [...] Et toi, tu es comme cette reine, tu ne supportes pas qu'il puisse y avoir quelque part, caché...

H.1 : Un autre bonheur... plus grand ? [...]

H.2 : Alors rien qui s'appelle le bonheur. [...] Et c'est ce que vous ne supportez pas [...]

H.2 : C'est ce que je te disais : tu doutes toujours, tu crains qu'il n'y ait là-bas, dans une petite cabane dans la forêt... » (Pour un oui ou pour un non, p. 38 et p. 46.)

En somme, il serait donc plus exact de voir, dans ce mode de report, une simulation d'énonciation, une sorte de « théâtralisation d'une énonciation antérieure », et « non une similitude absolue »². D'ailleurs, dans les textes littéraires, les propos rapportés sont, au même titre que le discours citant, créés de toutes pièces par l'auteur. Par conséquent, « la "fidélité" du discours direct y apparaît comme une pure convention littéraire »³.

1.2 Discours direct et enchevêtrement des plans énonciatifs

Le style direct n'est pas considéré par Simonin- Grumbach⁴ comme de l'« histoire » puisqu'il présente la plupart des particularités du « discours », ni comme du « discours », sachant qu'il est « nécessairement inséré dans un contexte de type Sit E »⁵ et n'est pas asserté par la source énonciative originelle. Or, quelle que soit la nature du plan enchâssant dans ce mode de report, les propos rapportés relèvent d'un plan ancré dans la situation d'énonciation de ces propos puisque c'est sur le mode de la citation-monstration qu'est reproduit l'acte de parole. C'est l'une des caractéristiques intrinsèques et uniques du style direct.

L'emboîtement de ce discours autre dans une séquence n'ayant aucun rapport avec la situation d'énonciation SE, cas de figure qui ressemble à l'enchâssement du discours direct dans la narration d'un roman⁶, se manifeste rarement dans les œuvres que nous étudions.

¹ Cf. DUCROT, Oswald.- *Le Dire et Le Dit*, p. 199.

² MAINGUENEAU, Dominique.- *L'Analyse du discours*.- Paris : Hachette supérieur, « HU Linguistique », 1991, pp. 200, p. 133.

³ MAINGUENEAU, Dominique.- *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, p. 94.

⁴ SIMONIN-GRUMBACH, Jenny.- « Pour une typologie des discours », p.104.

⁵ *Ibid.*, p.104. SIMONIN-GRUMBACH appelle « discours » les textes où le repérage se fait par rapport à la situation d'énonciation (= Sit E) et « histoire » les textes où le repérage n'est pas effectué par rapport à Sit E, mais par rapport au texte lui-même, donc en fonction de la « situation d'énoncé » ou Sit E.

⁶ Dans un roman, en général, le discours citant n'est pas en rapport avec la situation d'énonciation en cours, contrairement au discours cité.

Comme les textes formant notre corpus appartiennent au genre théâtral, le discours cité est, le plus souvent, enchâssé dans un plan en rapport avec la situation d'énonciation SE ; le discours citant et le discours cité relèvent alors tous deux du même type d'énonciation. Il s'agit d'une particularité des pièces sarrautiennes, les personnages de textes dramatiques faisant, en général, usage du discours indirect ou du discours narrativisé pour rapporter les paroles d'autrui ou les siennes propres.

Les cas de figure du discours direct sont donc divers dans notre corpus et méritent notre attention concernant les plans énonciatifs :

- 1- Lorsque le discours citant se trouve dans une couche coupée de SE, il est clair que le discours cité n'appartient pas à cette même strate locutoire, ni à une autre du même type.
- 2- Même si le discours enchâssant fait partie d'une séquence en rapport étroit avec SE, ce qui est le cas pour la plupart des occurrences de ce mode de report dans notre corpus, le discours enchâssé forme une autre couche locutoire de même type, puisque, en général, les sources énonciatives de l'un et de l'autre sont différentes.
- 3- Au cas où le locuteur du discours citant est le même personnage qui a proféré l'/ les énoncé(s) reproduit(s) et qu'il rapporte ce qu'il a dit au passé ou qu'il prévoit ce qu'il dira dans l'avenir, nous distinguerons deux plans discursifs : l'un en rapport avec SE-n et le moment d'énonciation du discours enchâssé, que nous désignerons par T-n, n'étant pas confondu avec T0 du discours enchâssant, mais le précédant chronologiquement ; et l'autre étroitement lié à SE. Plus encore, comme l'explique Ducrot, dans ces séquences de discours cité, se fait entendre une voix qui n'est pas celle du « locuteur en tant que tel », c'est-à-dire du « responsable de l'énonciation » mais qui est celle du « locuteur en tant qu'être du monde »¹.

Par suite, les référents des indices de personne, de lieu et de temps et des démonstratifs sont différents d'une strate énonciative à une autre : les outils employés dans le discours cité fonctionnent comme embrayeurs par rapport à T-n, le moment de la situation d'énonciation qui est reproduite ; ils renvoient alors aux locuteur et interlocuteur(s) de ce discours, au lieu, aux objets et au temps de ce procès énonciatif. Ils sont aussi liés à la « situation » :

- « d'énoncé » du discours citant s'il est coupé de SE,
- ou d'énonciation du discours enchâssant s'il y est ancré.

¹ DUCROT, Oswald.- *Le Dire et Le Dit*, pp. 199- 203.

Dans le premier cas, le « je » du discours cité correspond à une troisième personne non-déictique du discours citant ; dans le second cas, il équivaut soit à un « je » qui joue aussi le rôle d'embrayeur, mais dans un autre plan discursif car les deux moments d'énonciation ne sont pas confondus ; soit à un « il(s)/ elle(s) » qui pourrait fonctionner en déictique d'ostension ou en anaphorique. Les référents de tous les autres indices grammaticaux en sont alors tributaires. L'homogénéité énonciative est ainsi rompue dans les deux cas, ce qui implique un étagement de plans énonciatifs et donc une structure en gigogne. Plutôt rare dans *Elle est là*, le style direct se fait fréquent dans les cinq autres pièces de Sarraute, se présentant dans les deux cas de figure que nous avons décrits ci-dessus :

- le discours citant n'a aucun rapport avec SE :

« H.1, *docile* : [...] Tout s'est écroulé. Elle n'a jamais rien compris. Toute ma famille. La sienne. Ils étaient si contents... "C'est pathologique", je me rappelle, mon père m'avait dit ça. » (*Le Silence*, p. 47.- Dans le discours enchâssé, sont employés le présent de l'indicatif « est » et le démonstratif « C' », ils servent à décrire la situation au moment de l'événement raconté par H.1 et de l'énonciation de son père ; ils sont donc des embrayeurs par rapport à T-3. Si l'on prend T0 comme repère, le présent de l'indicatif correspond à un passé lointain et le démonstratif joue le rôle d'anaphorique renvoyant au fait que « Tout s'est écroulé », ce qui est expliqué dans la séquence contenant le discours enchâssant.)

« H.2, *un peu gêné* : Vous savez, il est comme ce jeune homme dans un salon, - encore une bonne, celle-là,- tout le monde riait... La maîtresse de maison se tourne vers lui : "Vous ne riez pas" ? Et il répond : "Merci, madame, j'ai déjà ri..." » (*Le Silence*, p. 58.- Les morphèmes de la première personne du singulier et de la deuxième personne du pluriel dans le discours cité désignent le « jeune homme » et fonctionnent comme déictiques par rapport à T-6, le moment où son interlocutrice et lui ont pris la parole. Il en est de même pour le présent « riez » et le passé composé « ai [...] ri ». Cependant, le « je » et le « vous » du discours cité correspondent à « lui », un non-déictique du discours citant. En découle le fait que les temps verbaux du discours cité n'ont aucun lien avec le moment où le personnage H.2, locuteur à SE, prend la parole.)

H.3

« [...] Je connaissais un homme qui se servait de ce moyen pour se débarrasser de ses enfants [...] il m'a dit: je me répète que c'est *comme ça*. On n'y peut rien. Ils sont ainsi faits : ils existent... comme les singes. Comme les perroquets... » (*Isma*, p. 54.- Un indice de la première personne est actualisé dans le discours enchâssé, le locuteur de l'énonciation reproduite se désigne ainsi ; ce pronom renvoie à « un homme » ou à « il », un non-déictique du discours enchâssant, la séquence le contenant n'étant pas en rapport avec SE. Le présent de l'indicatif, dans ses différentes occurrences, « me répète », « peut », « sont faits » et « existent » fonctionne identiquement.)

« H.2 : Oui, pauvre maman... Elle t'aimait bien... elle me disait : "Ah lui, au moins, c'est un vrai copain, tu pourras toujours compter sur lui. " » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 24.- Le pronom « tu » qui se trouve dans le passage entre guillemets et qui y est un déictique ne correspond pas à « t' » du discours enchâssant, mais au même personnage désigné par « me » dont l'énoncé enchâssant est coupé de T0, le moment de l'énonciation de H.2.)

- ou bien le discours enchâssant se trouve dans une couche locutoire ancrée dans SE :

« H.3 : J'ai vu comme elle a sursauté, rien d'étonnant, elle ne s'y attendait pas, elle s'est retournée, elle a mis la main sur son cœur, elle a dit : " Oh, vous m'avez fait peur..." » (*Elle est là*, p.44.- Le « m' » et le « vous » du discours enchâssé renvoient respectivement à la locutrice et les interlocuteurs de cet énoncé, le rattachant ainsi au moment de son énonciation T-1. Cependant, le « m' » correspond au « elle », déictique par ostension, du discours enchâssant et le « vous » du discours cité à l'embrasseur « J' » du discours citant, c'est-à-dire H.3, avec le « vous » sous-entendu qui désignerait H.2. S'agissant du passé composé « avez fait », il renvoie à un passé proche du moment où elle a proféré ces mots-là, et à un passé plus lointain par rapport à T0, mais qui n'en est pas détaché.)

ELLE

« Oh tout de même... quand on y pense... C'est un peu fort... D'entendre ça : Qu'il disparaisse ! [...] Oui : "Qu'il disparaisse. A tous les diables..." » (*C'est beau*, p. 35.- Le pronom personnel « il » est un déictique par ostension par rapport au moment de l'énonciation de Lui de l'énoncé qui suit les deux points et est mis entre guillemets, alors qu'il fonctionne en anaphorique par rapport à T0.)

ROBERT

« Non, mais qu'est-ce que vous vous imaginez ? C'est quand on explose qu'on se laisse faire. Regardez Pierre. Tout le monde lui a sauté dessus : " Le sale, le vilain. Faut-il avoir l'esprit mal tourné ? Faut-il être féroce ? " » (*Le Mensonge*, p. 31.- Le présent « faut » du discours cité est lié au moment où l'énoncé guillemeté a été dit, mais il ne correspond pas à un présent du discours citant, les propos rapportés ayant été proférés avant T0.)

PIERRE

« Écœurée. Sincèrement. Oui. Merci. Écœurée ? Comme vous avez dit ça... Comme tout à l'heure... quand j'essayais de vous faire avouer... quand vous protestiez tellement. "C'est ignoble. Je ne joue pas." Vous disiez ça si bien. » (*Le Mensonge*, p. 67.- Le pronom personnel « je » du discours enchâssé renvoie à l'énonciatrice de ces paroles à T-1, mais au « vous » du discours enchâssant, c'est-à-dire, l'énonciataire de Pierre à T0. Le fonctionnement des déictiques du discours cité, à savoir le démonstratif « C' » et le présent « est » et « joue », en est alors immédiatement influencé.)

1.3 Le débrayage énonciatif régulier

Dans le cas du discours direct, pour expliciter le passage d'un plan énonciatif à un autre, s'impose la nécessité de réaliser un débrayage énonciatif, au moyen de différents opérateurs. Ces marques disjonctives, guillemets, deux points, tirets et verbes introducteurs, établissent la frontière entre le discours citant et le discours cité, faisant du discours direct une forme d'hétérogénéité montrée marquée.

- **Les guillemets** : ils délimitent le discours rapporté et l'excluent du champ d'énonciation du sujet rapporteur, qui est le responsable du sujet originel. « [Ils] ne servent pas à signaler qu[e l'expression qu'ils encadrent] réfère à un énoncé, mais bien qu'elle dénote une énonciation : dans leur emploi le plus ordinaire, ils signalent orthographiquement non un dit, mais un *dire* »¹. En faire usage signifie donc le rapport non seulement du contenu du fragment cité, mais aussi, de l'énonciation qui le supporte, sous forme de « mimesis ». Par conséquent, les guillemets sont des signes de relais.
- **Les deux-points** : Dans ce cas-là, ils ne servent pas à introduire une explication ou une énumération, mais ils marquent la présence de discours direct.
- **Les tirets** : Ils signalent le changement de locuteur dans un dialogue.
- **Les verbes introducteurs** : Aux signes de ponctuation énumérés ci-dessus viennent s'ajouter ces formes lexicales que sont les verbes de communication et qui rendent compte du passage d'une couche énonciative à une autre et de la reproduction d'un acte d'énonciation.

Dans le corpus étudié, le discours direct est introduit soit par un opérateur² textuel unique, soit par plusieurs, dont l'adjonction permet de reconnaître cette énonciation en tant qu'autre, renforçant ainsi la séparation entre les strates locutoires, autrement dit entre le plan du discours enchâssant et celui du discours enchâssé. Les guillemets (62 occurrences), les deux-points (64 occurrences) et les verbes introducteurs (70 occurrences) sont presque aussi fréquemment employés les uns que les autres, mais le tiret, lui, n'est utilisé qu'une seule fois, vu que les dialogues ne sont que très rarement rapportés dans leur intégralité. La plupart de ces marques étant des signes de ponctuation, leur rôle de démarcation entre discours enchâssant et discours enchâssé est surtout joué à l'écrit.

¹ BERRENDONNER, Alain.- *Éléments de pragmatique linguistique*.- Paris : éd. de Minuit, coll. « Propositions », 1981, p. 132.

² Dans les exemples ci-dessous, nous soulignons, à chaque fois, l'/les opérateurs employés.

« H.3 : Artisanaux... ce serait encore beau... je me disais tout à l'heure ; quel affreux bricolage... »
(*Elle est là*, p. 41.)

LUI

« Ah ça non. Pas le moindre. Je l'ai dit, je l'ai crié : c'est beau. Beau. Beau. Beau... » (*C'est beau*, p. 26.)

PIERRE

« Je n'ai pas pu y tenir... que voulez-vous, elle exagère. [...] Il fallait l'entendre. (*Il singe une voix de femme*.) “ Vous avez vu ces nouveaux tarifs ? Mais il va falloir aller à pied. On ne va pas plus pouvoir prendre le métro... Les pauvres bougres comme nous, c'est toujours sur eux que ça retombe...” » (*Le Mensonge*, p. 22.)

« H.2 : [...] Ça s'est passé sur la plage, cet été. Marthes nageait à marée basse... Elle appelle... des cris... Au secours ! » (*Le Silence*, p. 61.)

LUI

« Oui ; “ Assez de phénomènes. Les Dubuit ? Eh bien, quoi ? Qu'est-ce qu'il y a ? Il y a quelque chose qui recouvre tout ça. Tout. Regarde. Tu vois ? Ça se nomme l'antipathie...” » (*Isma*, p. 47.)

« H.1 : C'est pourtant clair. Tout à l'heure, quand tu m'as vu devant la fenêtre... Quand tu m'as dit : “Regarde, la vie est là...” [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 41.)

Dans le théâtre de Sarraute, la majorité des verbes de communication adoptent le même comportement syntaxique : ils sont antéposés par rapport au discours enchâssé, facilitant ainsi le décodage. Par ailleurs, nous relevons 22 occurrences de verbes introducteurs variés qui sont, par ordre décroissant, d'occurrences : « répondre » (5 occurrences), « répéter » (4), « crier » (4), « continuer » (1), « se répéter » (1), « supplier » (1), « hurler » (1), « se dire » (1), « demander » (1), « parler » (1), « appeler » (1) et « s'esclaffer » (1). Comme leurs occurrences sont peu nombreuses par rapport au verbe « dire » et par rapport au total, nous nous attarderons pas sur l'étude de leur structure sémantique.

Quant au verbe « dire », il compte 48 occurrences de 70. Son sémantisme est non-marqué et il est rarement assorti d'adverbes ou de syntagmes qui donneraient des informations sur les circonstances de l'énonciation. Cette neutralité serait peut-être un choix de l'auteur dans le seul but de montrer qu'un acte discursif est accompli et de le mettre en évidence.

ELLE

« [...] Quand son père lui en a parlé, l'a mis en garde... Il l'a arrêté. Il est très pudique, vous savez. Il lui a dit de son air grave : oui. Je suis d'accord. Je sais, papa. » (*C'est beau*, p. 44.)

JACQUES

« Mais je vous l'ai dit : changez. Mieux vaut se changer soi-même que la face du monde, c'est la sagesse... » (*Le Mensonge*, p. 49.)

« H.1 [...] : [...] Et je lui ai dit : (*il pouffe*) regardez ce saule, cette lumière... je ne sais quelle bêtise de ce genre... ces reflets là-bas, sur l'eau [...] » (*Le Silence*, p. 46.)

« H.2 : [...] quand je t'en ai parlé... tu m'as dit : "C'est bien... ça..." » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 26.)

Mais dans les textes étudiés, le report direct de paroles n'implique pas toujours l'emploi d'un verbe de communication. Nombreux sont les exemples où seuls les signes de ponctuation jouent le rôle de démarcation entre discours citant et discours cité. Dans ce cas-là, si les textes sont lus, le lecteur, du fait de sa perception de ces signes, pourrait facilement attribuer tel énoncé à une instance différente de celle qui rapporte le discours ou à la même, mais à un moment antérieur. Cependant, un problème de repérage se pose lorsque les pièces sont écoutées à la radio ou représentées. Comme l'auditeur/ le spectateur ne lit pas le texte et, par conséquent, ne voit pas les signes de ponctuation, il devrait tabler sur le jeu des acteurs : dans la version radiophonique, seul le changement d'intonation lui permettrait d'interpréter telle séquence comme du discours direct, alors que lors d'une représentation, la gestuelle, le déplacement sur scène du comédien, etc. pourraient aussi en être des indices.

2 Liberté et brouillage des frontières : du discours direct au direct libre

Sarraute ne suit pas un système de démarcation régulier entre discours citant et discours cité, que ce soit d'une œuvre à l'autre ou au sein d'une même œuvre. Nous retrouvons ainsi, dans ses pièces, toutes les combinaisons possibles d'indices du discours direct, autrement dit, le discours direct classique et tous les stades intermédiaires entre discours direct et ce que Simonin nomme « discours direct libre »¹. Le choix des signes typographiques et des marques du style direct reste, en général, aléatoire dans notre corpus. Cependant, cette

¹ SIMONIN, Jenny.- « Les plans d'énonciation dans *Berlin Alexanderplatz* de Döblin ». - *Langages*, 1984, n° 73, p. 34. Nous nous attarderons sur cette notion à la page suivante.

instabilité n'empêche pas l'identification de la source énonciatrice du discours rapporté. L'auteur va donc jusqu'à rompre avec les techniques habituelles de l'insertion du discours direct et opte pour l'un de ces cas de figure de démarcation :

- un deux-points, qui n'est accompagné d'aucun autre indice ;
- des didascalies¹ qui se présentent tantôt seules, tantôt associées à un deux-points, à des guillemets ou à ces deux signes de ponctuation à la fois
- ou une omission totale de tout indice pouvant montrer qu'un discours est enchâssé dans un autre.

Bien que les didascalies ne remplissent généralement pas cette fonction, la lecture de certaines d'entre elles nous permet de comprendre que l'homogénéité énonciative va être rompue et qu'elles introduisent du discours direct. C'est surtout le verbe « imiter », sous ses différentes formes, qui est utilisé dans ce cas-là. Cette imitation, qui se traduit, lors de la représentation ou de l'enregistrement des pièces, au niveau prosodique, est alors faite dans le seul souci de reproduire authentiquement la situation d'énonciation originelle. Ces didascalies particulières viennent donc se substituer principalement aux verbes de parole, ce qui peut être expliqué par l'appartenance des textes au genre théâtral.

ELLE

« Oui. Mais reconnais que nous ne l'avons pas volé. Tu te rends compte ! Et tu me reprochais de me galvauder ! Tu peux dire que tu as été les chercher... (*Les imitant :*) Ah, comme vous êtes à plaindre... un contact si avilissant... on a envie de tout cacher... tout ce qui compte... la simple pudeur empêche, fi donc, de parler de ces choses-là... Quelle horreur si à nous... s'il nous était arrivé pareil malheur... si notre Jacques... si notre Pierre... » (*C'est beau*, p. 56.)

PIERRE

« Non, je n'ai pas crié, il me semble que j'ai sifflé plutôt. Ça bouillonnait depuis un moment... (*Il s'imite*) “Mais je croyais que vous étiez la petite-fille de Styvers... l'unique héritière... Des mauvaises langues m'ont dit... C'est bien lui, n'est-ce pas, le fameux roi de l'acier ?” Alors vous avez vu ? » (*Le Mensonge*, p. 23.)

Par ailleurs, lorsque ces pièces de théâtre sont lues, la démarcation inhabituelle qu'est le deux-points ou l'absence de marques posent problème au niveau du déchiffrement. Le brouillage des frontières ou leur inexistence laissent planer une certaine ambiguïté sur le statut énonciatif de certains énoncés : le récepteur se demande alors si ces derniers font toujours partie du discours du personnage énonciateur ou s'ils peuvent être identifiés comme

relevant d'une énonciation autre. C'est, en général, grâce aux paramètres suivants : temps et mode verbaux, personne, démonstratifs, indicateurs lexicaux de temps et de lieu, modalisation et formes de la langue, que se fait cette distinction.

Il est vrai que ces cas particuliers de rupture d'homogénéité énonciative sont présents dans un nombre considérable d'œuvres littéraires, mais ces dernières sont essentiellement narratives, donc dans des textes formés essentiellement de plans locutoires coupés de SE, ce qui facilite l'identification et l'interprétation des ces énoncés. Cependant, comme les textes traités ne relèvent pas de ce type d'énonciation, cette tâche devient plus difficile pour le lecteur dans le sens où les frontières sont plus floues, sachant que les indices grammaticaux employés dans les deux couches énonciatives ont tous le statut de déictiques. Les changements sont donc surtout perceptibles au niveau des référents des indices de personne et, parfois, au niveau des modalisations et des formes de langue.

En voyant le deux-points, le récepteur pourrait suivre, de prime abord, une fausse piste durant l'activité de décodage et considérer l'énoncé qui les suit, comme une énumération ou, plus probablement, une explication. Cependant, une lecture critique lui permet de distinguer deux couches locutoires distinctes¹. Dans les deux exemples suivants, les morphèmes de la première personne dans les énoncés soulignés ne peuvent être interprétés qu'en fonction du contexte, ils réfèrent à une troisième personne de ce contexte, ainsi que les indices de la deuxième personne dans l'exemple (2) :

PIERRE

(1) « Et les grandes phrases sentencieuses sur la vérité qui pousse ? C'était pourtant si touchant... Eh bien, elle pousse toujours, je n'y peux rien. Et en vous aussi, elle pousse : Bon, bon, je jouais... Vous l'avez perçu comme moi... Ça crevait les yeux, ou plutôt les tympan. » (*Le Mensonge*, p. 64.- Le pronom « je » dans « je jouais » est identifié à un « elle » du contexte, « elle » dont Pierre parle avec ses interlocuteurs.)

(2) « H.2 : [...] il m'a examiné : Voyez-vous ça, regardez-moi ce bonhomme, il dit qu'il a été, lui aussi, invité... et même dans de flatteuses conditions... et comme il en est fier... voyez comme il se redresse... ah mais c'est qu'il n'est pas si petit qu'on le croit... il a su mériter comme un grand... c'est biiien... ça... C'est biiiiien... ça... Oh mais qu'est-ce que vous pouvez comprendre... » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 34- 35.- La première personne dans la séquence soulignée est identifiée à la troisième personne du contexte et la deuxième personne du pluriel à des personnages qui ne font pas partie de la situation d'énonciation originelle.)

¹ Nous consacrerons une part du chapitre suivant à l'étude des didascalies.

Par ailleurs, l'absence d'indices dans le report d'un discours autre est un cas d'hétérogénéité textuelle moins classique que le discours rapporté explicite. Simonin le nomme « discours direct libre », et le définit comme du discours rapporté librement, sans les marqueurs habituels du discours direct, mais avec des marqueurs énonciatifs « interprétés par rapport au contexte et non par rapport à la situation d'énonciation (hors texte) »².

Le discours direct libre n'est pas très fréquent dans le corpus, probablement parce que les œuvres appartiennent au genre théâtral. Cependant, il mérite notre attention, vu sa particularité énonciative. Sarraute n'y a recours que dans *Isma*. Dans les deux exemples suivants, le pôle esthétique identifie les séquences de discours direct libre grâce aux changements de référents des indices de personne qui renvoient à d'autres personnes du contexte :

H.2

(1) « Et puis vous n'êtes pas logiques. Vous voulez ne vous fier qu'à ce que vous sentez. Rien qu'à ça... et quand ça vous conduit... vous vous regimbez... ah non, pas par là... on a peur, on n'a pas le droit. Regardez-le : avec moins que rien, en se laissant aller, il est arrivé au crime... Et pourquoi pas ? il a raison... » (p. 84.- Le pronom indéfini « on » de la séquence soulignée est équivalent à un « nous » et est identifié au « vous » du contexte, c'est-à-dire à Elle et Lui auxquels H.2 adresse la parole.)

ELLE

(2) « Et nous... nous, observant à travers le guichet. Le coupable est là, la tête rasée, revêtu d'un uniforme, marqué d'un numéro. Et qu'a-t-il fait ? Il a dit Isma, en appuyant sur le *ma*. Il le dit pour détruire, pour renverser [...] Ne vous dérobez pas. N'essayez pas de vous échapper. On vous tient. On vous connaît. On le sait. Vous êtes l'ennemi. Vous avez osé... par en dessous, comme toujours, vous croyant à l'abri... Ce sont des choses qu'on faisait autrefois, hein ? Quand on se croyait tout permis ? Mais maintenant- c'est dévoilé, tout ça, connu, classé, nommé. C'est le mal. Vous êtes le mal.

Lui, rit doucement. »

(p. 89.- La deuxième personne du pluriel est identifiée à une troisième personne du contexte qui est « le coupable » et le pronom « on » renvoie probablement aux policiers qui le capturent.)

En revanche, les exemples (3) et (4) ne comportent pas de marqueurs de personne, vu que les interlocuteurs ne sont pas désignés dans les énoncés, ce qui rend le repérage du discours direct libre plus complexe. L'interprétation se fait grâce à des éléments rapprochant les séquences de discours direct libre, des conversations ordinaires de la « vie quotidienne » :

¹ Nous soulignons les énoncés relevant d'une énonciation autre.

² SIMONIN Jenny, *Op. cit.*, p. 34.

« bonjour » et « au revoir » qui relèvent de la fonction phatique du langage et l'onomatopée « ha » répétée deux fois.

H.2

(3) « Eh bien, il n'y a rien à faire. L'antipathie convient très bien pour ce cas-là : des voisins. On se croise dans l'escalier. Bonjour. Au revoir. L'antipathie justifie parfaitement qu'on s'en tienne à distance... aucun besoin de trouver des justifications... » (p. 50.)

F.1

(4) « Un rire glacé... ha, ha... il vous tient à distance... » (p.71)

Il est important de noter que, dans les exemples (1) et (4), les points de suspension jouent le rôle de bornes du discours direct libre, ils remplaceraient la ponctuation habituelle du discours direct.

Que le récepteur assiste au spectacle, lise les œuvres ou les écoute, l'identification du discours direct libre pose problème pour appréhender les textes de Sarraute. Il est vrai que le changement de référents des embrayeurs permet au lecteur d'interpréter telle séquence comme du style direct libre, mais ce changement ne peut être facilement remarqué par l'auditeur ou le spectateur : ces derniers n'ont pas, comme le lecteur, la possibilité de revenir sur les textes autant de fois que nécessaires, sauf si les pièces ont été enregistrées (bande sonore ou vidéo) et qu'ils puissent y avoir accès à leur gré. Cependant, le changement d'intonation dans les deux cas et le jeu des acteurs, à savoir les mimiques, le déplacement, etc. dans le second, facilitent cette tâche au récepteur.

3 Paroles « autres » reformulées ou résumées

Il arrive aussi que les personnages de notre corpus rapportent leurs propres paroles ou les paroles d'autrui sans en conserver le signifiant : soit ils les reformulent et en n'en conservent que le contenu ou le signifié, ce qui est le cas du discours indirect, soit ils les « trait[ent] comme [des] événement[s] parmi d'autres »¹, ce qui correspond au discours narrativisé, ainsi décrit par Genette.

Dans « Les relations de temps dans le verbe français »², allant plus loin que la distinction « discours »/ « histoire », Benveniste fait remarquer que le discours indirect constitue un « troisième type d'énonciation » dans lequel et l'« énonciation historique » et la

¹ GENETTE, Gérard.- *Figures III*.- p. 289.

² BENVENISTE, Émile.- *Problèmes de linguistique générale I*, pp. 236- 249.

« discursive » entrent en jeu : selon lui, il s'agit de « discours », mais rapporté et transposé sur le plan « historique ».

Outre le discours direct, le discours indirect est l'une « [d]es manifestations les plus classiques de l'hétérogénéité énonciative »¹, mais les propos rapportés n'y ont aucune autonomie, ils constituent une subordonnée qui occupe la fonction de complément d'objet du verbe de communication qui la précède. D'ailleurs, cette forme de « récit de parole »² qu'est le style indirect peut être définie comme suit : elle permet à un locuteur de rapporter un discours autre, en faisant usage de ses propres mots. Un seul et même acte d'énonciation englobe donc deux activités langagières. Le message est reproduit, seul le signifié du discours cité est maintenu stable. Le mode sémiotique d'actualisation du discours indirect est alors le mode standard.

Par ailleurs, Simonin-Grumbach³ s'oppose aux théories antérieures portant sur le type d'énonciation du style indirect : elle affirme que, bien que cette sorte de discours rapporté possède les caractéristiques de l'« histoire », elle n'en relève pas, car l'emploi des temps (surtout « les temps en –ait ») n'y est pas identique à celui de l'« énonciation historique ». Cette affirmation, à notre avis, mérite d'être révisée vu qu'elle ne s'applique qu'au style indirect dans les textes formés de strates locutoires qui sont coupées de la situation d'énonciation SE, puisque ce mode de report de paroles n'implique pas rupture de l'isotopie énonciative. Par conséquent, ce style ne combine pas deux types d'énonciation, mais appartient à un et un seul.

Dans notre corpus, les répliques appartenant majoritairement à des plans énonciatifs en rapport avec SE, les paroles rapportées indirectement relèvent essentiellement de ce type d'énonciation, alors que rares sont les occurrences de ce mode de report dans les séquences qui ne sont pas liées à la situation d'énonciation, contrairement aux textes à dominante narrative, genres privilégiés des reports de paroles.

Le signifié des paroles rapportées étant naturellement inséré dans le plan qui les contient, le discours indirect est syntaxiquement homogène. Ainsi, n'est pas rompu le continuum énonciatif des séquences en question ; ce style n'apporte donc pas de modification au niveau des référents des indices de personne, de lieu et de temps et des démonstratifs. Toutefois, ce mode de report reste une forme d'hétérogénéité montrée marquée, puisqu'il

¹ MAINGUENEAU, Dominique.- *L'Analyse du discours*.- Paris : Hachette Supérieur, « HU Linguistique », 1991, p. 133.

² *Ibid.*, p. 287.

³ SIMONIN-GRUMBACH Jenny, « Pour une typologie des discours », in *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975, pp. 85- 121.

introduit le signifié par des verbes de parole qui signalent explicitement le mécanisme de transposition :

« H.2 : Ah oui. Oui... Je disais justement à cet ami combien il m'est impossible de me passer de vous. »
(*Elle est là*, p. 32.)

LE FILS

« J'ai dit que tu serais là à partir de huit heures... » (*C'est beau*, p. 69.)

PIERRE

« Vous avez dit que vous étiez à Genève... » (*Le Mensonge*, p. 46.)

H.3

« Alors je ne comprends pas. Ils m'ont demandé de les aider [...] » (*Isma*, p. 58.)

« H.2 : [...] et il m'a dit qu'elle lui donnait... entre autres avantages... l'occasion de faire des voyages passionnants... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 33.)

Dans les pièces de Sarraute, le style indirect est employé par les interlocuteurs lorsque le signifiant des propos rapportés leur importe peu et qu'ils en privilégient le signifié. Il permet :

- de faire connaître l'essentiel de discours antérieurs qui n'existent pas dans le corpus, c'est-à-dire desquels les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs n'ont pas été témoins, mais discours dont le contenu sémantique uniquement joue un rôle, le plus souvent majeur, dans l'avancement de l'intrigue,
- ou de reprendre indirectement des paroles énoncées peu de temps avant T0 par le locuteur lui-même, l'un des personnages ou plusieurs d'entre eux, il n'est donc pas nécessaire de les reporter directement. Ces paroles sont reproduites dans le but d'y insister ou de les rappeler aux interactants.

Par ailleurs, ce mode de report emprunte une variété de véhicules syntaxiques : le discours originel est traduit indirectement par une complétive, un groupe infinitif ou un pronom anaphorique, ce qui irait dans le sens d'une réinterprétation, par les différents personnages, des propos qui ont été énoncés par autrui. Les lecteurs/ auditeurs / spectateurs remettraient ainsi en question la fidélité du rapporteur au discours originel, surtout quand le récepteur des œuvres étudiées n'a pas accès aux propos originels car ils en sont omis ; dans le cas contraire, cette infidélité peut être prouvée car ce dernier peut comparer les paroles originelles à celles qui sont rapportées :

« H.2 [...] : [...] Oh... vous êtes comme moi. Tout pareil. Et tout à fait normal, hein ? [...] Eh oui (à la salle :), vous voyez, il se produit parfois de ces miracles. Au moment où on ne s’y attendait pas. » (*Elle est là*, p. 29.)

« H.2 : [...] Eh bien voilà. Alors nous seuls. Quand je vous disais que votre apparition tenait du miracle... » (*Elle est là*, p. 40.)

LE FILS

« Puisque je suis là... Et je n’ai même pas besoin de me montrer, pas besoin de faire coucou le voilà... Il suffit que je sois derrière le mur... enfermé dans ma chambre... Même derrière un mur de béton ma seule présence suffit pour que ça ne sorte pas : “C’est beau”... pas comme tu le voudrais [...]

Ah voilà, c’est contagieux, ça te prend aussi. Tu l’as senti... tu recules. Tu n’oses pas. Le mot te reste dans la gorge... “C’est beau. Beau. Beau. Comme c’est beau.” Impossible, hein? tu ne peux pas... » (*C’est beau*, pp. 22- 23.)

ELLE

« [...] c’est nous qui étions comme des enfants... quand tu as dit toi-même, tu te rappelles bien, que nous n’osions pas prononcer... dire : “c’est beau”... juste parce que toi... parce que tu étais là... » (*C’est beau*, p. 59.)

H.3

« Moi, Dubuit, je l’ai connu autrefois... quand il essayait plutôt de se hisser... quand il se dressait sur la pointe des pieds... sur les pattes de derrière... devant les puissants, les “grands”... Il encaissait leurs dédains, leurs rebuffades... il fallait voir ça... il ne se vexait jamais. » (*Isma*, p. 56.)

H.2

« Dubuit était obséquieux avec ceux que vous appelez les grands. Vous l’avez dit. » (*Isma*, p. 60.)

Le discours narrativisé, comme le discours indirect, fait l’économie de la mention des propos rapportés ; plus encore, il « résum[e] [le] discours plus ou moins long sans [en] restituer précisément ni le contenu, ni les formes »¹. Ainsi, le locuteur établit une distance évidente par rapport à l’acte énonciatif qu’il rapporte. Ce mode est toutefois considéré comme une forme d’hétérogénéité montrée marquée, vu l’emploi d’un verbe de parole indiquant le report de propos. Dans les textes objets de l’étude, rares sont les discours transposés sous cette forme réductrice. Ils sont insérés dans le coulé des répliques, qu’elles relèvent de plans qui sont ancrés dans la situation d’énonciation ou qui en sont coupés, ils ne rompent donc pas l’isotopie énonciative :

¹ REUTER, Yves.- *L’Analyse du récit*.- Paris : Nathan, 2000, pp. 128, pp. 41- 42.

« H.2 : [...] vous n'osez pas sortir ces inepties, ces malhonnêtetés. Et dire que je lui demandais de les étaler devant moi... » (*Elle est là*, p. 36.)

ROBERT

« Devant Madeleine ? Il a parlé de Styvers ? Ce n'est pas possible... » (*Le Mensonge*, p. 21.)

« H.1, *docile* : [...] Et elle m'a posé une question d'un air sévère, sur le report... » (*Le Silence*, p. 47.)

LUI

« Eh bien... vous avez parlé de fioritures. D'ornements. Les lueurs, les vacillements... les isma- pour vous c'était ça. » (*Isma*, p. 79.)

Le discours narrativisé apparaît surtout lorsqu'il s'agit d'escamoter des détails jugés accessoires et de mettre en évidence le thème des propos rapportés et, parfois, les circonstances de l'énonciation antérieure.

Par ailleurs, contrairement au discours direct et à l'indirect, le style narrativisé offre une panoplie de verbes de parole : certains indiquent seulement qu'un acte discursif est accompli, leur sémantisme n'étant pas marqué ; d'autres apportent divers types de renseignements, ce qui peut être expliqué par le souci de charger sémantiquement le peu de mots qui servent à signaler ce mode de report :

« H.2 : Eh bien, je l'avais félicité pour sa promotion... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 33.)

PIERRE

« Depuis le début ? Vous n'avez pas dit vous-même ?... Qui a parlé des miasmes ? Des gouffres de l'âme ? » (*Le Mensonge*, p. 63.)

« H.1 : [...] Une anecdote. J'en connais des tas. J'adore les raconter, les entendre. Vous savez, comme un de ces deux amis... vous la connaissez ? Ils se racontaient toujours les mêmes. » (*Le Silence*, p. 39.)

ELLE

« Mais il ne commettrait jamais une mauvaise action. Quand son père lui en a parlé, l'a mis en garde... Il l'a arrêté. » (*C'est beau*, p. 44.)

« H.2 : Non... D'ordinaire, Dieu merci... je ne vois rien de pareil. Il a fallu qu'aujourd'hui, en sa présence, nous ayons abordé... » (*Elle est là*, p. 22.)

4 Une mise en abyme

Plus rare dans notre corpus, cependant significatif, est le cas du discours indirect avec îlot textuel : il consiste à rapporter un acte d'énonciation au style indirect, mais un ou

plusieurs éléments de la chaîne verbale résistent à la reformulation et sont conservés tels quels. Ainsi, des mots ou expressions qui ont pour source énonciative l'un des personnages ne sont pas « traduits », contrairement au reste de l'énoncé. Ils sont, par là même, emphatisés ; ils sont d'ailleurs mis en italique ou guillemetés pour les en démarquer et pointer leur spécificité énonciative. Cependant, ils ne peuvent être considérés comme du discours direct puisqu'ils n'en possèdent ni l'autonomie, ni le système référentiel.

Ces séquences de reformulation indirecte se trouvent notamment dans les énoncés idiolectaux : c'est ici la compétence linguistique d'un sujet¹ individuel qui est mobilisée :

ELLE

« Mais mon chéri, tu sais bien... je voudrais que tu reviennes comme tout à l'heure... quand tu comprenais tout mieux que nous, quand tu sentais tout si bien... c'est nous qui étions comme des enfants... quand tu as dit toi-même, tu te rappelles bien, que nous n'osions pas prononcer... dire : « c'est beau »... juste parce que toi... parce que tu étais là... » (*C'est beau*, p. 59.)

JACQUES

« Personne. Mais comme Jeanne a dit qu'elle ne mentait *jamais*... » (*Le Mensonge*, p. 26.)

La marque typographique signifie « selon les termes propres à... ». Ainsi, le personnage qui rapporte les paroles n'assume pas la paternité linguistique de ces îlots textuels, mais se contente de jouer le rôle de médiateur entre le locuteur et le lecteur. Comme les signes typographiques ne peuvent être perçus lors d'une représentation ou lors de l'écoute des pièces enregistrées, un changement d'intonation permettrait au spectateur ou à l'auditeur d'identifier ces îlots textuels et de les distinguer du reste de l'énoncé qui les englobe.

Par ailleurs, nous retrouvons dans le discours direct des pièces étudiées, quelques cas de discours indirect ou narrativisé. Même si ces deux modes de report relèvent de l'hétérogénéité montrée marquée, ils sont intégrés dans la séquence au style direct et n'impliquent pas le passage à une autre strate locutoire :

« F.4 : [...] “Vous savez que j'ai rencontré Bonval. Il m'a demandé si je vous voyais... il m'a chargé de ses amitiés pour vous [...]” » (*Le Silence*, p. 40.)

PIERRE

« Non, je n'ai pas crié, il me semble que j'ai sifflé plutôt. Ça bouillonnait depuis un moment... (*Il s'imite.*) “Mais je croyais que vous étiez la petite-fille de Styvers... l'unique héritière... Des mauvaises

¹ Il va de soi que le sujet en question est un personnage, donc une création fictive, à laquelle l'auteur prête ces tournures et expressions.

langues m'ont dit... C'est bien lui, n'est-ce pas, le fameux roi de l'acier ?" Alors vous avez vu ? » (*Le Mensonge*, p. 23.)

« H.2 : [...] il m'a examiné : Voyez-vous ça, regardez-moi ce bonhomme, il dit qu'il a été, lui aussi, invité... et même dans de flatteuses conditions... » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 34- 35.)

Si l'on veut récapituler notre étude sur les couches énonciatives se trouvant dans les œuvres étudiées et le passage de l'une à l'autre, on trouve que les deux cas de figure suivants s'y manifestent :

- a) le plan majeur est ancré ou non dans S \mathcal{E} et contient ou non du discours indirect ou du discours narrativisé ; nous avons alors affaire à un plan locutoire unique, même si des îlots textuels ne sont pas « traduits » comme le reste de l'énoncé du discours indirect ;
- b) ou bien le plan majeur est ancré ou non dans S \mathcal{E} et enchâsse du discours direct ou direct libre et le discours enchâssé contient ou non du discours indirect ou narrativisé ; nous y repérons deux couches énonciatives distinctes : la première correspondant au plan majeur, ou le discours citant, et la seconde à celui du discours cité, même s'il recèle du report indirect ou narrativisé de paroles.

Dans les cas des bribes de discours direct dans le discours indirect et l'indirect ou le narrativisé dans le direct, des paroles sont enchâssées dans d'autres : il s'agit d'une mise en abyme, même si les deux modes de report ne sont pas identiques. Sarraute « jongle » donc avec les différents styles de discours rapportés et essaie toutes les combinaisons possibles. Elle va donc au-delà des règles traditionnelles de l'écriture théâtrale en multipliant les phénomènes linguistiques polyphoniques et en les emboîtant. L'auteur aurait cherché à expérimenter et à explorer les confins du langage.

En outre, ces emboîtements révèlent, encore une fois, une transgression de la loi de modalité, puisqu'ils pourraient facilement dérouter tout récepteur, surtout s'il n'en est pas averti et s'il n'a accès qu'une seule fois aux pièces. Cette structure en gigogne exige un travail de décodage minutieux de sa part : il devrait, en premier lieu, distinguer les multiples voix énonciatives et, en second lieu, associer chaque énoncé à son énonciateur. Il est vrai que la tâche du lecteur s'avère plus facile que celle du spectateur ou de l'auditeur qui écoute les pièces diffusées à la radio ; elle est quand même considérée complexe.

En somme, Sarraute multiplie les plans énonciatifs dans notre corpus : outre les couches locutoires majeures qui sont décelées dans les répliques des personnages¹ et entre lesquelles s'opère un mouvement de va-et-vient, elle met en place d'autres strates qui s'emboîtent les unes dans les autres et qui reviennent soit aux personnages des pièces, soit à d'autres êtres fictifs mentionnés, mais qui ne font aucune apparition sur scène. L'écrivain ne fait donc pas simplement appel à de l'« extérieur » du discours en cours pour renvoyer à d'autres antérieurs dont les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs ont été « témoins », mais à de l'« extérieur » des œuvres. Par conséquent, avec ces multiples sources énonciatives, Sarraute rend ses pièces éminemment polyphoniques.

Par ailleurs, l'auteur insère dans ses textes de théâtre des passages de discours rapportés et favorise le direct et le direct libre, usant ainsi des caractéristiques de l'écriture romanesque dans le genre théâtral. Se fondant probablement sur son expérience de romancière pour rédiger ses pièces, Sarraute mêle les procédés génériques, innovant et modifiant les règles du jeu avec lesquelles des textes de théâtre antérieurs ont familiarisé le public².

Par conséquent, il revient aux récepteurs extratextuels de coopérer, d'adhérer à un pacte imprécis et de saisir, à travers leur déchiffrement du corpus, les nouvelles « lois » du genre qu'instaure l'écrivain. Même si ces derniers participent activement à l'élaboration de la signification, ils sont sans cesse confrontés à des paroles et des énonciations emboîtées dans d'autres, ce qui pourrait les déconcerter et les dérouter, surtout s'ils assistent aux spectacles ou s'ils écoutent les pièces.

Outre les discours rapportés, ce qu'on appelle la « double énonciation » donne aussi lieu à plusieurs énonciations autres que celle des personnages, donc à la mise en place de plusieurs strates locutoires.

¹ Cf. supra, pp. 20- 110.

² JAUSS, Hans Robert.- *Pour une esthétique de la réception*.- (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris : Éditions Gallimard, collection « Tel », 1978 (pour la traduction française), p. 56.

Chapitre 2 : Plus qu'une « double » énonciation

L'art dramatique est considéré comme un genre littéraire et artistique à la fois. Le discours de théâtre se distingue donc de tous les autres par sa propre constitution et sa destination à être représenté¹. Comme les conditions de son émission et de sa réception sont particulières, toute recherche sur le discours théâtral se heurte à une équivoque propre à ce genre littéraire : la problématique de la responsabilité des énoncés. Plusieurs linguistes et théoriciens se sont donc intéressés à son mécanisme de fonctionnement et l'ont analysé.

1 La « double énonciation »

1.1 Les différentes théories

Dès l'Antiquité, Platon souligne que l'auteur de tragédie et de comédie cherche « à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle »². Ultérieurement, au XVIIe siècle, D'Aubignac énonce la règle suivante qui s'applique à toutes les pièces de théâtre : « Dans le poème dramatique il faut que le poète s'explique par la bouche des acteurs; il n'y peut employer d'autres moyens »³. Donc, même les premières études mettent l'accent sur le caractère polyphonique du discours théâtral - même s'il ne s'agit, du point de vue platonicien, que d'une illusion-.

Puis est apparue la notion de « double énonciation » qui est une particularité de ce genre littéraire et dont les définitions varient, selon les théoriciens. Martine David, elle, l'explique ainsi : elle considère que toute pièce est définie comme un échange de discours entre les personnages d'une part, et comme le discours de l'auteur au public par l'intermédiaire des personnages d'autre part⁴. Cependant, elle ne tient pas compte des différents pôles d'émission de la représentation théâtrale que sont le metteur en scène, les acteurs, l'éclairagiste etc. - comme si le dramaturge seul en est responsable-.

¹ Excepté le théâtre destiné à être lu, comme *Un spectacle dans un fauteuil* (1832) de Musset.

² PLATON.- *La République*.- trad. Emile Chambry, in *Œuvres complètes*, t. VI.- Paris : Ed. Belles-Lettres, 1932.

³ D'AUBIGNAC, Abbé F. H..- *La Pratique du théâtre*.- Paris : Champion, 1715 (nouvelle édition 1927).

⁴ DAVID, Martine.- *Le Théâtre*.- Paris : éd. Belin, coll. « Sujets », 1995, pp. 368, p. 98.

Orecchioni¹, quant à elle, développe cette théorie : il s'agit, dans le dialogue théâtral, d'« un emboîtement des instances énonciatives » qu'elle propose de représenter ainsi :

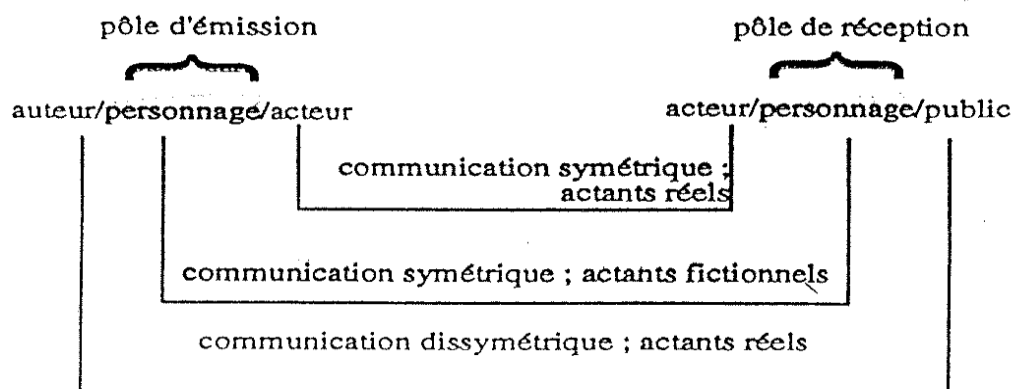


Figure 1 : L'énonciation théâtrale selon Orecchioni

D'après ce schéma, Orecchioni distingue trois niveaux d'énonciation dans le discours théâtral :

- 1- celui des personnages, énonciateurs fictifs qui semblent être l'unique source du discours, alors que celui-là est rédigé par l'auteur. Par conséquent, leur communication ne fait qu'imiter le face-à-face conversationnel, elle est donc considérée symétrique.
- 2- celui de l'auteur et du public. Bien qu'ils soient des êtres réels, ils ne communiquent que d'une façon dissymétrique, l'alternance des tours de paroles étant irréalisable.
- 3- celui des acteurs qui sont des sujets parlants réels, mais qui, lors de la représentation, jouent des rôles. Par ailleurs, même si leur communication est symétrique, ils ne sont que des émetteurs d'un texte préconstruit par l'auteur².

Bien que simple et clair, ce schéma a été critiqué par Ubersfeld³, pour plusieurs raisons :

- 1- il ne prend pas en considération la complexité de la communication théâtrale ;
- 2- il omet la communication acteur(s) / spectateurs ;
- 3- les acteurs ne sont pas des porte-parole de l'auteur ;
- 4- ce dernier a construit le texte pour un lecteur-spectateur imaginaire.

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires ».- *Cahiers de praxématique*, 1996, n° 26.

² Sauf si les acteurs improvisent.

³ UBERSFELD, Anne.- *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*.- Paris : Belin, coll. « Lettres Sup », 1996, pp. 218, pp.10- 11.

Eleni Mouratidou¹ met elle aussi la lumière sur certains défauts de la première version² de ce modèle : il n'envisage le texte de théâtre que sous sa forme écrite, mais, paradoxalement, y figurent les comédiens, ainsi que le public, qui ne sont présents que lors de la représentation. Selon elle, dans la perspective d'Orecchioni, il faudrait omettre le rôle des acteurs et remplacer l'entité qu'est la salle par un individu, à savoir le lecteur.

Nous remarquons que même la deuxième version³ du schéma néglige le rôle des autres praticiens qui préparent le spectacle, le metteur en scène, par exemple, mettant en place plusieurs éléments de sens pour la représentation théâtrale. Est aussi passée sous silence la communication entre un niveau et un autre, comme si les niveaux énonciatifs d'une pièce de théâtre étaient « étanches »⁴.

Tadeusz KOWZAN, quant à lui, propose « un modèle dynamique de sémiologie »⁵. Il part du principe saussurien du signe, de ses deux faces, le signifiant et le signifié, et du référent, et prend en considération l'émission et la réception du signe théâtral lors de la représentation d'une pièce. Le « créateur », « qui crée et fait émettre ou émet lui-même un signe correspondant à un référent »⁶ et qui peut donc correspondre à toute personne qui remplit une fonction dans la préparation du spectacle, s'inspire d'un référent réel ou imaginaire pour créer ou choisir l'objet matériel convenable qui fonctionne comme signe dans la représentation théâtrale. Quant au récepteur qui est le spectateur, c'est la réalité matérielle du signe, autrement dit le signifiant, qui lui permet de déterminer le signifié, donc de constituer le signe et de lui associer, par suite, un référent.

¹ MOURATIDOU, Eleni.- « Énonciation et représentation théâtrale. Le texte dramatique (é)mis en scène ».- DESPIERRES, Claire (dir., et al.).- *La Lettre et La Scène : linguistique du texte de théâtre*.- Dijon : Éd. universitaires de Dijon, 2009, pp. 330, pp. 250- 252.

² KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral ».- *Pratiques*, 1984, n° 41, Collectif de Recherche et d'Expérimentation sur l'Enseignement du Français, Université de Metz, pp. 46-62.

³ Celle que nous avons retenue ci-dessus.

⁴ Ce qui n'est pas le cas. Prenons à titre d'exemple l'adresse au public.

⁵ KOWZAN, Tadeusz.- *Sémiologie du théâtre*.- Paris : Nathan, coll. «fac. Littéraire », 1992, pp. 57- 59.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

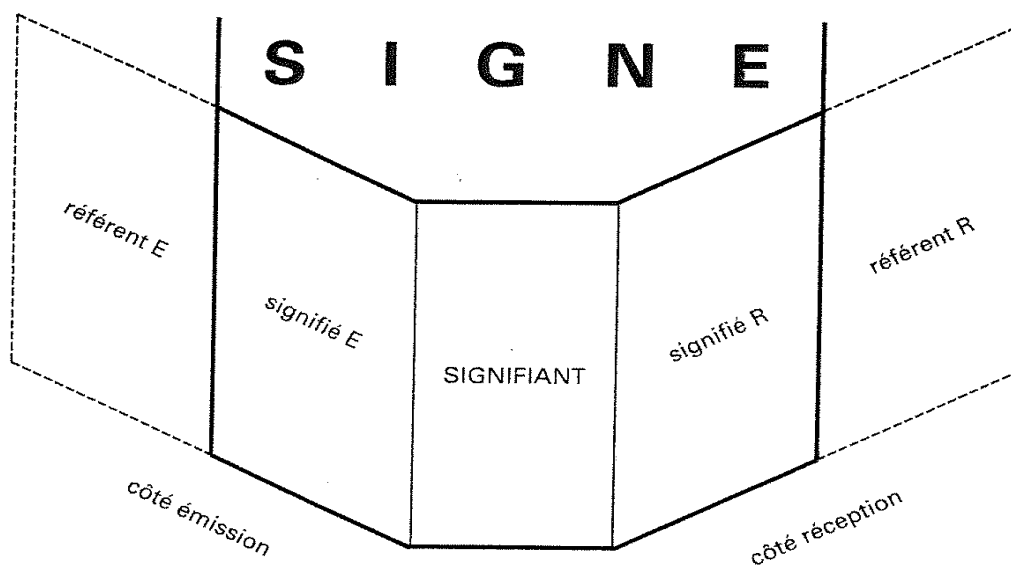


Figure 2 : Le signe théâtral de Kowzan

Comme « tout est langage au théâtre »¹ et que « la représentation est constituée par de multiples interprétants sémiotiques (verbaux, gestuels, visuels, sonores) »², Kowzan développe son « modèle » pour refléter la complexité au niveau de l'émission et de la réception d'une pièce. Du côté de l'émission, les créateurs sont multiples: auteur(s) du texte, metteur en scène, scénographe, éclairagiste, compositeur, comédiens, etc. Certains même jouent le rôle d'émetteurs et de récepteurs à la fois. Prenons, à titre d'exemple, les acteurs, qui sont tout d'abord récepteurs lorsqu'ils lisent le texte de la pièce de théâtre et prennent en considération les remarques du metteur en scène ; ils sont aussi « créateurs » dans le sens où ils ont, dans leur jeu, une part de création. En outre, ils sont considérés comme des émetteurs lorsqu'ils émettent des signes dont les créateurs sont l'auteur et le metteur en scène.

¹ IONESCO, Eugène.- *Notes et contre-notes*.- Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1966, p.116.

² PETITJEAN, André.- Présentation des « pratiques du théâtre ».- *Pratiques*, 1977, n° 15- 16, pp. 3- 7, p.5.
<http://www.pratiques-cresef.com/intro015.pdf>

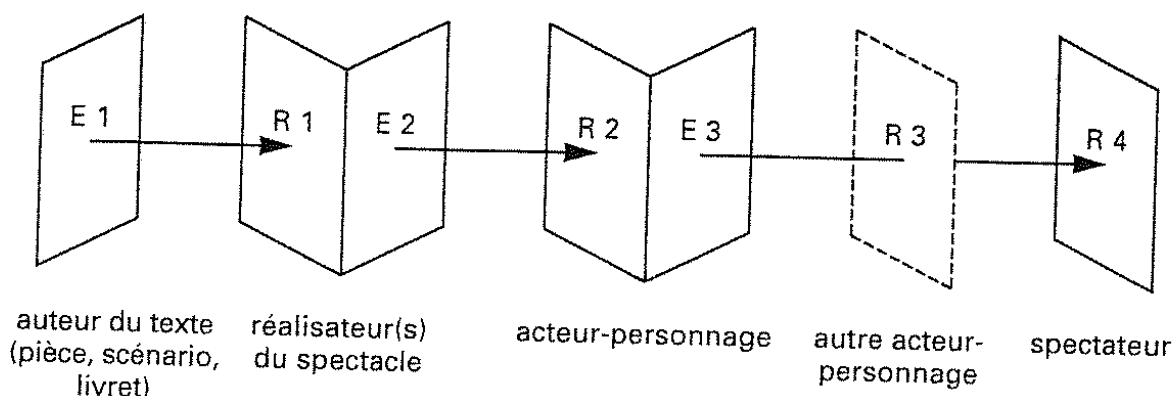


Figure 3 : L'énonciation théâtrale selon Kowzan

Quant au côté de la réception, Kowzan souligne qu'il est vrai que, dans le cadre de la fiction théâtrale, tout message énoncé par l'un des personnages est apparemment destiné à son/ ses partenaire(s) discursif(s), autrement dit, à d'autres êtres fictifs de la pièce représentée, mais le public « est le vrai destinataire de tout ce qui est représenté »¹.

Bien qu'elle soit détaillée et qu'elle montre la complexité de l'énonciation théâtrale, cette théorie s'avère une « atomisation mécanique de la représentation »² dans le sens où elle la découpe en signe minimal, signe qui, en fait, ne prend sens que par son rapport avec les autres signes. Par ailleurs, le côté réception est finalement réduit aux personnages et au public, ce qui entre en contradiction avec le schéma ci-dessus.

Pour rendre aussi compte de la complexité théâtrale, Mouratidou³ part du modèle de Charaudeau⁴ et le développe. Selon elle, trois types d'énonciation émanent d'une représentation :

¹ KOWZAN, Tadeusz.- *Op. cit.*, p. 59.

² RUFFINI, Franco.- *Versus*.- Università de Bologna, n°21, 1978, p.65.- UBERSFELD, Anne.- *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*.- Paris : éd. Belin, coll. « Sup Lettres », 1996, p.22.

Par ailleurs, en réponse à cette « décomposition », dans son ouvrage *L'Analyse du spectacle* (1996), Patrice Pavis se penche sur les « réseaux » de signes pour montrer la combinatoire signifiante des éléments de la représentation théâtrale et mettre ainsi en évidence leur dynamique. Il prend le point de vue du spectateur et considère que sa réception du spectacle se déroule en deux temps :

- « le moment 1 » qui correspond aux « processus primaires », pendant lesquels se fait « la vectorisation primaire » : le spectateur est alors confronté à la dynamique du signifiant (son, corps...), grâce à « des vecteurs d'intensité »,

- et « le moment 2 » ou « les processus secondaires », moment de « la vectorisation secondaire » : tous les éléments du spectacle sont sémiotisés par le spectateur, grâce à des vecteurs de signification.

Nous ne nous attarderons pas sur cette théorie parce qu'elle est purement sémiologique et qu'elle ne met en avant ni les couches énonciatives, ni les actants de la communication.

³ MOURATIDOU, Eleni.- *Op. cit.*, p. 257.

⁴ CHARAUDEAU, Patrick.- *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique. (Théorie et pratique)*.- Paris : Hachette, 1983.

- le premier consiste en la mise en scène, le metteur en scène étant le sujet communicant¹ (J_{Ec});
- le deuxième correspond à l'énonciation théâtrale soutenue par les sujets énonçants (J_{Eé}) que sont les personnages
- et le troisième « consiste à mettre en place une sorte de sémiologie des interactions capable de prendre en charge la relation établie entre la scène et la salle ».

Est ainsi omis le premier sujet communicant (J_{Ec}) qui est l'auteur, sans lequel la pièce n'existerait pas. Même si son énonciation n'est pas immédiate, dans le sens où son adresse au spectateur, qui est son vrai destinataire, se fait par le truchement d'autres voix, son rôle n'est pas négligeable.

En somme, l'énonciation entre les êtres fictifs d'une pièce fait l'unanimité des théoriciens et des linguistes : les personnages sont, en général, tantôt émetteurs, tantôt récepteurs, selon l'alternance des tours de paroles. Cependant, le problème se pose au niveau de l'identité des autres actants de la communication théâtrale, de leur rôle et de leur appartenance ou non à une/ d'autre(s) couche(s) énonciative(s).

1.2 Les « énonciations multiples »

Par conséquent, c'est uniquement dans le cas de la lecture du texte théâtral que nous pouvons parler de « double énonciation », les personnages s'adressant l'un à l'autre et l'auteur posant le lecteur comme son énonciataire. Concernant la représentation d'une pièce de théâtre, nous adopterons la théorie d'Ubersfeld², mais nous y apporterons de légères modifications qui, à notre sens, permettraient d'englober toute communication qui se fait lors de la représentation. Nous partageons son avis sur la « double situation de communication » qu'implique une représentation :

- « la situation représentée » qui se construit entre les personnages et dans laquelle, à notre avis, le spectateur pourrait exceptionnellement jouer le rôle de récepteur, même parfois d'émetteur, lorsque l'un des personnages s'adresse au public et lui pose des questions,

¹ Un « sujet communicant » est défini, selon Charaudeau, comme un « sujet producteur de la parole ». Il est désigné par « J_{Ec} » Le « J_{Eé} » ou « sujet énonçant ou Énonciateur », quant à lui, dévoile au public l'intentionnalité du « J_{Ec} ». *Idem*, p. 253.

² UBERSFELD, Anne.- *Lire le théâtre I.*- Paris : Belin, coll. « Lettres Sup », 1996 (nouvelle édition revue), p.188.

- et « la situation scénique » dans laquelle les émetteurs sont le scripteur, le metteur en scène, les comédiens et les autres praticiens, et dans laquelle les récepteurs sont les spectateurs.

S'agissant de la description de la représentation d'une pièce de théâtre, nous substituerions alors à l'expression « double énonciation » celle d'« énonciations multiples ». Ces énonciations multiples se font dans l'une ou l'autre des deux situations citées ci-dessus et qui sont étroitement intriquées, parce que des voix plurielles s'y croisent et se font entendre simultanément, l'énonciation étant définie comme l'acte individuel de production d'un énoncé adressé à un énonciataire dans certaines circonstances. Autrement dit, plusieurs énonciateurs s'adressent à la fois à plusieurs énonciataires, d'où le caractère fortement polyphonique d'un dialogue théâtral :

Tableau 2 : Les "énonciations multiples"

Émetteurs	Récepteurs
1- Personnage(s)	Personnage(s) / exceptionnellement les spectateurs
2- Auteur	Metteur en scène
3- Auteur	Tous les autres praticiens du théâtre
4- Auteur	Spectateurs
5- Metteur en scène	Tous les autres praticiens du théâtre
6- Metteur en scène	Spectateurs
7- Comédien(s)	Spectateurs
8- Éclairagiste	Spectateurs
9- Décorateur, etc.	Spectateurs

En effet, le metteur en scène doit en premier recevoir l'œuvre dramatique dans le sens où il doit l'appréhender par la lecture. Il devrait donc en faire d'abord le décodage. Pour garantir la réussite de l'opération de déchiffrement des œuvres sarrautiennes par exemple, il devrait mobiliser plusieurs de ses compétences pour identifier les personnages, les locuteurs et interlocuteurs, pour distinguer les actions qui doivent être représentées sur scène et celles

dont les êtres fictifs ne font que se souvenir, pour dissocier le discours de l'« extérieur » du discours, etc.

Le metteur en scène remplit aussi la fonction d'émetteur à deux niveaux. Ses premiers récepteurs seront tous les praticiens du monde du théâtre à qui il donne ses directives, directives qu'il aura regroupées en un texte basé sur sa lecture de la pièce. Ses seconds énonciateurs seront les spectateurs puisque les comédiens, le décorateur, l'éclairagiste jouent essentiellement le rôle de médiateurs entre le metteur en scène et le public. L'on n'oublie pas que l'auteur communique aussi indirectement avec ceux qui assistent à la représentation, son texte n'étant pas drastiquement modifié par le metteur en scène.

Par ailleurs, l'on pourrait nous reprocher d'avoir considéré tous les praticiens du théâtre comme des énonciateurs et de les avoir mis à pied d'égalité, à ce niveau-là, avec l'auteur et le metteur en scène. Il est évident que ces derniers jouent les rôles majeurs dans l'écriture et la préparation de la représentation, mais nous présumons que les comédiens, le décorateur, l'éclairagiste, etc. ne se limitent pas aux directives du metteur en scène et n'exécutent pas ses ordres sans intervention de leur part, mais font preuve de créativité, prennent des initiatives et proposent des modifications.

Bien que les pièces de Sarraute aient été toutes jouées au théâtre, elles ont été préalablement conçues pour la radio¹. Dans ce cas-là, comme le contact visuel est éliminé de la situation de communication, certains des praticiens du théâtre n'ont plus de fonction à remplir ; cependant, le rôle d'autres persiste, à savoir les comédiens et le metteur en scène. En outre, la création radiophonique ne verrait le jour sans la contribution d'un autre énonciateur : l'ingénieur du son, le contact étant auditif.

2 Le « quatrième mur » brisé

2.1 Le public interpellé

L'un des principes de l'illusion théâtrale consiste à faire « comme si le public n'était pas là, caché dans une ombre propice »². C'est ce que Diderot appelle « le quatrième mur »³ :

¹ C'est la Süddeustcher Rundfunk de Stuttgart qui a passé la commande du texte du *Silence* à l'écrivain, sa première pièce de théâtre. Cf. « Note sur la création du *Silence* », in *Le Silence*, p. 75.

² LARTHOMAS, Pierre.- *Le Langage dramatique*.- Paris : PUF, « Quadrige », septembre 2001 (1^{ère} édition en 1972), p. 249.

³ « Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas.» DIDEROT, Denis.- *Le Père de Famille. Comédie en cinq actes, et en prose, avec un discours sur la poésie dramatique*.- Amsterdam : 1758, p. 86.

selon lui, il existe un mur invisible qui sépare la scène de la salle et qui place les acteurs et les spectateurs dans deux mondes différents. Cependant, le pacte dramatique est rompu dans un grand nombre d'œuvres dramatiques, surtout les pièces modernes, leurs auteurs désirant transgresser les contraintes génériques et abolir la distance entre les personnages et les spectateurs.

Tel est le cas dans l'une des pièces de notre corpus, intitulée *Elle est là*. Bien que ce procédé ne soit employé que dans l'une des œuvres étudiées, il mériterait notre attention vu sa particularité sur le plan de l'énonciation théâtrale. Ainsi, certains êtres fictifs¹ adressent la parole aux êtres réels assistant au spectacle ; ces derniers, qui sont, en général, des partenaires discursifs de l'énonciateur-scripteur, du metteur en scène et des autres praticiens du théâtre, deviennent alors des actants dans la sphère de communication des personnages. Sont donc brouillées les limites qui séparent la salle de la scène, et par conséquent, celles qui séparent la situation d'énonciation scénique de la situation d'énonciation représentée. Par conséquent, « le spectateur assiste à une parole pour laquelle il est non un voyeur, mais un tiers »¹, il est donc privilégié et n'a pas l'impression d'être un intrus qui surprend les personnages dans « leur vie privée » :

« H.2 : [...] (*à la salle* :), vous voyez, il se produit parfois de ces miracles. Au moment où on ne s'y attendait pas. Ce serait à vous faire croire... enfin... moi, il n'y a rien à faire, je ne suis pas croyant... »
(*Elle est là*, p.29)

Le « quatrième mur » est donc brisé. Lors de la représentation théâtrale, ce procédé est tangible grâce à la gestuelle et au regard du personnage-énonciateur dans la direction de la salle. Mais, au cas où la pièce est lue, ce sont les didascalies, relevant du code linguistique, qui jouent le rôle d'indices permettant au lecteur d'appréhender ce brouillage des frontières :

« F. : Ceux comme moi ? Que voulez-vous dire ? (*Se tourne vers la salle.*) Vous l'entendez ? Ceux comme vous... C'est qu'on est quelques-uns, n'est-ce pas ?... Qu'est-ce qu'on a de particulier ?... »
(p.25.)

« *Elle sort.*

H.2, *seul* : Espèce de pimbêche. Créatine. Il faut vraiment aimer se commettre... se galvauder... Son idée... je vous demande un peu... Oui qu'elle la garde. Ça ne changera pas la face du monde... Ça ne

Cependant, ce n'est pas Diderot qui a inventé la terminologie de « quatrième mur », mais bien André ANTOINE.

¹ Dans le cas d'une improvisation de la part d'un acteur se critiquant ou commentant les dires d'un autre personnage ou la situation en cours, ce dernier remplira la fonction d'énonciateur.

changera pas... (*S'adresse à la salle.*) Ah... vous croyez ? Est-ce possible ? Vous croyez que ça peut changer la face du monde, juste ça... cette petite idée... blottie en elle... cachée... » (p.26.)

« H.2 : [...] La tolérance ? Mais je le répète : il n'y a plus tolérant que vous et moi. La liberté de pensée ? Parfait. Le respect d'autrui ? Très bien. (*À la salle :*) Mais la libre discussion, qu'est-ce que vous en faites ? Vous ne l'admettez pas ? » (p.31.)

Est donc assigné aux spectateurs le rôle de récepteurs premiers du message ; ceux-ci sont interrogés par F., H.2 et H.3 qui les prennent à témoin ou les considèrent comme juges. Les êtres fictifs vont même jusqu'à imaginer ce que pourrait dire le public, afin de combler le silence auquel ce dernier est « condamné ». Les spectateurs ne sont donc pas vraiment exclus de la communication entre les personnages qui se préoccupent de leur prise de position par rapport à ce qui arrive.

Cependant, plusieurs énoncés des personnages et « une boulette de papier »² lancée de la salle vers la scène supposent une alternance des tours de parole. Ainsi, la communication, censée être unilatérale dans ce niveau énonciatif, devient réciproque. Toutefois, il s'agit d'un faux discours sachant que le texte est préalablement écrit par l'auteur, sans oublier l'apport du metteur en scène qui aurait tout orchestré. D'ailleurs, même si la salle intervient, l'intrigue ne prendra pas d'autres tournants, contrairement à une conversation ordinaire qui pourrait dévier en fonction des interventions des interlocuteurs ; le cours de la représentation de la pièce ne sera donc que très légèrement modifié.

« F. : [...] Vous l'entendez ? Ceux comme vous... C'est qu'on est quelques-uns, n'est-ce pas ? » (p.25.)

« H.2 : [...] Non ? Vous ne le croyez pas ? Je me suis trompé. Vous ne croyez pas que ça puisse changer la face du monde... que ça puisse mettre en danger... Qu'est-ce que j'ai été imaginer ?... C'est d'une absurdité... » (pp.26- 27.)

Plus singulier est le passage d'un spectateur, H.3, de la salle à la scène. Suite à la demande du protagoniste H2, ce dernier, venu « pour [se] distraire, passer une “bonne soirée” »³, se porte volontaire pour l'aider à voir plus clair. En effet, après la sortie de F., comme l'indique la première didascalie dans le passage ci-dessous, H.2 se retrouve seul sur scène. Pour combler cette solitude, il adresse alors la parole au public, ce que révèle la

¹ UBERSFELD, Anne.- *Op. cit.*, p. 28.

² Cf. *Elle est là*, p. 30 (la première didascalie).

³ Cf. *Elle est là*, p.27.

deuxième didascalie, il « romp[t] [alors] le pacte dramatique dans lequel il se sent visiblement à l'étroit »¹.

À travers l'énoncé « Mais il n'y a donc personne ici... personne qui accepte... », l'on peut comprendre que le personnage principal demande indirectement de l'aide aux spectateurs, l'adverbe « ici » renvoyant au lieu réel qu'est la salle. C'est alors qu'« apparaît un personnage grimé en petit-bourgeois étriqué ». H.2 lui pose une série de questions sur son identité et y répond lui-même, probablement en fonction de gestes faits par son allocataire, prétendant que l'interchangeabilité des tours de parole est impossible- cependant, trois pages plus tard, H.3 s'institue comme locuteur-. Ainsi, le protagoniste élimine les probabilités et le doute, il s'agit d'un spectateur : ce présupposé est véhiculé par « vous êtes venu ici pour vous amuser, pour vous distraire, passer une “bonne soirée” ». »

« Elle sort.

H.2 : [...] (À la salle :) Je sais bien ce que vous me diriez, si vous vouliez parler, je sais ce que vous aviez sur le bout de la langue... [...] Non, il n'y a rien à faire... c'est là, enfoncé en moi, son idée... elle pousse, elle appuie... ça fait mal. Mais il n'y a donc personne ici... personne qui accepte... Oh...

Apparaît un personnage grimé en petit-bourgeois étriqué.

Oh vous !... Vous venez à mon secours ? Ça vraiment... Rien que de vous voir, ça me clame... Mais peut-être je me réjouis trop vite... Pardonnez-moi, permettez-moi de vous demander... Vous ne seriez pas un membre du service d'ordre ? Non ? Pas un gardien ? Pas le médecin de service ? Non, vous êtes venu ici pour vous amuser, pour vous distraire, passer une “bonne soirée”. Oui, je m'excuse... » (p. 27.)

Ainsi, Sarraute pousse jusqu'aux limites l'usage de ce procédé théâtral, permettant ainsi à H3, et donc au public, de s'instituer en tant que locuteur(s). Mais comme le texte théâtral est préconstruit, il ne s'agit que d'une pseudo-intervention d'un spectateur, ce dernier ne pouvant être en réalité qu'un acteur qui a participé aux répétitions pour la représentation. Parmi les œuvres théâtrales de l'auteur, seule *Elle est là* constitue un champ d'expérimentation pour un tel procédé, probablement parce qu'elle est l'une de ses pièces les plus récentes². Influencée par le théâtre contemporain, Sarraute s'y essaye et transgresse les règles traditionnelles de l'écriture dramatique.

¹ Cf. « Préface » d'*Elle est là*, d'Arnaud Rykner, pp. 14- 15. L'auteur de la préface ajoute : « Peut-être pouvons-nous lire d'ailleurs les nombreuses et inhabituelles adresses au public qui scandent la pièce comme autant de tentatives de rompre cette solitude. »

² Elle est écrite en 1978. Quatre autres sont écrites avant et *Pour un oui ou Pour un non* en 1982.

2.2 Les apartés

Un aparté est défini comme un énoncé que l'un des personnages dit à part, alors que d'autres êtres fictifs sont sur scène ; ces derniers sont donc exclus du circuit communicationnel. Par conséquent, seul le public est sollicité en tant qu'allocutaire. C'est un autre moyen de briser le quatrième mur, d'abolir les distances entre scène et salle et, par suite, de brouiller les limites entre la situation d'énonciation fictive qu'est celle des personnages et la réelle, puisque le récepteur idéal de l'aparté est le spectateur. Ce procédé théâtral est considéré comme un indice de la complexité énonciative au théâtre, son existence ne pouvant être justifiée que par « la présence d'une couche additionnelle de récepteurs, en la personne du public »¹.

Il est vrai que les apartés se font rares dans les pièces étudiées et qu'ils ne se manifestent que dans l'œuvre portant le titre *C'est beau*, mais il est intéressant d'en analyser le fonctionnement au sein de notre étude. Dans l'exemple que nous étudierons, l'aparté permet de révéler au public les pensées de Lui, au moment de son discours avec les Duranton auxquels il préfère cacher son inquiétude. Cependant, l'aparté n'est qu'un « artifice », ce moyen n'étant pas d'usage dans une conversation ordinaire :

LUI

« Vous comprenez ? Les mots “c'est beau” ne sortent pas. (*À part* :) Oh, mon Dieu, épargnez-moi, le cœur me manque... » (p. 50.)

C'est un décalage entre l'allocutaire auquel est apparemment adressé le discours du locuteur- soi-même dans ce cas-là- et le vrai destinataire du message- à savoir le public-. Ce trucage énonciatif au niveau du pôle de réception constitue, selon Orecchioni, un « trope communicationnel »².

3 Le texte didascalique : indicateur de polyphonie

Dérivé du verbe grec « didaskein » qui signifie « enseigner », le terme « didascalie » désignait, à l'origine, toute indication donnée par le dramaturge aux acteurs, chœur et danseurs dans le but de les guider et de les instruire. De nos jours, suite à l'évolution du genre dramatique et l'intérêt qu'ont porté un bon nombre de théoriciens et de linguistes à cet élément du texte théâtral, la discussion autour des définitions des didascalies est rouverte car

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », p. 40.

² KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *Les Interactions verbales*, Tome I.- Paris : Colin, 1992, p. 8.

ces dernières « sont démenties par la pratique des dramaturges ou des metteurs en scène contemporains »¹. Ce qui fait l'unanimité est que la didascalie réfère à toute partie du texte qu'aucun des acteurs n'énonce lors de la représentation de la pièce¹, qui ne passe donc pas par l'intermédiaire des personnages.

Ce changement d'énonciateurs implique une énonciation autre, faisant de toute pièce de théâtre un texte originellement polyphonique. Par conséquent, les didascalies forment une couche textuelle distincte de celle que constituent les répliques des personnages, ce qui fait l'unanimité de tous ceux qui ont choisi des œuvres dramatiques comme terrain d'investigation. Cette organisation de toute pièce de théâtre en deux composantes est d'ailleurs mise en évidence par la typographie : les didascalies, dans notre corpus, sont toutes notées en italiques et celles qui sont intercalées dans une réplique sont mises entre parenthèses aussi :

« H.1, *glacial* : Rien. Vous n'avez rien dit. Je n'ai rien dit. Allez-y maintenant. Faites ce que vous voulez. Vautrez-vous. Criez. De toute façon, il est trop tard. Le mal est fait. Quand je pense... (*gémissant de nouveau*) que ça aurait peut-être pu passer inaperçu [...] » (*Le Silence*, p. 29.)

« H.1 : Cette fois vraiment je crois qu'il vaut mieux que je parte...

Se dirige vers la porte. S'arrête devant la fenêtre. Regarde au dehors.

H.2, *l'observe un instant. S'approche de lui, lui met la main sur l'épaule* : Pardonne-moi... Tu vois, j'avais raison : voilà ce que c'est que de se lancer dans ces explications [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 39.)

« H.2 : Ça vous agace ? Hein ? Eh bien, je vais vous agacer. Vous serez forcée de l'écouter. Je le ferai entrer que vous le vouliez ou non. (*Crie des mots qu'on distingue mal. Elle se bouche les oreilles. Il lui écarte les mains.*) Ça entrera... Même ici, dans cette... cette (*il lui frappe le front*) [...] » (*Elle est là*, p. 26.)

PIERRE *gémît*

« Oh... je n'en peux plus... elle me pousse à bout... Simone, écoutez-moi, écoutez-moi calmement, ce sera pourtant si simple... » (*Le Mensonge*, p. 47.)

EUX, *pleins d'espoir*

« Oui. On ne devrait pas, tu as raison. C'est une facilité. Un conformisme... » (*C'est beau*, p. 63.)

¹ PETIT-JEAN, André.- *Étude linguistique des didascalies*.- Limoges : Éditions Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », 2012, p. 8.

« De qui alors ? » (*Isma*, p. 31.)

Comme cette énonciation autre est une preuve de polyphonie dans les textes théâtraux, elle a suscité la curiosité scientifique chez plusieurs chercheurs qui l'ont constituée comme sujet de leurs études théoriques et linguistiques : ces dernières portent sur le type de l'énonciation dans les didascalies, sur leur « appareil formel », sur l'identité de leurs énonciateur(s) et énonciataire(s), ainsi que sur leur rôle dans toute pièce. Bien que les intérêts soient communs, les perspectives restent différentes et les réponses divergentes.

3.1 Les didascalies ne sont pas...

3.1.1 ... des indications scéniques

La définition du terme « didascalie » a été modifiée avec le temps car ces éléments du texte théâtral ne constituent pas principalement des indications scéniques ; par suite, ils ne sont pas adressés particulièrement au metteur en scène et aux praticiens. D'ailleurs, les œuvres dramatiques ne sont pas toutes destinées à être représentées, mais elles comportent toutes des didascalies, même si, parfois, ces dernières sont peu nombreuses. En outre, le texte didascalique, caractéristique du genre dramatique, n'est pas suffisant à la réalisation effective d'une pièce, ce qui est corroboré par le petit nombre de didascalies dans certains textes de notre corpus et l'absence des initiales dans d'autres. En effet, est exigé, de la part du metteur en scène, un travail supplémentaire de décodage et de rédaction de consignes qu'il doit mettre à la disposition des acteurs, du décorateur, de l'éclairagiste, etc.²

Si les didascalies ne constituaient que des indications scéniques, il s'ensuivrait que leurs récepteurs se réduiraient au metteur en scène et aux praticiens. Ces derniers seraient alors directement interpellés à travers des apostrophes, ce qui n'est point le cas, l'émetteur désirant élargir le cercle des destinataires. En outre, si le texte didascalique n'était destiné qu'à ces quelques énonciataires du monde du spectacle, le lectorat devrait appréhender facilement le texte sans les didascalies ; cependant, ces dernières jouent un rôle majeur dans la construction du sens.

¹ DAVID, Martine.- *Op. cit.*- p. 125.

² Cf. supra, pp. 219- 221.

Par ailleurs, il est vrai que certaines d'entre elles « sollicitent directement la mise en scène »¹ et ont une « fonction scénique »², mais elles sont rarissimes et ne sont donc que des exceptions ; la théorie d'indications scéniques ne peut alors être généralisée :

« H.2 : [...] elle se dégage hors de son enveloppe éclatée, elle s'épand, elle, la vérité même... la vérité... elle seule... par sa seule existence elle ordonne... tout autour d'elle, docilement, rien ne lui résiste... tout autour d'elle s'ordonne... elle illumine... (*la lumière baisse*) [...] hors de son enveloppe éclatée, elle se dresse, elle se libère, elle se répand... elle éclaire... (*la lumière baisse*)... personne ne peut... c'est ainsi... contre elle on ne peut rien... on le sait bien (*la lumière baisse*), n'est-ce pas, on le dit bien : toujours la vérité triomphe... pour elle il n'y a rien à craindre... ah elle sait se défendre... (*la lumière s'éteint*) par sa seule existence... par sa seule présence... seule... toute seule... si seule... » (*Elle est là*, p. 51.)

Selon Ubersfeld, « le trait fondamental du discours théâtral est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique, d'une représentation [...] »³ ; les didascalies, qui en constituent une partie, correspondraient alors à des directives ou à des conseils donnés aux praticiens. Le cas échéant, les tournures injonctives y seraient de mise, mais elles en sont absentes⁴ et n'y sont même pas sous-entendues :

« H.1 : [...] Un homme au goût raffiné, ça l'écœure, vous voyez. Vous savez que vous êtes salubre. Des gens comme vous sont nécessaires. Ils font progresser... Ils portent haut le flambeau... »

Il crie tout à coup.

Faux, faux, archifaux. Je suis fou. C'est du délire de générosité. Vous ne servez à rien. » (*Le Silence*, p. 53.- Cette didascalie ne signifie pas / Il faut que le comédien jouant le rôle de H.1 crie tout à coup/.)

« H.2, *soupire* : Oui, c'est à cause de ça... Tu ne comprendras jamais... Personne, du reste, ne pourra comprendre... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 26.- La didascalie formée du verbe « soupire » ne sous-entend pas l'ordre à l'acteur : / Soupirez/.)

« H.2 : [...] Alors de savoir que c'est là, en elle... je ne sais pas comment vous expliquer... C'est là... Ici... (*Pose deux doigts sur son front.*) Elle a là sa petite idée... » (*Elle est là*, p. 21.- L'énoncé didascalique ne véhicule pas le sous-entendu / Le comédien poserait deux doigts sur son front/.)

¹ KRAZEM, Mustapha.- « Les marques linguistiques du commentaire didascalique ».- *La Lettre et La Scène : linguistique du texte de théâtre*.- Dijon : Éditions universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2009, p. 126.

² PETIT-JEAN, André.- *Op.cit.*, pp. 16- 17.

³ UBERSFELD, Anne.- *Lire le théâtre I*, p. 192.

⁴ KRAZEM, Mustapha.- *Op. cit.*, p. 130.

Mustapha KRAZEM montre qu' « il existe des didascalies qui s'adressent explicitement aux praticiens » et que ces dernières sont au futur de l'indicatif.

SIMONE *rit*

« Bon, bon, bien sûr, je jouais... Voilà. Vous êtes contents ?

Bruits de rires heureux, de baisers, gloussements.

JULIETTE

Simone, vous êtes un amour. » (*Le Mensonge*- p. 61.- Le contenu implicite de l'énoncé précédent ne correspond pas à ce qui suit : / Faire entendre des bruits de rires heureux, de baisers et des gloussements/.)

LUI, *se réveillant*

« Mais qu'est-ce qui se passe ? [...] Allons, ouste, déguerpis, tu nous déranges. Tu as fait tes devoirs ? Tu te rappelles que tu as ta composition ?

LE FILS

Oui, papa. J'ai presque fini... Il ne me reste plus que la fin de la Restauration.

Bruit de porte. »

(*C'est beau*, p. 24.- Ni la première ni la deuxième didascalie ne constituent des directives implicites aux acteurs et au metteur en scène telles que / Que l'acteur jouant le rôle de Lui se réveille/ ou / Qu'il y ait un bruit de porte/.)

ELLE

« [...] Pas ça : le préfabriqué. La confection. Les passe-partout. Les affreux objets de série... Non, pardon, j'ai menti. (*Un silence.*) C'est de nos voisins qu'il s'agit. On les rencontre tout le temps depuis des années. Alors, vous comprenez... » (*Isma*, p. 50.- L'énoncé didascalique ne correspond pas à /Faites le silence/.)

Certes, les didascalies seraient traduites ultérieurement en directives pour préparer le spectacle, mais ce serait alors sur pied d'égalité avec les répliques des personnages qui, elles, ne constituent pas d'indications scéniques. D'ailleurs, un dramaturge n'écrit en général pas sa pièce dans la perspective de la représentation et de ses multiples canaux de communication, mais de l'encodage d'un texte compréhensible à la lecture ; sinon, il se substituerait au metteur en scène et l'étude des textes théâtraux serait sans intérêt¹.

3.1.2 ... une narration

Par ailleurs, pour certains, le dialogue des personnages relèverait du discours direct puisque les actants prennent la parole. Les didascalies correspondraient alors à une narration qui emboîte le plan énonciatif formé par les répliques ; elles seraient par suite énoncées par

Selon nous, elles ne sont, le cas échéant, que des exceptions à la règle.

¹ Si les œuvres théâtrales ne sont destinées qu'à être représentées, une grande partie du programme scolaire et universitaire serait sans intérêt et devrait en être supprimée.

un narrateur ou un « didascale »¹, intermédiaire entre l'auteur et les récepteurs. Le théâtre s'apparenterait donc aux genres littéraires narratifs, comme le roman et la nouvelle, ce qui va à l'encontre des distinctions et répartitions génériques dans lesquelles il est considéré comme un genre à part entière.

En outre, si tel est le cas, les verbes de parole introducteurs du style direct devraient être sous-entendus dans le texte didascalique ; cependant, leur restitution n'est quasiment possible que lorsqu'est explicité(e), à travers la didascalie, la manière dont sont prononcées les paroles qui la suivent, le geste ou le regard accompagnant leur énonciation ou l'identité de l'énonciataire. Cette théorie ne peut donc être généralisée puisque son domaine d'application est limité : elle exclut tout énoncé didascalique décrivant le lieu, les bruits, les silences, les entrées, sorties et déplacements des personnages sur scène, etc.

« F.1 : Moi je vais en faire autant. On va tous en faire autant. Nous allons jouer à ça. Silence. Chacun se taira, plein de dignité...

F.2 : Mais...

F.3 : Chut...

Silence. » (Le Silence, p. 51.)

« H.2 : [...] Tiens, ici, tout près... mes voisins... des gens très serviables... des gens très bien... tout à fait de ceux qu'on choisit pour les jurys... Intègres. Solides. Pleins de bon sens. Je vais les appeler.

Sort et revient avec un couple.

Voilà... je vous présente [...] » (Pour un oui ou pour un non, p. 31.)

« H.2 : [...] Ça non, merci, très peu pour moi, surtout pas de cette guérison-là, non, merci bien. Parce que ce genre de... manifestations... il faut absolument qu'ils se croient obligés d'y mettre bon ordre. Et quel ordre. Non, je préfère encore... Mais vous n'en êtes pas un ? Eh bien vous me rassurez. (L'observe en silence.) » (Elle est là, p. 28.)

PIERRE

« Avec ce petit piquant... planté là... Bon, bon, bien sûr... (Il rit)... Je jouais... » (Le Mensonge, p. 68.)

ELLE

« Pas simple. Pas juste une pensée qui vous traverse rapidement... Et encore cela, comment savoir quels effets... Mais j'ai été (un temps)... jusqu'à pleurer... » (C'est beau, p. 33.)

F.3

¹ Le « didascale » est un énonciateur qui a le même statut que le narrateur dans une œuvre romanesque. Ce

« Eh bien... je vais vous faire plaisir... je vous comprends... il y a effectivement dans les Dubuit... (*Elle siffle légèrement.*) C'est tout hypocrite. Doucereux. Elle, elle roucoule... » (*Isma*, p, 55.)

En outre, si la couche didascalique relevait de la narration, les temps du passé y seraient de mise. Or, le présent de l'indicatif s'avère le seul temps verbal actualisé dans cette strate énonciative, si verbe il y a. Ce point fait, d'ailleurs, l'unanimité des théoriciens et des linguistes ; cependant, leur désaccord réside au niveau de la valeur de ce temps, valeur qui dépend de la nature et du rôle des didascalies dans le texte théâtral. A notre sens, le présent des énoncés didascaliques ne sert pas à narrer¹.

3.2 Les didascalies : des commentaires

Le canal de toute communication didascalique étant le papier et le code une langue écrite, il est évident que l'énonciataire premier de ces messages que sont les didascalies est le lectorat. D'ailleurs, elles ne sont reçues qu'à la lecture puisqu'elles sont traduites, à l'enregistrement ou à la représentation de la pièce de théâtre, par un changement d'intonation, des gestes, des regards, etc. Cela n'exclut point le metteur en scène qui joue, avant tout, le rôle de lecteur².

En outre, comme le récepteur du texte écrit se heurte, au cours de l'opération de décodage du dialogue des personnages, à cette difficulté que constitue l'unicité du canal et du code, l'émetteur lui fournit les séquences didascaliques qui lui sont indispensables pour garantir un déchiffrement et une interprétation³ corrects du message : elles comblent des lacunes textuelles et lui permettent ainsi de mieux s'imaginer la situation ; les exemples suivants le prouvent bien :

« F.1 : C'est vrai, Jean-Pierre, dites quelque chose...

F.2 : Décidément, Jean-Pierre nous méprise...

F.3 : Jean-Pierre, vous m'angoissez... (*rire*).

terme a été inventé par André Petit-Jean. Cf. PETIT-JEAN, André.- *Op. cit.*, pp. 18- 20.

¹ Cf. infra, pp. 238- 239.

² Cf. supra pp. 219- 220.

³ Corneille l'a souligné dans le *Troisième Discours* : « Ainsi je serais d'avis que le poète prît grand soin de marquer à la marge les menues actions qui ne méritent pas qu'il en charge ses vers et qui leur ôteraient même quelque chose de leur dignité, s'il se ravalait à les exprimer. Le comédien y supplée aisément au théâtre, mais sur le livre on serait assez souvent réduit à deviner et quelquefois même on pourrait deviner mal, à moins que d'être instruit par là de ces petites choses. » in *Le théâtre* de Marie-Claude Hubert.- Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1988, 187 pp., p. 86.

H.2 : Allons, Jean-Pierre, taisez-vous (*redoublement de rires*). » (*Le Silence*, p. 48.- Si les deux didascalies n'existaient pas, le lecteur serait induit en erreur, il croirait que F.3 et H.2 sont sincères, tout comme F.1 et F.2., alors qu'ils ne font que tourner les propos de H.1 en dérision.)

« H.2 : [...] Alors il m'a tendu un piège... il a disposé une souricière.

TOUS : Une souricière ?

H.2 : Il a profité d'une occasion...

F. rit : Une souricière d'occasion? » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 33.- Le verbe « rit » permet au récepteur du texte de comprendre les intentions de F. : cette dernière se moque de H.2.)

« H.3 : Non, pas entre nous ? Vous ne voulez pas ? Eh bien, mettez-vous ici, près de moi. (*F. regarde H.3.*) Ne me dites pas que je vous fais peur. » (*Elle est là*, p. 33.- C'est la présence de la didascalie qui permet le décodage de l'énoncé qui la suit, le regard de F. dans sa direction donnant lieu à cette interprétation de la part de H.3.)

PIERRE

« [...] Dites-le, ce sera si bon... dites-le, dites juste cela : “ Bien sûr, j'étais à Genève. J'ai voulu jouer...”

Simone rit.

LUCIE

Oh! ce rire... » (*Le Mensonge*, pp. 59- 60.- Sans la didascalie, on ne comprendrait point le message de Lucie, ni de quel rire elle parle.)

LUI

« Je ne peux pas, c'est au-dessus de mes forces. Ça me donne le tournis, ça me fait mal au cœur...

ELLE, *bas*

Mais tais-toi donc. (*Haut* :) Continuez, ne faites pas attention... vous voyez, il est si délicat... Très exigeant. Toujours si impatient. » (*C'est beau*, pp. 38- 39- Les didascalies permettent de repérer le changement d'énonciateurs d'ELLE et d'identifier ces derniers : le premier est LUI, seul, et les autres sont des « VOIX ».)

LUI

« Mais non, je vous dis. Ce n'est pas d'eux qu'il s'agit.

F.1, *avec nostalgie*

De qui alors ? » (*Isma*, p. 31.- C'est le complément de manière « avec nostalgie » qui indique que F.1 voudrait bien parler « d'eux », c'est-à-dire des Dubuit, contrairement à ce qu'annonce LUI.)

Par ailleurs, est écartée l'hypothèse d'un narrateur intermédiaire entre l'auteur et le lecteur puisque les couches didascaliques ne correspondent pas à de la narration. Par

conséquent, leur énonciateur n'est autre que le dramaturge lui-même qui entre en communication immédiate avec le lectorat. En découlent d'une part, une relation de connivence avec les récepteurs du texte écrit, cette communication étant à leur profit, et d'autre part, le caractère fortement polyphonique d'une pièce de théâtre qui, si l'on se limite à la version papier, est fondée sur un double circuit énonciatif¹ : à « la seule instance conversationnellement pertinente »¹ des personnages, s'ajoute celle de l'auteur s'adressant au lecteur.

Toutefois, contrairement à la conversation entre les personnages qui connaît, généralement, une alternance des tours de parole et qui est directe, la communication entre le dramaturge et le lectorat reste unilatérale et différée : les rôles énonciatifs ne peuvent être permutés puisque l'énonciataire ne partage pas la situation d'énonciation de l'énonciateur. Néanmoins, cette dissymétrie n'altère point la relation instaurée entre les deux pôles énonciatifs, le lecteur étant conscient que les conditions d'interchangeabilité de la parole ne se réaliseront pas du fait du contrat tacite que l'auteur a passé avec lui.

3.2.1 Natures des didascalies et déictiques

Dans les didascalies des pièces sarrautiennes sont surreprésentées les phrases nominales. Elles sont constituées aussi, par ordre décroissant, d'adjectifs qualificatifs, de groupes adjectivaux ou de participes passés pris comme adjectifs, de participes présents, de verbes ou groupes verbaux au présent, de phrases verbales et d'adverbes ou groupes adverbiaux.

« H.1, *gémissant* : Pitié. Ne l'écoutez pas. Il est fou. Il ne sait pas ce qu'il dit. Juste un mot. » (*Le Silence*, p. 35.)

« H.2, *soupire* : Oui... c'est à cause de ça... Tu ne comprendras jamais... Personne, du reste, ne pourra comprendre... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 26.)

« H.2, *avec détermination* : Enfin si : il faut dire ce qui est : c'est incroyable à quel point tout ce que vous pensez... » (*Elle est là*, p. 32.)

JULIETTE, *avidement*

« Oui, je comprends, sans réfléchir... Ça se fait tout seul, chez certaines personnes. » (*Le Mensonge*, p. 32.)

¹ Or, la représentation d'une pièce de théâtre ne peut être négligée.

LUI, *froid*

« De toute manière, à quoi bon ? Il vaut mieux l'oublier. Ce qui est fait est fait. Maintenant tu ne le changeras pas. Il est là, tel qu'il est. Fermé. À triple tour. Obtus. (*De plus en plus rageur :*) Borné. » (*C'est beau*, p. 34.)

« - Pour moi, la séparation... le collège...

- Ma grand-mère...

Puis les mots ressortent davantage... » (Le Silence, pp. 37- 38.)

Quelle que soit leur nature, les énoncés didascaliques contiennent des marques linguistiques diverses (indices de personne, de temps, de lieu, démonstratifs, temps et modes verbaux) dont le fonctionnement référentiel permet d'identifier le type d'énonciation duquel ils relèvent.

L'examen du système personnel dans les didascalies de notre corpus montre que l'auteur, bien qu'assumant son rôle d'émetteur, ne s'y pose pas comme sujet. Cette couche énonciative se caractérise par l'absence totale des indices de la première personne du singulier. Le dramaturge y gommerait donc sa présence par souci d'objectivité. Les morphèmes de la deuxième personne ne sont non plus actualisés dans les énoncés didascaliques ; le dramaturge ne sollicite pas directement son allocataire, ne voulant adresser son message aux praticiens du théâtre seulement, mais à tout lecteur. Ainsi, quoiqu'il n'y soit pas interpellé par l'énonciateur, ce dernier ne se sentira pas rejeté hors de ce circuit de communication. Même les items de la première et de la deuxième personne du pluriel sont exclus des didascalies, toute marque du couple énonciatif étant évitée.

Par contre, nous relevons deux occurrences de l'indéfini « on » dans les pièces étudiées, plus précisément dans *Le Silence* et *Elle est là* ; ce pronom, associé aux verbes de perception « entend » et « distingue », a un fonctionnement déictique parce qu'il suppose que l'énonciateur regarde et rapporte des sensations pour un énonciataire qui ne partage pas avec lui le contexte énonciatif :

« H.1 : [...] 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. » (*Le Silence*, pp. 30-31.)

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », p. 32.

« H.2 : Ça vous agace ? Hein ? Eh bien, je vais vous agacer. Vous serez forcée de l'écouter. Je le ferai entrer que vous le vouliez ou non. (*Crie des mots qu'on distingue mal. Elle se bouche les oreilles. Il lui écarte les mains.*) Ça entrera... » (*Elle est là*, p. 26.)

L'absence ou quasi-absence de ces items est contrebalancée par un nombre considérable d'indices de la troisième personne qui jouent le rôle :

- d'anaphoriques lorsque la didascalie les contenant est intercalée dans une réplique et qu'ils réfèrent au locuteur du message lui-même, ils permettent d'éviter la répétition du prénom de ce dernier déjà indiqué avant son énoncé :

« H.1, *docile* : [...] On piochait notre examen de droit financier. Et je lui ai dit : (*il pouffe*) regardez ce saule, cette lumière [...] » (*Le Silence*, p. 46.)

« F. : Mais dites donc... qu'est-ce qui vous prend ? mais qu'est-ce que vous avez ? Vous perdez la tête.
Elle sort. » (*Elle est là*, p. 26.)

PIERRE

« Avec ce petit piquant... planté là... Bon, bon, bien sûr... (*Il rit.*) Je jouais... » (*Le Mensonge*, p. 68.)

ELLE

« [...] On peut se pâmer. S'agenouiller... Tous ensemble. En famille. Baisser la tête au même moment... Pas de danger qu'ils la relèvent... Non. En effet. Pas de danger. Pas comme chez nous...

Elle frappe à la porte. » (*C'est beau*, pp. 56- 57.)

- ou, plus rarement, de déictiques lorsqu'ils renvoient à un autre personnage présent dans le contexte énonciatif, ce qui donne l'impression au lecteur que l'auteur voit les actants agir, l'incitant ainsi à s'imaginer la situation dans laquelle sa présence physique est alors simulée¹ :

« H.2 : Ça vous agace ? Hein ? Eh bien, je vais vous agacer. Vous serez forcée de l'écouter. Je le ferai entrer que vous le vouliez ou non. (*Crie des mots qu'on distingue mal. Elle se bouche les oreilles. Il lui écarte les mains.*) Ça entrera... » (*Elle est là*, p. 26.)

ELLE

« [...] Ce sont des choses qu'on faisait autrefois, hein ? Quand on se croyait tout permis ? Mais maintenant- c'est dévoilé, tout ça, connu, classé, nommé. C'est le mal. Vous êtes le mal.

Lui, rit doucement. » (*Isma*, p. 89.)

¹ Cf. MUSTAPHA, Krazem.- *Op. cit.*, p. 128.

S'agissant des indices spatiaux, ils abondent en général dans les œuvres dramatiques ; cependant, ils sont rarissimes dans les didascalies du théâtre sarrautien, révélant une unité de lieu dans chacune des pièces. Toutefois, leur présence reste significative dans le sens où ils actualisent des articles définis dont le mécanisme de fonctionnement est bien particulier : ces déterminants sont « à valeur fléchage avec extraction implicite »¹. Autrement dit, ils désignent, de manière privilégiée, des éléments extraits en Sit \mathcal{E} , c'est-à-dire prélevés implicitement² et référant à la situation d'énonciation :

« H.1 : Cette fois vraiment je crois qu'il vaut mieux que je parte...

*Se dirige vers la porte. S'arrête devant la
fenêtre. Regarde au-dehors. »*

(Pour un oui ou pour un non, p. 39.- Les indices de lieu dans ces didascalies supposent une porte et une fenêtre extraites en Sit \mathcal{E} .)

Cet emploi caractérise généralement la conversation orale dans laquelle les données de la situation de communication sont communes aux interlocuteurs. Or, l'énonciation dans les didascalies est différée et emprunte la voie écrite. Le phénomène linguistique de fléchage avec extraction implicite se manifestant dans quelques énoncés didascaliques de notre corpus mime donc l'oralité, ce qui donne l'impression au lecteur que l'auteur est présent au théâtre et est, par suite, témoin et commentateur de ces scènes.

Par conséquent, est simulée aussi la présence physique du pôle esthétique, comme si ce dernier partage la situation d'énonciation avec l'émetteur du texte didascalique. Les didascalies correspondent alors à des commentaires émis par le dramaturge sur ce qu'il « voit », construisant ainsi une représentation fictive en cours.

Toutefois, les données de la situation d'énonciation n'étant véhiculées ni dans les didascalies initiales³ ni dans d'autres fonctionnelles, le récepteur du texte écrit ne les connaît pas et ne peut, par conséquent, identifier les référents en question. Mais, s'il respecte le

¹ SIMONIN-GRUMBACH, Jenny.- « Pour une typologie des discours », p.89.

Cf. CULIOLI, A., FUCHS, C. & PÉCHEUX, M.- *Considérations théoriques à propos du traitement formel du langage*.- Documents de Linguistique Quantitative, 7, Association Jean-Favard, 1970, p.35.

- Le terme « extraction » décrit le prélèvement d'un élément particulier de la classe à laquelle il appartient. Dans l'énoncé « J'ai vu un chien », l'article indéfini « un » montre que l'occurrence de la notion qui correspond au nom « chien » est présentée pour la première fois dans la proposition en cours.
- Le « fléchage » est une opération de reprise qui s'appuie sur un premier repérage (textuel, situationnel ou culturel), c'est-à-dire sur une « extraction » préalable. Soit l'exemple : « J'ai vu un chien. Le chien est un berger belge malinois. » L'article défini « le » est la marque de l'opération de « fléchage », il indique que l'occurrence de la notion « chien » a été préalablement construite.

² Cf. SIMONIN-GRUMBACH, Jenny.- *Op.cit.*, p.89. Pour faciliter la compréhension de ce phénomène, la linguiste donne l'exemple suivant : « Passe-moi le cendrier ! » qui suppose un cendrier extrait en Sit \mathcal{E} .

³ Cf. infra, pp. 240- 253.

principe de coopération, il devrait mobiliser sa compétence linguistique pour reconnaître cet emploi particulier et pour repérer les occurrences d'articles définis y répondant. Il adhérerait ainsi à l'illusion produite grâce à ce phénomène.

Ces opérations énonciatives se manifestent aussi à travers l'usage de plusieurs articles définis et démonstratifs pour désigner des objets se trouvant dans le contexte énonciatif, dans le but de renforcer le simulacre de la présence du dramaturge et de ses allocutaires au théâtre :

« H.3 : La prier de venir... Vous en avez le moyen.

H.2 : Oh rien n'est plus simple. Il suffit d'un prétexte quelconque.

Va ouvrir la porte, passe la tête par la porte. F. entre et s'approche. »

(*Elle est là*, p. 32.- L'auteur dramatique donne l'impression au lecteur qu'eux deux se trouvent au théâtre, qu'ils y voient une porte et que c'est cet objet du décor qu'il désigne.)

« H.2 : [...] alors il faut la sortir, l'extirper, il faut la détruire... on ne peut pas la laisser... c'est un germe dangereux... il faut désinfecter... assainir...

L'autre acquiesce, et puis brusquement l'autre s'écarte, regarde en l'air, paraît attraper comme une mouche dans sa main. C'est une boulette de papier. »

(*Elle est là*, p. 30.- L'emploi du démonstratif déictique crée deux illusions : en premier lieu, celle de la présence et du dramaturge et de son récepteur au théâtre, comme s'ils voyaient la boulette de papier ; en second lieu, celle de la découverte de l'auteur de l'intrigue en même temps que le lecteur. Cette seconde impression est d'ailleurs renforcée par le modalisateur « paraît » et la comparaison « comme une mouche ».)

ELLE

« [...] tu vas voir, ne t'impatiente pas... ou plutôt tu vas entendre...

Quelques mesures de Boucourechliev.

[...]

LUI

Oh assez. (*Il arrête le disque.*) » (*C'est beau*, pp. 66- 67.- Cette didascalie suppose un disque extrait en Sit E.)

Quant aux indicateurs temporels, leur nombre est restreint dans les énoncés didascaliques de notre corpus et sont, pour la plupart, des adverbes exprimant la succession d'actions ou la durée, ou traduisant la surprise :

« H.1 : [...] Peut-être que ça vous rappelle quelque chose, à vous aussi. Quelque chose de drôle... dans votre vie... Ce serait un tel bonheur, ce serait un tel honneur... Vous n'avez pas besoin de donner autant. Moi, vous savez (*soudain très digne*), c'est beaucoup ce que j'ai donné... sans en avoir l'air [...] » (*Le Silence*, pp. 47- 48.)

« H.1 : [...] Vous savez que vous êtes salutaire. Des gens comme vous sont nécessaires. Ils font progresser... Ils portent haut le flambeau...

Il crie tout à coup.

Faux, faux, archifaux. Je suis fou. C'est du délire de générosité. Vous ne servez à rien. » (*Le Silence*, p. 53.)

« H.2, l'observe *un instant*. S'approche de lui, lui met la main sur l'épaule : Pardonne-moi... Tu vois, j'avais raison : voilà ce que c'est que de se lancer dans ces explications... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 39.)

« H.2, seul : [...] (*Guilleret*.) Tiens, moi aussi j'en ai un. Un magnifique. (*Se concentre*.) Voilà. Je l'enfonce... Voilà. Je crois que ça y est... (*Silence... et puis se tord, gémit*)... Non, il n'y a rien à faire [...] » (*Elle est là*, p. 27.)

ELLE

« Oui, ce n'est pas ça... attends...

Quelques mesures de Webern.

Non, pas ça non plus... Mais je sais quoi... je crois que cette fois...

Du Mozart, plus longuement. » (*C'est beau*, pp.66- 67.)

VOIX

« - Moi non plus. À force de remettre... Maintenant c'est trop tard...

- C'est toujours comme ça.

Puis dégénèrent en bruit de fond d'où des mots émergent, dits de façons différentes. » (*Isma*, p. 27.)

Ainsi, grâce aux connecteurs de succession et grâce aux indices duratifs surtout, est donnée l'impression que le pôle artistique « voit » ces actions qu'il décrit et commente, impression qui est renforcée dans *Le Silence* par le déictique temporel « pendant ce temps » :

« H.1 : [...] Quelle pacotille ? Quelle "littérature"... hein ? n'est-ce pas, c'était ça ? hein ? C'était ça ?

*Les autres pendant ce temps parlent :
Bruit de fond, des mots s'échappent... »* (p.37.)

En outre, les adverbes exprimant la surprise tels que « soudain », « tout à coup », « brusquement » révèlent que le commentaire, c'est-à-dire l'énonciation faite par l'auteur dramatique à travers les didascalies, est différé de « l'événement », autrement dit la communication entre les personnages : ils laissent transparaître « l'omniscience du commentateur »¹ qui sait quelles sont les actions à venir et qui annonce une modification de la situation des êtres fictifs qu'il met en scène. Par conséquent, bien que le pôle artistique institue le pôle esthétique en tant que son co-énonciateur, il reste transcendant par rapport à ce dernier puisqu'il a créé l'intrigue et la connaît donc avant lui.

Par ailleurs, le présent de l'indicatif est employé dans un nombre considérable de didascalies des pièces étudiées¹. Il tient le monopole des temps et modes verbaux dans ces énoncés. Il ne sert pas la narration puisque le texte didascalique n'est point un récit, il n'exprime ni une vérité générale, ni une itération d'actions. Il s'agit donc d'un présent d'énonciation :

« F.4, *gênée* : C'était un peu... Il m'a semblé... (*Hésite un instant et puis :*) Oh non, rien... Je ne sais pas... » (*Le Silence*, p. 64.)

« H.2, *hausse les épaules* : ... Alors... que veux-tu que je te dise ! » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 24.)

« H.2 : Qu'est-ce que c'est ? Montrez-moi. Qu'est-ce qu'ils nous ont lancé ?

H.3 la déplie, la regarde et la passe à H.2. » (*Elle est là*, p. 29.)

PIERRE

« Oui. Bon, je veux bien... (*Ton franc.*) Bon, bon... bien sûr, je jouais. (*Il rit doucement.*) Bon, bon, bien sûr... (*Ton hypocrite.*) Je jouais... » (*Le Mensonge*, p. 69.)

ELLE

« [...] On peut se pâmer. S'agenouiller... Tous ensemble. En famille. Baisser la tête au même moment... Pas de danger qu'ils la relèvent... Non. En effet. Pas de danger. Pas comme chez nous...

Elle frappe à la porte. » (*C'est beau*, pp. 56- 57.)

F.1

« [...] C'est un tiède. Un indifférent. Amorphe. Et Dante ! Et l'Apocalypse ! Oh, je n'en demandais pas tant... C'est trop. Merci. Oh oui, je reste.

¹ KRAZEM, Mustapha.- *Op.cit.*, p. 131.

H.1 sort. *Bribes de phrases d'adieux*.

Silence. » (Isma, p. 44.)

Cependant, la concomitance entre le commentaire et l'événement n'est qu'un effet produit par l'usage du présent de l'indicatif. Le moment de l'énonciation T0 paraît se confondre avec T, le temps de l'intrigue, car le premier est, en réalité, différé du second, comme nous l'avons expliqué plus haut.

Cet effet est renforcé par l'emploi abondant de phrases averbales puisqu'elles permettent au commentateur qu'est l'auteur dramatique de décrire en peu de mots ce qu'il « voit ». Elles sont, dans notre corpus, constituées d'un substantif, parfois déterminé, et souvent accompagné d'un adjectif qualificatif ou d'un complément du nom. Ainsi, ces didascalies peuvent être rapprochées des commentaires sportifs² :

« H.1, voix blanche : Inutile de parier. Répondra pas. Monsieur nous méprise. Nos cancons. Nos pépiements. Notre mauvaise littérature. Notre poésie de pacotille. » (*Le Silence*, p. 41.)

« H.1 : Oui. Je vois.

Un silence.

À quoi bon s'acharner ? » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 48.)

« H.2 : Oui, le voir agir et ne pas bouger. La tolérance. On est pris là-dedans... pieds et poings liés... Quel mot, hein ? Une vraie camisole de force...

Silence accablé. » (*Elle est là*, p. 31.)

JULIETTE, avec une gravité naïve

« C'est la vérité qui pousse comme ça. Il faut le dire à la décharge de Pierre : quand elle se met à pousser, la vérité... » (*Le Mensonge*, p. 25.)

LUI

« [...] Pas un petit vieux comme j'étais déjà à cet âge-là. Lui, c'est une tête solide. Un costaud. Déjà porté... hé oui... (petit rire) traînant tous les cœurs [...] » (*C'est beau*, p. 55.)

LUI

« Mais non, je vous dis. Ce n'est pas d'eux qu'il s'agit.

F.1, avec nostalgie.

De qui alors ? » (*Isma*, p. 31.)

¹ Comme dans toute pièce d'ailleurs, à l'exception de certaines œuvres dramatiques dans les didascalies desquelles on peut trouver aussi des verbes au futur simple.

² KRAZEM, Mustapha.- *Op. cit.*

En somme, bien que certaines d'entre elles puissent constituer des indications scéniques, les didascalies sont des commentaires de la représentation fictive en cours dans le sens où une construction mentale de l'espace et de la situation est faite. Le texte didascalique constitue donc un plan ancré dans la situation d'énonciation auteur/ lecteur et en apparence dans celle des personnages. D'ailleurs, les énoncés qui le forment sont traduits, lors du spectacle effectif, par des gestes, des regards, des tons, etc., en concomitance avec l'intrigue. Or, la communication de l'auteur/ lecteur est légèrement différée de celle des personnages.

3.3 La quasi-absence des didascalies initiales

Tout texte théâtral est précédé de didascalies initiales dans lesquelles sont donnés le titre et le sous-titre de l'œuvre, est présenté le cadre spatio-temporel de l'intrigue et est dressée une liste des personnages apportant des informations diverses sur ces derniers : leur âge, leur statut social, leur métier, les relations qui les lient, leur lien de parenté, etc. Elles sont donc des balises de décodage qui permettent à tout lecteur de texte théâtral de plonger facilement dans l'univers fictif, de se l'imaginer et de s'y repérer. Comme les règles génériques imposent leur présence, le pôle esthétique s'attend à les trouver au début de toute œuvre dramatique.

3.3.1 Titres et sous-titre¹ peu révélateurs

L'auteur intitule son œuvre dramatique et, parfois, la sous-titre. Il destine ces éléments au récepteur extratextuel ; ainsi, ce dernier est privilégié car il en sait plus que les personnages. Par conséquent, par là débute la « double énonciation ». Le contact entre le dramaturge et son énonciataire s'instaure donc avant que la conversation ne soit entamée entre les êtres fictifs. Le titre et le sous-titre d'une pièce de théâtre, si sous-titre il y a, font partie des didascalies initiales dans le sens où, à l'instar des listes des personnages et des indications sur le cadre spatio-temporel, ils donnent des informations sur la pièce et sont placés avant le dialogue.

Les titres et sous-titre des œuvres sarrautiennes n'indiquent ni le nom du protagoniste, ni le lieu de l'action ; certains évoquent le thème traité : *Le Silence*, *Le Mensonge* ; d'autres sont moins révélateurs : *Elle est là*, *C'est beau*, *Pour un oui ou pour un non* et *Isma ou Ce qui s'appelle rien*. Dans tous les cas, ils attirent l'attention du récepteur- lecteur, auditeur ou

spectateur- et l'incitent à les analyser, en extraire des présupposés, établir des hypothèses de lecture et structurer ses attentes :

- Les titres *Le Silence* et *Le Mensonge* sont constitués d'expressions définies qui présupposent : /Il y a un silence/ et / Il y a un mensonge/ qui véhiculent, grâce à la nominalisation, d'autres contenus implicites inscrits aussi dans les énoncés qui les véhiculent : /Quelqu'un est silencieux/ et /Quelqu'un ment/. Le récepteur s'attend alors à ce que son appréhension des œuvres portant ces titres lui permette d'identifier le personnage qui se tait et celui qui cache la vérité et de découvrir la ou les raisons de ces comportements qui impliquent respectivement la transgression du principe de coopération et celle de la loi de sincérité, qui consiste à n'« énoncer que ce que l'on tient pour vrai »¹. D'ailleurs, ces maximes conversationnelles sont définies dans le dialogue des êtres fictifs :

« H.1 [...] : [...] (*Criant.*) Mais parlez enfin, dites quelque chose. Si vous croyez que nous, ça nous amuse. On fait un effort, quoi, on ne se porte pas en écharpe, on se commet, oui, par charité, par gentillesse, pour créer des contacts, oui, oui, vous pouvez me mépriser, me détruire, égorgez-moi, je le hurlerai jusqu'à mon dernier souffle : des contacts... on se sacrifie... on consent à dire des bêtises... on se fiche de l'opinion... » (*Le Silence*, pp. 40- 41.)

JULIETTE, avec une gravité naïve

« C'est la vérité qui pousse comme ça. Il faut le dire à la décharge de Pierre : quand elle se met à pousser la vérité...

JEANNE

Oui, hein, c'est dur à contenir... Ça demande un espace vital, on n'a pas idée... Ça a une force d'expansion... » (*Le Mensonge*, p. 25.)

Ainsi, le lecteur, l'auditeur et le spectateur présument qu'ils vont percevoir les conséquences de ces transgressions sur les allocutaires du personnage silencieux et du menteur et sur leur communication et que le mensonge sera dévoilé.

- À partir du titre *Pour un oui ou pour un non*, nous pouvons tirer l'inférence suivante : /Quelqu'un a pris une décision sans raison valable/. Le récepteur extratextuel interroge alors l'œuvre en question sur l'identité de cet être fictif, sur la décision qu'il a prise, sur la raison qui l'y a mené et sur l'effet que celle-là produit sur le(s) interlocuteur(s) de ce personnage et leur conversation. Le contenu implicite extrait ci-dessus présuppose qu'/il ne fallait pas prendre cette décision/ et que /le protagoniste

¹ Seule la pièce *Isma* a un sous-titre, d'où le singulier.

n'a pas raison/. Par conséquent, les hypothèses suivantes seront établies : le héros devrait se justifier, mais l'/ les autre(s) n'en serait/ seraient pas convaincu(s) ou persuadé(s). Nous aurions affaire à une argumentation qui serait inefficace et nous nous attendrions à une enfreinte de la loi de pertinence, maxime conversationnelle qui impose à tout énonciateur le fait d'« être cohérent, [d'] être raisonnable » pour amener son énonciataire « à enrichir ou modifier le plus ses connaissances ou ses conceptions »².

- *Elle est là* et *C'est beau* sont des phrases verbales qui renferment des déictiques. Dans le premier, l'adverbe de lieu « là », associé au verbe « être » au présent de l'indicatif, montre que le personnage féminin est présent à T0, le moment de l'énonciation ; « elle » sera alors un déictique d'ostension. Dans le second, le pronom démonstratif « C' », suivi du même verbe conjugué au même temps verbal, renvoie à un objet se trouvant dans le contexte énonciatif. Comme les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs ne connaissent pas encore les situations d'énonciation fictives à la lecture/ écoute des titres, ils ne pourront identifier les référents de ces indices qu'après ou au cours de leur appréhension de ces pièces. Il est vrai qu'ils pourraient être découragés, mais, s'ils coopèrent, ils seront motivés à recevoir ces deux œuvres pour comprendre pourquoi la présence d'un actant ou la beauté d'un objet se trouvant dans la situation de communication des personnages sont essentielles dans l'intrigue et comment elles pourraient modifier le cours des actions.
- Quant au titre *Isma*, il suscite la curiosité du récepteur puisque ce dernier n'y comprend rien, ce mot n'existant pas dans la langue française. Il s'attend donc à ce que ce terme soit expliqué. *Ce qui s'appelle rien* est censé, comme tout sous-titre, jouer un rôle singulier et éclairer la réception de la pièce dans le sens où il devrait y apporter plus d'informations. La conjonction de coordination « ou » le reliant au titre implique que « Isma » équivaut à « Ce qui s'appelle rien » ; autrement dit, « Isma » veut dire « rien ». Certes, une définition de ce terme est donnée d'emblée, mais elle déroute plus les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs. Ces derniers ne peuvent, en aucun cas, deviner quoi que ce soit de l'intrigue, puisque le titre et le sous-titre ne remplissent pas leur fonction. Il s'agit d'une transgression de la loi de pertinence de la part de l'auteur, transgression qui amènerait quand même le récepteur coopératif à

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *L'Implicite*, p. 203.

² WILSON, Deirdre et SPERBER, Dan.- « L'interprétation des énoncés ».- *Communications*, n° 30, pp. 80- 94, p. 83.

lire/ écouter la pièce ou assister à sa représentation. La seule information qui leur est donnée est celle de ne s'attendre à « rien ».

En somme, quels que soient les codes et les canaux de réception de toute œuvre dramatique, le récepteur extratextuel devrait, dès le début de l'opération de décodage, mobiliser sa compétence linguistique pour comprendre le contenu explicite du titre et du sous-titre - si sous-titre il y a- et en tirer si possible des inférences. Ces informations le guident, en général, pour un déchiffrement correct du message ; cependant, les titres et sous-titre des pièces sarrautiennes ne répondent pas tous à la loi de pertinence, mais un lecteur averti l'expliquerait par leur appartenance au théâtre moderne.

Par ailleurs, le choix de la plupart des titres des œuvres étudiées révèle que ces dernières se fondent sur des enfreintes des maximes conversationnelles et sur l'importance accordée aux éléments de la situation de communication des personnages. Cela s'expliquerait par l'intérêt que porte l'auteur au langage et à sa flexibilité dans l'ensemble de son œuvre et à sa publication des six pièces à la même époque que l'émergence des nouvelles théories linguistiques portant sur la pragmatique et sur l'énonciation.

3.3.2 Identités des personnages camouflées

S'agissant de la liste des personnages, seules deux des six pièces étudiées en comportent une, à savoir :

- *Pour un oui ou pour un non* :

« H.1- H.2- H.3- F. »

- et *Le Silence* :

« Voix d'hommes désignées par :

H.1

H.2

JEAN-PIERRE

Voix de femmes désignées par :

F.1

F.2

F.3

F.4 »

Dans cette dernière, des « voix » s’y substituent, rappelant que cette œuvre a été destinée en premier à la radio. Même dans ces deux pièces, la seule information donnée ou présumée sur les actants est leur sexe, les personnages féminins désignés par « F. » et les masculins par « H. ». Ces initiales sont uniquement accompagnées de numéros pour distinguer les personnages l’un de l’autre. Donc deux cas de figure se présentent : soit les actants ne sont pas présentés du tout, soit ils le sont, mais sont dépouillés de toute identité.

Par conséquent, dans les six pièces, la loi d’exhaustivité est enfreinte. Comme l’auteur ne « fourni[t pas] l’information pertinente *maximale* »¹, les lecteurs, y compris le metteur en scène, seront déconcertés avant même d’avoir lu les œuvres. Mais, s’ils sont « coopératifs », c’est-à-dire que « [leur] contribution conversationnelle corresponde à ce qui est exigé d’[eux], au stade atteint par celle-ci, par le but ou la direction acceptés de l’échange parlé dans lequel [ils sont] engagé[s] »², qu’ils s’efforcent, autrement dit, de faire aboutir la conversation et de ne pas entraver l’échange, ils joueront le rôle de co-énonciateurs.

Dans cette perspective, les récepteurs des textes écrits adopteront plusieurs stratégies de lecture pour combler les lacunes des textes et faire surgir l’univers fictif. D’abord, pour les quatre autres pièces de Sarraute, ils reconstitueront respectivement la liste des personnages grâce aux didascalies fonctionnelles, c’est-à-dire aux prénoms ou aux initiales se trouvant avant chaque réplique :

- *Elle est là* : H.1, H.2, H.3 et F. ;
- *Le Mensonge* : Robert, Yvonne, Lucie, Simone, Jacques, Pierre, Vincent, Juliette et Jeanne ;
- *C’est beau* : Lui, Elle, Le Fils, Voix- plusieurs-, Voix de M. Duranton et Voix de Mme Duranton
- et *Isma* : H.1, H.2, H.3, F.1, F.2 et F.3.

Puis ils chercheront, dans le contenu explicite et implicite des énoncés, toute information sur ces derniers. Ils trouveront des didascalies internes, c’est-à-dire des références, dans les répliques, à la situation d’énonciation en cours et de ses différents éléments constitutifs, plus particulièrement aux partenaires discursifs et à leur identité.

Cette tâche est importante pour la construction de l’univers fictif par tout lecteur et pour la compréhension des textes, mais elle est aussi primordiale pour la préparation de la

¹ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *L’Implicite*, p. 214.

² GRICE, H. Paul, KANT, Emmanuel, FOUCAULT, Michel.- « Logique et conversation ».- *Communications*, 1979, n° 30, pp. 57-72, p. 61.
doi : 10.3406/comm.1979.1446

représentation par le metteur en scène puisqu'elle permettra à ce dernier de dénombrer les actants, de les identifier, de connaître leur sexe, de comprendre le type de relations établies entre eux, et par suite, de choisir les comédiens et de les guider dans leur jeu.

Lors de quelques échanges conversationnels, des personnages féminins sont sollicités en tant qu'énonciateurs et sont interpellés par les locuteurs par leur prénom qui est associé aux morphèmes de la deuxième personne. Ces noms propres appartiennent à la catégorie des « descriptions définies », qui sont destinées, selon Ducrot, à désigner un objet ou un être présent dans le contexte d'énonciation¹, ils ont une fonction référentielle. Chacun des noms véhicule donc des « indications existentielles »² sous forme de présupposé : /il existe un et un seul personnage présent portant ce nom/. Comprenant que le message leur est adressé, ces actants prennent la parole à leur tour pour répondre et emploient soit les indices de la première personne pour se désigner, soit ceux de la deuxième pour référer à leur interlocuteur, ce qui présuppose que ces prénoms sont les leurs. Ces femmes ont alors un semblant d'état civil :

« H.1 : [...] Ah, Marthe, croyez-moi, ne tombez jamais amoureuse d'un intellectuel.

F.4 : N'ayez crainte... [...] » (*Le Silence*, p. 43.- / F.4 s'appelle Marthe. /)

H.1

« Exactement. Il ne me reste qu'à m'en aller. D'ailleurs, moi, demain je dois me lever de bonne heure...
Yvonne, tu viens ?

F.1

... Non... je crois... » (*Isma*, p. 42.- / Le prénom de F.1 est Yvonne. /)

Les relations qui existent entre les interactants sont révélées par des didascalies internes. Il s'agit le plus souvent d'apostrophes nominales formées de termes dont le sémantisme marque le lien affectif ou familial. Ce détachement apostrophique présuppose que le référent existe et que l'énonciateur s'adresse à lui, ce qui fait de ce phénomène langagier « une opération énonciative »³. C'est tantôt un présupposé à support syntaxique qui s'attache aux expressions définies, tantôt le posé d'un énoncé qui permet de combler ces lacunes dans les pièces sarrautiennes :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1979_num_30_1_1446

¹ DUCROT, Oswald.- *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*.- Paris : Hermann éditeurs des sciences et des arts, coll. « Savoir : sciences », (1^{ère} édition 1972), 1993, p. 222.

² DUCROT, Oswald.- *Op. cit.*, p. 222. « Nous appellerons, par convention, "indications existentielles", les idées d'existence et d'unicité véhiculées par les descriptions définies. »

³ DÉTRIE, Catherine.- « Le détachement apostrophique modifie-t-il l'organisation prédicative de l'énoncé hôte ? ».- *Représentation du sens linguistique III*.- Bruxelles : De Boeck, 2009, pp. 61- 73, p. 61.

- Les personnages du *Silence* et du *Mensonge* sont tous des amis ; il en est de même dans *Isma* à une différence près : Lui et Elle, les protagonistes, sont mariés :

« F.1 : Eh bien, Jean-Pierre, mon ami, je vous félicite. » (*Le Silence*, p. 31.)

« 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. » (*Le Silence*, p. 62.)

JEANNE

« Oh ! écoutez on patauge... Je croyais que Robert devait nous apprendre... Mon petit Robert, au secours, tirez-nous de là... » (*Le Mensonge*, p. 37.)

ROBERT

« Mes amis, adieu. Les meilleures choses ont une fin. » (*Le Mensonge*, p. 67.)

LUI

« [...] Tout à l'heure, tenez, pour ne pas chercher bien loin, il aurait suffi de tendre un peu l'oreille et derrière nos échanges, mes amis, quel concert ! » (*Isma*, p. 37.)

LUI

« Tu es folle, qu'est-ce que tu dis ? »

ELLE

Qu'est-ce que tu veux que je dise, que c'est nos enfants ? » (*Isma*, p. 50.)

- Dans *Pour un oui ou pour un non*, H.1 est lié d'amitié à H.2, alors que H.3 et F. sont des voisins de ce dernier :

« H.1 : [...] Toi aussi, tu as toujours été parfait... un ami sûr... » (p.24.)

« H.2 : Oh... Pas la peine de chercher bien loin... on en trouve partout... Tiens, ici, tout près... mes voisins... des gens très serviables... des gens très bien... tout à fait de ceux qu'on choisit pour les jurys... Intègres. Solides. Pleins de bon sens. Je vais les appeler.

Sort et revient avec un couple.

Voilà... je vous présente... Je vous en prie... cela ne vous prendra pas longtemps [...] » (p. 31.)

- Lui, Elle et Le Fils de *C'est beau* forment une famille ; ils font appel à des « voix » dont certaines sont celles de connaissances :

LUI, *se réveillant*

« Mais qu'est-ce qui se passe ? [...] Tu as fait tes devoirs ? Tu te rappelles que tu as ta composition ? »

LE FILS

Oui, papa. J'ai presque fini [...] » (p. 24.)

ELLE

« [...] »

Elle frappe à la porte.

Viens, mon chéri, viens donc ici, près de nous...

Qu'est-ce que tu faisais ? Je te dérange ? Mais viens, je t'en prie, juste pour un instant...

LE FILS

Oui, maman. Qu'est-ce qu'il y a ? » (p. 57.)

- *Elle est là* met en scène quatre personnages : H.2, le personnage principal, F., son associée, H.1 son ami et H.3 un « spectateur » qui vient sur scène et qui se lie d'amitié avec ce dernier :

« H.2 : [...] elle était là quand nous parlions, elle écoutait...

H.1 : Qui donc ? Ah, cette personne ?... Votre collaboratrice ?

H.2 : Oui... enfin... mon associée... mais peu importe qui elle est... » (p. 20.)

« H.1 : Mon pauvre ami, si vous devez vous préoccuper... vous avez du pain sur la planche. » (p. 21.)

Ces lacunes seraient, à notre avis, délibérées, il s'agit de l'une des caractéristiques de l'esthétique du Nouveau Roman, mouvement littéraire auquel appartiennent essentiellement les œuvres sarrautiennes. Les personnages sont donc subsidiaires pour l'auteur qui voudrait faire prévaloir les tropismes : « A ces mouvements qui existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui, des personnages anonymes, à peine visibles, devaient servir de simple support. »¹

3.3.3 À la recherche du temps et du lieu

Selon André Petit-Jean, ce sont les didascalies qu'il qualifie de « spatio-temporelles » qui permettent principalement aux lecteurs d'identifier le cadre situationnel dans lequel le dialogue dramatique s'inscrit². Or, si les didascalies initiales existent dans certaines des pièces sarrautiennes, aucun indicateur de lieu ou de temps de l'action n'y est actualisé. Cette absence d'informations est considérée comme un écart esthétique car ne respectant pas les règles génériques et comme une transgression, de la part de l'auteur, de la loi d'exhaustivité,

¹ SARRAUTE, Nathalie.- *L'Ère du soupçon*, (préface).- Paris : Gallimard, 1956, pp. 162, p. 9.

² PETIT-JEAN, André.- *Op. cit.*, pp. 23- 25.

« loi [qui] exige que le locuteur donne, sur le thème dont il parle, les renseignements les plus forts qu'il possède »¹.

Par conséquent, tout récepteur des œuvres étudiées est dérouté. Il devrait alors interagir dynamiquement avec les textes et faire preuve de coopération, sachant qu'il est un co-énonciateur dans la situation d'énonciation qu'est celle de toute œuvre. Un examen minutieux des indicateurs spatio-temporels lexicaux employés par les personnages lui permet de distinguer les déictiques des autres indices. Il identifiera ainsi le cadre de l'action à T0 : il s'agit d'un « ici » et d'un « maintenant » non déterminés. En outre, aucune didascalie fonctionnelle n'indique un changement à ce niveau-là, ce qui implique une unité de temps et de lieu.

Dans les pièces de Sarraute, et plus précisément, dans les répliques des personnages, des éléments de natures diverses donnent des informations sur le lieu de l'intrigue :

- dans *Le Silence*, *Pour un oui ou pour un non*, *C'est beau* et *Elle est là*, des déictiques et des contenus implicites qu'on peut extraire des énoncés des interactants et dont les supports sont divers permettent au lecteur, ainsi qu'au metteur en scène, de construire mentalement l'univers dans lequel se meuvent les personnages ou d'éliminer certaines images n'y correspondant pas :

« 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 comme des dentelles peintes. Et des jardins pleins d'acacias... Oui, là-bas, tout est intact. » (*Le Silence*, p. 62. – L'adverbe «là-bas» véhicule un présupposé lexical sur la base duquel s'édifie l'inférence : /Ici, dans le lieu de l'énonciation, ne se trouvent ni de maisons comme dans les contes de fées, ni d'auvents comme des dentelles peintes, ni de jardins pleins d'acacias/.)

« H.2 : Oui, comme maintenant, quand tu t'es arrêté là, devant la fenêtre [...] Tu comprends pourquoi je tiens tant à cet endroit ? Il peut paraître sordide... mais ce serait dur pour moi de changer... Il y a là... c'est difficile à dire... mais tu le sens, n'est-ce pas ? comme une force qui irradie de là... de... de cette ruelle, de ce petit mur, là, sur la droite, de ce toit... quelque chose de rassurant, de vivifiant. » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 40. – Grâce aux indicateurs spatiaux, nous pouvons extraire de cette réplique les présupposés lexicaux suivants : /Il existe, dans cet endroit, une fenêtre/ et /Cette fenêtre donne sur une ruelle avec un petit mur et, à droite, un toit/.)

LE FILS

« [...] Tiens, recommençons... Pour voir... Je vais aller dans ma chambre... Et toi, tu vas le répéter, tu vas dire comme tout à l'heure : "C'est beau, hein ? Tu ne trouves pas ?" » (*C'est beau*, p. 23.- Les

¹ DUCROT, Oswald.- *Op. cit.*, p. 134.

verbes « vais » et « aller » associés à l'indice de lieu « dans ma chambre » présupposent que /le locuteur, c'est-à-dire Le Fils, n'est pas dans sa chambre/, mais qu'il en est tout près/, donc qu'il est chez lui/.)

« H.2 : [...] Trop tard, elle n'est plus là. [...] »

H.1 : Qui donc ? Ah, cette personne ?... Votre collaboratrice ?

H.2 : Oui... enfin... mon associée... » (*Elle est là*, pp. 19-20. – L'adverbe « là » associé au groupe nominal « mon associée » présuppose que / les personnages se trouvent dans des bureaux/.)

- une didascalie fonctionnelle dans *Le Mensonge* :

« *Entre d'abord Robert. Puis Yvonne, Lucie, Simone, Jacques
entrent et s'assoient tout en parlant.* »

(p. 21.- Elle véhicule un présupposé en rapport avec l'espace : / Il s'agit d'un milieu contenant plusieurs sièges/, puisque les personnages « s'assoient » tous ; cependant cette indication reste très vague, le pôle esthétique ne pourra donc qu'établir une hypothèse de lecture : l'action se déroule dans un salon ou une salle de séjour.)

Le metteur en scène, qui joue lui aussi le rôle de lecteur en premier, est censé concrétiser ces informations spatio-temporelles à travers le choix du décor et de l'éclairage. Mais comme elles sont omises, il est censé combler ces « lacunes » : c'est pourquoi Claude Régy a opté pour « un plateau nu, devant un écran blanc »¹ et « une lumière dure »² pour la mise en scène de *C'est beau* ; que Michel Mathieu a choisi, pour la représentation du *Mensonge*, un dispositif scénique « assez sobre (quelques chaises sur un plateau limité au fond par d'immenses miroirs) »³ ; et que le décor de Jacques Lassalle pour *Pour un oui ou pour un non* est constitué d' « une pièce aux murs, sol et plafond blancs ; une fenêtre derrière laquelle on voit la façade d'un immeuble haussmannien ; une chaise, un fauteuil, une table, le tout en bois, meubl[ant] un intérieur austère [...] »⁴.

Par ailleurs, pour situer l'action de chacune des pièces étudiées dans le temps, le récepteur pourrait extraire, des répliques des personnages, des présupposés existentiels à supports lexicaux. Chacune de ces inférences forme un enthymème, c'est-à-dire qu'elle réalise, de manière incomplète, la structure syllogistique : elle en est la première prémisse ou

¹ GALEY, Matthieu.- *Le Quotidien de Paris*, 29 octobre 1975.- *C'est beau*.- Paris : (1^{ère} édition Gallimard, 1975), Folio, coll. « Théâtre », 2000 (dossier d'Arnaud Rykner), p. 90.

² NOURISSIER, François.- *Le Figaro*, 27 octobre 1975.- in *C'est beau*, p. 90.

³ RYKNER, Arnaud.- « Mise en scène » (dossier).- *Le Mensonge*, Paris, (1^{ère} édition Gallimard, 1967), Folio, coll. « Théâtre », 2005, p. 89.

⁴ RYKNER, Arnaud.- « Mise en scène » (dossier).- *Pour un oui ou pour un non*, Paris, (1^{ère} édition Gallimard, 1982), Folio, coll. « Théâtre », 1995, p. 72.

la majeure. Le lecteur reconstituerait alors le syllogisme, dont deux éléments sont implicites, en mobilisant d'abord sa compétence encyclopédique pour trouver la seconde prémisse ou la mineure, ensuite sa compétence logique pour en tirer la conclusion. Il comprendrait donc que le cadre temporel de l'intrigue s'avère l'époque moderne :

« H.2, *faisant une grosse voix* : [...] N'y avait-il pas quelque chose ? Une menace étrange ? Un danger mortel ? Ah mais j'adore, moi, vous savez, les films de terreur, les romans policiers. » (*Le Silence*, pp. 34- 35.- /Les films existent déjà au moment de l'énonciation/.

Or, les premiers films datent de la fin du XIXe siècle.

Donc l'action se déroule vers la fin du XIXe siècle ou après, c'est-à-dire à l'époque moderne.)

« H.1 : [...] Tu étais toujours à une certaine distance... de tout le monde, du reste... mais maintenant avec moi...encore l'autre jour, au téléphone... tu étais à l'autre bout du monde [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 24.- /Le téléphone existe au moment de l'énonciation/.

Or, le téléphone a été créé à la fin du XIXe siècle.

Donc l'énonciation se fait vers la fin du XIXe siècle ou après, c'est-à-dire à l'époque moderne.)

« H.2 *lit, perplexe, se gratte la tête* : [...] Oh, regardez... ça défile dans leurs têtes, derrière leurs yeux immobiles... vous le voyez... des mots comme les sous-titres des films ? » (*Elle est là*, p. 30.- /Le sous-titrage existe déjà lorsque le locuteur prend la parole/.

Or, le sous-titrage date du XXe siècle.

Donc le cadre de l'action est le XXe siècle, c'est-à-dire l'époque moderne.)

PIERRE

« [...] (*Il singe une voix de femme.*) “Vous avez vu ces nouveaux tarifs ? Mais il va falloir aller à pied. On ne va plus pouvoir prendre le métro [...]” » (*Le Mensonge*, p. 22.- /Le métro existe au moment de la prise de parole/.

Or, le métro a vu le jour à la fin du XIXe siècle.

La prise de parole se fait donc vers la fin du XIXe siècle ou plus tard.)

LE FILS

« [...] Puisque je suis là... Et je n'ai même pas besoin de me montrer, pas besoin de faire coucou le voilà... Il suffit que je sois derrière le mur... enfermé dans ma chambre... Même derrière un mur de béton [...] » (*C'est beau*, p. 22.- /Le béton existe déjà lorsque Le Fils parle/.

Or, le béton a été créé au XIXe siècle.

Donc l'action a lieu au XIXe siècle ou après dans le temps.)

ELLE, *riant*.

« Rien que d'y penser, tenez, ça me donne des rires nerveux. Est-ce que ça ne lui donnerait pas le droit de téléphoner à Police-secours ? » (*Isma*, p.86.- /Le téléphone existe au moment de l'énonciation/.

Or, le téléphone a été créé à la fin du XIXe siècle.

Donc l'énonciation se fait vers la fin du XIXe siècle ou après, c'est-à-dire à l'époque moderne.)

Il est vrai que cette absence d'informations sur le cadre de l'intrigue nécessite un travail de décodage de la part du récepteur, mais elle n'aurait pas, à notre avis, comme objectif de complexifier la tâche de ce dernier. Sarraute n'aurait pas explicité le contexte énonciatif dans le but de privilégier l'action et les « tropismes » ou les « mouvements intérieurs » au détriment du lieu et du temps.

3.3.4 L'absence de répartition en actes et en scènes

S'il respecte les traditions de l'écriture dramatique, le texte théâtral est réparti en actes et en scènes. Le passage d'un acte à un autre correspond à un changement de cadre spatial et/ ou temporel, ce qui est marqué lors de la représentation par le noir ou le baisser de rideau. Quant au changement de scène, il dépend des entrées et sorties des personnages ; c'est pour cette raison que chaque scène débute par une didascalie dressant la liste des êtres fictifs présents. Mais, contrairement aux actes, la répartition en scènes n'est pas mise en évidence lors de la représentation, elle est donc surtout perceptible à la lecture de la pièce.

Les œuvres dramatiques sarrautiennes ne sont formées que d'un seul acte, puisque chacune d'elles respecte les règles de l'unité de temps et de lieu. Cependant, l'auteur omet la division en scènes, ce qui constitue d'une part, un écart esthétique puisque les règles génériques sont enfreintes, et d'autre part, une transgression de la loi d'exhaustivité, l'émetteur ne fournissant pas à son récepteur le maximum d'informations requises pour comprendre le message.

Est donc laissé au lecteur le soin de surveiller la présence ou absence des actants. Le récepteur du texte écrit pourrait tenir compte de certaines didascalies qui signifient explicitement que tel personnage ou tel autre entre ou sort de scène et qui facilitent donc le travail de décodage. Elles sont peu nombreuses dans cinq des six œuvres objets de l'étude. Seule la pièce intitulée *Elle est là* explicite tous ces déplacements des êtres fictifs et, par suite,

des comédiens, probablement parce qu'elle est « la première œuvre de Nathalie Sarraute à avoir été écrite directement pour le théâtre »¹ :

« F. : Mais dites donc... qu'est-ce qui vous prend ? mais qu'est-ce que vous avez ? Vous perdez la tête.

Elle sort. » (Elle est là, p. 26.)

« H.2 : Mais la porteuse...

F. entre, s'occupe à une table, range des papiers. » (Elle est là, p. 47.)

« Entre d'abord Robert. Puis, Yvonne, Lucie, Simone, Jacques entrent et s'assoient tout en parlant. » (Le Mensonge, p. 21.)

Certaines de ces didascalies sont parfois précédées de répliques dont l'objet essentiel est transmis explicitement : l'annonce du départ du personnage-locuteur. Ces didascalies sont donc redondantes, ce qui donne lieu à une enfreinte de la loi d'informativité que Gordon et Lakoff définissent comme suit : « Dans une situation de conversation où l'on ne fait pas de bavardage [...], normalement on n'énonce pas quelque chose que la personne à qui l'on parle sait probablement déjà, ou tient pour acquis. »¹

« H.3 : Pas grand-chose, en effet.

F. : Moi non plus, je ne veux pas suivre... du reste je n'ai pas le temps, il faut que je parte [...]

H.3 et F. sortent. » (Pour un oui ou pour un non, p. 35.)

« H.1 : Moi par contre, il est temps que je parte... Je suis déjà...

H.2 : Oui, je comprends... oui, à bientôt, à très bientôt... on va s'appeler...

H.1 sort. » (Elle est là, p.22.)

H.1

« Exactement. Il ne me reste qu'à m'en aller. D'ailleurs, moi, demain je dois me lever de bonne heure [...]

H.1 sort. Bribes de phrases d'adieux.

Silence. » (Isma, pp. 42- 44.)

Plus singulières sont, dans *Le Mensonge*, deux répliques qui sous-entendent que l'énonciateur de chacune est sorti de scène et qu'il y entre de nouveau au moment de l'énonciation, sans qu'aucune didascalie ne décrive ces déplacements. En effet, ce locuteur

¹ RYKNER, Arnaud.- « Mise en scène » (dossier).- *Elle est là*.- Paris : Folio, coll. « Théâtre », 2000 (1^{ère} édition Gallimard, 1978), p. 70.

interroge pertinemment ses interlocuteurs sur ce qui arrive. Le type de phrase (interrogatif) qu'il emploie vise un acte illocutoire de questionnement ; cette adéquation montre que la valeur illocutoire inscrite dans ce type d'énoncé est primitive. D'ailleurs, les personnages présents sur scène lui fournissent des explications claires. Si le sujet parlant posant la question était témoin de la scène qui a précédé, il s'agirait d'une transgression de la loi de pertinence de sa part et, par suite, ses énonciateurs ne lui répondraient pas ainsi :

PIERRE

« Apprenez-moi, je n'y arriverai jamais.

ROBERT

Qu'est-ce qui se passe ? On refait une démonstration ?

SIMONE

Non, non. C'est la réalité. Je ne joue pas. Mais ce pauvre Pierre a là un fait, enfoncé en lui [...] »
(p.49.- Les énoncés de Robert signifient /Je ne sais pas ce qui arrive. Je ne sais pas si on refait une démonstration/, véhiculant le sous-entendu suivant : /Je viens d'entrer sur scène/.)

LUCIE

« Aïe, aïe...

JULIETTE

Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce que c'est que ces cris ?

YVONNE

C'est Lucie. Elle est si sensible, la pauvre petite [...] » (pp. 55- 56.- Les interrogations de Juliette supposent que /Je ne sais pas ce qu'il y a. Je ne sais pas ce que sont ces cris/. Nous pouvons donc en extraire le sous-entendu : /Je n'étais pas là/.)

3.4 Les « didascalies internes »

La situation d'énonciation représentée n'est pas uniquement établie grâce aux didascalies, mais les répliques en fournissent aussi explicitement des éléments ou en suggèrent, suppléant ainsi aux lacunes du discours didascalique. C'est lorsqu'un personnage- et non le dramaturge- renvoie au contexte énonciatif ou aux autres actants. Nous emprunterons à Éric Eigenmann la nomenclature « didascalies internes »² pour désigner non

¹ GORDON, David et LAKOFF, George.- « Postulats de conversation ».- *Langages*, 1973, n° 30, pp. 32- 55, p. 41 (trad. de « Conversational Postulates » in Cole et Morgan 1975, pp. 83-106).- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *L'Implicite*, p. 207.

² Cf. Éric Eigenmann, « Le mode dramatique », 2003.

Selon Eigenmann, les « didascalies internes » sont seulement les contenus implicites référant à la situation d'énonciation.

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/md014400.html>

seulement les contenus implicites présupposés et sous-entendus des répliques référant à la situation de communication, mais aussi les explicites qui ont la même fonction.

Il est vrai que les didascalies internes telles que nous les avons définies pourraient couvrir un large éventail d'inférences et de contenus explicites, mais nous nous contenterons d'analyser ceux qui auraient pu donner lieu à des didascalies externes. Dans leur discours, les êtres fictifs des pièces sarrautiennes renvoient :

- à leurs déplacements et leur posture :

« H.1 : Oh, mais qu'est-ce qu'il y a ? Oh, oh, il se lève [...] » (*Le Silence*, p. 56.- Le mouvement de Jean-Pierre est décrit explicitement par H.1.)

LE FILS

« [...] Regarde papa, il est déjà tout recroquevillé... » (*C'est beau*, p. 61.- Le contenu propositionnel C0 de cette réplique est : /Lui est maintenant tout recroquevillé/. Grâce au morphème « déjà », nous pouvons en extraire le présupposé suivant : /Lui est recroquevillé depuis peu/.)

- aux bruits et sons :

« H.1 : [...] Vous avez entendu ?

Voix diverses.

- Non.

- Non, rien...

- Entendu quoi ?

H.1 : Un sifflement... Il a sifflé [...] » (*Le Silence*, p. 45.- H.1 énonce explicitement : / Vous avez entendu un sifflement ?/. Ses interlocuteurs interviennent sur ce contenu posé. Cet énoncé présuppose, grâce à la nominalisation « un sifflement », ce qui suit : / Quelqu'un a sifflé/, avant d'en faire le vrai objet du message : « Il a sifflé » et de préciser aussi la source du son.)

- à leur air et leurs regards :

« H.1 : Il a l'air surpris, il vous regarde. » (*Le Silence*, p. 60.- Le locuteur dit clairement que Jean-Pierre, le personnage mystérieux, est surpris par les propos de H.2 et qu'il regarde dans sa direction.)

« F. : [...] Mais il me semble que cette excitation... il a l'air si agité... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 35.- Un présupposé est véhiculé par le premier énoncé grâce à la nominalisation « excitation » : / H.2 est excité/. Il devient après un contenu posé : « il a l'air si agité ».)

« H.1 : Eh bien, je constatais seulement que dans la conjoncture actuelle... étant donné le tour que prennent... Mais vous n'avez pas l'air bien... vous n'êtes pas dans votre assiette [...] » (*Elle est là*, p. 20.- H.1 interrompt son argumentation pour énoncer explicitement l'état dans lequel se trouve H.2.)

JACQUES

« [...] Observez son air franc, son beau regard droit. » (*Le Mensonge*, p. 50.- Le véritable objet du message de Jacques est : / Regardez attentivement son air franc et son beau regard droit/. Mais sont aussi automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé des informations qui y sont intrinsèquement inscrites : /Son air est franc et son regard est beau et droit/.)

ELLE

« [...] Ne fais pas cette tête, je t'en prie [...] » (*C'est beau*, p. 45.- Sur le contenu explicite : /Je te prie de ne pas faire cette tête/, vient se greffer un présupposé /Tu fais la tête/, montrant l'attitude du Fils.)

H.2

« ... J'ai l'impression que nous allons aboutir.

ELLE

Aboutir ?

H.2

Oui. Nous touchions au port. J'allais justement vous dire que vous aviez à votre disposition exactement ce que vous cherchiez. Prévu pour votre cas. Mais ne me regardez pas comme ça... je pensais bien que vous ne vouliez pas le savoir. Vous préférez vous tourmenter. Vous aimez ça. » (*Isma*, p. 45.- Le contenu propositionnel de l'énoncé souligné est : /Je vous demande de ne pas me regarder comme ça/. Nous pouvons en extraire le contenu implicite suivant : /Vous me regardez comme ça/. Le spectateur pourra voir ce que désigne « ça », contrairement au lecteur qui devra le deviner à partir d'un calcul interprétatif, en tenant compte de la situation d'énonciation. Le sous-entendu véhiculé par cet énoncé est : /Vous me regardez d'un air révolté/.)

- à leurs gestes :

« H.1 : [...] Mais je ferais n'importe quoi... Il a bâillé, il s'étire [...] » (*Le Silence*, p. 56.- Ce sont les gestes de Jean-Pierre que H.1 décrit explicitement.)

JULIETTE

« Attendez. Ça vient. Elle cède. Regardez-la, ses lèvres s'entrouvrent [...] » (*Le Mensonge*, p. 60.- Le contenu de l'énoncé souligné est posé, décrivant une ouverture des lèvres de la part de Simone.)

- à leur silence, leur pause ou leur prise de parole :

« F.1 : C'est vrai, Jean-Pierre, dites quelque chose... » (*Le Silence*, p. 48.- Cet énoncé signifie explicitement : / Je te demande de dire quelque chose/, et suppose /Vous ne dites rien, vous êtes silencieux/.)

« H.2 : Eh bien, je l'avais félicité pour sa promotion... et il m'a dit qu'elle lui donnait... entre autres avantages... l'occasion de faire des voyages passionnants...

H.1 : Continue. Ça devient intéressant... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 33.- Au contenu posé de l'énoncé souligné, à savoir : / Je te demande de continuer/, vient se greffer un contenu implicite : /Tu as arrêté de parler/. Donc un silence s'est fait entre la réplique de H.2 et celle de H.1, ce qui est traduit aussi typographiquement par les points de suspension.)

- et à leur manière de parler :

« H.1 [...] : [...] vous pouvez me mépriser, me détruire, égorgez-moi, je le hurlerai jusqu'à mon dernier souffle : des contacts [...] » (*Le Silence*, p. 40.- Grâce aux deux points et au verbe « hurler » au futur simple, le lecteur comprend que H.1 hurle en disant « des contacts ».)

« H.1 : [...] Parce que j'ai dit : "C'est bien, ça"... oh pardon, je ne l'ai pas prononcé comme il fallait : "C'est biiien... ça..." » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 28.- Ne pas prononcer « C'est bien ça » comme il faut est énoncé explicitement par H.1. Le sens de « comme il fallait » est compris par le lecteur grâce à la démultiplication du « i » qui présuppose un accent mis sur cette lettre et grâce aux points de suspension qui séparent « C'est biiien » de « ça » et qui, comme le nom de ces signes typographiques l'indique, présuppose un suspens.)

« H.3 : Un mécanisme est là, dans cette cervelle... et au-to-ma-ti-que-ment il va saisir, broyer, réduire en poussière, en bouillie... » (*Elle est là*, p. 38.- Les traits dans le mot « automatiquement » présuppose que chacune des syllabes de ce mot est prononcée séparément.)

LUCIE

« C'est vrai. C'est sorti comme un boulet de canon : Styvers ! Vous l'avez crié... » (*Le Mensonge*, p. 23.- L'énoncé souligné incite le lecteur à faire le travail de décodage suivant :

- le contenu posé qui équivaut à la majeure : « Vous avez dit "Styvers" comme sort un boulet de canon » ;
- la mineure implicite reconstituée grâce à la compétence encyclopédique du récepteur : /Un boulet de canon sort en explosant/ ;
- la conclusion implicite aussi : /Donc vous avez explosé en disant : "Styvers"/, qui prend, par la suite, le statut de posé dans l'énoncé « Vous l'avez crié ».

Par ailleurs, les signes typographiques, à savoir le deux points et le point d'exclamation dans l'énoncé étudié, présupposent que Lucie crie et imite Pierre en prononçant "Styvers".)

LUI

« Tu as entendu ce ton apitoyé... Comme s'ils parlaient à des faibles d'esprit... » (*C'est beau*, p. 56.- En plus de son contenu posé, l'énoncé souligné véhicule un présupposé : /Le ton des interlocuteurs de Lui et Elle est apitoyé/.)

LUI

« Non. Vous ne pouvez pas voir. Il ne s'agit pas de ça. Isma. C'est le *ma* qui compte. Obscurantisma. Romantisma [...] » (*Isma*, p. 73.- La mise en italiques du « ma » présuppose que Lui prononce cette syllabe différemment de la normale, il y met un accent pour mettre en relief la prononciation erronée des Dubuit.)

Le spectateur perçoit tous ces déplacements, postures, sons, gestes, airs, regards, silences et façons de parler des personnages, vu la multiplicité des canaux de la représentation théâtrale. Cependant, l'auditeur et le lecteur devraient, s'ils sont coopératifs, interpréter ce qui est dit pour comprendre correctement le message. Il est vrai que le premier a un avantage sur le second, celui de saisir par l'ouïe tout ce qui est auditif, surtout le marquage prosodique, mais le second pourrait avoir accès au texte autant de fois que nécessaires pour déchiffrer le discours, ce qui n'est pas le cas du premier¹.

En somme, que la pièce soit lue ou écoutée, le récepteur aurait recours à ses compétences, surtout la linguistique et la rhétorico-pragmatique, pour extraire les inférences du discours des personnages. Le metteur en scène, lui, devrait, en premier lieu, faire le même travail de décodage qu'un lecteur puisqu'il est censé lire la pièce et appréhender correctement son contenu pour, en second lieu, préparer son adaptation sur scène qui devrait, en général, être fidèle au texte du dramaturge.

4 Le décalage entre les personnages et le récepteur extratextuel

Comme la communication théâtrale ne consiste pas en une et une seule situation d'énonciation et que ses destinataires sont multiples, le dramaturge peut opter pour un décalage au niveau des informations ou une égalité entre les énonciataires fictifs et les réels, surtout les lecteurs, auditeurs et spectateurs, le metteur en scène étant, lui aussi, en premier lieu, un récepteur de l'œuvre dramatique, plus précisément un lecteur. Trois possibilités se présentent :

- 1- Il peut choisir de privilégier ses récepteurs extratextuels en les informant plus que les personnages ; il les constitue ainsi comme ses complices, instaurant une relation de

connivence avec eux. Pour produire cet effet de supériorité des lecteurs/ auditeurs/ spectateurs par rapport aux actants, l'auteur est exhaustif, mais transgresse en quelque sorte la loi d'informativité.

2- L'écrivain peut aussi considérer tous ses énonciateurs comme égaux en les laissant découvrir l'intrigue en même temps ; il crée ainsi un effet d'attente chez les récepteurs extratextuels. Dans ce cas-là, il respecte la maxime conversationnelle citée ci-dessus, ainsi que la loi d'exhaustivité.

3- L'auteur peut aussi désavantager ses destinataires réels en leur cachant des renseignements que les êtres fictifs, eux, ont. De ce décalage découlera une tension car la loi d'exhaustivité est enfreinte par le dramaturge et les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs seront déroutés.

En dépend donc le degré de difficulté de l'opération de décodage, degré qui va dans l'ordre croissant du premier au troisième cas. Le récepteur extratextuel pourrait être alors encouragé ou découragé à recevoir une œuvre théâtrale, ce qui le mènera à adhérer au pacte du dramaturge ou, au contraire, à le rompre.

4.1 Les informations indirectes dans les scènes d'exposition

Comme une pièce de théâtre ne se limite pas au dialogue entre les êtres fictifs, elle se doit de ne pas omettre les énonciations autres et la présence du récepteur extratextuel. Ce dernier est un allocutaire principal qui ne doit pas se sentir exclu ou dépassé par ce qui arrive sur scène. C'est pour cette raison que, dans toute scène d'exposition, lui sont apportées des informations qui lui sont indispensables pour un déchiffrement correct du reste de l'œuvre dramatique : l'intrigue y est mise en place et les personnages y sont présentés.

Or, bien que les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs ignorent ce qui s'est déroulé avant que la pièce ne débute et ce en quoi consiste l'action, et bien qu'ils ne connaissent pas les actants, ni les liens familiaux ou affectifs entre eux, la plupart de ces informations ne leur sont pas données explicitement. Même si elles sont nouvelles pour eux et qu'elles leur sont destinées, elles sont, paradoxalement, véhiculées sous forme de présupposés. Ces contenus implicites sont en fait « censés correspondre à des réalités déjà connues et admises par le destinataire »²

¹ Sauf s'il possède une version sonore de la pièce enregistrée.

² KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- *L'Implicite*, p. 29.

fictif. Si ces dernières étaient posées, la loi d'informativité serait transgressée dans la situation de communication fictive.

Les œuvres analysées ne relevant pas du théâtre traditionnel, les scènes d'exposition n'y sont pas délimitées. C'est pour cette raison que nous avons choisi, comme terrain pour l'étude de l'information, de chacune des pièces, les premières pages précédant le nœud dramatique. Nous en avons extrait tout présupposé qui pourra guider le récepteur extratextuel et garantir la réussite, en partie au moins, de l'opération de déchiffrage.

- Dans une scène d'exposition, des informations présupposées sont censées être fournies au récepteur extratextuel sur les êtres fictifs et sur la nature de la relation qui les relie. Toutefois, au début des pièces sarrautiennes, si ces informations existent- *C'est beau* et *Isma* n'en comportent pas-, elles sont peu nombreuses. Par conséquent, les scènes d'exposition de notre corpus ne comblent pas les lacunes des didascalies initiales sur les actants ; c'est une transgression de la loi d'exhaustivité de la part de l'auteur. Cependant, l'enfreinte de cette maxime conversationnelle est intentionnelle : il ne s'agit pas d'une stratégie pour dérouter les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs dans leur déchiffrage des œuvres, mais d'un moyen pour privilégier l'intrigue au détriment du psychologique, la caractérisation classique des personnages étant accessoire pour Nathalie Sarraute¹ :

- dans *Le Silence* :

« H.1 : [...] Je suis ridicule quand je me laisse emporter par ces élans... Ce lyrisme qui me prend parfois [...] » (p. 28.- Grâce à la subordonnée circonstancielle est présupposé C1 : /Je me laisse emporter par ces élans, par ce lyrisme qui me prend parfois/ qui présuppose à son tour C2 : / Je suis lyrique parfois/.)

- dans *Pour un oui ou pour un non* :

« H.1 : [...] jamais... depuis tant d'années... il n'y a jamais rien eu entre nous [...] » (p. 23.- Cet énoncé véhicule le présupposé C1 : / Nous nous entendons bien depuis des années/ dont nous pouvons extraire d'autres contenus implicites mais C2 : / Nous nous connaissons depuis des années/ et C3 : / Un lien fort nous unit/.)

« H.1 : [...] Tu étais toujours à une certaine distance... de tout le monde, du reste... mais maintenant avec moi [...] » (p. 24.- La conjonction de coordination « mais » présuppose C1 : /Tu n'étais pas à une certaine distance avec moi/ duquel nous tirons C2 : /Tu étais proche de moi/.)

¹ « Le “for intérieur”, “l’ineffable intimité avec soi” n’avait été qu’un miroir à alouettes. “Le psychologique”, source de tant de déceptions et de peines, n’existait pas. »

- dans *Elle est là* :

« H.2 : [...] mon associée [...] » (p. 20.- L'expression définie est responsable de l'émergence du présupposé C1: /J'ai une associée/ qui présuppose à son tour C2 : /Je suis un directeur/.)

« H.1 : Mon pauvre ami, si vous devez vous préoccuper [...] » (p. 21.- L'apostrophe permet de dériver C1 : /Tu es mon ami/.)

- dans *Le Mensonge* :

JACQUES

« Je n'en croyais pas mes oreilles. Styvers. J'ai cru que je rêvais. Prononcer ce nom. Devant Madeleine. » (p. 21.- Deux présupposés peuvent être extraits de cette réplique, C1 : /Il existe un personnage nommé Styvers/ et C2 : /Il existe un être fictif féminin nommé Madeleine/.)

JACQUES

« [...] Où trouvez-vous le courage ? » (p. 22.- Grâce à la nominalisation, nous pouvons extraire de cet énoncé le présupposé C1 : /Vous êtes courageux/.)

- Dans l'ensemble de notre corpus, hormis *C'est beau*, l'action a commencé avant que le dialogue des personnages ne soit entamé. Est alors tangible le décalage entre les êtres fictifs et le récepteur extratextuel sur ce qui est arrivé, ce qui crée chez ce dernier l'impression d'entrer par effraction dans la vie des actants. Il devrait alors faire preuve de coopération et extraire des scènes d'exposition les présupposés qui lui permettront de saisir exactement les propos des personnages :

- dans *Le Silence* :

« F.1 : Si, racontez... » (p. 27.- Le dialogue débutant par « Si » présuppose C1 : /Vous, c'est-à-dire H.1, avez avant refusé de raconter/. C1 véhicule un autre présupposé C2 à support lexical « avez refusé » : /Quelqu'un vous a déjà demandé de raconter/.)

« F.1 : [...] Parlez-nous encore de ça. » (p. 27.- Le morphème « encore » nous permet d'extraire de cet énoncé le présupposé C1 : /Vous nous en avez déjà parlé/.)

« H.1 : [...] je ne sais pas ce qui m'a pris... » (p. 27.- La complétive est un support syntaxique pour le présupposé C1 qu'on peut dériver de cet énoncé : / Quelque chose « m'a pris »/. C1 présuppose C2 : /J'ai commis une erreur/, dont le support « a pris » est lexical.)

« H.2 : [...] Comment vous avez dit ça ? [...] Je voudrais me rappeler... » (p. 27.- L'interrogation de constituant dans le premier énoncé véhicule un présupposé C1 : /Vous avez dit ça/, ce qui est renforcé par le contenu implicite C'1que nous pouvons extraire du second énoncé grâce au verbe « me rappeler » : /C'est du passé/.)

- dans *Pour un oui ou pour un non* :

« H.1 : [...] C'est un peu pour ça que je suis venu [...] » (p. 23.- Cette structure clivée présuppose C1 : /Je suis venu pour une raison/, contenu implicite duquel nous pouvons également extraire le présupposé C2 : /Je n'étais pas là avant/.)

« H.1 : [...] que s'est-il passé ? » (p. 23.- / Il s'est passé quelque chose/ a le statut de présupposé dont le support est syntaxique, à savoir l'interrogation de constituant.)

- dans *Elle est là* :

« H.2 : [...] elle n'est plus là [...] elle est déjà partie [...] » (p.19.- Ces deux énoncés véhiculent le même présupposé C1: / Elle était là avant/.)

« H.2 : [...] elle était là quand nous parlions, elle écoutait... » (p. 20.- Est implicite, mais manifestement inscrit dans cet énoncé grâce à la subordonnée, le contenu C1 : /Nous parlions avant/.)

« H.2 : [...] nous étions du même avis... enfin vous et moi... mais elle [...] » (p. 20.- Le morphème « mais » est responsable de l'émergence du présupposé C1 : /Elle n'était pas de notre avis/.)

« H.2 : [...] Pourquoi ne lui ai-je pas demandé ? Oui, j'aurais dû... » (p. 20.- Nous pouvons extraire de ces deux énoncés le même présupposé C1 : /Je ne lui ai pas demandé/ ; cependant, c'est l'interrogation de constituant qui le véhicule dans le premier énoncé, alors que c'est au verbe « devoir » au conditionnel passé qu'il s'attache dans le second.)

« H.2 : [...] notre idée à nous, tout à l'heure... a été [...] livrée sans défense [...] » (p. 21.- Le contenu C1 : / Notre idée n'a pas été défendue/ a le statut de présupposé qui trouve son origine dans la nominalisation « défense » associée à la négation « sans ». Nous pouvons en extraire un autre contenu implicite de la même catégorie C2 : /Notre idée a été attaquée/.)

- dans *Le Mensonge* :

YVONNE

« J'aurais voulu rentrer sous terre. » (p. 21.- Le contenu propositionnel de cet énoncé est C0 : /J'avais honte/ qui présuppose C1:/ Quelque chose de honteux est arrivé/.)

JACQUES

« Je n'en croyais pas mes oreilles. Styvers. J'ai cru que je rêvais. Prononcer ce nom. Devant Madeleine. »
(p. 21.- Nous pouvons tirer de cette réplique plusieurs présupposés indiquant que l'action a débuté avant le dialogue : /J'ai entendu quelque chose/, /Quelqu'un a prononcé le nom « Styvers » devant Madeleine/ et /Je ne rêvais pas /.)

SIMONE

« Mais vous ne pouvez donc pas vous retenir ? » (p. 22.- / Vous ne vous êtes pas retenu/ a le statut de présupposé.)

PIERRE

« [...] Il fallait l'entendre. [...] Vous auriez dû les voir [...] » (p. 22.- Le premier énoncé présuppose C1 : /Vous ne l'avez pas entendue/ et le second C'1 : / Vous ne les avez pas vus/, deux contenus implicites desquels nous pouvons extraire C2 ou C'2 : /Vous n'étiez pas présent/.)

- dans *Isma* :

LUI

« Dénigrement ? [...] Vous auriez pu dire aussi : médisance. Ou cancans. » (p. 23.- Le premier présupposé dérivé de cette réplique est C1 : /Vous n'avez dit ni « médisance » ni « cancans »/ qui présuppose C2 : / Vous avez dit autre chose/ et C3 : / Vous avez dit « dénigrement »/.)

LUI, *soupire*.

« [...] Il n'y a plus qu'à se rendre [...] C'est cette gêne qui aurait pu vous retenir [...] » (p. 23.- Le verbe « se rendre » et la négation nous permettent d'extraire du premier énoncé le présupposé C1 : / On résistait avant/. Quant au second énoncé, il comporte un contenu implicite de la même catégorie C'1 : /Cette gêne ne vous a pas retenu/ duquel on peut tirer C'2 : /Vous avez continué malgré cette gêne/ et C'3 : /Quelqu'un était gêné/.)

H.1

« Moins en tout cas que d'entendre dénigrer comme ça... Ça vraiment, c'est au-dessus de mes forces. »
(p.24.- C1 : /Quelqu'un dénigrait/ a le statut de présupposé.)

F.2

« On était là à déchiqueter... ces pauvres Dubuit [...] » (p. 25.- Le verbe « déchiqueter » est responsable de l'émergence du présupposé C1 : / Les Dubuit étaient nos victimes/.)

LUI

« [...] Nous avons été rappelés à l'ordre. » (p. 26.- Le présupposé C1 : / Quelqu'un nous a rappelés à l'ordre/ peut être extrait grâce à la tournure passive de cet énoncé et C2 : / Nous nous conduisions mal/ grâce à l'expression « rappeler à l'ordre ».)

- Pour présenter l'intrigue dans certaines de ses pièces, Sarraute n'a pas simplement recours aux contenus posés, mais aux présupposés aussi. Cependant, ces informations véhiculées implicitement sont nouvelles même pour les personnages. Elles se chargent donc, paradoxalement, de la progression du discours, les contenus posés seuls étant censés remplir cette fonction. Cette forme d'implicite leur est donnée car ils sont sujets à contestation : c'est une stratégie d'encodage pour les faire passer comme des réalités déjà connues et admises par le destinataire, ce qui donne la possibilité à ce dernier d'enchaîner sur ces présupposés :

- dans *Pour un oui ou pour un non* :

« H.1 : [...] Qu'est-ce que tu as contre moi ? » (p.23.- Cet énoncé véhicule le présupposé C1 : / Tu as quelque chose contre moi/.)

« H.1 : Qu'est-ce qui est plus fort ? Pourquoi ne veux-tu pas le dire ? [...] » (p. 24.- Sont présupposés C1: / Quelque chose est plus fort/ et C'1 : / Tu ne veux pas le dire/, grâce aux interrogations de constituants.)

« H.1 : [...] Il y a donc eu quelque chose... »

H.2 : Non... vraiment rien... Rien qu'on puisse dire... » (p. 24.- C1 : / On ne peut parler de ce « rien »/ a le statut de présupposé.)

- dans *Elle est là* :

« H.2 : Elle a là sa petite idée [...] Je cherche à me rassurer [...] J'aurais dû intervenir... la forcer à la sortir, à la montrer au grand jour [...] » (p. 21.- Du deuxième énoncé émerge le présupposé C1 : / Je suis troublé/ et du troisième C'1 : / Elle dissimule son idée/.)

« H.2 : [...] C'est comme ça, ces idées. Elles donnent à ceux en qui elles sont implantées cette certitude... cette assurance ... exaspérante [...] » (p. 22.- Plusieurs présupposés peuvent être extraits du second énoncé C1 : / Ces idées sont implantées en des personnes/, C2 : /L'assurance de ces personnes est exaspérante/, C3 : / Ces personnes sont certaines, sûres/.)

- dans *C'est beau* :

LUI

« Mais qu'est-ce que tu as ? » (p. 21.- L'interrogation de constituant nous permet de tirer de cet énoncé le contenu implicite C1 : / Tu as un problème/.)

LUI

« Non, en effet, je ne comprends pas...

LE FILS

Oh écoute, pourquoi faire semblant ? Tu sais bien que tu n'obtiendras rien de plus que ça [...] » (p. 22.- De la réplique du Fils nous pouvons dériver trois contenus qui sont implicites mais qui sont inscrits dans les énoncés C1 : / Tu fais semblant de ne pas comprendre/ et C'1 : /Tu n'obtiendras rien de plus que ça/.)

LE FILS

« Ah toujours les mêmes reflexes de défense, les mêmes échappatoires, les mêmes camouflages... Pour tromper qui ? [...] » (p. 23.- Nous extrayons du premier énoncé, plus précisément de la nominalisation, le présupposé C1 en rapport avec l'intrigue: /Tu te défends, tu échappes, tu camoufles/ qui présuppose C2 : / Tu cours un danger/ et du second énoncé C'1 : / Tu trompes quelqu'un/ dont le contenu implicite C'2 est : /Tu caches la vérité/.)

- dans *Isma* :

LUI, *soupire.*

« [...] Vous voyez comme tout le monde a l'air gêné ? [...] » (p. 23.- De la subordonnée de cet énoncé émerge le présupposé C1 : /Tout le monde a l'air gêné/.)

F.2

« On était là à déchiqueter... ces pauvres Dubuit [...] » (p. 24.- L'expansion adjectivale « pauvres » nous permet de tirer de cet énoncé le présupposé C1 : /Nous avons pitié des Dubuit/.)

LUI

« Eh bien ! Qu'est-ce qu'on attend ? » (p. 26.- L'interrogation de constituant est responsable de l'émergence du présupposé C1 : /On attend quelque chose/.)

En somme, tout récepteur extratextuel est moins informé que les personnages dans la scène d'exposition quelle que soit la stratégie d'encodage mise en place par le dramaturge. Une tension en découlerait au niveau de la situation de communication réelle. Pour l'éviter tout en veillant au respect de la loi d'informativité dans la situation d'énonciation fictive, l'auteur use des présupposés. C'est la tâche des lecteurs/ auditeurs/ spectateurs de les extraire et de reconstituer le puzzle que leur avance l'écrivain pour continuer le déchiffrement de la pièce.

Par ailleurs, dès la scène d'exposition, est dévoilé le projet qu'entend mener Sarraute. Ses œuvres dramatiques ne relèvent pas du théâtre traditionnel, elle y explore de nouveaux mondes dans le sens où elle ne fonde pas son intrigue sur des caractères, mais sur les paroles des personnages, leur façon de les énoncer et l'effet que produit leur énonciation sur leur(s) interlocuteur(s). C'est ce qui a donné à ses pièces la qualification de « théâtre des mots »¹. Il revient à leur récepteur d'adhérer à ce pacte et d'accepter de jouer le rôle de co-énonciateur.

4.2 Des référents inconnus

Dans les pièces de Sarraute, le récepteur extratextuel se heurte à un obstacle dans le déchiffrement car il se trouve incapable d'accoler des référents à certains pronoms démonstratifs et personnels qui, pourtant, pour les personnages, fonctionnent, pour la plupart, comme anaphoriques ou déictiques. Prenons à titre d'exemple *C'est beau* : que nous lisions/écoutions ou assistions à la représentation de cette pièce, nous ne pouvons identifier ce qui est qualifié de « beau » que vers la fin². Cependant, l'allocutaire fictif prend parfois la parole pour interroger son interlocuteur sur ce à quoi ces morphèmes renvoient ; il joue ainsi le rôle de double des lecteurs/ auditeurs/ spectateurs qui auront alors une réponse plus ou moins claire à leur(s) question(s) :

« H.2 : [...] Mais juste un instant... permettez-moi... excusez-moi... je dois... je reviens tout de suite...
(*Sort. Revient.*) Trop tard, elle n'est plus là.

H.1 : Qui donc ?

H.2 : Ce n'est rien... j'aurais voulu... Mais elle est déjà partie... Oui, la personne qui... » (*Elle est là*, p. 19.)

LUI

« [...] il n'y a rien à faire : je le vois partout. Dès que les gens se mettent à parler comme ça- ça y est, je plaque ça dessus...

H.2

Quoi ça ?

LUI

Eh bien, l'échange de lieux communs [...] » (*Isma*, p. 33.)

¹ <http://www.avoir-alire.com/nathalie-sarraute-le-theatre-des-mots>

² Dans *Le Quotidien de Paris* du 29 octobre 1975, Matthieu GALEY fait remarquer que le décor lors de la représentation du metteur en scène Claude Régy consiste en « un plateau nu » et « un écran blanc ». C'est probablement cet écran qui est le référent du déictique « C' ».

Voir p. 90 du dossier d'Arnaud Rykner in SARRAUTE, Nathalie.- *C'est beau*.- Paris : Folio, 2000, (1^{ère} édition Gallimard, 1975).

Par contre, plus nombreuses sont les occurrences de tels pronoms employés par les personnages sans aucune indication sur leurs référents, soit parce qu'ils désignent des éléments de la situation d'énonciation, soit parce qu'ils fonctionnent en anaphoriques, renvoyant à l'un des constituants d'un discours antérieur dont les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs n'ont pas été « témoins ». Une complicité entre les êtres fictifs est ainsi tangible, ce qui ne s'applique pas à la relation dramaturge/ récepteurs extratextuels, ces derniers n'ayant pas eu de réponse à leurs interrogations sur les référents :

« H.1, *indigné* : [...] Mais vous, quand ça crève les yeux... Mais vous ne me ferez pas croire... Vous le sentez comme moi [...] » (*Le Silence*, p. 30.)

« H.1 : [...] À quoi bon s'acharner ?

H.2 : Ce serait tellement plus sain...

H.1 : Pour chacun de nous... plus salubre... » (*Pour un oui ou pour un non*, pp. 48- 49.)

PIERRE

« Et les grandes phrases sentencieuses sur la vérité qui pousse ? C'était pourtant si touchant... Eh bien, elle pousse toujours, je n'y peux rien. Et en vous aussi, elle pousse : Bon, bon, je jouais... Vous l'avez perçu comme moi... Ça crevait les yeux, ou plutôt les tympons. » (*Le Mensonge*, p. 64.)

ELLE et LUI, voix blanches

« Tu ne trouves pas ça beau ? Tu détestes ça... tout ça... » (*C'est beau*, p. 61.)

En outre, le récepteur extratextuel n'arrive pas à savoir ce que désignent certains groupes nominaux déterminés par des adjectifs possessifs ou démonstratifs ou par des articles définis. Ces groupes sont des expressions définies qui présupposent l'existence d'un référent correspondant et qui impliquent que l'être fictif- allocutaire est censé arriver à l'identifier. Si ce dernier en est incapable- ce qui est rarement le cas-, il demande à son interlocuteur de le lui indiquer, ce qui fera sortir aussi, indirectement, le lecteur/ auditeur/ spectateur de l'ignorance :

« F.3 : [...] Comment vaut-il mieux y aller, vous ne nous l'avez toujours pas dit, comment y va-t-on, dans votre pays de rêve ? » (*Le Silence*, p. 36.)

« F.1 : Mon Dieu ! comme d'un seul coup tout resurgit... juste avec ça, ces guillemets...

H.1 : Quels guillemets ?

H.2 : Ceux que tu places toujours autour de ces mots, quand tu les prononces devant moi... "Poésie" "Poétique." Cette distance, cette ironie... ce mépris... » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 42.)

« H.1 : Eh bien je constatais seulement que dans la conjoncture actuelle... étant donné le tour que prennent [...] » (*Elle est là*, p. 20.)

SIMONE

« [...] pendant la guerre... Il y avait des Canadiens parachutés... Mon mari les avait rencontrés dans la forêt. » (*Le Mensonge*, p. 43.)

LUI

« [...] Il était encore intact. Avant la faute. Les fautes... » (*C'est beau*, p. 28.)

H.2

« N'oublie pas que c'est à toi de donner le signal. » (*Isma*, p. 28.)

De plus, bien que les noms propres soient rares dans les pièces sarrautiennes, la plupart d'entre eux n'ont pas de référents identifiables par rapport au récepteur extratextuel, contrairement aux personnages qui les reconnaissent puisqu'ils renvoient à l'une de leurs connaissances :

« F.1 : C'est Jean-Pierre qui vient de rire. » (*Le Silence*, p. 31.)

YVONNE

« Ma petite Lucie, venez par ici, à l'écart, mettons-nous là toutes les deux, pensons à autre chose... Je voulais justement vous demander... Comment va Claude ? » (*Le Mensonge*, p. 57.)

LUI

« [...] Tu avais besoin du père Jamet. Et des fils Aubry. Eh bien, moi je te demande maintenant de me donner la mère Duranton... le père Duranton... Parfaitement, le père et la mère... » (*C'est beau*, p. 47.)

H.3

« Avec... avec... c'était Roudier... » (*Isma*, p. 62.)

4.3 Des informations incomplètes

Outre l'obstacle des opérations de référencement, les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs sont confrontés à d'autres difficultés lors du déchiffrement des œuvres de notre corpus : les informations qui leur sont données ne sont pas complètes, ce qui met en jeu cette opération. La loi d'exhaustivité est donc transgressée. L'examen minutieux des phrases révèle que des éléments essentiels manquent à certaines d'entre elles, surtout les compléments d'objet. Cette structure est intentionnelle soit pour montrer que, parfois, des actants n'arrivent pas à trouver

leurs mots et les phrases restent incomplètes même si un autre personnage interrompt son interlocuteur pour en exiger la suite¹, ce qui ne fait pas avancer le décodage du récepteur extratextuel ; soit pour en détourner l'attention du récepteur extratextuel puisque cela ne constitue pas le véritable objet du message :

« H.1 [...] : [...] Seulement vous faites semblant... Vous trouvez que c'est plus malin de faire comme si...

H.2 : Mais, bon sang, comme si quoi ? [...]

H.1 : [...] C'est comme des émanations... comme si on... » (*Le Silence*, p. 30.)

« H.1 : Que voulez-vous ? On ne peut faire que le dos rond... Personne d'ailleurs... vous ne trouvez pas ? » (*Elle est là*, p. 19.)

LUI

« Ah ça, il y en a déjà... Elles tournent autour... L'autre jour le téléphone sonne... je décroche et j'entends... » (*C'est beau*, p. 44.)

VOIX

« [...] »

- Quel dommage, je n'ai pas pu, figurez-vous... » (*Isma*, p. 27.)

En outre, comme les dialogues des personnages sont lacunaires, qu'ils prêtent parfois à confusion et que les sujets traités sont singuliers, les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs, s'ils sont coopératifs, interrogent à certains moments les œuvres sur la raison ou la manière d'agir ou de penser des actants pour garantir une compréhension correcte à partir des contenus implicites qu'ils peuvent tirer des énoncés de ces derniers. Parfois, un être fictif qui n'est pas aussi informé que les autres remplit alors la fonction de double des récepteurs extratextuels :

« H.1 : C'était pourtant une si belle occasion de laisser tomber, de ne plus jamais revoir un ami de toujours... un frère... Je me demande ce qui t'a retenu... »

H.2 : C'est que ce n'est pas permis. Je n'ai pas eu l'autorisation [...] j'ai fait quelques démarches...

H.1 : Auprès de qui ?

H.2 : Eh bien, auprès de ceux qui ont le pouvoir de donner ces permissions. Des gens normaux, des gens de bon sens [...] » (*Pour un oui ou pour un non*, p. 27.- Le contenu propositionnel de l'énoncé souligné est C0 : / Je n'ai pas été autorisé/ qui présuppose C1 : /Quelqu'un ne m'a pas autorisé/ ; cependant, l'identité du « quelqu'un » reste inconnue.)

¹ Nous ne nous intéressons pas ici aux interruptions car elles ne répondent pas à l'objectif de ce chapitre.

« H.1 : Et vous savez, vous aurez beau vous échine*er*, vous ne les persuaderez pas... » (*Elle est là*, p. 21.- Cet énoncé sous-entend /Vous ne les persuaderez pas pour une certaine raison/. Se pose alors la question : Quelle en est la raison?)

ROBERT

« Alors voilà... Mais il faut que quelqu'un se dévoue... qu'il fasse le menteur.

VINCENT

Moi je veux bien.

PIERRE

Parfait. Vous me paraissez tout désigné. » (*Le Mensonge*, p. 33.- Tenant compte de la situation d'énonciation, nous pouvons extraire de la réplique de Pierre le sous-entendu suivant : /Tu es un bon menteur/. Les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs se demandent alors pour quelle raison Pierre le juge ainsi, même si indirectement.)

LE FILS

« Ah, rien que de l'entendre est au-dessus de ses forces. Ça lui donne chaud, n'est-ce pas ? Elle a envie de se boucher les oreilles... de se cacher... » (*C'est beau*, p. 24.- Le récepteur extratextuel ignore pourquoi certains mots mènent à la perturbation d'Elle.)

LUI

« C'est qu'ils existent.

F.3

Qu'ils existent ?

LUI

Oui. Ils sont là. Indestructibles. Irréductibles.

F.1

Eh bien quoi ? Il n'y a vraiment pas de quoi se mettre dans cet état. S'il fallait pour tout ce qui existe... » (*Isma*, p. 53.- Le contenu posé de l'énoncé souligné est C0 :/ Le problème est qu'ils existent/, ce qui incite les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs à se poser la question suivante : Pourquoi est-ce un problème ?)

4.4 Les ellipses de scènes

Plus singulier est le décalage des informations entre les récepteurs extratextuels et les personnages, décalage dû à des ellipses de scènes. En effet, dans deux pièces de six, les actants vivent des événements dont les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs ne sont pas « témoins ». Ces derniers ont alors l'impression d'être mis à l'écart et d'être des intrus. Cependant, leur éloignement doit être justifié. Dans *Elle est là*, l'une des conversations de

H.2 et H.3 avec F. est omise pour ne pas enfreindre la règle de l'unité de lieu ; c'est le vide sur scène car les deux hommes sortent et vont dans le bureau de la femme pour ne pas éveiller ses soupçons. Par contre, dans *Le Mensonge*, le « focus » change : au lieu de nous permettre d'assister au conflit entre Simone et les autres, conflit majeur dans l'intrigue, notre intérêt est porté, par le dialogue en cours, donc par le dramaturge, vers l'un des côtés de la scène où deux des êtres fictifs se sont déplacés pour éviter la tension avec leurs interlocuteurs.

Les récepteurs extratextuels comprennent que ces scènes ont été omises à travers les propos de personnages qui rapportent et commentent ce qui est arrivé sous forme de contenus posés et d'implicites. Pour combler ces lacunes, il est évident qu'ils devraient tenir compte du contenu explicite de ce rapport, mais ils devraient en extraire aussi les présupposés. Ils reconstitueraient ainsi le puzzle de l'intrigue :

- Dans *Elle est là*, comme H.2 et H.3 ont tous deux vécu cet événement, l'auteur use des présupposés dans un double objectif : d'une part, éviter une transgression de la loi d'informativité dans la situation d'énonciation fictive et, d'autre part, en informer les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs. C'est un jugement erroné de la part du second personnage qui sert de moyen pour réduire le décalage entre les êtres fictifs et les récepteurs extratextuels :

« H.3 : Vous avez l'air déçu... On a pourtant fait du beau travail. Moi surtout... Parce que vous... Il y a eu des moments, au début, où j'ai cru que vous alliez faire machine arrière... » (p. 43.- Outre le contenu explicite, nous pouvons tirer du dernier énoncé, plus précisément du verbe contrefactif « ai cru », le présupposé C1 : /Vous n'avez pas fait machine arrière/.)

« H.3 : Oui, l'évidence. *La certitude*. Elle l'a acceptée... Et pas seulement du bout des lèvres... » (p. 44.- Est présupposé C1 : /Elle a été convaincue/.)

« H.3 : J'ai vu sa nuque éclairée par la lampe... Ça m'a rappelé nos projets...

H.2 : Pas moi, ça m'a attendri. [...] » (p. 44.- Nous pouvons extraire de la réplique de H.2 un contenu implicite mais manifestement inscrit dans l'énoncé C1: /Ça ne m'a pas rappelé nos projets/.)

« H.2 : [...] Elle a pris le parti de se rendre.

H.3 : Vous croyez ?

H.2 : J'en suis sûr.

H.3 : Ça ne me paraît pas très plausible. Elle aurait cédé plus vite.

H.2 : Vous trouvez que ç'a été long ? [...] » (p. 45.- Le verbe « croyez » dans la première réplique de H.3 et l'interrogation sont responsables de l'émergence du présupposé C1 : / Je (=H.3) ne suis pas sûr

qu'elle a pris le parti de se rendre/. H.2 enchaîne alors sur ce contenu implicite. C'1 : / Elle n'a pas cédé vite/ est une autre inférence de la même catégorie véhiculée par le conditionnel passé « aurait cédé » dans la deuxième réplique de H.3, ce qui offre à H.2 une base à l'enchaînement discursif. Ce dernier n'est pas du même avis, ce qui est présupposé par son troisième énoncé C''1 : / Ça n'a pas été long/.)

« H.2 : [...] il fallait nous montrer qu'elle a dû, à son corps défendant, vaincue par la poussée irrésistible de nos arguments... c'était le seul moyen de se débarrasser de nous, de nous empêcher de revenir à la charge... » (p. 45.- Cet énoncé véhicule le présupposé C1 : / Elle nous a montré qu'elle a dû, à son corps défendant, vaincue par la poussée irrésistible de nos arguments, se rendre/ qui présuppose C2 : /Elle n'a pas vraiment dû, à son corps défendant, vaincue par la poussée irrésistible de nos arguments, se rendre/. Est aussi présupposé C'1: / Elle a voulu se débarrasser de nous, nous empêcher de revenir à la charge/.)

« H.3 : [...] Quand vous avez commencé vos travaux d'approche... partant de loin, en catimini... je dois dire que là je vous ai admiré [...] » (p. 45.- À partir de cet énoncé, nous pouvons tirer le contenu implicite C1: / Vous avez commencé vos travaux d'approche, vous êtes partis de loin, en catimini/ qui présuppose C2: / Vous avez caché vos intentions au début/.)

- Dans *Le Mensonge*, Lucie s'avère être le double des lecteurs/ auditeurs/ spectateurs dans le sens où elle tente, comme eux, de surprendre la conversation des autres actants :

LUCIE

« Oui, oui, mais je vous en prie, allez voir, venez juste me dire... Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qu'on lui fait ?

YVONNE

À Simone ?

LUCIE

Oui... il m'a semblé qu'il a parlé de poison, de fiole qu'on ouvre...

YVONNE

Il est très drôle. Il la compare aux empoisonneuses... quand elles versent quelques gouttes et observent... » (pp. 57- 58.- Le second énoncé de Lucie présuppose C1 : / Je ne suis pas sûr qu'il a parlé de poison, de fiole qu'on ouvre/, chose que confirme Yvonne à travers le contenu posé de sa seconde réplique.)

4.5 Le problème du silence

Les silences sont fréquents dans une pièce de théâtre, ils sont aussi significatifs. Cependant, dans *Le Silence*, la non-parole de Jean-Pierre tout au long de l'œuvre handicape

l'opération de décodage. Ce silence, que l'auteur a choisi comme sujet de la communication et sur lequel il fonde l'intrigue, indispose le récepteur extratextuel puisque ce dernier ignore complètement les pensées et intentions de ce personnage mystérieux. Mais la logorrhée de H.1 vient plus ou moins combler le vide : il tente de deviner ce que Jean-Pierre pense et, par suite, de guider les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs dans le déchiffrement. Ainsi, la tension qui pourrait naître entre eux et l'écrivain à cause de ce silence serait éliminée, sinon amoindrie.

« H.1, *très sérieux* : Vous ne demandez qu'à nous rassurer, n'est-ce pas ? [...] Un seul mot. Une petite remarque toute banale. N'importe quoi, je vous assure, ferait l'affaire. Mais ça doit être plus fort que vous, n'est-ce pas ? Vous êtes "emmuré dans votre silence" ? Je crois que c'est comme ça qu'on dit ? [...] » (p. 33.)

« H.1, *voix blanche* : Inutile de parler. Répondra pas. Monsieur nous méprise. Nos cancanes. Nos pépiements. Notre mauvaise littérature. Notre poésie de pacotille. Lui, jamais. Il ne veut pas s'encanailler [...] Notre opinion vous fait peur [...] » (p. 41.)

Par ailleurs, dans *Isma*, le silence qui trouble les personnages ne produit pas le même effet sur les récepteurs extratextuels : les premiers craignent la rupture de la communication pour une durée plus ou moins longue, alors que les seconds, de par leur supériorité sur les êtres fictifs, sont conscients que le texte de théâtre a été préalablement écrit et que ce silence qui tombe au début de la pièce ne peut, en aucun cas, annoncer la fin :

« *Silence.*

LUI

Eh bien ! Qu'est-ce qu'on attend ? Il me semble qu'il n'y a pourtant que l'embarras du choix. Allons, voyons, un peu de bonne volonté. » (p. 26.- Sont implicites les contenus C1 : / On ne parle pas/, C'1 : /On n'a pas de bonne volonté/ et C'2 : /On n'est pas coopératifs/.)

En somme, il est vrai que des formes diverses ont été entremêlées dans ce chapitre, mais elles sont toutes des manifestations des énonciations multiples dans les œuvres théâtrales sarrautiennes. Cependant, elles restent insuffisantes puisqu'elles ne démontrent et n'illustrent pas notre point de vue considéré de tous les angles. Comme nous n'avons eu accès aux pièces que dans leur version papier, nous nous sommes contentée de cerner, autant que possible, le double rôle du metteur en scène, au niveau de l'énonciation,- nous ne l'avons fait qu'en théorie- et d'expliquer la double fonction de récepteurs et d'émetteurs des autres praticiens du théâtre, sans pouvoir la prouver.

En outre, est révélé aussi le fait que les personnages de Sarraute sont plus privilégiés que les récepteurs extratextuels de ses œuvres, les premiers ayant plus de connaissances sur l'intrigue que les seconds. Certes, les lecteurs disposent des didascalies pour une meilleure saisie du message, mais sont omises, de ces commentaires faits par l'auteur, les didascalies les plus fondamentales, à savoir les initiales et d'autres qui sont primordiales pour le déchiffrement. Le lectorat devrait alors avoir recours aux didascalies internes, ainsi sa tâche se complexifie.

Conclusion

Il est vrai que la majorité des formes de discours rapporté sont exploitées dans notre corpus, mais l'usage du discours indirect et du narrativisé est limité, alors que le discours direct et le direct libre sont dominants. Est ainsi favorisée une mise en scène de l'énonciation « autre », donnant alors lieu à une mise en abyme. Il s'agit, à notre sens, dans notre corpus, de l'une des manifestations du « théâtre » dans le théâtre, ce qui justifie son effet multiplicateur des sources énonciatives et des plans locutoires, amenant le récepteur extratextuel à décortiquer les propos des personnages.

Par ailleurs, les énonciations s'avèrent multiples dans la représentation d'une pièce de théâtre. Il est vrai que la plupart sont médiates et différées, mais elles œuvrent toutes à en faire une œuvre artistique à plusieurs voix. Elles impliquent donc l'existence de plusieurs plans énonciatifs, parmi lesquels la couche didascalique. Cette couche, dans notre corpus, ne remplit pas vraiment sa fonction puisque le décodage des messages qu'elle véhicule reste insuffisant pour combler les lacunes textuelles, ce qui crée de la tension entre auteur et récepteurs extratextuels. Cette relation de tension est corroborée par le peu d'informations données à ces derniers qui devraient alors se montrer coopératifs et jouer le rôle de co-énonciateurs.

En somme, plusieurs voix s'enchevêtrent et plusieurs strates énonciatives existent dans le cas du discours rapporté comme dans celui des énonciations multiples. Puisque ces deux notions s'appliquent à la fois dans les œuvres objets de l'étude, elles se combinent pour multiplier les voix et les plans à l'infini. L'ensemble des procédés inventoriés dans cette partie dévoile donc le caractère fortement polyphonique des pièces étudiées. L'enchevêtrement des sources énonciatives et l'existence de plusieurs strates locutoires traduisent l'extrême diversité des lieux de locution dans les pièces étudiées. Plan caractéristique du genre dramatique, le dialogue des personnages n'est alors dans notre corpus qu'une surface qui recueille en son sein une pluralité de voix et n'est que l'une des couches énonciatives à laquelle d'autres viennent s'ajouter.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Ainsi, l'énonciation se fait double, voire multiple dans les pièces sarrautiennes. Y corrobore un dédoublement des types énonciatifs dans le discours des personnages, dédoublement qui met en place différentes couches locutoires, chacune d'elles ayant eu lieu à un temps qui est différent et qui n'est en aucun rapport avec le moment de l'avènement de l'autre. Cependant, sont opérés un brouillage des frontières entre les diverses strates et une neutralisation de toute opposition possible tant au niveau du système personnel qu'au niveau des éléments formant le cadre énonciatif, ce qui donne l'impression d'un tout homogène que ne viennent trahir explicitement que quelques formes verbales et des commentaires faits par les êtres fictifs sur leurs énoncés coupés de la situation d'énonciation.

Par conséquent, deux occurrences contiguës d'un même outil linguistique n'ont pas nécessairement le même référent et le même fonctionnement, ils n'appartiennent donc pas forcément au même plan énonciatif. L'on assiste donc à une transgression flagrante de la loi de modalité par Sarraute, transgression probablement due au souci de Sarraute d'imiter autant que possible l'oral. Le dédoublement des plans énonciatifs, parce que latent, exige un travail de décodage minutieux de la part de tout récepteur extratextuel, pour distinguer l'action à T0, les souvenirs exhumés par les personnages et les blagues racontées : il devra, s'il fait preuve de coopération, étudier la référenciation de plusieurs indices pour pouvoir identifier, grâce à leur conjugaison, le type d'énonciation de la couche locutoire qui les contient.

En outre, comme les êtres fictifs sont dénudés de moyens pour comprendre les tropismes et les analyser, comme leur discours n'est pas autosuffisant pour mettre en place les intrigues et les faire avancer, il y est fait appel à un « ailleurs », d'où l'hétérogénéité énonciative. Par conséquent, la polyphonie multiplie les sources énonciatives et par suite les énonciations, attribuant une force de conviction aux propos des personnages qui y recourent ou, au contraire, révélant leur absurdité ou leur manque de pertinence.

Les œuvres objets de l'étude empruntent aux intertextes pour y puiser matière de comparaison de leur situation à T0 ou de critique de l'un des personnages présents. Elles renvoient aussi à la langue, tant à ses structures sclérosées que sont les expressions figées et les proverbes que rejette l'écrivain car figeant toute conjoncture dans un même moule, qu'à sa propriété réflexive, donnant ainsi la possibilité aux énonciateurs de confirmer leurs dires, de se tenir sur leurs réserves sur leur choix de mots ou de rectifier leurs énoncés. Les textes étudiés sont donc performatifs, la structuration des signifiés n'étant pas dissociée de l'acte de leur production. Sarraute a, de plus, recours à d'autres domaines tels que la psychologie et la psychanalyse : elle use de formes qui y appartiennent et les met au service de la polyphonie

comme le psychodrame et la méthode Coué, dans le seul but de les critiquer et de s'en distancier. Quel que soit cet « extérieur », même s'il est « autre », il y est fait appel pour les fins propres du discours originel. Les œuvres objets de l'étude ne sont donc pas décosuées, malgré l'enchevêtrement des voix en leur sein.

Certaines de ces manifestations de polyphonie sont marquées, ce qui permet aux lecteurs/ auditeurs/ spectateurs de les reconnaître comme tels et les incite à en trouver la source énonciative responsable, contrairement aux formes non marquées qui complexifient l'opération de décodage. C'est une autre enfreinte de la loi de modalité de la part de l'auteur. Sarraute s'attend donc à ce que le récepteur coopère quand même, c'est-à-dire qu'il mobilise ses compétences linguistique et encyclopédique à la fois, qu'il identifie les allusions à l'« ailleurs » et leurs sources et qu'il les mette en rapport avec le discours originel pour garantir la réussite de l'opération de déchiffrage.

En outre, la polyphonie sémantique implique la mise en scène, par le sujet parlant, d'une ou de deux instances de prise de position Ip ou Ip 1 et Ip 2. Même si ce cas ne correspond pas à un dédoublement de locuteurs, que ces instances ne prennent effectivement pas la parole, c'est-à-dire que n'y est entendue que la voix de celui qui parle, il apporte un plus au discours originel dans le sens où y est exprimé un point de vue autre. Ce point de vue, bien que ne correspondant pas au sien, peut être adopté par L, comme lors d'un acte illocutoire primitif et dans le cas des présupposés admis universellement. Il peut être aussi rejeté par L, ce dernier s'en distanciant pour une raison ou une autre, ce qui est illustré par le discours ironique et par les actes illocutoires dérivés. Il s'agit, par conséquent, de théâtre dans le théâtre.

Bien qu'ils ne soient pas marqués par des signes typographiques, les procédés de cette forme de polyphonie ne sont pas censés poser problème aux récepteurs extratextuels qu'ils lisent, écoutent la pièce ou qu'ils assistent à sa représentation. C'est le signifié des propos d'un personnage qui joue alors le rôle de marqueur et qui précise le nombre d'instances de prise de position mises en scène.

D'autres pratiques polyphoniques se manifestent aussi dans les pièces de Sarraute, à savoir les différentes formes de discours rapporté, surtout le direct et le direct libre qui consistent en une reproduction plus ou moins fidèle d'une communication verbale, donc en une mise en scène d'une autre énonciation, donnant lieu à des couches locutoires différentes, parfois de types énonciatifs différents. Ainsi, le monde des êtres fictifs s'élargit, n'englobant

pas seulement leur discours, mais aussi ceux d'autrui antérieurement énoncés dans les œuvres mêmes ou « auparavant » par des êtres fictifs qui ne font même pas partie des personnages.

Est plus privilégié le marquage irrégulier du discours direct allant jusqu'à l'absence de marques disjonctives, c'est-à-dire au direct libre, ce qui brouille les frontières entre ce discours rapporté et l'originel. La maxime de modalité est encore une fois transgressée par Sarraute, incitant les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs à faire eux-mêmes la délimitation entre ces différentes strates locutoires, surtout lorsqu'elle emboîte une énonciation dans une autre qui est, elle aussi, enchâssée dans une autre.

La double énonciation du discours direct et du direct libre fait écho à la « double énonciation » théâtrale, notion qui peut rester inchangée si l'on tient uniquement compte de la réception des œuvres dramatiques par la lecture. Or, l'on ne peut omettre que toute pièce de théâtre, à l'instar de celles qui forment notre corpus, est destinée à être représentée. Le rôle du metteur en scène et des autres praticiens n'est donc pas à sous-estimer, chacun d'eux remplissant tantôt la fonction d'émetteur, tantôt de récepteur. Le spectateur, lui, est le destinataire ultime au théâtre, recevant une multitude de signes qui se conjuguent pour lui faciliter le décodage.

Cependant, l'incapacité d'assister aux représentations des pièces sarrautiennes ou d'y accéder d'une manière ou une autre nous a contrainte à nous limiter à l'étude de l'émission et de la réception telles qu'elles sont présentées dans les textes écrits. Nous pouvons quand même y reconnaître la tendance de Sarraute à produire du théâtre moderne dans lequel le public est institué en interlocuteur par les personnages, dans lequel ces derniers sont plus privilégiés que les récepteurs extratextuels et dans lequel les didascalies sont peu nombreuses, voire quasi-absentes.

Par ailleurs, nous remarquons que le texte didascalique forme un plan énonciatif distinct des propos des personnages : il s'agit d'un discours auctorial que certains considèrent comme un ensemble d'indications scéniques pour les praticiens du théâtre et d'autres comme une narration emboîtant du discours direct. Or, cette strate énonciative recèle des éléments dont le fonctionnement est déictique, elle consiste donc en des commentaires faits par l'auteur sur les actions et les paroles des êtres fictifs.

En somme, la multiplication des énonciations joue un rôle majeur au niveau de l'encodage des œuvres étudiées, Sarraute faisant des « voix » autres un point de départ ou d'appui pour le discours des actants. L'usage abondant et fréquent de procédés polyphoniques divers pourrait aussi servir à combler le vide créé par le manque de

profondeur psychologique des personnages et cela par l'insertion d'autres sources énonciatives ne se trouvant pas nécessairement sur scène. L'écrivain réinvente en fait la polyphonie vu l'originalité des procédés auxquels elle a recours. Au décodage, les lecteurs/ auditeurs/ spectateurs ne doivent pas passer outre ces pratiques dialogiques, sinon les messages ne seront pas compris.

Loin de cibler la masse, Sarraute dénie l'idée de pièce traditionnelle et réfute les conventions d'écriture du théâtre. Dans cette perspective, l'auteur brouille les frontières entre les genres dramatique et romanesque dans ses œuvres théâtrales. Le report de discours, la multiplicité des plans énonciatifs et des autres manifestations polyphoniques rapprochent les textes des romans, ce qui fait écho aux explications de Todorov du dialogisme de Bakhtine : il indique que le texte romanesque apparaît comme le milieu privilégié des pratiques polyphoniques¹. Ainsi, l'écrivain redéfinit-il les lois du genre qu'illustrent ses pièces pour aboutir à ses propres fins. Il revient au récepteur extratextuel de coopérer, d'adhérer à un pacte imprécis, voire équivoque, et de saisir ces lois à travers sa réception.

Par ailleurs, nous sommes consciente que notre concept des « énonciations multiples » n'a pas été vraiment démontré et qu'un accès aux représentations des pièces étudiées et à leur préparation aurait pu nous permettre d'atteindre notre objectif. Nous aurions pu alors assister à toutes les étapes d'émission et de réception, de l'auteur jusqu'au spectateur. Comme le discours auctorial est perceptible à la lecture, c'est surtout le travail de décodage et d'encodage du metteur en scène qui nous aurait intéressée. Ce dernier devrait décortiquer les textes étudiés, les lire et relire pour : identifier les personnages, les locuteurs et les allocutaires, repérer les entrées et sorties non annoncées de quelques-uns, distinguer l'action à T0 et celle qui ne constitue qu'un souvenir ou une blague, trouver le peu d'éléments qui forment un cadre énonciatif imprécis, remarquer les adresses au public, retrouver l'ironie dans les propos des personnages, etc. Bref, il devrait être un lecteur coopératif qui a des compétences linguistique et encyclopédique, être à la hauteur des œuvres sarrautiennes, ce qui n'est pas donné à tout metteur en scène. Ensuite, il est censé rédiger ses propres directives et conseils pour chacun des autres praticiens, fournir des indications : aux comédiens sur l'intonation à prendre, sur les termes ou expressions à mettre en relief par un marquage prosodique, sur leurs regards, leurs gestes, sur la sobriété de leur jeu, parce que ce ne sont point les personnages en tant que tels qui comptent, mais leur rôle en tant que sources énonciatives présentes et leurs paroles ; au décorateur pour la mise en place d'un décor

dénudé de tout artifice pour centrer l'attention des spectateurs sur l'action dans le monde intérieur ; à l'éclairagiste car l'éclairage devrait être très sobre pour ne pas déconcentrer le public, mais lui permettre d'apprécier ce « théâtre de mots ». Par la suite, nous aurions vérifié, lors de la représentation et de sa préparation, comment les praticiens du théâtre traduisent les directives du metteur en scène, s'ils les respectent fidèlement ou s'ils y ajoutent leur propre touche.

Il aurait été intéressant de mettre l'accent sur l'oscillation des textes sarrautiens entre oral et écrit. Relevant du théâtre moderne et destinées à être jouées, les pièces objets de l'étude simulent les échanges de paroles naturels. Œuvrent dans ce sens les référents inconnus d'un nombre considérable d'embrayeurs ou d'expressions définies renvoyant à des éléments de la situation d'énonciation en cours, comme si cette situation était commune à tous les émetteurs et récepteurs du corpus. Y corroborent aussi plusieurs éléments de la « communion phatique »², éléments qui servent à établir et maintenir le contact entre locuteur et allocutaire(s), tels que les verbes « tenir », « voir » et « aller » à l'impératif, les interjections, les apostrophes, les présentatifs comme « voici » et « voilà ». Y sont aussi privilégiés de nombreux moyens syntaxiques qui sont des modes d'attachement propres à l'oral³ à l'instar de l'emphase, du « mais » employé en tête de phrase sans idée adversative, de l'inversion fréquente des termes dans une phrase, des phrases incomplètes, des points de suspension qui révèlent des interruptions et des retouches correctives, des silences. Or, malgré toutes ces ressemblances aux conversations quotidiennes et improvisées, plusieurs éléments viennent rappeler qu'il ne s'agit que d'un mimétisme de l'oral, à savoir les didascalies, l'in vraisemblance au niveau des tirades, des discours simultanés, de l'organisation des tours de parole. Quels que soient les procédés qui convergent en tant que marqueurs d'oralité, et même s'ils « constituent un gage de spontanéité et rapprochent l'auteur de son récepteur »⁴, cette oralité reste feinte, puisque leur reconstitution s'effectue à l'intérieur d'une chaîne graphique : « [...] verbal et non-verbal ne sont présents que sous forme de “mots” : tout est renversé dans un univers linguistique »⁵.

¹ Cf. TODOROV, Tzvetan.- *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique* suivi des *Écrits du cercle de Bakhtine*.- Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1981.

² C'est la terminologie de Malinowski.

Voir JAKOBSON, Roman.- *Essais de linguistique générale*, p. 217.

³ GADET, Françoise.- *Le français populaire*.- Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1992, pp. 87- 88.

⁴ CHARIEYRAS, Sarah.- *Le dit et le non-dit dans L'Usage de la parole de Nathalie Sarraute*.- Caen, Lettres Modernes Minard, « Archives des lettres modernes », 2006, p.55.

⁵ PEYTARD, Jean.- *Syntagmes*, p.102.

En somme, plusieurs énonciations se présentent comme homogènes s'agissant du type d'énonciation adopté. Or, certaines ne le sont qu'en apparence. Qui que soit l'énonciateur et quelles que soient les circonstances de sa prise de parole, c'est l'examen des référents des indices de personne, des démonstratifs, des indicateurs lexicaux spatio-temporels et des temps et modes verbaux qui permettent au récepteur d'y reconnaître le ou les types d'énonciation ; ce dernier comprendra alors si le message est en rapport direct avec la situation d'énonciation en cours ou s'il en est coupé. Par conséquent, plusieurs plans énonciatifs de types différents peuvent coexister dans une pièce de théâtre, les couches locutoires s'y trouvant peuvent ne pas être toutes liées à T0.

Par ailleurs, contrairement aux autres genres littéraires, le théâtre se caractérise par des « énonciations multiples », non double, puisque toute pièce est destinée à être représentée. Ainsi, les praticiens du théâtre participent à l'encodage de messages qui formeront un tout qu'est la représentation. Plus singulier est le rôle du metteur en scène qui devrait tout d'abord remplir la fonction de récepteur du texte théâtral, plus précisément celui de lecteur, avant de se poser comme énonciateur et de donner ses directives aux comédiens, au décorateur, à l'éclairagiste, etc.

En outre, le théâtre peut user de procédés dialogiques divers, même ceux qui sont considérés comme des caractéristiques du genre romanesque. Ainsi, aux voix qui entrent généralement en jeu dans une pièce de théâtre peuvent s'ajouter d'autres sources énonciatives, rendant cette œuvre éminemment polyphonique. Cette œuvre peut l'être aussi grâce à la polyphonie sémantique grâce à laquelle presque tout énoncé est chargé d'une prise de position « autre ».

Bibliographie

Corpus

- SARRAUTE Nathalie :
 - *Le Silence*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1993 (1ère édition 1967).
 - *Le Mensonge*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2005 (1ère édition 1967).
 - *Isma*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2007 (1ère édition 1970).
 - *Elle est là*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2000 (1ère édition 1978).
 - *C'est beau*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2000 (1ère édition 1978).
 - *Pour un oui ou pour un non*.- Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1999 (1ère édition 1982).

Ouvrages imprimés

Poétique, théâtre et théorie de la réception

- BARTHES, Roland.- « La mort de l'auteur ».- *Roland Barthes, Œuvres Complètes*, Tome 2.- Paris : Seuil, 1968.
- D'AUBIGNAC, Abbé F. H.- *La Pratique du théâtre*.- Paris : Champion, 1927 (1ère édition 1715).
- BAKHTINE, Mikhaïl.- *La Poétique de Dostoïevski*.- Paris : Éditions du Seuil, 1970 (traduit du russe par Isabelle KOLITCHEFF et présenté par Julia KRISTEVA).
- DAVID, Martine.- *Le Théâtre*.- Paris : Édition Belin, coll. « Sujets », 1995.
- DIDEROT, Denis.- *Le Père de Famille. Comédie en cinq actes, et en prose, avec un discours sur la poésie dramatique*.- Amsterdam, 1758.
- GENETTE, Gérard.- *Figures III*.- Tunis : Cérès éditions, « Critica », 1996 (1ère édition Paris, Seuil, 1972).
- HUBERT, Marie-Claude.- *Le théâtre*.- Paris : Armand Colin, coll. « Coursus », 1988.
- IONESCO, Eugène.- *Notes et contre-notes*.- Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1966.
- JAUSS, Hans Robert.- *Pour une esthétique de la réception*.- Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1978 (traduit de l'allemand par Claude Maillard).
- LARTHOMAS, Pierre.- *Le Langage dramatique*.- Paris : PUF, « Quadrige », 2001 (1ère édition en 1972).

- PLATON.- *La République*.- trad. Emile Chambry, in *Œuvres complètes*, t. VI.- Paris : Éditions Belles-Lettres, 1932.
- REUTER, Yves.- *L'Analyse du récit*.- Paris : Nathan, 2000.
- SARRAUTE, Nathalie :
 - *L'Ère du soupçon* (préface).- Paris : Gallimard, 19
 - *Les Tropismes*.- Paris : Les Éditions de minuit, (1^{ère} édition 1939), 2^e édition, 1986.
 - *L'Usage de la parole*.- Paris : Gallimard, « Folio », 2002 (1^{ère} édition Gallimard, 1980).
- UBERSFELD, Anne :
 - *Lire le théâtre I*.- Paris : Belin, coll. « Lettres Sup », 1996 (nouvelle édition revue).
 - *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*.- Paris : Belin, coll. « Sup Lettres », 1996.
 - *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*.- Paris : Belin, coll. « Lettres Sup », 1996.

Théorie linguistique

- ADAM, Jean-Michel.- *La Linguistique textuelle*.- Paris : Armand Colin, coll. « Cours linguistique », (1^{ère} édition 1992), 3^e édition, 2011.
- AUSTIN, John Langshaw.- *Quand dire, c'est faire*.- Paris : Seuil, 1970 (1^{ère} édition Oxford, 1962- traduit de l'anglais par Gilles LANE.)
- BAYLON, Christian et MIGNOT, Xavier.- *Initiation à la sémantique du langage*.- Paris : Nathan, « Université », 2000.
- BENVENISTE, Emile :
 - *Problèmes de linguistique générale I*.- Tunis : éditions Cérès, 1995 (1^{ère} édition Paris : Gallimard, 1974).
 - *Problèmes de linguistique générale II*.- Tunis : Cérès, 1995 (1^{ère} édition Paris : Gallimard, 1974).
- BERRENDONNER, Alain.- *Éléments de pragmatique linguistique*.- Paris : Éditions de Minuit, 1981.

- CHARAUDEAU, Patrick.- *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique. (Théorie et pratique).*- Paris : Hachette, 1983.
- CHARIEYRAS, Sarah.- *Le dit et le non-dit dans L'Usage de la parole de Nathalie Sarraute.*- Caen : Lettres Modernes Minard, « Archives des lettres modernes », 2006.
- CULIOLI, Antoine, FUCHS Catherine & PÊCHEUX Michel.- *Considérations théoriques à propos du traitement formel du langage.*- Documents de Linguistique Quantitative, 7.- Association Jean-Favard, 1970.
- DUCROT, Oswald :
 - *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique.*- Paris : Hermann, coll. « Savoir : Sciences », 1991 (1^{ère} édition 1972).
 - *Le Dire et Le Dit.*- Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.
- DUCROT, Oswald *et al.*- *Les Mots du discours.*- Paris : Minuit, « Le sens commun », 1980.
- GADET, Françoise.- *Le Français populaire.*- Paris : Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1992, pp. 87- 88.
- GREIMAS, A.-Julien.- *Du sens.*- Paris : Seuil, 1970.
- GREIMAS, A.-Julien & alii.- *Essais de sémiotique poétique.*- Paris : Larousse, 1972.
- JAKOBSON, Roman.- *Essais de linguistique générale.*- Paris : Minuit, « Double », 1963 (traduit de l'anglais par Nicolas RUWET).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine :
 - *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage.*- Paris : Colin, 1980.
 - *L'Implicite.*- Paris : Armand Colin, 1986.
 - *Les Interactions verbales, Tome I.*- Paris : Colin, 1992.
- KOWZAN, Tadeusz.- *Sémiologie du théâtre.*- Paris : Nathan, coll. «fac. Littéraire », 1992.
- MAINGUENEAU, Dominique :
 - *Éléments de linguistique pour le texte littéraire.*- Paris : Nathan, « Lettres Sup. », 2000 (1^{ère} édition 1986).
 - *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours.*- Paris : Hachette, 1976.
 - *L'Analyse du discours.*- Paris : Hachette supérieur, « HU Linguistique », 1991.
 - *L'Énonciation en linguistique française.*- Paris : Hachette Supérieur, « HU Linguistique », 1994.

- *Les Termes clés de l'analyse du discours*.- Paris : Seuil, 1996.
- *Pragmatique pour le discours littéraire*.- Paris : Bordas, 1990.
- PAVIS, Patrice.- *L'Analyse du spectacle*.- Paris : Armand Colin, 2012 (1^{ère} édition 1996).
- PÉCHEUX, Michel.- *L'Analyse automatique du discours*.- Paris : Dunod, 1969.
- PETIT-JEAN, André.- *Étude linguistique des didascalies*.- Limoges : Éditions Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », 2012.
- PEYTARD, Jean.- *Syntagmes*.- Paris : Les Belles Lettres, 1971.
- REY-DEBOVE, Josette.- *Le Métalangage*.- Paris : Armand Colin, 1997 (1^{ère} édition Le Robert, 1978).
- SEARLE, John R..- *Les Actes de langage*.- Paris : Hermann, Collection « Savoir », 1972.
- SIMONIN-GRUMBACH, Jenny.- « Pour une typologie des discours », in KRISTEVA, Julia & alii.- *Langue, discours et société*.- Paris : Seuil, 1975.
- TODOROV, Tzvetan.- *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe dialogique suivi des Écrits du cercle de Bakhtine*.- Paris : Seuil, coll. "Poétique", 1981.
- WEINRICH, Harald.- *Le Temps*.- Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1973, (traduit de l'allemand par Michèle LACOSTE).

Articles de périodiques imprimés

Poétique

- GENETTE, Gérard.- « Frontières du récit ».- *Communications*, 1966, n° 8, pp. 152-163.

Théorie linguistique

- ANSCOMBRE, Jean-Claude et DUCROT, Oswald.- « L'argumentation dans la langue ».- *Langages*, 1976, n° 42, pp. 5- 27.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline.- « Hétérogénéité(s) énonciative(s) ».- *Langages*, 1984, n° 73, pp. 98- 111.
- BENVENISTE, Émile :

- « La forme et le sens dans le langage ».- *Le langage II*.- (Sociétés de Philosophie de langue française, Actes du XIIIe Congrès, Genève, 1966) Neuchâtel : La Baconnière, 1967.
- « L'appareil formel de l'énonciation ».- *Langages*, 1970, n° 17, pp. 12- 18.
- « La nature des pronoms ».- *Langages*, 1970, n° 17, pp19- 32.
- BROWN, Penelope and LEVINSON, Stephen.- « Universals in language usage: Politeness phenomena ».- in GOODY, Esther.- *Questions and politeness. Strategies in social interaction*.- London: Cambridge University Press, 1978, pp. 56- 89.
- CULIOLI, Antoine.- « La communication verbale ».- *L'aventure humaine, Encyclopédie des Sciences de l'Homme*, Vol. IV.- Paris : Éditions Grange Batelière, 1967, pp. 65- 73.
- DÉTRIE, Catherine.- « Le détachement apostrophique modifie-t-il l'organisation prédicative de l'énoncé hôte ? ».- *Représentation du sens linguistique III*.- Bruxelles : De Boeck, 2009, pp. 61- 73.
- DUCROT, Oswald.- « La description sémantique en linguistique ».- *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1973, n° 1-2, pp.115- 134.
- FOUCAULT, Michel, GRICE, H. Paul et KANT, Emmanuel.- « Logique et conversation ».- *Communications*, 1979, n° 30 (trad. de Grice 1975), pp. 57- 72.
- GRESILLON, Almuth, MAINGUENEAU, Dominique.- « Polyphonie, proverbe et détournement ».- *Langages*, 1984, n° 73, pp. 112- 125.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires ».- *Cahier de praxématique : Les mots et la scène*.- Montpellier III : Revue semestrielle, 1996, n° 26, pp. 31- 49.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.- « Note sur les concepts d' "illocutoire" et de "performatif" ».- *Linguistique et Sémiologie*, 1977, n° 4, P.U.L., Lyon, pp. 55- 98.
- KERBRAT- ORECCHIONI, Catherine.- « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral ».- *Pratiques*, 1984, n° 41, Collectif de Recherche et d'Expérimentation sur l'Enseignement du Français, Université de Metz, pp. 46- 62.
- KRAZEM, Mustapha.- « Les marques linguistiques du commentaire didascalique ».- *La Lettre et La Scène : linguistique du texte de théâtre*.- Dijon : Éditions universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2009, pp. 123- 136.

- MOURATIDOU, Eleni.- « Énonciation et représentation théâtrale. Le texte dramatique (é)mis en scène ».- in DESPIERRES, Claire (dir., et al.).- *La Lettre et La Scène : linguistique du texte de théâtre*.- Dijon : Éditions universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2009, pp. 249- 260.
- NEF, François.- « Note pour une pragmatique textuelle ».- *Communications*, 1980, n° 32, pp. 183- 189.
- PÉCHEUX, Michel et *alii*.- « Analyse du discours, langue et idéologies ».- *Langages*, 1975, n° 37, pp. 3- 6.
- PINCHON, Jacqueline.- « L'homme dans la langue: l'expression du temps ».- *Linguistique française*, 1974, n° 21, pp. 43- 54.
- RECANATI, François.- « Le développement de la pragmatique ».- *Langue française*, 1979, n° 42, pp. 43- 66.
- SIMONIN, Jenny.- « Les plans d'énonciation dans *Berlin Alexanderplatz* de Döblin ».- *Langages*, 1984, n° 73, pp. 30- 56.
- STRAWSON, P.F..- « Phrase et acte de parole ».- *Langages*, 1970, n° 17, pp. 19- 33.
- WILSON, Deirdre et SPERBER, Dan.- « L'interprétation des énoncés ».- *Communications*, 1979, n° 30, pp. 80- 94.

Sitographie

- AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Le fait autonymique : langage, langue, discours- quelques repères »,
<http://www.cavi.univparis3.fr/ilpga/autonymie/theme1/authierrel.pdf>
- www.methodecoue.com
- DE MIJOLLA, Alain (sous la dir. de).- « Le psychodrame ».- *Dictionnaire international de psychanalyse*, [en ligne], Calmann- Levy, 2002.
www.wikipedia.org/wiki/Psychodrame
- EIGENMANN, Éric.- « Le mode dramatique », [en ligne], 2003.
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/md014400.html>
- GRICE, H. Paul, KANT, Emmanuel.- « Logique et conversation ».- *Communications*, [en ligne], 1979, n° 30, pp. 57-72.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1979_num_30_1_1446

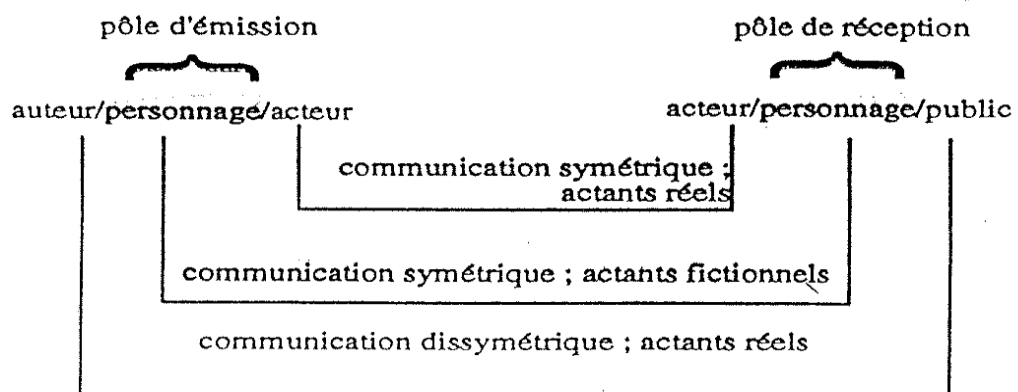
- MAIRY, Frédéric.- « Nathalie Sarraute- Le théâtre des mots ».-
<http://www.avoir-alire.com/nathalie-sarraute-le-theatre-des-mots>
- PERRIN, Laurent :
 - « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage ».- *Questions de communication*, 2004, n° 6, pp. 265- 282.
<http://questionsdecommunication.revues.org/4445>
 - « Aspects de la voix du locuteur à l'intérieur du sens ».- *Cahiers de praxématique*, 2007, n° 49, pp. 79- 102.
<http://praxematique.revues.org/936>
- PÉTILLON, Sabine et PETIT-JEAN, André.- « De l'usage de la parole proverbiale dans les textes dramatiques ».- *Pratiques*, 2013, n° 159- 160, pp. 1- 13.
http://www.pratiques-cresef.com/p159_pe2.pdf
- PETITJEAN, André.- Présentation des « pratiques du théâtre ».- *Pratiques*, 1977, n° 15- 16, pp. 3- 7. <http://www.pratiques-cresef.com/intro015.pdf>
- PIGEAT, Aurélien.- « Lector in fine : du lecteur défini au lecteur définitif chez Nathalie Sarraute ».- [en ligne].-
<http://www.écritures-modernité.cnrs.fr/lecteur2/Lecteur10Pigeat.pdf>

Annexes

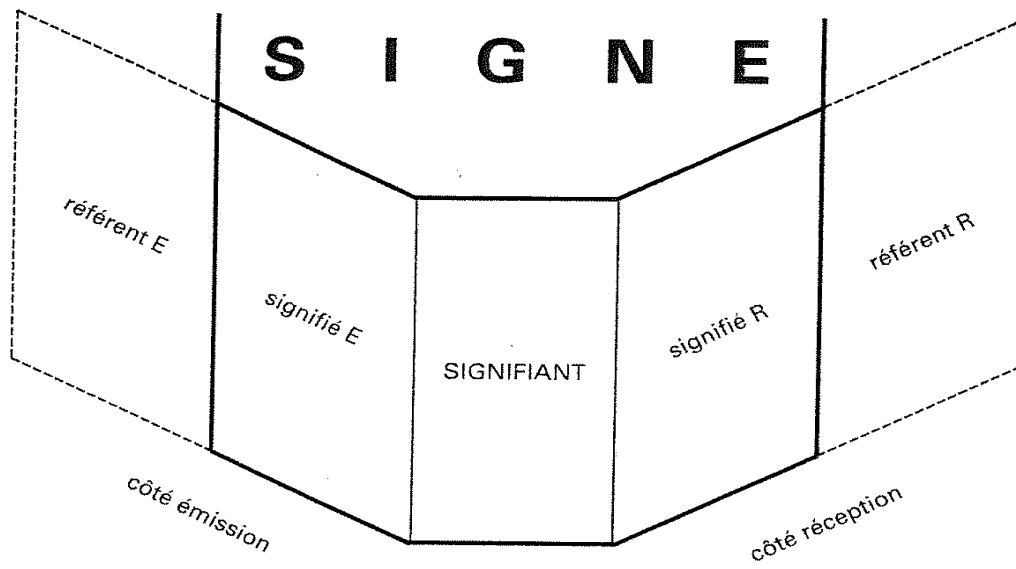
Annexe 1 : Les types d'énonciation selon Jean-Michel Adam

	ORDRE DU « DISCOURS »	
Énonciation « historique » Narration historique Diégétisation autonome	Narration de discours Diégétisation liée	Énonciation de discours Interaction-discussion
ORDRE DE LA NARRATION (Diégétisation)		

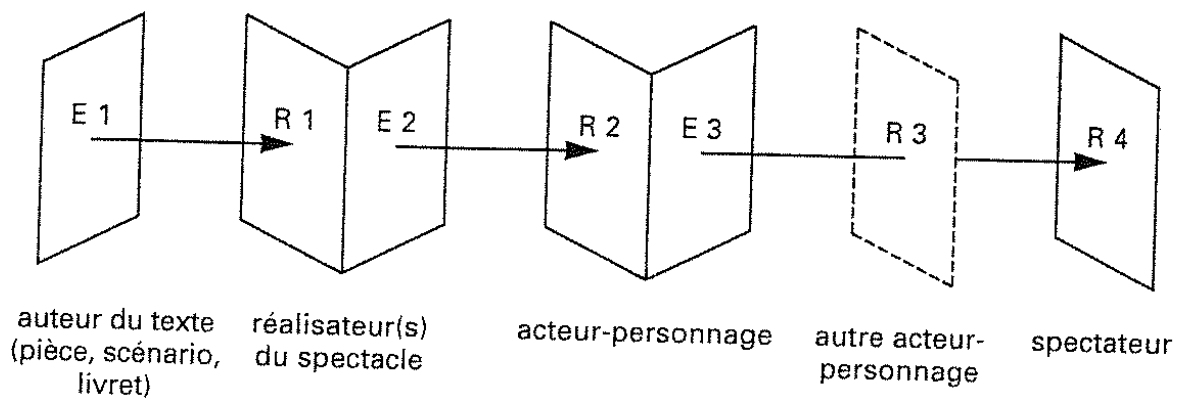
Annexe 2 : L'énonciation théâtrale selon Orecchioni



Annexe 3 : Le signe théâtral de Kowzan



Annexe 4 : L'énonciation théâtrale selon Kowzan



Annexe 5 : Les « énonciations multiples »

Émetteurs	Récepteurs
1- Personnage(s)	Personnage(s) / exceptionnellement les spectateurs
2- Auteur	Metteur en scène
3- Auteur	Tous les autres praticiens du théâtre
4- Auteur	Spectateurs
5- Metteur en scène	Tous les autres praticiens du théâtre
6- Metteur en scène	Spectateurs
7- Comédien(s)	Spectateurs
8- Éclairagiste	Spectateurs
9- Décorateur, etc.	Spectateurs