

Le Silence : une traversée de l'emprise

Pascale Fautrier

« Les mots ne peuvent pas atteindre ça. »
Nathalie Sarraute, Conversations avec Claude Régy

§1 Sarraute a rédigé la pièce *Le Silence* à une époque où ce sont de plus en plus des formules, mots, groupe de mots, expressions lexicalisées de la conversation courante, qui sont à l'origine des tropismes dans ses romans. Le théâtre, et en particulier le théâtre classique, a été pensé depuis le XVII^e siècle, Arnaud Rykner le rappelle dans la préface de l'édition de référence¹, comme identifiant « action théâtrale et action discursive ». On appréciera l'humour sarrautien qui consiste à inaugurer son œuvre théâtrale, par... un silence. Plus tard, Sarraute qualifiera son théâtre de « théâtre de langage » : l'absence de parole en est l'évidente négation. *Le Silence* est donc un cas limite non seulement du théâtre en général, mais également du théâtre de Sarraute et de toute son œuvre.

§2 Le silence persistant d'un interlocuteur est à la fois un phénomène vraisemblable, représentable au niveau réaliste, en même temps qu'une transgression, plus ou moins

1

violente en fonction de sa durée, des normes acceptables de l'échange. Son commentaire appartient au registre de la sous-conservation intérieure : le retournement de la sous-conversation en conversation, le ressassement du silence intervenu au niveau de la conversation réaliste, constitue ce que A. Rykner nomme le postulat antiréaliste de la pièce. On le suivra ici de même pour qualifier de psychodrame le niveau de la lecture réaliste, et de logodrame le niveau de la lecture antiréaliste. Ce qui fait la génialité du théâtre de Sarraute est l'entremêlement de ces deux niveaux de lecture, réaliste et antiréaliste, abstrait et sensible –ou « psychologique ». À l'examen successif du psychodrame et du logodrame devra donc succéder l'examen du tropisme de cette pièce comme « élément psychique à l'état pur », « réalité nouvelle » que Sarraute prétend dévoiler.

LE NIVEAU DES APPARENCES : « LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE »

§3

Ce « théâtre de langage », même menacé par sa propre autodissolution, n'en continue pas moins d'être un théâtre de la parole, et on peut considérer qu'il porte les potentialités du théâtre classique à leurs limites rationnelles, à la limite du partage entre le normal et le pathologique. N'en demeure pas moins une intrigue certes limite mais vraisemblable. Comme *Pour un oui ou pour un non*, *Le Silence* peut être lue comme un psychodrame collectif, au sens à la fois de cette méthode thérapeutique inventée par le psychiatre Moreno, qui consiste à rejouer la scène traumatique dite originelle pour en surmonter les effets toxiques (voir note 1 p. 51, p. 90 du dossier), et au sens courant de « situation dramatiquement tendue, révélatrice d'un conflit ». On trouve dans cette pièce comme dans les autres les « structures » narratives du psychodrame au sens 1 : une « scène originelle » ayant provoqué le silence de l'une des voix, un conflit d'interprétation portant sur cette scène originelle, qui donne lieu à des saynètes contradictoires. Le but du psychodrame est de rallier Jean-Pierre à la conversation générale, de faire cesser son silence. À cet égard, H1, parleur dominant et maître du psychodrame, on va le voir, s'oppose frontalement à Jean-Pierre silencieux. Ces conflits constituent bien une « action dramatique véritable », comme l'affirme Sarraute (cf. interview de 1967 incluse dans le dossier de l'édition prescrite, p. 74), et on peut repérer « des péripéties, des retournements, du suspense » ainsi qu' une « progression » dramatique, « qui n'est produite que par le langage ».

§4

La pièce a également un dénouement : H1 reprend le cours de la conversation normale où il en était resté, aux « petits auvents », et Jean-Pierre lui donne la réplique. Ce dénouement résout le conflit entre H1 et Jean-Pierre, mais retourne également en « oui » le « non » de H1 qui constituait la situation initiale : l'interruption de la conversation

« normale » ou bienséante, et plus précisément l'interruption du monologue de H₁. Je nomme ici « pseudo-scène d'exposition » la portion de texte du début à « Je vous comprends, je sais ce que c'est... » (p. 33, fin de la tirade de H₁) : s'y trouve exposé le cadre spatio-temporel de la situation initiale, la caractérisation des voix, et présentés les fils et nœuds de l'intrigue. De fait, un premier retournement du « non » en « oui » a lieu dans cette portion de texte : dans la situation initiale, H₁ refuse d'abord de jouer le jeu du psychodrame, qu'il accuse F₁, H₂ et F₃ de « déclencher », pour s'affirmer d'entrée de jeu comme le personnage le plus disert et le plus actif dans ce registre de la sous-conversation psychodramatique.

§5 Quant à la progression du psychodrame, elle aboutit, comme dans *Pour un oui ou pour un non*, à l'aggravation du conflit des interprétations, jusqu'à déboucher sur un malaise mutique et rempli de « soupirs » (p. 62). La résolution de la tension initiale provoquée par le mutisme de Jean-Pierre intervient à la suite de cet échec, comme un coup de théâtre, qu'on peut difficilement, sur le plan de la vraisemblance, considérer comme la suite du psychodrame : il s'agit plutôt de son interruption. H₁ interrompt aussi brutalement le psychodrame qu'il l'avait lancé par son refus de poursuivre son monologue sur les « petits auvents ». La première réplique de F₁ (p. 31) attribuant à Jean-Pierre le faible rire indiqué par la didascalie, et plaçant de ce fait ce personnage muet au centre de l'échange, est un autre élément essentiel de la pseudo-scène d'exposition. Cette attribution, notamment pour les raisons que Rykner donne dans la note 1 de page 31 (p. 86), problématise la vraisemblance de la sous-conversation psychodramatique : c'est seulement à partir de ce moment que le silence de Jean-Pierre devient audible par les auditeurs-spectateurs. Interpelé nommément par tous les personnages les uns après les autres dans les répliques suivantes, il construit par son absence de réponse la centralité du silence qui donne son titre à la pièce. Alors, et alors seulement, démarre le conflit des interprétations dont ce silence devient l'objet, occultant les « petits auvents » dont H₂ explique pourtant qu'ils sont la « source » du problème.

§6 Le conflit sur le silence de Jean-Pierre oppose trois interprétations du silence : ce silence est soit neutre (indifférent : Jean-Pierre n'a peut-être « rien à dire », suggère F₃ p. 42), soit actif, soit passif (subi). Si le silence est passif, il est l'effet d'une vulnérabilité, comme le suggèrent F₂ et F₃ surtout, et comme le récuse H₁, parce qu'alors son discours sur les « auvents de bois » n'en est plus la cause. En revanche s'il est actif, il a le sens d'une réticence qui vise soit le discours de H₁ directement, soit il est l'instrument d'une volonté de domination paradoxale de l'échange. Soit le silence n'existe qu'au présent du « jeu » sur la scène, comme silence constaté aussi par les lecteurs-auditeurs-spectateurs à partir de la page 31 du texte, thèse des « autres », soit il a pour origine la « scène originelle » du

psychodrame, c'est-à-dire le discours interrompu de H₁, thèse de H₁, à laquelle semble se rallier H₂ p. 34-35, mais sur le ton de l'ironie, et d'une manière équivoque : « C'est par une remarque sur les petits auvents [...] que tout a commencé » (p. 35). Un autre antagonisme se dessine dès la pseudo-scène d'exposition entre H₁ et H₂ : le premier est constamment « gémissant », tandis que l'autre se moque et « joue ». Enfin il faudra rendre compte de deux autres oppositions : l'opposition entre ceux qui ont un nom, Jean-Pierre et F₄-Marthe, et ceux qui sont désignés par H ou F, et l'opposition entre les F et les H (voir *infra*).

§7

H₁ ne cessera pas d'interpréter le silence de Jean-Pierre comme étant une réponse à son propre discours, et donc lié à la « scène originelle » du psychodrame. Mais ses longues variations approximatives échouent à stabiliser une signification : le psychodrame échoue à le détacher de sa fixation sur Jean-Pierre et son silence, fixation dans laquelle finalement tous seront entraînés. De fait, dès la situation initiale, les six voix sont prises dans le conflit d'interprétation et en conséquence dans le double échec du psychodrame, échec herméneutique à stabiliser un sens, et échec comme thérapeutique pacificatrice visant à stabiliser harmonieusement les relations et les rôles (les places respectives de chacun). Seulement la négation du tropisme provoqué par le silence (et/ou les « petits auvents ») dénoue la tension.

Langage soutenu et bienséance bourgeoise

§8

Ces sept personnages sont peu caractérisés socialement, certes, mais ils le sont, et ce peu mérite qu'on s'y arrête. Langage parlé mais de registre soutenu, références culturelles sophistiquées, les règles de cette conversation policée sont sociologiquement marquées : ce sont les règles implicites de l'échange convivial dans un milieu bourgeois du début des années 1960. Cette convivialité n'est pas sans évoquer le film de Luis Buñuel, *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972), en particulier par son caractère de conversation « fantastiquement » étirée (p. 73) : les effets parodiques, patents, sont cependant bien moins marqués que dans le film de Buñuel, et sans intention proprement « surréaliste ». Le « fantastique » est gommé par le maintien constant d'un cadre de conversation à peu près vraisemblable.

§9

Dans la mesure où Sarraute n'en surligne pas les traits, notamment concernant la différence des genres (que Buñuel accentue parfois jusqu'au grotesque avec une gourmandise cruelle), cette courtoisie nous apparaît comme un peu moins datée, un peu moins surannée qu'elle ne l'est chez le cinéaste. De fait le « principe de convivialité » des conversations policées qu'Arnaud Rykner évoque dans sa préface (p. 17) est encore

en vigueur aujourd'hui dans certains milieux : il « interdit à l'interlocuteur de souligner ce qui dans le discours de l'autre échappe à l'économie du dialogue », « lapsus », « petit mensonge », « prononciation suspecte », et bien sûr, silence insistant et prolongé. Le fait même que ces transgressions soient relevées comme symptôme d'un comportement malséant caractérise le milieu social auquel sont censées appartenir les voix : CSP+, dirait-on aujourd'hui. Ce que confirme la mention de l'École des mines à propos de Jean-Pierre (p. 43), ou celle des études de « droit financier » de H1 (p. 46, voir note 1 de la page 46, p. 89).

§10

D'autre part les actes transgressifs restent dans un registre très mesuré et purement verbal, comme dans le théâtre classique du XVII^e siècle : aucun passage à l'acte violent, pas même des gestes déplacés, ne viennent interrompre définitivement cette sociabilité « conviviale ». Jean-Pierre se lève à un moment, mais c'est pour bâiller et s'étirer. D'où d'ailleurs un respect de la règle classique des trois unités : unité de lieu, de temps, d'action, qu'assure la temporalité d'une unique conversation. La destruction de la sociabilité ou de la convivialité plane certes comme une menace, mais elle n'a finalement pas lieu. La conversation dans le théâtre de Sarraute demeure bienséante, même affolée par le tropisme, ce qui n'est pas toujours le cas dans ses romans. Cette bienséance permet paradoxalement de rendre davantage sensible la contradiction interne à toute conversation : instituer le contact, perpétuer le lien social, en même temps que les distinctions et séparations que le langage ne cesse de signifier le menacent.

Examen des références culturelles : intellectuels et techniciens du savoir pratique

§11

La sophistication des nombreuses références culturelles qui émaillent cette conversation, lisible dès le début du texte, sont une marque évidente de sa distinction bourgeoise. On en trouve deux sortes : religieuses (chrétiennes) et littéraires (au sens large). Commençons par les premières : dès la page 32 une citation des Évangiles, tirée de Luc (23, 34), lieu commun de la culture occidentale chrétienne. Et dans le dénouement, des « églises », de « petites églises » et des « chapelles » (p. 62) de style byzantin. C'est l'évocation d'un livre sur l'art du christianisme oriental qui fait finalement réagir le dénommé Jean-Pierre – nom chrétien s'il en est, associant l'évangéliste Jean au fondateur de l'Église. L'autre prénom, Marthe (que Sarraute a substitué à un originel « Marianne » non moins chrétien), est également évangélique : le personnage de Marthe de Béthanie, sœur de Marie et de Lazare, apparaît dans l'Évangile de Luc dans la scène de la résurrection de Lazare. Jean-Pierre est à la fin de la pièce un « Lazare » ressuscité : Sarraute s'amuse. Enfin, en écho à la citation de l'Évangile de Luc, on constate toute une thématique très-catholique du « pardon » (p. 36, 59 et p. 33) où la phrase de H1 : « Un petit mot de vous et on se sentirait délivré », renvoie à la formule du rituel catholique : « Dis-moi une parole et je serai

guéri. »

§12

Cette allusion n'est audible (aujourd'hui) que par un public partageant cette culture chrétienne et liturgique qui est celle dans laquelle baigne encore la bourgeoisie dirigeante des années 1960. Mais d'autre part, cette phrase place Jean-Pierre en position quasi-divine ou christique (position à laquelle renvoie toute une thématique du sacrifice). Il y a dans le discours de H1 dès le début de la pièce une nette tonalité d'imploration du pardon voire de prière, qui finira par se retourner en révolte rageuse (cf. p. 59). Notons que la thématique de la *compréhension* du silence de Jean-Pierre, insistante dès les premières pages, croise la thématique du pardon, ce que dit explicitement la réplique de F2 page 32 : « Tout comprendre, c'est tout pardonner. »

§13

Ce fil spirituel de la *compréhension* d'autrui (et du tropisme) nous amène à la citation du *Louis Lambert* de Balzac que cite F3 page 55 (elle contient d'ailleurs le verbe « comprendre », voir note 1 de cette page, p. 91) : or cette citation signifie au contraire une limite à la compréhension : certaines présences paralysent « les voix et les cœurs ». Il s'agit chez Balzac d'une allusion à la théorie mystique de la hiérarchie des « sphères » séparant les âmes au point qu'elles deviennent incapables de se comprendre. Y a-t-il une « sphère supérieure » et une « sphère inférieure » totalement étanches l'une à l'autre ? Cette hiérarchie a une résonance religieuse et sociale, et pose dans son équivoque la relation (ou la disjonction) entre le religieux et le social, entre le pouvoir divin et le pouvoir politique, dans la mesure où cette coupure spirituelle radicale d'incompréhension justifierait la domination des esprits supérieurs sur les esprits inférieurs.

§14

Cette allusion à Balzac conclut tout un développement autour de l'antagonisme entre les « intellectuels » et les « gens pratiques » (p. 54), en l'occurrence les ingénieurs : ces techniciens du savoir pratique sont-ils des intellectuels ? H1 se pose cette question page 43, et F1 tranche : « l'École des Mines est une pépinière [d'intellectuels] ». C'est au Sartre de *Plaidoyer pour les intellectuels* (1972) que j'emprunte cette expression de « technicien du savoir pratique » : l'écrivain-philosophe y examine les conditions qui peuvent faire d'eux des intellectuels, à peu près à l'époque où cette pièce a été écrite et jouée. La question sous-jacente à ces débats, très communs dans la bourgeoisie cultivée de la seconde moitié du XX^e siècle, est celle de l'« échelle de valeurs » : la valeur la plus haute est-elle le réalisme de l'action ou l'idéalisme de la culture ? Doit-on honorer les « intellectuels » ou les « manuels » (p. 42-43) ? Elle traverse le milieu social auquel Sarraute appartient, partagé entre ingénieurs (son père), avocats (son mari) et écrivains ou artistes (Sarraute et sa mère).

§15

La pierre de touche décisive de cette distinction bourgeoise qui valorise la « culture » est, dans cette pièce comme dans la précédente, la « poésie » : elle arrive sur le tapis dès la

pseudo-scène d'exposition page 28 (réplique de F3). Ce n'est pas le nom de Verlaine qui est évoqué dans cette pièce, mais celui de Baudelaire (p. 49). Les allusions à ces poètes sont ici des lieux communs de ces conversations de bourgeois cultivés qui se piquent d'avoir « du goût », de « connaître [leurs] classiques par cœur » (p. 54) : la « poésie » ou la littérature (ou l'art), ont une valeur sociale comme signe de connivence, de distinction et de reconnaissance. Cette valeur sociale du mot « poésie » semble provoquer, ici comme dans *Pour un oui ou pour un non*, la « rage froide et désespérée » de H1 (p. 28). Cela est confirmé par la tirade des pages 54-55, où H1 se présente – et on pense à H2 – dans la pièce précédente, comme un poète sans nom, sans reconnaissance, et que, pour cette raison, on ne peut pas prendre au sérieux : « Combien ça vous rapporte ? [...] Qu'est-ce que vous en avez tiré de vos petits auvents ? » (p. 55).

§16

Comme dans la pièce précédente, la contemplation gratuite, par la fenêtre dans *Pour un oui ou pour un non*, et ici de « fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé » (p. 27), semble provoquer le tropisme dont le silence de Jean-Pierre n'est que le miroir grossissant : quelque chose dans cette contemplation échappe aux lieux communs culturels et au langage, les déborde, de même que dans *Pour un oui ou pour un non*, « la vie » semblait à H2 émaner « de cette ruelle, de ce petit mur, [...] de ce toit ». Quelque chose gêne et échappe, que la « poésie » peut dire, à condition de cesser d'être un signe de distinction, une valeur sociale : l'objet distingué d'une conversation bienséante.

La description des petits « auvents de bois » : une expérience vécue par Sarraute ?

§17

Dans la préface de l'édition prescrite, Arnaud Rykner cite cette page de *Martereau* dont *Le Silence* paraît être l'amplification et la transposition théâtrale (voir p. 12-13). Dans la notice des *Œuvres complètes*², il montre qu'une page des *Fruits d'or* (OC, p. 591) en semble également une préfiguration. Il est tentant de penser qu'ici comme souvent Sarraute part d'une expérience vécue, autour de laquelle elle tourne, à laquelle elle revient. Un autre écho de la pièce, très remarquable, dans une œuvre ultérieure, *Enfance*, conforte cette hypothèse. Rykner le remarque dans la note 1 de la page 27 (p. 86) : « Ces “fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé” sont un souvenir des maisons d'Ivanovo. »

§18

Les « petits auvents » qui ont troublé H1 au point qu'il refuse de poursuivre son monologue appartiennent donc à la « maison natale » de Sarraute : « une longue mai-

²Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, NRF/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1992. Les références aux *Œuvres complètes* figureront à partir d'ici dans le corps du texte, entre parenthèses, sous la forme OC suivie du numéro de page.

son de bois à la façade percée de nombreuses fenêtres surmontées, comme de bordures de dentelle, de petits auvents de bois ciselé... » (OC, p. 1010). La maison natale de Sarraute, ou plutôt son souvenir idéalisé, réinventé : une note (OC, p. 1949) nous apprend en effet que la véritable maison natale d'Ivanovo était en pierres et non en bois, Sarraute le constatera avec étonnement lors d'un voyage en 1990. Cette image énigmatique et puissante, inventée ou reconstruite, est également reprise dans *Entre la vie et la mort* (OC 635).

§19 Il n'est pas du tout certain que Sarraute « se moque parfaitement des auvents de bois du malheureux H1 » (Rykner, édition prescrite, p. 11), mais ils disent une profonde et indicible ambivalence. On peut imaginer que la situation de H1 évoquant cette image obsédante lors d'une conversation entre amis a été vécue par Sarraute elle-même. Ce dialogue, s'il n'a pas été vécu entre amis, fut en tout cas un débat intérieur pour l'écrivain : dans *Enfance*, la description de la « vraie maison de conte de Noël » (OC 1010) d'Ivanovo fait partie de ces « beaux souvenirs d'enfance » qu'elle a eu des « scrupules » à écrire (OC 1009). De quelle nature fut ce scrupule ? Cette image, « quelque chose l'empêche de figurer parmi les "beaux souvenirs d'enfance" », parce qu'elle est liée à « l'absence de ma mère » (OC 1010), écrit encore Sarraute.

§20 Un autre passage lyrique d'*Enfance*, qu'elle lit à Claude Régy dans le film *Conversations*, reprend des motifs de la description idyllique du *Silence*, mais aussi de la vue par la fenêtre dans *Pour un oui ou pour un non* (le « petit mur »). Empreint de « joie », de « vie à l'état pur », de « vie tout court, quel autre mot ? » (OC 1025), ce passage commence ainsi : « Pourquoi vouloir faire revivre cela, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivé... » (OC 1024). H1, échouant à dire l'effet sur lui des « auvents de bois » sans devenir « emphatique » (p. 37), redoutant par-dessus tout la « mauvaise littérature » et la « poésie de pacotille », est aussi, entre autres, un porte-voix de Sarraute écrivain, parvenant une vingtaine d'années plus tard à surmonter ses « scrupules » en écrivant *Enfance*, assumant enfin en première personne ces souvenirs extatiques hantés par une absente.

§21 Au début de la pièce, H1 qualifie son discours d'« enfantin », la seconde réplique de F1 répète l'adjectif « petit », H2 parle d'« enfances captées [...] dans cette douceur », et cela fait « rougir » H1, qui se sent « ridicule » (p. 28 et 37), d'autant plus que le tropisme qu'il a tenté d'exprimer s'est trouvé recouvert et délégitimé par les adjectifs « joli » et « beau », employés par F1 dans ses deux premières répliques (p. 27), et finalement par le mot « poésie » (F3, p. 28), qui provoque sa « rage désespérée ». Si la conversation était réaliste, H1 n'aurait pas interrompu son discours, la honte et la rage auraient été surmontés, il aurait repris son monologue comme il le fait dans le dénouement, où le

motif de l'enfance est de nouveau associé aux « auvents de bois », mais cette fois pleinement assumé : les maisons sont « comme dans des contes de fées » : « Oui, là-bas, tout est intact. Tout est comme gonflé d'enfance... Il y a partout répandue une candeur... » (p. 62). On notera également l'adjectif « petit » : les « petites églises ». Surtout, il aurait enchaîné sur « l'art byzantin », référence culturelle qui aurait validé socialement les termes de « lyrisme » (p. 28), « candeur », « enfance », « sentimentalité » (p. 46) et « impudeur » (p. 36) : le sérieux adulte de ce livre sur l'art byzantin, dont Jean-Pierre lui demande la référence, les auraient occultés.

§22 La focalisation sur le silence de Jean-Pierre, dans la seconde partie de la pseudo-scène d'exposition, détourne notre attention du tropisme initial provoqué par les « auvents de bois », malgré l'insistance de H1 (et de H2) ». Ce silence « spectaculaire » n'est pas sans faire songer au proverbe chinois, « l'homme montre la lune, et l'imbécile regarde le doigt ». Il nous faudra revenir à la « maison natale » d'Ivanovo.

H1 maître du psychodrame et pathétique « chasseur de tropismes »

§23 Le but thérapeutique du psychodrame est de désamorcer la douleur et la violence des conflits, en stabilisant des positions identitaires et des relations vivables entre les protagonistes. Rejouer la « scène originelle » en en changeant les termes permet de parvenir à cette stabilisation. Ici, non seulement la sous-conversation psychodramatique n'atteint pas ce but, mais au contraire les voix perdent peu à peu toute consistance de « personnages ». À commencer par le parleur en chef, H1.

§24 H1, comme H2, l'homme du non, dans *Pour un oui ou pour un non*, refuse d'abord de parler, d'entamer la sous-conversation psychodramatique, parce que comme H2, il prévoit à raison que le psychodrame va mal tourner. Malgré cela, H1 comme H2 se résolvent à accumuler les variations approximatives et les saynètes qui multiplient les interprétations, les traductions, jamais satisfaisantes, du tropisme. À l'inverse du H1 de *Pour un oui ou pour un non*, qui en attend un bienfait pour la relation, H1 comme H2 se lancent à corps perdu dans cette aventure de la parole dont ils connaissent l'issue catastrophique. Le déchaînement d'interprétations sur la signification du silence de Jean-Pierre paraissent autant de tentatives de renouer le contact avec lui, alors qu'elles sont d'avance vouées à l'échec.

§25 À partir de la page 32, H1 s'adresse à Jean-Pierre quasi exclusivement, alors qu'au début de la pièce, il s'adressait aux autres voix sans distinguer un interlocuteur en particulier. Il daigne assez peu s'adresser directement à ses « amis » (p. 62) : trois fois à F3, deux fois à F4, une fois à H2. Jean-Pierre silencieux est son interlocuteur privilégié : il

le supplie de lui répondre, lui adresse ses interprétations de son silence, qui constituent jusqu'à la page 57 autant de péripéties et de rebondissements de la pièce. La prolixité de H_I et le silence de Jean-Pierre forment un duo pivot de la structure narrative de la pièce. La symétrie paradoxale des rôles de Jean-Pierre le silencieux et de H_I le bavard qui veut initialement se taire, est soulignée par la dernière phrase de la tirade de H_I p. 33 : « Je vous comprends, je sais ce que c'est... » D'une certaine manière, H_I parle pour deux. Examinons les phases successives de sa « compréhension » problématique du silence de Jean-Pierre : elles proposent des portraits contradictoires de celui-ci.

§26

H_I le décrit d'abord comme un demi-dieu, et la citation de l'Évangile de Luc le met lui-même en position christique d'intercession auprès de Jean-Pierre-Dieu, en faveur des « autres ». On a ici un premier sens métaphorique du triangle H_I-Jean-Pierre-les autres voix : le Fils-Christ (H_I), le Père-Dieu (Jean-Pierre) et les pécheurs (tous les autres). Cette caractérisation religieuse du triangle est une métaphore de sa propre position de meneur de jeu du psychodrame et de maître des interprétations : H_I se dévoue, comme un prêtre (ou comme un psychanalyste), pour se faire le traducteur d'un silence divin (le tropisme) auprès de ceux qui ne « comprennent rien » (p. 38). H_I traque la vérité métaphysique du silence de Jean-Pierre, capable de conférer à chacun sa place dans un collectif pacifié. C'est par ces mots « ils ne savent pas ce qu'ils font », que le Christ en croix demandait au Père de pardonner à ceux qui l'ont condamné. On retrouve ce motif christique du sacrifice à la fin de la pièce : H_I baisse le rideau du psychodrame en déclarant que « tous les sacrifices sont inutiles » (p. 61).

§27

H_I récuse l'interprétation de F₃, celle d'un silence dû à la « timidité » de Jean-Pierre qui invaliderait tout rapport de ce silence avec les « auvents de bois », hypothèse centrale de H_I fondant son rapport privilégié, négatif ou positif, avec Jean-Pierre placé en position de surplomb. Décrivant à nouveau la « scène originelle », H_I s'y présente comme possédé par un « démon » qui l'aurait incité à prononcer des « mots sacrilèges », comme il arrive qu'on en ait l'impulsion « pendant la messe » (p. 36). Le « silence » de Jean-Pierre, qui l'y aurait « poussé », de divin devient diabolique, démoniaque, ce que confirmera la suite. Mais dans un premier temps l'idéalisation positive de Jean-Pierre reprend le dessus : il est « d'une pureté d'ange » (p. 37).

§28

L'idéalisation religieuse se métabolise ensuite en idéalisation littéraire : Jean-Pierre est présenté en juge, d'abord empathique et compréhensif (« Vous étiez gêné pour moi », p. 37), puis plus sévère, réprouvant la « littérature » de « pacotille », « forme » sous laquelle H_I se serait laissé aller à « livrer » « ces auvents de dentelle peinte », auxquels il déclare « tenir ». Mais l'arbitre des élégances littéraires devient bientôt un vulgaire « homme de goût », « sensible » même s'il n'a pas « beaucoup lu », et qui connaît le

poids des mots (p. 38). L'hypothèse d'un éventuel « complexe » culturel à cause de ce manque de connaissances est même soulevée : bref, Jean-Pierre s'humanise en *alter ego* de ces bourgeois cultivés.

§29

Cette destitution désidéalisante de Jean-Pierre conduit à un premier mouvement de révolte contre son silence persistant : « *Criant* », H_I passe de la supplication à la colère. Surgit alors pour la première fois un « nous » (et un « on », p. 40), qui modifie la situation d'interlocution : H_I se solidarise avec les autres voix, pour faire face avec eux à celui qu'il place encore en position de supériorité. Pour la première fois également, il nomme Jean-Pierre à la troisième personne du singulier, l'excluant de la situation d'interlocution : « Monsieur nous méprise » (p. 41), et il lui oppose « notre opinion » (*ibid.*). La caractérisation métaphorique de Jean-Pierre se fait politique : il « trône » (p. 42), mais elle est teintée d'ironie : cette position de souveraineté, parce qu'elle est conçue en termes politiques, devient contestable et relative. Jean-Pierre n'est plus une statue de « Commandeur ».

§30

Retour à la case littérature, ensuite, sous un autre angle : celui de l'opposition entre les « intellectuels » et les « manuels », où intervient la précision sociologique déjà relevée. Jean-Pierre est un ingénieur, il a fait l'École des Mines (p. 43), et H_I entame une sorte de confession publique ou d'auto-analyse. On remarquera au passage comme la référence culturelle à la psychanalyse (par exemple le chœur des « autres » p. 37 analysant l'enfance de H_I, « grand nerveux ») vraisemblabilise la sous-conversation. H_I raconte qu'il a fait des études de « droit financier » et la conversation porte sur la capacité de cette bourgeoisie de « techniciens du savoir pratique », à se montrer « sensibles » – qualité qui est concédée à Jean-Pierre, et où H_I voit encore le gage d'une possibilité de compréhension réciproque. Mais H_I croit entendre le mot « esthétique » prononcé par Jean-Pierre, et cette suspension hallucinée contredit sa première hypothèse d'une sensibilité également partagée (le texte « Esthétique » de *L'Usage de la parole*, 1980, OC 955, est une amplification de ce passage).

§31

H_I est sur le point de faire de Jean-Pierre un *alter ego*, lorsqu'il s'auto-accuse soudain de « sentimentalité » (p. 46). Une nouvelle opposition sémantique, fragile, réversible, se fait jour entre les idéalistes (sentimentaux, esthètes) et les « gens pratiques ». Mais la confession de H_I renverse la situation d'interprétation : ce n'est plus H_I qui interprète le silence de Jean-Pierre, mais Jean-Pierre qui est mis en position de psychanalyste (ou de prêtre) : H_I confesse avoir rompu parce que son amoureuse préférerait réviser le droit financier plutôt que contempler le paysage. Il qualifie de « pathologique » (p. 47) cette manière d'avoir rompu pour un oui ou pour un non (on a ici clairement une anticipation de *Pour un oui ou pour un non*). À partir de ce moment, H_I s'auto-destitue de fait de son

rôle de maître du psychodrame, de maître de l'interprétation. Jean-Pierre est néanmoins l'objet d'un transfert, et demeure en position de surmoi, voire de « père » (p. 47). H₁ se réjouit de le faire rire (*ibid.*) et réclame l'« honneur » d'écouter à son tour sa confession.

§32

L'échec de la tentative de renversement des positions provoqué par le silence persistant de Jean-Pierre conduit à un nouveau mouvement de révolte, dans lequel H₁ cherche et réussit à entraîner les autres. Une dernière fois cependant, H₁ déclare à Jean-Pierre : « je vous comprends » (p. 48), et le replace sur un piédestal littéraire : il est un « poète. Un vrai... » (p. 49). F₃ remarque ironiquement : « Toujours les extrêmes. Tout à l'heure c'était un béotien. Maintenant c'est Baudelaire ». Mais F₂ suit H₁ et compare Jean-Pierre à George Sand, connue pour ses silences. H₁ déclare que Jean-Pierre est « plus fort » : « Sans œuvre, c'est plus fort. Sans rien faire –c'est très fort. » (p. 50). Or c'est à cette position de poète (du tropisme) sans œuvre, qu'il va lui-même s'identifier un peu plus loin. Les deux positions de H₁ et de Jean-Pierre deviennent réversibles. On observe alors dans la même tirade une montée en généralité de l'analyse du silence de Jean-Pierre par H₁ : c'est moins Jean-Pierre que H₁ caractérise maintenant que « cette pression qu'on exerce » par un certain silence, celui, actif, qui est un instrument de domination. S'ensuit ce qu'on pourrait nommer la révolte du silence : tous y compris H₁ tentent de s'approprier cette arme, sur la proposition de F₁. Et échouent.

§33

Après l'échec de la révolte, H₁ s'accroche de nouveau à la singularité « lourde » de Jean-Pierre (même si cette réplique est déjà équivoque, on l'analysera plus loin) : « Chez lui, c'est lourd, c'est plein à craquer. » (p. 51) Et à nouveau, il revient à cette question de « forme » littéraire, de « style », plaçant Jean-Pierre en position d'« homme au goût raffiné » (p. 53), ne tolérant pas qu'on « galvaude » les « auvents de bois » en les laissant traîner dans une conversation : « Dans un recueil de poèmes, vous auriez daigné... » Mais les phrases pas finies, les auto-accusations de ne pas avoir « travaillé » en poète la description des « auvents », auto-accusations de plus en plus violentes (« Je suis un paresseux », un « propre à rien », un « resquilleur », p. 52), indiquent qu'on est arrivé à un paroxysme masochiste du « sacrifice », qui ne s'appuie plus sur aucune caractérisation de Jean-Pierre, et tourne, comme H₁ finit par le noter lui-même, au « délire de générosité » (p. 53).

§34

Fin de l'auto-analyse jugée masochiste : s'opère un renversement qui destitue définitivement Jean-Pierre de toute position de supériorité, et la colère devient hurlement haineux, accusatoire. Après la didascalie « *Il crie tout à coup* », les accusations pleuvent. C'est H₁ qui juge à présent sans appel, c'est lui « l'homme de goût » : « Vous haïssez la poésie », « Vous êtes pratique ». L'antagonisme amorcé plus haut entre les « gens pratiques » et les idéalistes devient irréconciliable, insurmontable, invivable, potentiel-

lement meurtrier : « Oh, il n'y a pas de place pour nous deux en ce monde. Je ne peux pas vivre où vous vous trouvez. J'étouffe, je meurs... Vous êtes destructeur. Je vais vous réduire à merci. Je vais vous forcer à vous agenouiller. » (p. 54). On retrouvera cette opposition entre H₂ et H₁ dans *Pour un oui ou pour un non*. Remarquons la disparition des points de suspension dans ce moment de lutte à mort, toute verbale, entre positions de force égale, entre les « gens pratiques » qui « aiment la renommée » et la réussite économique (p. 54), et ceux qui décrivent de « petits auvents », deux tendances en fait inhérentes à cette bourgeoisie de cadres cultivés.

§35

La violence de cette lutte égalitaire entre deux *alter ego* est aussitôt désamorcée par une autre hallucination auditive comique de H₁. Mais Jean-Pierre destitué de son ultime piédestal littéraire devient l'exclu, l'intrus, le tiers absent de l'échange, « sans droit », un « imposteur » (p. 55), un individu de la « sphère inférieure », qui s'est glissé dans la sphère supérieure (*ibid.*). De cette métaphore qui a une tonalité spirituelle de justification de l'inégalité politique, on repasse à la métaphore politique de la révolution égalitaire : « Nous sommes tous pareils, des frères, tous égaux », déclare H₁ (p. 56). Jean-Pierre, « béotien » appartenant à la « sphère inférieure », devient l'incarnation d'une confiscation de la souveraineté, d'une usurpation, d'un abus de pouvoir. L'insulte « imposteur » fait réagir Jean-Pierre : « il se lève » (p. 56), comme le note H₁. Mais ce mouvement, le seul à être indiqué dans la pièce, est aussitôt dédramatisé dans la réplique suivante : « Il a baillé, il s'étire » (*ibid.*) La rupture n'a pas lieu, l'« ami » Jean-Pierre reste dans le cercle.

§36

Mais sa destitution d'une position de surplomb idéalisée ne supprime pas ce qu'il faut bien nommer son emprise sur les autres. Des cieux angéliques certes il est redescendu dans les bas-fonds, mais du dieu qu'il était au début, il est devenu le diable : celui pour qui « on serait prêt à se laisser damner » (p. 59), celui qui « prostitue les âmes » (*ibid.*). Et c'est bien en effet ce que fait H₁ : il vend son âme en répudiant ces « maudits auvents du diable » (p. 57). De meneur du psychodrame, il se transforme en pitoyable bouffon, cherchant à faire rire le diable par une anecdote doucement sacrilège sur le péché (p. 58). Il troque sa gravité un peu « emphatique » pour la légèreté rieuse de H₂ – au risque de perdre son identité de voix, au risque de se confondre avec H₂. Mais ce « sacrifice » de son « âme » est inutile comme les autres : Jean-Pierre se tait toujours. Seule son ultime métamorphose en amateur de l'art byzantin réussira à faire cesser un silence – qui n'a peut-être jamais eu lieu.

§37

H₁ le bavard, l'ex-meneur de jeu du psychodrame, l'intercesseur, le prêtre, le psychanalyste ou auto-analyste ou l'analysant, le poète sans œuvre se sent « très mal » (p. 61) à la fin du psychodrame : son identité de « voix » ou de personnage est littéralement

dissoute. La prière comme la révolte ont tourné au fiasco. Le tropisme l'a vaincu, il n'a pas réussi à lui donner un nom, à le qualifier d'une manière univoque, et il lui reste à faire comme s'il n'avait jamais existé : évoquer les « auvents de bois » enfantins sous couvert du sérieux et adulte art byzantin. Jean-Pierre redevient aussitôt un *alter ego* de la conversation « normale » bienséante entre un ingénieur et un avocat d'affaires : entre membres de cette bourgeoisie se piquant de s'intéresser à tous les aspects de la culture.

H2 ou la part du rire : une résistance lucide au psychodrame ?

§38 Si H1 est le plus souvent dans le registre dramatique d'une recherche d'identité en miroir des caractérisations successives de Jean-Pierre corrélatives aux tentatives de comprendre son silence jusqu'à l'échec final (p. 62), le registre de H2 est, presque aussi constamment, celui de la moquerie, de l'humour, de l'ironie, du rire. Il forme avec H1 un duo sans réciprocité : s'adressant le plus souvent à H1, il n'est pas payé de retour (cf. p. 38-39 ou p. 47). H1 l'ignore (sauf tardivement dans la pièce, p. 60), et sa moquerie vise constamment à alléger l'atmosphère psychodramatique de la sous-conversation, à maintenir l'échange dans les limites d'une bienséance qui exclut les propos trop vifs, les affects pénibles.

§39 C'est particulièrement le cas dans la réplique du haut de la page 56, où il coupe la parole à H1 pour se moquer de lui, désamorçant un moment particulièrement dramatique, puisque H1 vient de proférer l'insulte qui fait lever Jean-Pierre de sa chaise. Les « Rires » dominent ensuite l'échange, qui n'est pas franchement comique, comme la situation psychodramatique n'était pas franchement tragique : ce sont des rires de connivence, ou de relâchement de la tension provoquée par le conflit d'interprétation. Les interventions de H2 comme les rires ont une fonction de maintien du contact – ils introduisent une distance de bon aloi, faisant contrepoids aux affects exprimés par H1 (rage, pleurs, cris). Quand H1 semble vouloir lui ravir son rôle de comique, et se confondre avec lui en racontant à son tour une anecdote drôle, page 57, H2 ne rit pas avec les autres (pas davantage que F1, F4 ou Jean-Pierre). Il est même « gêné », et enchaîne très significativement avec une blague... sur le rire mondain, le rire obligatoire de la « comédie sociale » qui est justement un rire du même type que ceux de la pièce : rire non pas provoqué par une situation burlesque ou comique, mais manifestant une distance distinguée. On peut voir aussi dans cette blague une auto-ironie du personnage, dont le trait le plus constant est de chercher à ne pas être dupe, à ne pas se faire « rouler » (p. 35) par les affects et les situations : en l'occurrence ici, la bouffonnerie pathétique où H1 s'abîme en définitive.

§40 Ce personnage est équivoque : son ironie relève d'une certaine posture mondaine, une manière d'en être en même temps que de ne pas en être, d'être ni trop loin ni trop

près, au « juste milieu ». Dans une dernière tentative de sauver la conversation (et la connivence bienséante), H2 raconte l'histoire de Marthe qui « se noie dans un verre d'eau », on y reviendra. Mais l'échec est total. Le ton « *sévère* » de sa dernière tentative pour désamorcer l'échec du psychodrame dément son discours : « C'était désopilant. » (p. 61) H1 a le dernier mot : les efforts du rire mondain pour renouer le contact sont vains : « c'est inutile », H2 est lui-même aussi « *triste* » que H1, même s'il ne l'avouera pas. H2 incarne l'équivoque de la bienséance en soi : ne jamais avouer la défaite d'une certaine distance mesurée à l'égard des situations relationnelles, quelles qu'elles soient.

§41

Pendant le dénouement, H2 ne reprend qu'une fois la parole, après avoir manifesté en chœur avec le groupe de femmes son étonnement joyeux d'avoir entendu Jean-Pierre parler : « Voyez sur des choses précises. Sérieuses. L'art byzantin... C'est que ça, c'est tout de même autre chose que... (*ricanant*) ». Son ricanement terminal demeure dans le registre mondain de la distance ironique, tout en laissant entendre une dissonance avec la pseudo-harmonie rétablie de la conversation « normale ». Il faut ici se souvenir de ses deux premières répliques dans la pièce, qui indiquaient une forte volonté de connivence avec H1 – le H1 des « petits auvents » : « Nous moquer ? Mais qui se moque, voyons... Moi aussi, ça m'a touché... » (p. 28). L'effacement lexical (« ça ») renvoyait à la charge d'émotion des « petits auvents ». H2 réaffirme-t-il finalement sa fidélité initiale au « ça » dont H1 n'avait pas assumé la tentative maladroite d'expression ? Est-il à la fin de la pièce dans le camp de la conversation normale avec H1 et Jean-Pierre, ou dans celui des F, bien seules à se souvenir du silence de Jean-Pierre ? Est-il, comme le chœur des femmes, mal convaincu du déni du malaise (du tropisme), prix à payer du contact rétabli entre les sept amis, et de toute conversation bienséante ? C'est indécidable.

§42

La cohérence du personnage semble surtout résider dans sa distance maintenue avec le psychodrame : il est le seul à ne pas déclarer qu'il se sent mal lorsque son échec est patent (p. 62). Alors que le duo H1-H2 semble à première vue antagonique, pathos contre humour ou ironie, la réplique des pages 34-35 laisse apercevoir une autre profondeur de H2. Elle ne vise pas seulement le maintien d'un contact superficiel et mondain : cette tirade est le résumé le plus exact de la pièce :

« Moi je suis pris au jeu. Ça commence à m'amuser. [...] C'est que mon instinct de conservation, à moi aussi, a été éveillé. Voyons un peu. Prenons le mystère à la gorge, ou plutôt remontons à sa source. C'est par une remarque sur les petits auvents [...] que tout a commencé. » (p. 35)

§43

Si H1 échoue en définitive à « comprendre » Jean-Pierre (et à se comprendre lui-même), cette tirade montre que H2, lui, « comprend » parfaitement H1, ou plutôt la

recherche du tropisme qui est le moteur de l'écriture sarrautienne. Mais cette « compréhension » ne se situe pas au niveau de la représentation classique et de ses outils d'analyse psychologique ou herméneutique. H₂ indique dans cette réplique, certes sur le ton de l'ironie, que le « mystère » dont il s'agit est en-deçà ou au-delà de la compréhension et des mots, en-dessous ou à l'origine. « Remontons à la source », propose-t-il : à la source du désir de compréhension – de contact – qui motive souterrainement tout échange, et que les paroles prononcées découvrent et occultent à la fois, voire interrompent par les séparations et oppositions identitaires qu'elles instaurent. H₂, résistant par son ironie au psychodrame, même si elle est équivoque et fondamentalement bienséante, nous met sur la voie du logodrame et de la découverte d'une autre « psychologie ». Peut-être n'est-il pas moins que H₁ le porte-voix du tropisme : en tout cas, son identité de personnage est en fin de compte bien fragile, et semble se confondre avec la compréhension réflexive de la pièce.

Pourquoi des H et des F ?

§44

On a vu que Sarraute s'amuse à comparer le silence de Jean-Pierre à celui d'une femme écrivain : George Sand. J'écris qu'elle s'amuse parce qu'elle sait qu'elle trouble ainsi les stéréotypes de genre – déjà bousculés par Sand elle-même, comme le rappelle F₁ (« les gros cigares » qu'elle fumait). Sarraute fut l'amie de Monique Wittig à partir de 1964 (cf. la biographie d'Ann Jefferson) : l'auteure des *Guérillères*, théoricienne féministe et militante lesbienne des mouvements des années 1970, partageait avec Sarraute une idée non binaire du « niveau profond » des êtres humains. Sarraute considère de même qu'au niveau de l'expérience du tropisme, le sexe ne joue aucun rôle, qu'à ce niveau, « nous sommes tous pareils » (expression reprise dans la pièce par H₁, p. 56, j'y reviendrai). L'égalité est pour Sarraute un postulat : nous sommes « tous égaux » à un certain niveau de profondeur, qui est celui qui l'intéresse. À un certain niveau de profondeur, nous possédons potentiellement toutes les identités, nous ne sommes plus des personnes caractérisables, des « moi », des « soi ».

§45

Ce niveau de profondeur est *a priori* incompatible avec la représentation théâtrale classique où chaque corps sur scène est identifié comme personnage genré (et de même pour les voix à la radio). Sarraute pense comme Wittig que les différences de genre imposées par la bienséance, en particulier la bienséance bourgeoise des années 1960, enferme les femmes dans un certain rôle convenu : que ces différences sont un obstacle de plus à l'accès au niveau non binaire, indifférencié, universel, du tropisme. On entend par « genre » ici une différenciation marquée et stable des comportements d'« hommes »

et de « femmes », selon les représentations hétérosexuelles dominantes dans un certain milieu et à une certaine époque. La distance critique de Sarraute, par rapport à ce système de représentation, a des conséquences paradoxales. Elle déclare préférer mettre en scène des hommes dans *Pour un oui ou pour un non*, parce que leur présence lui paraît plus « neutre » : l'appareillage « féminin » imposé par la société (maquillage, costume, transformation de la voix, de la démarche etc.) empêche d'accéder au caractère universel du tropisme, parce que le genre masculin s'est approprié l'universel sous le vocable « homme » qui signifie également « humain » en français.

§46 Mais alors pourquoi quatre F et trois H dans *Le silence*, alors que cette pièce est rédigée l'année même où Sarraute rencontre Wittig ? Parce que l'écriture de Sarraute ne supprime pas entièrement le niveau des apparences sociales : le genre fait partie des identifications repérables dans les discours et les comportements normés par la conversation bienséante, comme les identifications de classe et culturelles. Seule la question de la racisation est absente, notamment la judéité de Sarraute : c'est particulièrement flagrant ici où les références chrétiennes abondent (dans d'autres textes, l'Ancien Testament est davantage présent, sans que cela toutefois puisse être interprété comme une marque identitaire).

§47 Le cadre bourgeois christianisé pouvait passer pour une neutralisation à visée universaliste dans les années 1960 : même si la mondialisation culturelle rend cette neutralisation moins évidente aujourd'hui, c'est dans ce contexte historico-politique de la réception littéraire en France qu'il faut interpréter les intentions universalistes de Sarraute. Il s'agit de neutraliser au maximum les différences de genre, de classe ou de culture, parce qu'elles ne jouent pas de rôle au niveau de la « substance » universelle du tropisme. Ses personnages se conforment aux stéréotypes de genre de leur milieu, à la bienséance du comportement différencié que les femmes et les hommes doivent y adopter. Les voix sont genrées, et les « lieux communs » qu'en tant que telles elles (et ils) véhiculent sont la toile de fond, le décor, qui permet de mieux apercevoir, par contraste, les tropismes non binaires qui donnent accès à ce qui se passe sous la volonté de communion dans les stéréotypes de distinction sociale, culturelle ou genrée. On peut même parler, dans une certaine mesure, de typification parodique de ce milieu bourgeois, le tropisme introduisant une distance ironique et critique.

§48 Quatre F donc, dont une seule, F₄, est pourvue d'un prénom : c'est le personnage le moins disert, après Jean-Pierre, et la seule aussi à être qualifiée de « jeune ». Est-ce qu'il s'agit de « varier les tons » en introduisant une voix « jeune » ? N'écartons pas cette hypothèse, avec sa dimension musicale, j'y reviendrai. Cela signifie en tout cas que les autres femmes le sont moins, et qu'il n'y a pas de mention de l'âge des hommes, conformément

aux rôles hétérosexués qui font de la jeunesse un critère de séduction uniquement pour les femmes. Examinons d'abord les tirades des trois F, éloquentes et cruelles quant au caractère nécessairement genré des voix dans ce milieu.

§49

F₁ est la première à parler, et c'est elle qui affirme que le « faible rire » est un rire de Jean-Pierre, qui trouve la première que son silence est « très fort » (p. 41), et qui précise sa formation (l'École des Mines). Elle pousse H₁ à se raconter (p. 46). Ses répliques sont souvent exclamatives (admiratives du discours de H₁), ou interrogatives (elle interroge H₁), et elle fait mention à deux reprises de sa faiblesse par opposition à la force de Jean-Pierre (p. 41 et 49), puis de son désir de garder « toujours » le silence si elle avait eu cette force (p. 49). Mais c'est elle aussi qui donne la précision sur les « gros cigares » de Sand (*ibid.*), et surtout, lance le jeu du silence (p. 51), en l'associant à une « dignité » recouvrée. Mais à la fin de la pièce, elle prend le relais des histoires drôles, qu'elle raconte d'une voix « *de plus en plus hésitante* » jusqu'à ce que, « *suppliante, chuchotante* », elle apporte la première son âme « en offrande » aux « pieds » de Jean-Pierre (p. 60). A la fin du psychodrame, elle exprime clairement « l'angoisse » qui la « gagne », parce qu'elle est « vidée » (p. 62). F₁ est une incarnation du silence subi des femmes, s'identifiant à la faiblesse, mais elle tente de retourner ce stigmate, j'y reviendrai.

§50

F₂ n'intervient qu'à partir de la page 30, et sa brève réplique est interrogative, de même (p. 31) à propos de Jean-Pierre, qu'elle interpelle en l'appelant « mon pauvre Jean-Pierre ». Elle qualifie la sous-conversation de « folie » (p. 31). Mais elle peut manier l'ironie à l'égard de H₁ (p. 32), contre qui elle se met en colère (elle s'énerve aussi contre Jean-Pierre, p. 36), lui intimant de « laisser ce pauvre garçon tranquille » (p. 34). Cependant, elle se décrit comme « craintive », « très refoulée » (autre référence à la psychanalyse, qui fait partie du bagage culturel de cette bourgeoisie cultivée des années 1960), reprenant à son compte, comme F₁, le jugement d'autrui sur elle-même. Mais elle va plus loin encore dans l'intériorisation de la misogynie, en approuvant celle de H₁ (p. 48). Pourtant, elle est la première à évoquer George Sand et ses silences (p. 49) et approuve la citation de Balzac de F₃ (p. 55). Mais « *pouffe de rire* » pendant le jeu du silence (p. 51). Comme F₁, elle défend Jean-Pierre contre H₁ (p. 54), mais le rejette ensuite dans la « sphère inférieure » (p. 56). À la fin du psychodrame, elle se trouve sans « courage », « une petite tache bue par un buvard ». F₂ oscille, non moins que F₁, entre soumission et énervement.

§51

F₃ quant à elle déclenche la sous-conversation en commettant l'impair de qualifier les « petits auvents » de poétiques : « C'est d'une poésie » (p. 28), provoquant la « rage » de H₁. Elle aussi manie l'ironie ou la moquerie à l'égard de H₁ (p. 41 par exemple), qui « l'inquiète », et vole au secours de Jean-Pierre, qu'elle déclare « timide » : c'est elle qui énonce le plus clairement l'hypothèse d'une silence indifférent (p. 42). Provoquant

à nouveau une réaction hostile de H₁, comme F₂, elle se met en colère contre lui. Mais pour réclamer aussitôt qu'il continue à parler de son « pays de rêve » (p. 36, et à nouveau p. 44). Elle déclare que le silence de Jean-Pierre ne l'« impressionne pas », puis qu'il l'« angoisse », mais elle rit. Elle confesse avoir eu comme F₄ l'expérience d'un phénomène d'emprise, qu'elle met sur le compte de « l'âge » : « ça m'a passé » (*ibid.*). Elle est le personnage féminin le plus en butte à l'agressivité de H₁, et celle qui le tance le plus durement : « Voilà. Toujours les extrêmes » (p. 49). Elle est assurément le personnage le plus agressif et le plus ambivalent des F à l'égard de son rôle de dominée, mais elle faiblit comme les autres. Elle propose elle aussi son âme au diable, mais une âme « Désabusée ? Nostalgique ? » (p. 60), et sent à la fin du psychodrame « comme une solitude ». F₃ est le personnage féminin le moins soumis, le plus affirmé, mais sa révolte est non moins limitée que celle de F₁.

§52

F₄ enfin contraste avec les trois autres par au moins trois traits : son silence persistant (elle a très peu de répliques), son identification avec le chasseur de tropismes H₁ (« j'ai eu ça moi aussi », p. 39) et sa jeunesse qui semble infléchir la manière dont les deux hommes s'adressent à elle. L'un, H₁, paternaliste, l'enjoint de ne pas tomber amoureuse d'un intellectuel, tandis que l'autre, H₂, qui est peut-être son mari, fait d'elle un objet de risée, la décrivant comme empotée voire stupide (elle croit se noyer alors qu'elle a pied). Cette objectivation et l'aveu de la fascination qu'elle confesse avoir éprouvée à quinze ans pour un ami de son père (p. 42) la place davantage que les autres en position de proie, davantage même que F₁. Le paradoxe intéressant mais apparent est qu'elle prend sous son aile le parleur dominant, H₁, qu'elle veut guérir de son désarroi en le guidant vers la reprise d'une conversation normale. Paradoxe apparent, parce que, d'une manière très juste, cette attitude de compassion déplacée à l'égard de ce personnage bavard, agressif et misogyne, est typique de sa position de proie, et qu'elle prend pour un refuge les normes pourtant assujettissantes de la conversation bienséante. Son prénom est la marque de cette objectivation. De même Jean-Pierre est affublé d'un prénom parce qu'il est surtout l'objet du discours des autres. Le prénom de ces deux personnages, qui est la marque d'une caractérisation, culturelle, genrée, plus précise, est paradoxalement le signe d'une subjectivation plus problématique : ce sont les deux personnages qui parlent le moins et sont le plus souvent l'objet du discours des autres.

§53

Tout l'échange est marqué par une misogynie qui place les femmes, dont aucune n'a droit à une aussi longue tirade que H₁ ou H₂, dans une position d'infériorité – une position, à quelques nuances près, tendanciellement interchangeable ou moins distincte que celles de H₁ et H₂. D'où leur solidarité avec Jean-Pierre, le « pauvre garçon », dans la mesure où, à rebours de H₁, elles interprètent d'abord son silence comme un silence passif :

un silence subi de dominé, ou bien indifférent. Cependant F₁ et F₃ font l'hypothèse d'un silence actif, ce que dit la citation de Balzac : Jean-Pierre n'est pas paralysé par la timidité, c'est lui qui paralyse « les voix et les cœurs ». F₃, qui manie avec le plus d'assurance les dénominations et les références culturelles, est celle des F qui est la moins susceptible d'être sensible au tropisme, dont elle finit tout de même par subir les « émanations ». À l'inverse, F₄, la plus dominée, est la plus sensible au tropisme. F₃ énonce la « loi » du silence actif : il « paralyse les voix et les cœurs ».

§54

H₁, le parleur dominant, ne s'adresse que très peu au groupe des femmes, et réagit d'une manière très hostile quand F₃ ose lui tenir tête. Sa misogynie est clairement revendiquée dans l'anecdote qu'il raconte page 44 sur cette petite fille « forte en thème » en proie à la détestation de ses parents, et qui suscite en lui de la répulsion : « le vrai bas-bleu... une vraie petite vieille ». De même il traite F₁ de « pauvrete » (p. 59). Mais H₂ n'est finalement pas en reste : l'objectivation infantilissante qu'il fait subir à F₄/Marthe dans son récit n'est pas moins dépourvue de misogynie. Ces femmes sont pourtant non moins cultivées que les H : ce sont F₂ et F₃ qui évoquent Sand et Balzac. Mais H₁ et H₂ sont les deux meneurs de jeu, l'un du psychodrame, le second du logodrame. Il est très remarquable cependant que les quatre F soient les seules à se souvenir du silence de Jean-Pierre dans les dernières répliques de la pièce, même si F₄/Marthe entérine leur défaite, la défaite du tropisme recouvert par la conversation sur l'art byzantin. Paradoxalement la retenue bienséante de leur parole les situe davantage du côté du tropisme et du silence que du côté du discours assertif et normatif (de la conversation « normale ») : phrases interrogatives, reprises en « écho » du discours des autres, identification avec ce discours, même quand il est misogyne (F₂), indistinction chorale de leurs voix. Les F sont-elles pour autant les voix du tropisme : de ce qui trouble la conversation normée ? Sont-elles, en tant que femmes, « l'éternelle ironie de la communauté », comme le philosophe Hegel qualifiait Antigone révoltée ? En tout cas, elles ne sont pas par essence des Antigone. Et on va voir que leur visage n'est pas davantage double, duplice, complice et distant, que celui de toutes les voix : elles ne sont pas les seules victimes d'une emprise, qui n'est pas pour Sarraute l'apanage de la position féminine.

LOGODRAME ET EFFACEMENT LEXICAL : TROPISME ET EMPRISE

§55

Arnaud Rykner suggère, dans la préface de l'édition de référence, que cette pièce n'est pas seulement une anti-pièce, mot forgé sur celui d'antiroman que Sartre avait utilisé pour qualifier l'art romanesque de Sarraute dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*. Sa liste de négations justifiant cette qualification est impressionnante, mais j'espère

avoir montré qu'une lecture réaliste de la sous-conversation psychodramatique est également nécessaire à la compréhension de la pièce. L'art théâtral de Sarraute n'en est pas moins fondé, comme l'écrit Rykner, sur un « postulat antiréaliste » : dans le cadre d'un théâtre purement réaliste, aucun doute qu'on ne trouverait pas « semblable dramatisation d'une gêne aussi infime » que celle provoquée par le silence d'un interlocuteur dans une conversation banale.

L'anamorphose que le tropisme fait subir à la conversation

§56

Cette dramatisation remet en cause le lien organique entre théâtre, pouvoir et règles de la conversation (bienséance). Ce lien organique, historique, a un sens social et politique depuis les origines : celui ou celle qui prend la parole a droit de cité dans le théâtre antique et classique, et la hiérarchie des rôles performe, sur scène comme hors de la scène, une hiérarchie de pouvoir. Traditionnellement celui qui parle publiquement est aussi celui qui a la puissance d'agir. Le théâtre rend audibles et visibles des rapports de domination. De ce fait, en tant que signe conversationnel, au niveau de la représentation réaliste de l'échange verbal, le silence insistant a nécessairement un sens. Technique de domination de l'échange ou au contraire signe d'une vulnérabilité, d'une difficulté à prendre la parole, caractéristique sociale des dominés, le silence n'est pas neutre. S'il est indifférent, il est au minimum malséant et impoli : l'indifférence peut être aussi une violence.

§57

Sarraute utilise le psychodrame comme technique d'amplification, mais cette technique déréalise le contexte social et intime de la domination pour atteindre à un niveau plus universel de compréhension : le niveau du tropisme. Le grossissement psychodramatique fait subir une anamorphose au cadre spatio-temporel et narratif de la représentation classique. Commençons par décrire l'anamorphose du cadre temporel : on observe un ralentissement de l'action. La temporalité de la sous-conversation psychodramatique est un étirement de la suspension ou de l'interruption de la conversation « normale » bienséante : le monologue de H₁ sur les « petits auvents » s'interrompt parce qu'il aurait provoqué un mouvement intérieur chez Jean-Pierre. Il se peut que ce mouvement intérieur ne soit au niveau vraisemblable qu'une projection d'un tropisme intérieur à H₁. Mais au niveau de la sous-conversation, tout se passe comme si H₁ entraînait les cinq autres voix dans l'analyse psychodramatique du tropisme : le silence de Jean-Pierre n'est monstrueux que parce qu'il est exclu de fait de cette analyse psychodramatique. Le silence de Jean-Pierre fantastiquement étiré est au niveau du logodrame une métonymie de sa supposée réaction énigmatique, de son supposé mouvement intérieur, qui n'est peut-être qu'une intuition projective intérieure à H₁ et qui n'a duré qu'un instant. Tout

se passe comme si le temps s'était arrêté, et qu'il reprenait son cours lorsque H₁ reprend son monologue.

§58

Ce ralentissement de l'action, la conversation devenant une sous-conversation réflexive et psychodramatique menée par H₁, se double d'une anamorphose spatiale : le dedans devient le dehors. Ce qui n'était ni exprimé ni exprimable dans le temps d'une conversation normale est dit : ce qui était sous la conversation, ou intérieur à H₁, prend le dessus, s'extériorise. Les sensations infraverbales sont dépliées en « variations approximatives » successives et contradictoires³.

§59

L'anamorphose opère également sur le plan de la logique narrative : les variations approximatives, on l'a vu avec les caractérisations contradictoires de Jean-Pierre, se contredisent quant au sens à donner au silence de celui-ci. Le niveau du tropisme rejette le postulat de non-contradiction qui est à la base de nos raisonnements « logiques ». Il faut comprendre qu'au niveau du logodrame, les interprétations s'additionnent sans s'invalidiser. Mais il faut comprendre également que ces contradictions n'invalident pas leur effet critique par exemple. Les contradictions entre le niveau de lecture réaliste ou celui du tropisme ne s'invalident pas mutuellement. Ces significations ne se neutralisent pas. Le tropisme « grossit » « comme vu au microscope » de toutes les potentialités signifiantes que la temporalité de la conversation « normale » occulte (cf. Sarraute, entretien, dossier édition prescrite, p. 73) et donne à sentir tous les effets possibles du silence.

La technique de l'effacement lexical : « rien » et « ça »

§60

Au niveau réaliste, la pièce commence *in medias res* par la poursuite problématique d'une conversation entamée avant que le rideau ne se lève, entre sept « voix », trois « voix d'hommes » et quatre « voix de femmes ». Il faut attendre la tirade de H₁ page 33 pour que la situation soit exposée, devienne explicite : « Vous êtes “emmuré dans votre silence□ », dit H₁ en s'adressant à Jean-Pierre. L'élément essentiel de l'intrigue, le silence de Jean-Pierre, est, au niveau réaliste, une fiction. Au niveau logodramatique, il est l'espace où la réflexion sur la scène originelle, la résonance problématique des « petits auvents » dont la mention a interrompu le monologue de H₁, peut être discutée. Le conflit d'interprétation sur le silence de Jean-Pierre doit « remonter à la source » (les « petits auvents ») en amont du silence de Jean-Pierre, comme le signale H₂. Et c'est cette remontée à la source, que la lecture logodramatique doit permettre.

³Je me permets de renvoyer à mon article « Tropisme et rhétorique de l'approximation », *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, textes réunis et présentés par Agnès Fontvieille et Philippe Wahl, 2003.

§61

Il faut observer que dans les premières répliques, l'effacement lexical du « ça », procédé récurrent de la stylistique sarrautienne, renvoie non à l'effet du silence de Jean-Pierre, mais à l'effet du discours de H₁ : « Parlez-nous encore de ça » ; « Comment vous avez dit ça ? ». Ce discours, qualifié ensuite d'« enfantin » et relevant d'un « lyrisme » « idiot », H₁ suggère cependant qu'il a pu susciter de la part de Jean-Pierre des « émanations » (p. 30). Dans la situation initiale, les répliques de F₁, H₂ et F₃ sont autant de variations approximatives de l'effet produit sur eux trois par la description de H₁. En revanche, dans la seconde partie de cette pseudo scène d'exposition, le silence de Jean-Pierre devient l'objet de l'attention de tous les personnages, en même temps qu'il devient audible, patent pour le spectateur.

§62

Examinons le second effacement lexical, après la didascalie « *On entend un faible rire* », dans la réplique de H₁ : « Vous avez entendu ? Vous l'entendez ? Il n'a pas pu le contenir. Ça a débordé » (p. 31). Le pronom personnel COD « le » se réfère au « faible rire », que la réplique suivante de F₁ attribue à Jean-Pierre. Mais il peut aussi avoir pour antécédent l'effet sur Jean-Pierre du discours de H₁. Cette seconde partie de la pseudo scène d'exposition construit un lien de causalité entre le silence de Jean-Pierre et les « émanations » censées avoir été produites par le discours sur les « auvents » de H₁, et dont l'évocation le fait rire (d'après H₁ et F₁). Ce rire de Jean-Pierre dément-il cette hypothèse ? En tout cas, le lien de causalité est problématique, et il est remis en cause par les interlocuteurs de H₁ comme une « folie », comme une projection délirante. De fait, au niveau réaliste, le silence de Jean-Pierre est une projection délirante : un « délire de générosité », comme le dira H₁ lui-même.

§63

Répetons que le texte de Sarraute – tous les textes de Sarraute – doit être lu dans une logique additive et non soustractive : l'effet du discours de H₁ et l'effet du silence de Jean-Pierre sont l'envers et l'endroit d'un même tropisme. H₁ avoue d'ailleurs avoir anticipé le tropisme qu'il construit comme « mystère » : « Je sais exactement ce que vous pensiez. Je le savais en le disant, j'aurais dû me retenir, mais je ne pouvais pas. » (p. 36). H₁ avoue qu'il a refusé de poursuivre sa description des « auvents de bois » (situation initiale) parce qu'il a anticipé et/ou senti une réaction de Jean-Pierre à ce qu'il disait. Le silence persistant de Jean-Pierre ne lui donne raison que sur un plan fictionnel : au niveau du logodrame, comme expérience à la fois invraisemblable et vraisemblabilisée par le psychodrame, et ce n'est pas rien. Du reste on peut supposer à ce niveau que H₁ provoque le silence persistant de Jean-Pierre par ses mises en cause mêmes. Par ailleurs, si le malaise de H₁ et sa projection imaginaire demeuraient purement intérieurs, la pièce de théâtre n'existerait pas. Ou plutôt elle commencerait par ce qui est le dénouement de la pièce (p. 62) : H₁ reprendrait la description des « auvents de bois » et enchaînerait sur

l'art byzantin.

§64

Sarraute l'explique dans l'interview jointe au dossier : « De telles conversations n'ont jamais eu lieu, en réalité. » (p. 73). Au niveau antiréaliste de cette sous-conversation impossible, le silence de Jean-Pierre fonctionne comme l'écran blanc sur lequel H_I, puis finalement les autres voix, projettent leurs hypothèses interprétatives. Le tropisme, au sens où il désigne l'écriture dramatique de Sarraute, est l'addition de toutes ces hypothèses, dont l'avalanche est déclenchée par la répétition du refus de H_I dans un crescendo de tension : six « Non » en deux pages, qui provoque chez trois des « voix » la description commentée de son discours interrompu avant le début de la pièce. Le mot de « poésie » dans la troisième réplique de F₃ a un effet inattendu sur H_I (sauf pour les lecteurs de *Pour un oui ou pour un non*) : il est pris de « *rage froide et désespérée* » (p. 28). Ce mot aggrave la situation initiale, et rend irréversible la mécanique verbale « mise en branle » (p. 29). Cette mécanique, c'est la folie irréaliste, tragique et burlesque, de la sous-conversation : d'une conversation au second degré dont l'objet est le décortilage d'une autre conversation. Ce second degré offre un autre éclairage, plus analytique et réflexif que narratif et dramatique, sur le tropisme : le tropisme n'est pas seulement un mouvement intérieur mais il désigne aussi l'effort de le rendre sensible par le langage en tant qu'il échappe au langage. Le logodrame est cet effort discursif auquel participent finalement toutes les voix.

§65

Les réticences, points de suspension et l'effacement lexical (« ce que », « ce qui ») dans la réplique de H_I du bas de la page 29 (« ce que vous avez déclenché », « ce qui a été mis en branle », « ce que je redoutais ») désignent le tropisme en ce sens : une mécanique verbale collective qui se met en route pour tenter de cerner le malaise de H_I, qu'elle rend contagieuse. Cette mécanique logodramatique d'amplification théâtrale d'un malaise infime, la pièce de théâtre elle-même en tant qu'elle n'est pas réaliste, en tant qu'elle transforme en longue conversation un tropisme instantané, une sous-conversation fugitive, est qualifiée de « folie » par F₂ (p. 31) : elle relèverait de la pathologie si elle avait « vraiment » lieu. Mais elle a « vraiment lieu », sur scène, comme expérimentation psychodramatique fictive. Paradoxalement, ce jugement porté par F₂ lui confère une dimension réaliste : comme conversation réaliste limite, cette conversation n'est pas impossible, c'est une conversation qu'on peut qualifier au minimum de toxique. On voit ici comment se mêlent d'une manière indécidable interprétations réaliste et antiréaliste.

§66

L'attitude conforme à la bienséance courtoise commande, lorsqu'un tel malaise survient, de « faire comme si » de rien n'était : c'est ce que H_I fera « *avec détermination* » à la fin de la pièce (p. 62). Et c'est avec autant de détermination, même s'il ne s'y résout pas d'abord, qu'il se lance dans l'interprétation du silence de Jean-Pierre. Il commence par

accuser les autres de se cacher à eux-mêmes le tropisme, de « faire comme si » de rien n'était, et puis à l'inverse de déclencher la mécanique de la mise en mots du malaise, qu'il juge, à raison, destructrice. H₁ comme « voix », parleur dominant et meneur de jeu du psychodrame, chasseur de tropismes finalement dépouillé de toute identité, appartient aux deux registres de la conversation bienséante et du tropisme. Dans la situation initiale, son refus de poursuivre une conversation « normale » est l'acte qui contraint ses interlocuteurs à adopter une attitude réflexive à l'égard de la conversation. Il déclare vouloir se taire, comme Jean-Pierre, mais comme le fait remarquer ironiquement H₂ (p. 56) : « Vous n'avez jamais autant parlé. » Et finalement, celui qui se tait lui donnera la réplique. C'est lui et non Jean-Pierre qui est d'abord défini par son refus de parler. Comme « voix », il échappe à la logique de non-contradiction qui régit la représentation réaliste : en cela, il est une voix typique du tropisme et du niveau antiréaliste.

§67

Comme dans une scène d'exposition du théâtre classique, où l'entrée du personnage principal est à la fois retardée et préparée, Jean-Pierre est au centre de l'attention à la fin de la pseudo-scène d'exposition : tous les autres personnages l'interpellent, commentent sa situation voire son caractère, tandis qu'il est décrit par F₁ comme « assis là » (p. 31), avec les autres certes, mais muet. Évidente (et amusante) transgression de la scène d'exposition classique, le retardement de son « entrée » dure toute la pièce — et sa prise de parole en constitue le dénouement. De ce fait même, la position de protagoniste de Jean-Pierre, personnage quasi-muet, est parfaitement problématique : comme « voix », il est le destinataire muet d'un monologue, l'Autre auquel tout discours s'adresse.

§68

Le dénouement est la négation du tropisme par la reprise de la conversation bienséante comme si de rien n'était, mais c'est la sous-conversation qui a le dernier mot à partir de « TOUS, joyeux, émerveillés » jusqu'à « H₁ : Mais quel silence ? [...] Je n'ai rien remarqué » (p. 64). Ce « rien » final est l'efficacement lexical typique du tropisme, comme on le voit abondamment dans *Pour un oui ou pour un non* : négatif au niveau réaliste, il n'est « rien » au niveau des identités sociales ou psychologiques, « rien » en comparaison de l'action et de l'intrigue d'une pièce traditionnelle (histoire d'amour, rivalité politique ou guerrière etc.). Il a le sens positif d'« un rien », au niveau de la conversation antiréaliste, il est ce petit quelque chose qui leur échappe, et qui déclenche la sous-conversation psychodramatique. H₁ déclare dès la situation initiale page 29 : « Rien. Vous n'avez rien dit. Je n'ai rien dit. »

§69

Entendons la double énonciation : l'échange verbal qui a précédé la reprise de la conversation « réaliste » n'est « rien » en tant que glose d'une vague impression muette, fugitive, intérieure. Le sens négatif du « rien » désigne le caractère non réaliste de la sous-conversation retournée en conversation. Mais son sens positif désigne le « réel » du tro-

pisme, entendu comme expérience vécue, toute minuscule qu'elle soit, et comme volonté d'en transmettre l'indicible, d'en représenter au théâtre, étiré dans une spatio-temporalité classique et dans des répliques successives, le caractère d'évènement psychique instantané et trouble, à la fois riche de sens et incertain. Sarraute l'explique dans l'entretien au journal *Le Monde* déjà cité : « C'est un moment de malaise fantastiquement grossi, comme vu au microscope. C'est réel, mais ce n'est pas réaliste. » (p. 73).

§70

Sarraute explique au metteur en scène Claude Régy, dans le film *Conversations avec Claude Régy*, que toutes ses pièces vont du rien au rien : il faut entendre le caractère poignant et tragique du dénouement de la pièce *Le Silence*, qui souligne le caractère menacé, fragile, vulnérable de la compréhension du tropisme. Non seulement les « mots ne peuvent pas atteindre ça », ou seulement par approximations successives dont aucune ne saisit à elle seule le tropisme, mais la fragilité de cette réalité sensible est inéluctablement écrasée par les « lieux communs » de la conversation normale. Et il faut aussi entendre qu'en effet, dans le cadre spatio-temporel habituel de notre expérience, le tropisme n'est « rien », une « folie » si on l'explique. Si on ne maintient pas la lecture réaliste, on ne peut sentir l'humour du théâtre sarraute, l'auto-ironie constante de la double énonciation. Sarraute assume une certaine « folie » comique de son écriture parce qu'elle pense avec Pascal, comme le souligne Claude Régy, que c'est « être fou par un autre tour de folie que de n'être pas fou » (*Pensées*).

Logodrame et emprise : les chœurs, entre communion topique et communion extatique

§71

Les didascalies sont nombreuses dans cette pièce et de trois types : soit des indications d'intonation ; soit des indications de vocalisations non identifiées, « voix diverses », rires, pleurs, soupirs ; soit des silences. Les trois mentions de silences n'interviennent que dans le dernier tiers de la pièce : elles rythment la fin de la pièce comme les « voix diverses » rythmaient les deux premiers tiers. Au chœur des voix, se substitue peu à peu le silence général de la fin de la pièce.

§72

Commençons par l'examen des chœurs. Au théâtre, le « chœur » est l'expression depuis l'Antiquité de la *vox populi*, l'opinion populaire, l'assemblée des citoyens commentant l'action des protagonistes. Le chœur énonce la *doxa*, le sens commun, les idées admises par tous, bref, les lieux communs. Nous emploierons ce mot ici dans le sens descriptif d'effet choral de répliques successives où l'identité des voix, la caractérisation des personnages, s'efface.

§73

Laissons de côté la première didascalie « Voix diverses », p. 28, qui semble suggérer un brouhaha, mais qui est suivie de répliques attribuées à des voix définies. En revanche,

à la page 33, où la didascalie est associée aux « rires », ainsi qu'aux pages 45 et 51, les trois ou quatre répliques qui la suivent n'ont pas d'attribution. La longue didascalie de la page 37 : « *Les autres pendant ce temps parlent, bruit de fond, des mots s'échappent* », précède l'échange choral de quatre répliques non attribuées. La didascalie du début de la page 38 : « *Puis les mots ressortent davantage* », est suivie de quatre répliques également anonymes. Page 63 enfin, le chœur distingue cinq personnages : « H2, FEMMES », mais les répliques ne sont pas davantage distribuées à des voix spécifiques. Dans ce dernier chœur, la différence H/F est maintenue, mais sans attribution de répliques spécifiques distribuées selon cette différence. Ces chœurs excluent H1 et Jean-Pierre. Les deux premiers incluent-ils F4, qui ne parle qu'à partir de la p. 39 ? C'est une appréciation laissée à la mise en scène. On peut cependant dire qu'on a ici l'incarnation du pôle des « autres », H2 et les 4 F, comme les nomme une didascalie.

§74 Page 51, le chœur des femmes s'accorde avec H2 pour dire que le silence « joué » « ne vaut pas un clou », ce que H1 confirme : cet accord entre les H (sauf Jean-Pierre) et les F a tendance à opposer à Jean-Pierre silencieux l'accord des six autres personnages, en même temps que la conversation est de plus en plus trouée de silence. Le psychodrame se conclut par un accord choral dépressif et douloureux (p. 61-62), précédant un troisième « long silence ». Les répliques, attribuées certes à des voix définies, disent toutes la même chose, le mal-être. H2 ne se joint pas à cet accord dépressif mais sa dernière réplique, au ton « *sévère* » violemment contradictoire avec son intention comique, annonce cet épuisement catastrophique des ressources de la conversation, et son silence le confirme.

§75 Lorsque la sous-conversation reprend, après l'intermède de conversation « normale » entre H1 et Jean-Pierre, les exclamations de surprises chorales (p. 63 et 64), d'émerveillement et de joie (didascalie de la p. 64), indistinguent cette fois H2 et les quatre femmes. H1 se joint-il à ce chœur ? Pas au niveau vraisemblable de la conversation bienséante, où son identité s'est rétablie en tant que parleur dominant. De nouveau les « autres » se trouvent en opposition au duo Jean-Pierre/H1 comme dans la première partie de la pièce. Leur chœur semble alors incarner la sous-conversation tandis que la conversation « normale », bienséante, ne donne voix au chapitre qu'au duo dominant H1/ Jean-Pierre.

§76 Dans la situation finale, seules les quatre femmes résistent à H1, on l'a remarqué, et leurs répliques sont interchangeable. Le silence de H2 est indécidable : il peut être lu comme anticipant la soumission finale du chœur des femmes signifiée par la dernière réplique de F4, ou bien (et) comme une réticence, et donc un accord choral avec la résistance du chœur des F. Disons que le chœur des femmes semble plus difficilement renoncer au tropisme et accepter le retour aux normes de la conversation bienséante, ce qui est normal au niveau réaliste, puisque cette normativité de l'échange verbal leur assigne

une place (substituable, comme F) de dominées. Toutefois leur résistance chorale laisse le dernier mot de la pièce à H_I, le parleur en chef.

§77 Remarquons enfin que la reprise de la conversation bienséante confère à H_I et à Jean-Pierre une identité substituable, interchangeable : certes, H_I demeure le parleur dominant de l'échange, mais Jean-Pierre, renonçant au silence malséant qui le caractérisait, communique avec H_I dans une admiration de bourgeois cultivés pour l'art byzantin.

§78 Les chœurs dénotent une tendance générale à la dissolution de l'identité, mais ils expriment plus précisément une interchangeabilité, une substituabilité positionnelle identitaire, ce qui n'est pas la même chose. L'unisson choral laisse subsister des identités substituables (collectives), notamment l'identité différentielle H/F. On peut dire aussi que, dans la conversation bienséante, dont la sous-conversation devenue conversation ne bouscule que partiellement les lois, les distributions identitaires sont de type choral : elles instituent des identités de groupe H/F, bourgeois cultivés/béotiens, etc., et non des identités individuelles. Quant au bras de fer entre le parleur en chef, H_I, et le taiseux en chef, Jean-Pierre, conflit structurant le psychodrame comme le logodrame (silence/parole), il se dissout de deux manières : d'une part dans le jeu du silence, on y revient, et d'autre part dans la conversation bienséante que Jean-Pierre rejoint finalement.

§79 La conversation bienséante assigne des identités substituables qui sont des places relatives au système hiérarchique d'un groupe social et qui n'apparaissent que par opposition les unes aux autres, l'identité communautaire se manifestant par un accord sur des « lieux communs ». Typiquement, le lieu commun du goût ou de la curiosité partagée pour l'art byzantin a une fonction de distinction et de cohésion communautaire : ces bourgeois se veulent « hommes de goût », et on a vu que la pièce est riche en lieux communs de ce type, les références culturelles fonctionnant comme des signes de distinction identitaires.

§80 Les didascalies signalent également une autre tension : la menace qui pèse sur toute la conversation de sombrer dans un « bruit de fond » (p. 37), où des « mots s'échappent », où le sens a tendance à s'affaiblir en sons vocaux. On peut classer dans cette catégorie d'effet choral sonore les « rires » et « soupirs », émissions vocales non verbales qui, comme actes de langages, ont un sens illocutoire auquel s'identifie un groupe, le groupe des « autres » en particulier. Ces actes de langage non verbaux révèlent la fonction « phatique » de l'effet choral (une des six fonctions du langage selon le linguiste Roman Jakobson) : manifester et maintenir le contact à l'intérieur du groupe des amis, le constituer comme groupe identifiable.

§81 L'effet choral est la manifestation d'un contact établi : d'une communion plus ou moins chargée de sens, qu'on nommera ici une communion topique, même dans ses ver-

sions purement sonores. Ces chœurs ont bien la même fonction que dans le théâtre grec d'exprimer *doxa*, une opinion commune, un sentiment ou un lieu commun, ou un ensemble de lieux communs assurant la cohésion identitaire du groupe. Le dernier chœur est d'ailleurs « émerveillé » et « joyeux » (p. 64), parce que Jean-Pierre a cessé de se taire pour rejoindre la conversation générale. Les voix expriment la joie pure du contact rétabli entre les sept amis, la joie de la cohésion identitaire du groupe de bourgeois cultivés. Ce contact établi dans la communion topique renforce les assignations identitaires de la conversation bienséante normative, que ce soit sur le plan des différences de genre, sociales ou culturelles : deux hommes parlent de leur goût commun pour l'art byzantin, un troisième ironise (H2), mais s'émerveille aussi bien des discours du parleur en chef H1 (avec F1 et F3 au début de la pièce). F2 et F4 se taisent (l'une jusqu'à la p. 30, la plus jeune jusqu'à la p. 39), ou finissent par accepter les lois édictées par H1, que ce soit au niveau de la conversation bienséante que dans la recherche du sens du tropisme : elles se font les adjuvants de H1. H2 est le personnage le plus problématique, qui se tient dans un entre-deux instable et indécidable.

§82 Lorsque H1, au moment où il s'apprête à faire chorus avec « les autres », déclare : « Qu'est-ce que c'est que ces distinctions ? Nous sommes tous pareils, des frères, tous égaux... » (p. 56), ce « nous » est équivoque, alors même qu'il vient d'exprimer son désir de meurtre à l'égard de Jean-Pierre, lequel semble sur le point, d'après sa tirade (p. 57), de partir : « Il n'est plus ici déjà. » Le chœur final du psychodrame ne parvient pas à rallier Jean-Pierre avec une série de blagues emplies, on l'a vu, de lieux communs identitaires. Mais d'un autre côté H1, dans sa tirade de la page 56, déclare désirer établir le contact, par-delà même, précise-t-il, les « distinctions », par-delà, ou en-deça de la communion topique distribuant par fonction des identités substituables et une identité communautaire excluante.

§83 Cette déclaration est un rebondissement du logodrame. Le « nous » des « tous pareils » évoqué par H1 est une autre de ces « montées en généralité » déjà observées qui en sont la marque, qui dévoile ici le désir de fusion identitaire équivoque, que Sarraute nomme après Katherine Mansfield, « *this terrible desire to establish contact* ». Le désir de contact, de communion, comme expérience existentielle universelle sous-jacente à l'échange verbal, comme dynamique cachée qui le sous-tend, est cette « force mystérieuse où le bénéfique le disputerait au maléfique » (Rykner, OC, p. 1992), cette « énergie habituellement réprimée sous la surface des conventions » (Rykner, p. 18). Le désir de contact est terrible, ou maléfique, lorsque la joie de communion topique, symbolique, identitaire, se mue en désir de meurtre à l'égard de celui ou celle qui s'exclut ou qu'on exclut du cercle. Mais d'autre part, le désir de contact est à la fois désir de communion to-

pique et désir de communion extatique : une fusion en-deçà ou au-delà des distinctions énoncées par le langage, destructive de toute identité et de toute subjectivation individuelle.

§84

Le chœur des six parleurs tend à devenir une plainte indistincte, un chœur de « soupirs », un effet choral non verbal, parce qu'il ne parvient pas, face au silence persistant de Jean-Pierre, à maintenir une communion topique, une cohésion identitaire du groupe. Le silence de Jean-Pierre finit par détruire le désir même de lui trouver une signification sur laquelle s'accorder, et menace le groupe d'une définitive rupture de contact. Telle est en définitive (sur le plan du logodrame) le sens de l'emprise angoissante exercée par le silence de Jean-Pierre, ce que l'analyse des silences va confirmer : ce silence est le symptôme de ce qui excède les possibilités de contact par la médiation du langage univoque de la communication (de la conversation bienséante). Le silence de Jean-Pierre devient le symptôme de ce qui excède la médiation symbolique comme rupture de contact, mais aussi comme désir de communion extatique. L'effet choral, dans la mesure où en lui le sens s'exténue pour ne plus exprimer que la pure fonction phatique, laisse entendre ce désir de communion extatique mortifère.

§85

En définitive, les chœurs expriment de manière équivoque une tension entre deux tendances du désir de contact : la tendance à l'accord identitaire, à la *doxa*, à l'expression d'une opinion commune, par nature excluante et renvoyant à un système d'assignation identitaire, que j'appelle ici la communion topique, et un désir de communion extatique, dans le dépassement de toute « distinction » et de toute opinion : de tout sens, et finalement de tout langage. Dans sa modalité extatique, le chœur est désir de silence, entre rire et angoisse.

Le désir de silence, entre extase et catastrophe

§86

La première didascalie « *Silence* » se trouve à la page 51, lorsque tous, sous l'impulsion de F₁, « jouent » à se taire ; la seconde à la page 55, après un nouveau constat d'échec de H₁ ; et enfin à la page 62 : « *Long silence, soupirs...* », après le constat d'échec collectif du psychodrame, échec autant à faire parler Jean-Pierre qu'à conférer un sens stable au tropisme. On a vu que parler, continuer à parler, est problématique dès la première réplique de la pièce. La tentation du silence, incarnée par Jean-Pierre, mais initialement exprimée par H₁ puis par F₁ va finalement concerner toutes les voix. Le désir de se taire fait planer la menace angoissante d'une définitive rupture de contact dès le début de la pièce, mais on va voir qu'il peut réaliser une version joyeuse du désir de communion extatique. Examinons ces trois silences.

§87 La première didascalie « *Silence* » indique que le silence doit être effectivement joué par les comédiens, injonction paradoxale, qui flirte avec la limite du protocole théâtral, avec sa destruction. Condensé d'anti-théâtre dans le théâtre, le jeu du silence suggère une montée en généralité (une réflexion sur le silence et le théâtre) tout en restant lisible comme jeu vraisemblable, comme péripétie du psychodrame, qui fonctionne comme un intermède logodramatique comique du psychodrame, comique mais non moins crucial.

§88 Pour mesurer l'importance du jeu du silence dans la pièce, il faut le resituer dans son économie narrative générale. F₁, qui le propose, est la première à trouver le silence de Jean-Pierre « très fort » (p. 41), et elle déclare (p. 49) : « Moi, si j'avais la force de me retenir, je garderais le silence. Toujours. » Déclaration très puissante, si on veut bien s'y arrêter, et énigmatique. Ce désir de se taire n'est pas un refus de parler, une interruption interne au dialogue, comme l'est celui, initial, de H₁, mais un désir de silence perpétuel, de rupture de tout dialogue. F₁ est l'une des F les plus dominées, en butte aux reproches de son mari (p. 58), à la détestation de son père (p. 59). Elle s'offre pour finir en pâture à Jean-Pierre de la manière la plus pathétique qui soit, en démontrant (elle voulait faire rire), qu'elle ne sait pas même raconter une histoire drôle : sa tirade (p. 58-59) est comme grignotée par ses hésitations. Sa déclaration conclusive : « Je ne sais pas pourquoi », annonce les derniers mots de F₄ dans l'avant-dernière réplique de la pièce : « Je ne sais pas », et dit la même soumission impuissante à la position de non-savoir et de non-maîtrise que la conversation bienséante lui assigne. Son désir de parler semble s'effiloche dans le « vague » (p. 58) de ce non-savoir, qui est justement ce que lui reprochent mari et père : être incapable d'exprimer une idée, ne savoir qu'exprimer un assentiment : « C'était bien », « C'est bien ». D'être littéralement une *in-fans* : quelqu'un qui ne sait pas parler.

§89 Le paradoxe est que cette tirade de F₁ est la plus longue des répliques attribuées aux F. Et il est remarquable que son intention : je suis aussi amusante que ce petit garçon parce que je ne sais pas parler, soit l'inverse de son effet : je suis impotente et ce n'est pas drôle, c'est même pathétique. H₁ diagnostique : F₁ est une « pauvrete » « contaminée » par le silence de Jean-Pierre. Sous l'emprise de Jean-Pierre, elle cherche à le séduire en surjouant le rôle assigné aux dominés par les dominants, la faiblesse, et elle se prend à ce piège *au point de désirer se taire à jamais*. F₁ se trouve dans la situation de certaines victimes de prédateurs qui croyant attirer la pitié se font objet passif inoffensif, ce qui a un effet inverse d'excitation sur l'agresseur, dont la jouissance consiste précisément à les réduire à ce rôle. À la fin de la tirade, F₁ est comme annihilée : « *suffocante, chuchotante* » (p. 59), proie pathétique mi-tragique mi-comique, tant peut paraître drôle sa manière de se « jeter dans la gueule du loup » typique du comportement sous emprise, elle « apporte » son âme « en offrande » aux pieds de Jean-Pierre, et réclame encore l'assentiment de son

bourreau : « Vous plaît-elle ? » (p. 60).

§90 Remarquons que cela résonne fortement, dans notre époque post-#metoo, avec les récits de sidération de femmes violentées ou de fillettes, et, beaucoup plus rarement, de garçons ou d'hommes. Mais F1 fait ici une expérience à laquelle elle est assignée d'une manière qu'on pourrait dire « normale » par la conversation bienséante : la bienséance bourgeoise des années 1960 réclame des femmes qu'elles se comportent en proies séductrices. Mais on peut supposer que l'emprise normative que la conversation impose à F1 justifie son désir de se taire « toujours ». On peut interpréter de trois manières son désir de silence : une intériorisation radicale de sa position passive de séductrice, une démission dépressive, ou bien encore une volonté de renverser le stigmate de son assignation à cette « féminité » normative infantilisée.

§91 C'est ce troisième sens actif, ou réactif, du désir de silence, qu'elle associe à sa proposition de jouer à se taire. H1 vient de donner au silence de Jean-Pierre le sens d'une technique de domination : « Il nous a capturées ». Et F1 répond : « Moi je vais en faire autant. On va tous en faire autant. Nous allons jouer à ça. Silence. Chacun se taira, plein de dignité. » (p. 51). Le jeu du silence est explicitement une tentative de retourner le silence subi des dominés en silence actif et puissant : en instrument d'affirmation subjective, en capacité d'agir, sinon en instrument de domination. Au passage, en faisant cette proposition, F1 inverse un autre stigmate misogyne : le cliché sur l'interminable bavardage des femmes. Lorsque F2 « pouffe de rire », en surjouant l'écervelée bavarde : « la langue me démange », lorsque F1 en rajoute dans son incapacité de parler, ou lorsque F2 « comprend » la misogynie de H1, Sarraute montre l'intériorisation des clichés misogynes, loi non écrite de la « bienséance » en 1964, et sûrement encore aujourd'hui. Et on a vu que les F sont davantage soumises au caractère interchangeable, choral, de leur prise de parole. Le jeu du silence a donc clairement un sens de révolte et d'affirmation féministe.

§92 Mais il a également un sens politique plus général. Les deux hommes, à la fin du psychodrame, ne sont pas moins sous l'emprise du silence de Jean-Pierre. Ils ne vouent pas moins leur âme à ce diable : l'un « sacrifie » Marthe (sa femme ?), qu'il ridiculise, et l'autre, rien moins que ses chers « petits auvents ». Par le jeu du silence, F1 renverse les positions de l'emprise, pas seulement pour elle et les autres F, mais pour toutes les voix. Ce faisant, elle s'érige en maître du psychodrame, en lieu et place du parleur principal H1, et elle énonce la règle du jeu, la nouvelle loi paradoxale, limite, de l'échange verbal : se taire. « Se taire is beautiful », pourrait-on dire sur le modèle du slogan du mouvement noir américain des années 1960 *Black is beautiful*. Le silence passif, qui est le rôle assigné des dominés dans l'échange verbal, devient, comme jeu actif, un acte volontaire et libre, et c'est cette capacité d'agir retrouvée qui permet de recouvrer une « dignité ».

Le jeu du silence comme mise en abyme de la pièce est un moment d'émancipation des voix des normes de la conversation bienséante. Il inverse le signe négatif du silence insistant malséant en signe positif. Le silence est encore, comme règle du jeu, un désir de « lieu commun » normé, réglé, légiféré : un désir de communion topique. Mais cette norme ne distribue plus des identités et les places, il réalise la communion comme substituabilité générale des places et des identités, dans une sorte d'égalité formelle. Il réalise une communion extatique, mais réglée par le jeu.

§93 Cependant l'emprise toxique exercée par le silence de Jean-Pierre reprend et empire aussitôt le jeu terminé, les voix le constatent d'ailleurs dans un bel accord choral. Le silence comme jeu n'est pas un instrument de domination, les dominés ne deviennent pas les dominants, la domination se trouve seulement suspendue le temps du jeu. Demeure une dimension émancipatrice du jeu : il met à nu le caractère arbitraire de toute loi, de toute distribution des places et des identités, et démontre qu'on peut changer les règles de la vie en commun. L'absurdité de ce moment de la pièce, antithéâtral et qui exhibe son caractère d'antithéâtre, est comique, mais comme jeu dans le jeu, il montre que la fonction de la comédie en général est d'affirmer la réversibilité carnavalesque des places et des situations. C'est d'ailleurs ce que les rires signifient comme décharge de la tension de l'emprise, laquelle reprend ses droits dès le jeu terminé.

§94 « Nous ne sommes pas à la hauteur », constate H₂. Et H₁ tente d'expliquer la différence entre le silence joué et le silence de Jean-Pierre : le premier est un silence « vide » et « léger », alors que le second est « plein à craquer » et « lourd ». Le délestage des assignations identitaires opéré par le jeu, en faisant jouer au silence le rôle d'une loi absurde, d'un lieu commun dénué de sens, n'a pas résolu durablement le problème du rapport entre le langage et le désir de contact. Le silence de Jean-Pierre en tant que silence transgressif, déréglant les normes de la conversation bienséante et n'obéissant à aucune loi, exprime un désir de silence qui est soit un désir de rupture totale de contact, soit un désir de communion extatique non médiatisé par la norme, destructeur de toute loi symbolique, de toute possibilité de communion topique. Le jeu du silence n'avait fait que confirmer le désir de norme commune, le désir de loi, fût-ce d'une loi de l'inversion des normes bienséantes, et en avait allégé le poids. Le silence de Jean-Pierre fait monter au contraire la « pression » d'une inquiétude.

Le second silence : le silence comme lieu de la résonance de la voix

§95 Le second silence (p. 55) intervient significativement après l'énième évocation par H₁, mais sur un mode ironique, des « petits auvents ». Ce second silence rejoue le silence que

sont censés avoir provoqué les « petits auvents », et laisse au public et aux autres voix le loisir d'entendre la manière dont les « petits auvents » résonnent. Comme on l'a vu dans *Pour un oui ou pour un non*, la scène originelle du psychodrame est rejouée au présent de l'action scénique. Censés avoir interrompu la conversation bienséante « avant » le début de la pièce, dans la temporalité diégétique du niveau de la représentation réaliste, les « petits auvents » brisent à nouveau le fil de la conversation : de la sous-conversation retournée en conversation psychodramatique.

§96 Ce second silence jouant le silence liminaire entre conversation et sous-conversation est également la répétition du silence exigé au lever du rideau. Lorsque la parole reprend ses droits, c'est une voix de femme, celle de F₃, qui se fait entendre, « *un peu irréaliste* », précise la didascalie, et elle cite Balzac : « Il y a des gens... leur seule présence paralyse et les voix et les cœurs... Et les *voix* et les *cœurs*... » Le second silence confère un caractère solennel à la citation de Balzac, à l'expression répétée, qui fonctionne comme un refrain (on entend d'ailleurs les voix et les « chœurs » aussi bien), résonne avec une certaine solennité. On l'entend mieux, on l'écoute mieux, elle résonne mieux. On sent cette présence de l'autre, de tout autre non identifiable, dont on ne sait que dire et qui laisse « sans voix » : qui provoque le silence.

§97 Le second silence est un espace de résonance de la voix, le « lieu » des voix, l'espace sonore que la résonance des voix construit au-delà de ce qu'elles disent, mais qui ouvre un espace à la présence énigmatique de l'autre. Cette résonance silencieuse contigüe à la voix matérialise ce qui dans le langage résiste comme son à la signification, et ce qui dans la matérialité de la résonance trouble la distinction des corps. Remarquons que la citation de Balzac produit un renversement des positions : ce n'est plus le silence de Jean-Pierre qui est inquiétant, ou pas seulement, c'est une « présence » qui provoque le silence. Le lieu de résonance des « petits auvents » est aussi bien le corps de H₁ écoutant ses propres mots, ou les corps des autres voix, ou ceux des auditeurs ou spectateurs. Le second silence est une pause qui fait entendre la résonance de la matérialité des signes linguistiques comme signifiants sonores qui touchent les corps et les relient : leur matérialité musicale, le timbre des voix, les rythmes, etc. Le second silence fait entendre leur effet immédiat comme action sur les corps. Les voix touchent les corps et en ce sens les indistinguent, réalisant une communion extatique troublante au-delà ou en-deçà de la communion topique.

§98 Le silence comme pause sonore est aussi un signe appartenant à cet autre langage, le langage de la musique. « *Un silence.* » : le déterminant de la didascalie du second silence dit la réitérabilité de ce signe, son caractère de ponctuation de la matière sonore, interne à elle. Il a une fonction rythmique, prosodique. Une virtualité assez fascinante de cette

pièce, et dont l'actualisation relève tout entière de la mise en scène ou en espace sonore, est son caractère d'oratorio, cette forme de drame lyrique (religieux) représenté sans costumes ni décor. Les potentialités musicales, ou disons prosodiques, de la pièce, n'ont pas été suffisamment exploitées. Arnaud Rykner a raison d'insister sur les registres des voix, leurs effets purement sonores, les jeux harmoniques ou au contraire de dissonances, d'unisson choral, ou de duos et de solos. La comparaison avec l'oratorio est d'autant plus pertinente que le sens des paroles tend à s'effacer, on l'a vu, pour laisser entendre cette opposition structurante de la pièce entre polyphonie (lignes de voix séparées) et unisson choral. Le silence dramatise la distinction des voix, ce qui les sépare, ou les arrête : ce qui interrompt leur accord harmonique, et incarne leur distinction possible, ou bien au contraire la résonance de leur indistinction, la résonance comme indistinction extatique.

§99

On pense ici au *Canticle II* de Benjamin Britten, où l'unisson des deux voix d'Abraham et d'Isaac, du contralto et du ténor, figurent, à un moment du duo, la voix chorale de Dieu, comme fusion à la fois immanente et transcendante des individualités distinctes. On pourrait de même imaginer ici des chœurs figurant le « lieu commun » du contact établi, dont le jeu du silence serait une autre modalité, tandis que les voix solos marquent la problématique distinction des identités, dissonante et angoissante menace de la rupture totale de contact dont le troisième silence serait la matérialisation dramatique. Il faudrait faire entendre aussi l'angoisse que peut provoquer une communion extatique sauvage, dérégulée. Le premier silence serait dans le registre d'une joyeuse et légère communion extatique *ad libitum*, et le second, le moment où le silence est un lieu de résonance contigüe aux voix, pur trait d'union matériel et immatériel entre les corps, mais fragile et menacé s'il s'éternise à rompre le charme de la communion sonore, comme le troisième silence en prend le risque.

Le troisième silence : silence de mort ou sidération d'une naissance de la parole

§100

Le troisième silence fait entendre, anticipe, l'angoissant silence terminal qui suivra inmanquablement la pièce, silence dont, à la fin de toutes les pièces de théâtre, les applaudissements viennent recouvrir le caractère poignant. « Tirer le rideau », c'est mourir, et cette mort certes jouée dissout vraiment la communauté que le temps du spectacle a réunie. Le « long silence » final de la page 62 est un silence qui signifie l'impossibilité définitive de maintenir la cohésion du groupe par la conversation, l'impossibilité de la communion topique. « L'angoisse » chorale exprimée juste avant (notamment par F1) le remplit : silence de mort, il signifie l'échec de la symbolisation, l'échec à faire communauté par la médiation du langage, par la médiatisation symbolique et nécessairement

normative, réglée, de la mise en contact des corps.

§101 Mais ce silence est aussi la réalisation terminale du désir de silence qui traverse toute la pièce : un désir de silence qui est aussi possiblement un désir de répudier toute médiation symbolique entre les corps. En cela, il renvoie à une régression présymbolique ou présociale d'avant le langage : infantile. On se souvient que telle était l'inquiétude de H1 au début de la pièce, cette inquiétude qui avait interrompu son discours d'avoir fait entendre, par son évocation des « petits auvents », quelque chose d' « enfantin », qui lui faisait honte (p. 28), une nostalgique idylle sentimentale de mauvais goût, qu'il aurait fallu sublimer par la musique de la poésie. Ce troisième long silence rempli de soupirs renvoie au silence bruyant précédant la compréhension du signe : chaos insignifiant de sons, « brouhaha » indistinct de voix diverses, pur « magma » d'une « substance » originelle indistinctement sonore et tactile, cénesthésique, où « rien » ni personne n'est identifiable que la matérialité d'une pure présence désindividualisée, *khora* du *Timée* de Platon ou « chair du monde » de Merleau-Ponty, d'un monde sans contours, indéfini et infini, pas objectivable, qui est ni ceci ni cela, et ceci et cela.

§102 Le monde dérégulé du tropisme comme approche du « terrible désir de contact » devient palpable : ce n'est plus du silence comme jeu qu'il s'agit, ni du silence comme intention signifiante à déchiffrer, mais du silence d'une indistinction originelle, d'une présence des corps que ni la loi du théâtre ni aucune loi ne médiatise plus. Cette angoissante indistinction ne peut pas durer et elle dure : d'ailleurs est-ce la fin de la pièce ? Les spectateurs se trouvent soudain pleinement impliqués, ils deviennent les acteurs de ce silence sans loi. Certains d'entre eux peut-être protestent contre cette situation impossible – qui n'obéit plus à aucune règle du jeu connue.

§103 C'est alors qu'une « voix ferme », celle de H1 le parleur bien sûr, résonne à nouveau. Nous étions plongés dans cette primitive et bruisante obscurité opaque qui a précédé le langage, où la voix est un toucher, la matérialisation d'une contiguïté des corps, et soudain une « voix ferme » nous interpelle, interpelle public et comédiens sur scène : « Eh bien, mes amis, voilà. [...] 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. Tout est comme gonflé d'enfance. » (p. 62).

§104 Certes, nous sommes soulagés, nous rions peut-être, parce que la fin est reportée à plus tard, parce que la loi du jeu, du théâtre, de la conversation bienséante sur scène ont repris leurs droits, et que cette communion topique, c'est après tout ce que nous appelons la réalité. Mais nous comprenons aussi le refus de parler initial de H1. Pendant le « long silence », nous étions « là-bas », exilés dans l'enfance avec ceux, avec celles qui ne savent pas parler, qui ne comprennent pas, et nous avons été saisis comme des enfants

par la parole de H₁ comme si c'était la première fois. Ce que rejoue ce troisième « long silence » est la scène originelle du surgissement inaugural de la parole. Nous *comprendons* « de quoi » parle H₁ parce que c'est de nous : nous sommes « ce qui » est « intact », intouché, et que brutalement, sa voix a fait vibrer, nous sommes ce qui est atteint, désigné, isolé, nommé – comme si on était une chose séparée.

§105

Écoutant autrement, comme des enfants, des *in-fans*, la reprise de la conversation bienséante et de la pièce de théâtre, nous vivons le « mystère » de la remontée à la source annoncé par H₂ – le mystère de l'interpellation verbale comme si c'était la première fois, comme il arrive que ce soit une fois encore la première fois. Nous sommes (dans) la « maison natale » du langage, (dans) ce moment qui nous sépare à jamais du monde de l'inséparable. Nous sommes ce silence déchiré par le sens qui se souvient de sa part insensée. Nous sommes les deux bords de la déchirure, le nom et ce qu'il désigne, la voix de l'Autre et le lieu où elle résonne. Nous sommes cette dépendance absolue, vitale à l'interpellation qui nous fait advenir comme un effet de sa loi, comme un sujet de sa loi. Nous comprenons le malaise de H₁ et sa honte devant cette emprise originelle et « enfantine » dont la nostalgie nous étreint, et qu'il avait entendue dans ses « petits auvents ». Nous comprenons aussi la violence sidérante et indicible de cette scène originaire qui nous a fait naître comme sujets dans et par la langue, comme sujets parlants. Nous sommes en ce « lieu » où l'angoisse et le rire fusionnent en jouissance extatique.

Quelques mots à propos de : Pascale Fautrier

Professeure agrégée de Lettres modernes au Lycée Jules Siegfried à Paris, Pascale Fautrier a publié plusieurs articles sur Sarraute dont « Tropisme et rhétorique de l'approximation », *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, textes réunis et présentés par Agnès Fontvieille et Philippe Wahl, 2003 et « Enfance, généalogie d'une écriture », *Critique* n° 656-657 spécial Nathalie Sarraute, janvier-février 2002.

Pour citer cet article

Pascale Fautrier, « *Le Silence : une traversée de l'emprise* », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023 , mis à jour le : 06/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=779>.