



HAL
open science

Le clapet de la sorcière : les implicites de la violence verbale dans le théâtre de Sarraute.

Béatrice Godart-Wendling, Raïd Layla

► To cite this version:

Béatrice Godart-Wendling, Raïd Layla. Le clapet de la sorcière : les implicites de la violence verbale dans le théâtre de Sarraute.. Iuliana-Anca Mateiu. La violence verbale : description, processus, effets discursifs et psycho-sociaux., Presa Universitara Clujeana, pp. 195-210, 2017, 978-606-37-0202-0. hal-01628642

HAL Id: hal-01628642

<https://hal.science/hal-01628642v1>

Submitted on 3 Nov 2017

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

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

PUBLIE DANS *LA VIOLENCE VERBALE* :
DESCRIPTION, PROCESSUS, EFFETS DISCURSIFS ET PSYCHO-SOCIAUX,
IULIANA-ANCA MATEIU EDITEUR, CLUJ-NAPOCA, PRESA UNIVERSITARA CLUJEANA, 2017,
pp. 195-210, ISBN: 978-606-37-0202-0.

LE CLAPET DE LA SOURICIERE :

LES IMPLICITES DE LA VIOLENCE VERBALE DANS LE THEATRE DE SARRAUTE

Béatrice Godart-Wendling (CNRS – UMR 7597, Université Paris Diderot)
Layla Raïd (CURAPP-ESS, Université de Picardie Jules Verne)

« Si. Tu l'as dit. Implicitement. »
Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, p. 23

La représentation de la violence verbale dans le discours littéraire joue de la possibilité offerte par certaines langues d'exprimer la violence par le biais de l'implicite. Si ce mode d'expression est également souvent exploité à l'oral pour manifester de façon détournée son agressivité, l'écrit reste cependant – de par le travail d'écriture et de réécriture dont il est issu – un lieu privilégié d'élaboration de formes d'implicite puisant, pour mieux les refaçonner, dans les ressources de la langue. À cet égard, le théâtre de Nathalie Sarraute est remarquable, car il présente des formes complexes d'implicite dont la visée est d'exprimer différents types de violence verbale, tout en leur conférant une portée qui minera, tout au long de la pièce, les tours de parole des protagonistes.

Emblématique est en ce sens la pièce *Pour un oui ou pour un non* : elle réussit à cristalliser en une unique phrase anodine, « *C'est bien ... ça ...* », diverses formes d'implicite qui concourent à rendre cette phrase assassine. De cette formule somme toute banale naît ainsi une charge agressive qui a pour origine – comme nous le montrerons – une intervention conjointe d'implicites opérant en cascade. Ces implicites tissent successivement un filet enserrant les réactions physiques et verbales du molesté, de telle façon qu'il ne puisse ni justifier de partir ni s'épargner d'exposer la scène passée, à laquelle « ça » réfère, et qui est la cause de sa souffrance. Autrement dit, le recours à des formes variées d'implicite pour exprimer la violence verbale permet d'enfermer l'agressé dans sa détresse, puisqu'à la douleur antérieure ressentie lors de l'énonciation de « *C'est bien ... ça ...* » s'ajoute la torture au présent de devoir restituer explicitement le contexte de cette offense, au risque de se voir à

nouveau blessé par l'incompréhension affichée de l'autre. Agresser l'autre par les voies de l'implicite, c'est en effet se dégager subtilement de sa responsabilité d'avoir atteint l'autre ; de paraître innocent tout en ayant porté un coup qui sera d'autant plus ravageur qu'il ne pourra être dénoncé.

Dans ce voyage sur les formes de l'implicite auquel nous invitons le lecteur, nous commencerons par mettre à plat les différents types d'implicite intervenant en cascade : l'intonation (diction et rythme) qui produit le sous-entendu avec ses effets perlocutoires (humiliation). Ce premier examen nous conduira alors à souligner les deux dimensions, perlocutoire et illocutoire, de la violence verbale. Nous soulignerons premièrement l'importance, pour comprendre la violence verbale, d'une analyse proprement linguistique de la dimension perlocutoire des effets de langage, contrairement aux suggestions inaugurales d'Austin. Nous focaliserons ensuite notre attention sur la spécificité sémantique de « ça » : cette analyse mettra en évidence l'acte de raillerie illocutoire déclenché par ce pronom. Cette analyse s'achèvera par l'examen de l'expression la plus ténue de l'implicite : la polyphonie, qui, en mêlant les voix du passé et du présent, concourt à brouiller la responsabilité et la temporalité du dire, conférant ainsi une efficacité redoutable à la violence verbale, manifeste dans la difficulté qu'a l'offensé de mettre des mots sur sa souffrance.

I. « C'est bien ... ça ... » : anodin et assassin

Dès les premières répliques de *Pour un oui ou pour un non*, le thème de la pièce est posé : deux amis d'enfance H.1 et H.2 dialoguent afin de mettre au jour la ou les raisons de leur éloignement respectif. Le malaise initial qui relie les deux protagonistes est immédiatement perceptible, puisque H.1 demande d'emblée :

H.1 : Écoute, je voulais te demander ... C'est un peu pour ça que je suis venu ... je voudrais savoir ... que s'est-il passé ? Qu'est-ce que tu as contre moi ? (Sarraute, p. 9).

À ces questions explicites, H.2 tente dans un premier temps de se dérober, puisqu'il répond tout d'abord « Mais rien... » pour enchaîner ensuite avec des tours de parole contenant le démonstratif « ça » en relation anaphorique avec « rien ». En fait, de par le contexte, « ça » réfère à l'objet de leur éloignement et son emploi permet donc à H.2 d'adopter pour un certain temps une attitude d'évitement. Mais ceci n'est qu'apparent, car la présence maintenant manifeste du « rien » peut se voir complétée de « rien qu'on puisse dire ... rien dont il soit permis de parler » ; annonçant ainsi le dilemme dont pâtit H.2 coincé entre sa souffrance et ce qui lui apparaît comme une norme conversationnelle qui lui dénie le droit d'en parler. Or,

paradoxalement, ce dont on ne peut parler, c'est – comme l'avoue piteusement H.2 – « juste des mots » que la plupart des individus ne reconnaîtrait pas comme violents en tant que tels. Mais ce sont aussi « [des] mots qu'on n'a pas « eus » justement », des mots implicitement violents : la violence verbale implicite offrant difficilement la possibilité à l'offensé de contre-attaquer. Sa force réside donc dans le fait qu'elle atteint sa cible sans que celle-ci puisse répliquer sans se voir accusée d'être « parano » ou d'avoir mauvais esprit. Toutefois, H.2, acculé par H.1, finit par concéder :

H.2 : [...] tu m'as dit... quand je me suis vanté de je ne sais plus quoi... de je ne sais plus quel succès... oui... dérisoire... quand je t'en ai parlé... tu m'as dit : « C'est bien... ça... » (Sarraute, p. 11).

S'ensuit, devant l'incompréhension feinte ou réelle¹ de H.1, le supplice d'avoir à expliciter, de plus en plus précisément, en quoi cette petite phrase « C'est bien... ça... » a pu, et même continue d'être vécue comme assassine. Pour ce faire, H.2 subit donc le supplice de devoir détailler, tout en le mimant verbalement, la diction et le rythme de l'énonciation qu'avait adoptés H.1 en disant cette phrase. Ainsi, à la question chargée implicitement d'une certaine agressivité de par le doute et l'incompréhension qu'elle affiche :

H.1 : Et alors je t'aurais dit : « C'est bien, ça ? »

s'enchaîne l'explicitation douloureuse :

H.2, *soupire* : Pas tout à fait ainsi... il y avait entre « C'est bien » et « ça » un intervalle plus grand : « C'est biiien... ça... » Un accent mis sur « bien »... un étirement : « biiien... » et un suspens avant que « ça » arrive... ce n'est pas sans importance. (Sarraute, p. 11-12)

Si cet étirement, suivi du micro-silence qu'est le suspens, n'est « pas sans importance », c'est parce qu'il a pour efficacité pragmatique implicite – ainsi que l'a explicité Sarraute dans son roman *Entre la vie et la mort* (1968) – de mimer la progression dramatique de la phrase de telle façon que celle-ci retombe – après l'étirement du « biiien » – comme un couperet s'abattant sur une souris prise au piège. Dix ans avant l'écriture de *Pour un oui ou pour un non*, Sarraute avait en effet imaginé une variante romanesque de cette réplique théâtrale où le locuteur, se vantant du succès de son livre, assistait à la réaction inattendue :

Elles lèvent la tête au-dessus de leur tricot, de leur journal, de leur livre, de leur jeu de patience, et puis l'abaissent : « C'est bi.i.ien, ça... » appuyant sur le « bien », l'étirant, et puis faisant tomber comme une grille qui se referme sur la souris qui a mordu à l'appât : « ça ». (Sarraute, 1968, p. 136).

L'exploitation de la diction et du rythme de la phrase, qui régit le rapport entre « ce qui est dit » et « comment c'est dit », permet donc de véhiculer une des manifestations implicites de

¹ Cette résistance s'explique en partie par le fait que la reconnaissance de la violence verbale implique de se déjuger (cf. Rosier, 2009, p. 72).

la violence verbale : « c'est biiien... ça... » tue à la manière du clapet de la souricière. H.2 présente d'ailleurs cette phrase comme « un piège » (p. 16) qui lui a été tendu, puisqu'il dit : « il a disposé une souricière » (ibid.). En dramatisant ainsi le phénomène de l'intonation (cf. Wahl 2003, p. 25), Sarraute donne à voir – ainsi qu'elle s'en explique – la douleur sous un double point de vue :

Pour un oui ou pour un non est un travail de recherche non seulement sur le ressenti mais aussi sur sa manière de s'exprimer à l'extérieur, et notamment dans l'intonation. Quelque chose d'infime, une intonation, a été interprété par quelqu'un et cela a déclenché un drame intérieur. C'est le comble du théâtre ; une interprétation de ce qui est dit et comment c'est dit, qu'est-ce que ça recèle et qu'est-ce que ça révèle. (Sarraute, 1986, p. 47)

Mais ce questionnement ne peut s'opérer qu'avec une perception fine du contexte, comme en témoigne l'incompréhension affichée par l'entourage de H.2 vis-à-vis du choix du terme de « souricière » qui, de ce fait, peut alors devenir matière à plaisanterie :

TOUS : Une souricière ?
H.2 : Il a profité d'une occasion...
F., *rit* : Une souricière d'occasion ?
(Sarraute, p. 16)

L'humour se fait ici lourd, montrant le peu d'attention que prêtent d'ordinaire les gens (étrangers à la situation) à la subtilité de la douleur des autres. Le texte déraille et – ce faisant – anéantit une seconde fois celui qui espérait être compris.

Ces formes d'implicite basées sur la diction et le rythme ont également pour effet de faire surgir un autre type d'implicite, le sous-entendu. Si cette phrase blesse, c'est parce qu'elle recèle plusieurs sous-entendus condescendants. Tout d'abord, elle sous-entend que les compliments s'arrêteront là : l'autre, en disant « C'est bien, ça », signifie « tenez, ce sera tout ce que vous recevrez, n'attendez plus rien » (Sarraute, 1968, p. 138), c'est le seul compliment que vous recevrez. De plus cette phrase fait mal et elle humilie (comme le « plat [...] qu'on a reçu en plein ventre » (Sarraute, 1968, p. 136) dans la piscine), en sous-entendant une évaluation négatives des capacités de l'autre ; dans notre cas, elle autorise H.2 à inférer le sous-entendu : « c'est bien ça, pour quelqu'un comme toi », c'est-à-dire « wahou, bravo, c'est vraiment le maximum de ce que tu peux espérer faire ». L'intérêt d'user du sous-entendu comme forme de l'implicite est que « la signification implicite laisse toujours subsister à côté d'elle la signification littérale » (Ducrot, 1972, p. 11), offrant ainsi la possibilité au locuteur de s'en tenir à cette signification littérale, dénuée de violence, de par sa banalité affichée. H.1 ne se prive d'ailleurs pas d'user de cette stratégie, puisqu'il feint d'abord de se cantonner à la signification littérale (et donc explicite) de sa phrase afin de ne pas porter la responsabilité de l'offense qu'il a faite à H.2. Cette tactique autorise H.1 à dire :

H.1 : Répète-le, je t'en prie... j'ai dû mal entendre

Et, plus loin,

Ce n'est pas vrai. Ça ne peut pas être ça... ce n'est pas possible...

pour encore ajouter :

Non mais vraiment, ce n'est pas une plaisanterie ? Tu parles sérieusement ?

(Sarraute, p. 11)

Tactique qui redouble de fait la violence faite à H.2. Celui-ci, se voyant ainsi systématiquement provoqué, se trouve alors obligé de réexpliquer l'offense et de la revivre. En enrichissant ainsi la signification de sa phrase d'un sous-entendu péjoratif, H.1 dote également sa phrase d'une nouvelle dimension implicite perlocutoire : *rabaisser* l'autre en lui exprimant de la condescendance.

Au fil des répliques où H.1 et H.2 tendent de s'accorder sur l'objet de l'offense, le terme de « condescendant » finit toutefois par émerger dans le propos un peu rageur de H.1 qui tente (à reculons, comme on l'a vu) d'aider son ami à rendre explicite le coup porté par « C'est biien... ça... ». H.1 déclare ainsi : « Il y a un terme tout prêt qu'il aurait fallu employer... », pour expliciter ensuite :

Eh bien, c'est le mot « condescendant ». Ce que tu as senti dans cet accent mis sur *bien...* dans ce suspens, c'est qu'ils étaient ce qui se nomme condescendants.
(Sarraute, p. 14)

La mise en évidence de cet implicite ne conduit cependant pas H.1 à sa reconnaissance, car si l'offensé s'en empare en disant :

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

H.1 maintient toutefois sa position en disant :

Je ne reconnais rien. (*ibid.*)

Rendre manifeste la violence verbale implicite ne permet donc pas de la désarmer, car encore faut-il qu'il y ait accord par les deux parties sur le ressenti subjectif rendu explicite par cette mise à plat. Or la force du sous-entendu et de l'acte perlocutoire qu'il déclenche est qu'ils autorisent la mise en évidence de l'interprétation dont ils sont porteurs sans pour autant obliger à en assumer la responsabilité. La présence effective d'une violence verbale peut donc à la fois être dite et non reconnue par l'offenseur, puisque celle-ci ne correspond qu'à *une* lecture – somme toute partielle – de son propos initial.

Ce jeu sur l'absence de responsabilité offre de plus la possibilité de continuer à malmenier l'autre. H.1 ne s'en prive d'ailleurs pas, puisque – face aux deux témoins F. et H.3 censés les départager sur leur différend – il déclare :

H.1 : Eh bien, je vais vous le dire : je lui ai, paraît-il, parlé sur un ton condescendant... (Sarraute, p. 15)

Au « paraît-il », qui souligne à la fois le caractère subjectif du ressenti de H.2 et l'innocence affichée de H.1, s'ajoute maintenant ce que H.2 décode avec justesse comme se rapportant à de « l'ironie ». Il s'agit de nouveau d'une forme de violence verbale relevant de l'implicite, et qui de ce fait n'est pas perçue par F., puisqu'elle répond :

F. : En effet... ça paraît... pour le moins excessif... juste un ton condescendant... (*ibid.*)

Ce disant, elle retourne le couteau dans la plaie de H.2, forcé de constater que, une fois de plus, sa douleur n'est pas reconnue. L'intervention de H.3 (« je n'irai pas jusqu'à dire ça... ») redouble cette déconvenue, mettant ainsi en évidence le processus d'agression sans fin qu'engendre la violence verbale implicite. L'importance de la présence d'un ou de plusieurs « tiers-écoutant(s) » pour intensifier ou minimiser la force de l'offense constitue d'ailleurs une des caractéristiques que la violence verbale implicite partage avec les termes d'adresse que sont les insultes. Laurence Rosier avait en effet bien insisté sur l'aspect de *caisse de résonance* que le tiers accomplit en présence d'une situation agressive, lorsqu'elle écrivait :

Le rôle de ce tiers « écoutant » est capital dans l'identification de la portée de l'acte de langage – moquerie, raillerie, diffamation, provocation, humiliation, etc. – et la latitude de sens qu'on peut lui associer (Rosier, 2009, p. 48)

En tant que tiers, H. 3 et F ne renvoient aucun écho de la violence implicite de H.1 et, ce faisant, ne rendent donc pas justice à l'humiliation ressentie par H.2. À noter cependant que cette banalisation de l'offense, qui a pour conséquence d'« occulter la force perlocutoire du discours » dans sa « capacité à blesser » (Rosier, p. 22 et p. 64), échoue partiellement dans la pièce, étant donné que l'effet performatif de l'acte de condescendance continue de se faire sentir dans la résistance de H.2 à accepter l'interprétation que finalement, ce n'était « rien ».

Prise dans sa linéarité, mot après mot, « C'est biien... ça... » cumule donc l'intervention d'implicites opérant en cascade : à la diction et au rythme de la phrase qui miment la mort de l'autre s'adjoint le sous-entendu du peu d'estime de l'autre qui conduit à sa dépréciation et à sa mise en dérision.

II. Contextualité de la violence verbale et aspects perlocutoires

Soulignons ainsi que, si l'analyse en termes illocutoires est nécessaire, elle n'est pas suffisante pour comprendre les effets de la parole violente². « C'est bien...ça... » est un acte de langage doté d'une portée dévastatrice qui dépasse visiblement ce que H.1 pensait faire : H.1 n'a pas compris qu'il avait fait aussi mal, et c'est lui qui revient d'abord, à la rescousse de son amitié avec H.2. La violence est en soi quelque chose qui déborde : il est nécessaire pour la comprendre de prendre en compte la dimension perlocutoire³ (en l'occurrence l'humiliation de H.2).

On peut formuler le principe du contextualisme en termes d'actes perlocutoires, en reprenant positivement la considération générale d'Austin dans *Quand dire, c'est faire*, qui soutenait, quant à lui, que le perlocutoire était en dehors de la portée de la philosophie du langage (Raïd, 2011, p. 154-157) :

Il est certain que le sens perlocutoire d'« effectuer une action » doit, de façon ou d'autre, être écarté comme n'ayant rien à voir avec le sens dans lequel un énoncé – si l'émettre, c'est « effectuer une action » – est performatif, en tout cas si on doit distinguer cela d'un constatif. Car clairement tout, ou presque tout, acte perlocutoire peut être suscité, si les circonstances sont suffisamment spéciales, par la production, préméditée ou non, de quelque énoncé que ce soit, et en particulier par un pur et simple énoncé constatif (s'il existe un tel animal). (Austin, 1962, p. 120)

Austin enchaîne avec une allusion à Othello, et à la trahison ourdie par Iago, à la façon dont celui-ci réussit à construire, par la seule parole et un mouchoir déplacé, les conditions suffisantes d'un meurtre :

[...] vous pouvez me convaincre [...] que c'est une femme adultère en lui demandant si ce n'est pas son mouchoir qui est dans la chambre de X, ou en affirmant que c'est le sien. (*ibid.*)

Dans *Pour un oui ou pour un non*, peu de mots sont en eux-mêmes insultants, au point qu'on pourrait croire que H.1 et H.2 sont bien sensibles, pour arriver à la limite de la rupture sur des propos apparemment aussi policés que « C'est bien...ça ». La condescendance réciproque perçue par H.1, plus loin dans la pièce, quand H.2 le trouve dénué de la même perception poétique de la vie que lui, est tout aussi délicatement amenée. Mais ils parviennent, précisément, à la limite de la rupture, alors que ce sont des amis d'enfance : la douleur est là, et un coup a manifestement été porté par H.1, qui à mesure où la pièce avance, finira par subir, à son tour, une condescendance de H.2, aussi forte que celle dont il a fait montre. Tout réside dans le contexte spécifique où ces différents mots sont prononcés,

² La prise en compte des aspects illocutoire et perlocutoire permet de rendre compte – pour l'exprimer en d'autres termes – de deux dimensions différentes de l'agressivité exprimée par *ça* : la dimension objective (en langue) et la dimension interprétative. Les deux sont requises pour comprendre la violence portée par l'expression *ça*.

³ Pour une interprétation de la violence verbale en termes perlocutoires, cf. Rosier (2009, p.61-64).

contexte qui nécessite une description fine. N'importe quel mot dans un contexte donné suffisamment particulier peut être porteur de violence : « non » peut être violent; « oui » peut être violent : c'est le sens du titre de la pièce de Sarraute.

Le titre choisi par Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, doit être ainsi pris de manière critique. Sarraute refuse précisément la critique implicite véhiculée par cette expression, à savoir qu'on puisse juger des motifs d'une fâcherie entre proches depuis une position générale, externe, de surplomb par rapport au couple de personnes qui se dispute (couple d'amants, d'amis, membres d'une fratrie, etc.) ; et en particulier qu'on puisse juger, depuis cette position de surplomb, que ces motifs sont futiles.

On ne se fâche pas pour un oui ou pour un non, veut la sentence. Mais qui décide, peut-on répliquer en écoutant la pièce, des raisons pour lesquelles on se fâche légitimement ? Qui décide, quel juge, ce qui constitue un coup (un acte violent) et ce qui n'en est pas un ? La pièce porte précisément sur cette question (contre les implications de son titre), en même temps qu'elle apporte une réponse à ce qui fait les liens d'un couple (au sens large) : entre autres choses, justement, c'est le fait qu'il n'y ait pas de juge externe légitime des délicatesses de ce lien. Personne ne peut prendre cette position de juge, en dehors des personnes directement impliquées dans l'échange verbal, qui ont seules accès aux éléments pertinents pour pouvoir séparer le vrai du faux, le légitime de l'illégitime. Notons que le spectateur, ou le lecteur, n'est pas un tel juge externe.

Notons encore que cela ne signifie pas que n'importe quelle impression qui passe dans le couple d'ami vaut jugement. Un jugement obéit à des normes hautes : vrai et faux, légitime et illégitime. Les membres du couple ne peuvent juger de ce qui s'est passé entre eux, qu'à condition qu'ils fassent la preuve de la maîtrise de ces normes : c'est dans le cadre de cette maîtrise qu'une discussion rationnelle est possible, pour savoir par exemple si un coup a été porté effectivement, ou si l'autre exagère, a mal compris, etc. Ainsi une personne terrorisée qui accepte tout n'est pas pour autant légitimée à juger que « tout va bien » : elle ne peut en réalité pas seulement juger de ce qui lui arrive, en l'occurrence. On conserve bien l'idée d'un juge rationnel. Mais ce juge rationnel, pour avoir les éléments pertinents, doit appartenir au couple jugé : c'est la finesse de la position épistémologique mise en scène dans la pièce de Sarraute.

On trouve plusieurs occurrences où H.1 et H.2 sont tentés par l'invocation d'un juge externe : ainsi l'épisode où un homme et une femme entrent en scène à leur demande pour juger de la dispute, et partent finalement en avouant n'y avoir rien compris. La sentence qui fait le titre *Pour un oui ou pour un non* adopte la posture du bon sens externe, celui d'une

espèce de *vox populi*, qui serait légitimée à dire quand des amis peuvent ou non rompre : la pièce déconstruit la légitimité de cette *vox populi*, qui ne peut rien comprendre, qui est trop grossière par rapport à la finesse de ce qui se joue dans l'échange verbal. La sentence ressemble à ces mots-étiquettes à l'usage facile dénoncés par Sarraute dans nombre de ses écrits, ces grands mots comme le mot « Malheur », le mot « Bonheur », qui diront bien quelque chose dans des usages attentifs, mais servent trop souvent à enfermer, caricaturer, rapetisser plutôt qu'à décrire. Pensons à ce qu'écrit Sarraute, dans *Enfance*, sur la violence du mot « Malheur » utilisé pour décrire sa situation devant elle, petite fille, par une employée domestique qui la plaint d'être un enfant sans mère : « Quel malheur de ne pas avoir de mère ! » (Sarraute, 1983, p. 121). Sarraute raconte cela comme sa première expérience de résistance face à des mots utilisés pour lui porter des coups, le coup consistant à enfermer quelqu'un dans une boîte, à le réduire par une description imposée, qu'il ne peut pas reprendre à son compte (Raïd, à paraître). Dans *Pour un oui ou pour un non*, H.2 ironise sur les catalogues et listes du bonheur qu'il prête à H.1, le « vrai Bonheur, reconnu partout. Recherché par tous ? » (p. 20). L'ironie de H.2 se poursuit au point que c'est le moment où les vieux amis passent le plus près de la rupture dans la pièce (H.1 : « Cette fois vraiment je crois qu'il vaut mieux que je parte », p. 21)

Les termes indiquant la violence de l'échange abondent. Ils sont souvent métaphoriques, et la force des métaphores indique la violence des sentiments vécus, malgré le caractère globalement policé de l'échange (mais on peut condamner quelqu'un à mort de manière très « policée »...) Ainsi les guillemets dans lesquels les propos de l'autre sont repris sans vouloir être assumés sont comparés à des « fers » : placer les propos de l'autre entre guillemets, c'est le placer lui-même entre guillemets, le mettre en prison :

Les guillemets, c'est pour moi. Dès que je regarde par la fenêtre, dès que je me permets de dire « la vie est là », me voilà aussitôt enfermé à la section des « poètes »... de ceux qu'on place entre guillemets... qu'on met aux fers... (Sarraute, p. 24)

La conversation est comparée à « une lutte à mort. Oui, pour la survie » (p. 25). Dans la même page, les deux amis sont « deux soldats de deux camps ennemis qui s'affrontent ». Malgré le ton policé, les termes désobligeants finissent par apparaître, ce n'est plus seulement la tonalité condescendante qui porte le coup : H.2 affirme être perçu comme un « raté » (p. 26) par H.1. Plus haut dans le texte, ce sont encore les termes de la lutte physique que l'on retrouve : « Comme ça. Les mains nues. Sans défense » se décrit H.2 (p. 13), quand il a eu la mauvaise idée de « se vanter » de sa petite réussite, celle qui a conduit au « C'est biiien... ça ». Dans la même tirade, l'échange est décrit comme un combat inégal, où H.2 se voit

comme un petit animal qu'on a attrapé par la peau du cou, et dont le corps devient objet dans les mains de l'autre (on est une espèce de mammifère inférieur, l'échange apparaît comme une espèce combat de catch très inégal) :

[...] j'ai voulu me hisser là-haut dans ces régions que tu habites... et tu m'as soulevé par la peau du cou, tu m'as tenu dans ta main, tu m'as tourné et retourné... et tu m'as laissé retomber, en disant « C'est biien...ça... ». (Sarraute, p. 13)

III. La violence du « ça » : aspects illocutoires

La charge agressive dont est porteur le pronom démonstratif « ça » ne se limite pas à l'effet meurtrier du clapet de la souricière porté par l'intonation et le rythme de la phrase fractionné par les points de suspension. Il y a davantage : « ça » permet la réalisation d'un acte illocutoire consistant à tourner en dérision toutes les actions que H.2 a pu faire.

Comment fonctionne le démonstratif « ça » ?⁴ Dans un article intitulé « Au générique : tout ça, pour ça », Georges Kleiber propose une analyse linguistique du fonctionnement de « ça », qui permette de comprendre les différents usages du terme, tant du côté du pouvoir générique de « ça » (comme dans « Les Alsaciens, ça boit de la bière »), que de sa capacité à dire, l'indéterminé, le non-nommé, le vague comme dans « Ça mord » ou « Qu'est-ce que c'est que ça ? » – deux dimensions en tension, dont Kleiber cherche précisément à proposer une conception unitaire satisfaisante. La proposition de Kleiber est de rapprocher l'usage de « ça » de celui du mot « chose », qui est à la fois générique, et non-spécifié :

Il s'agit d'un *nom comptable postiche* qui renvoie à des... choses, c'est-à-dire que le seul principe qu'il véhicule est celui de l'individuation, de l'existence d'items isolables, discriminés. Il lui manque la dimension sortale ou descriptive des autres noms en ce qu'il ne comporte pas, à la différence de *chien* ou *sentiment* par exemple, un principe qui permet de dire que telle occurrence référentielle est un chien ou non, est un ou du sentiment ou non. *Chose* engage une vision discontinue de l'univers, une appréhension de la réalité comme constituée de parties discriminables, mais n'offre pas par lui-même les moyens d'une telle discrimination. C'est dire que dès qu'il y a conscience d'une limite, d'une différenciation, il y a chose. (Kleiber, 1998, p. 12)

Kleiber souligne la dimension par laquelle l'usage de « ça » renvoie à des choses non-déterminées par une description sortale. L'usage de « ça » introduit ainsi toujours un point de vue *totus*, et non *omnis* :

[...] le référent est saisi indépendamment d'une catégorisation nominale précise, comme une entité isolée, discriminée, asortale, bref, comme une chose. (ibid., p. 14)

⁴ Il s'agit d'une question controversée. Pour un état de l'art, lire : – les deux thèses que Kim (1988) et Maillard (1989) ont consacrées à ce pronom ; – Cadiot (1988a et b) pour une conception de *ça* en tant que « relais topique » ; – Corblin (1987 et 1991) pour une réflexion sur le lien que *ça* entretient avec la notion d'impersonnel ; – Godart-Wendling (2000) pour une analyse intentionnelle du mode de fonctionnement de ce pronom.

Kleiber résout ainsi la tension entre pouvoir générique et capacité à dire l'indéterminé de la manière suivante :

[...] il s'agit bien de contenu nominal, mais d'un contenu nominal non précisé, qui correspond à la catégorie grammaticale du nom en général. (*ibid.*, p. 14).

Appliquons maintenant l'analyse de Kleiber à l'usage dans le texte de Sarraute du terme « ça » dans « C'est biiien...ça ». Le refus de la spécification (cette réussite professionnelle-là, cette invitation-là à intervenir, etc.) fait le caractère agressif : la dé-spécification est méprisante.

Cette dé-spécification se retrouve d'ailleurs dès le début de la pièce, quand H.2 arrive en disant que ce n'est « rien ». Qu'il est difficile de parler de ça... trois fois rien, comme on dit. La condescendance subie se retrouve dans le fait que H.2 ne veut même pas au début mettre des mots sur ce rien. Quelque chose est devenu rien par dés-spécification.

Dans l'article de Kleiber, la dimension possiblement insultante du « ça » n'est pas le propos (c'est évoqué rapidement), mais on peut y trouver de quoi penser le caractère insultant de ce terme : justement dans le fait qu'on recule par rapport à une description spécifique qu'on avait pourtant. Le caractère indéterminé (non déterminé par une caractérisation spécifique) coïncide avec le caractère méprisable. C'est ce que présuppose ce terme dans ce contexte.

IV. Violence verbale : aspects polyphoniques

Indiquons maintenant certains aspects polyphoniques du texte qui participent à la construction du climat de condescendance.

Toute la pièce *Pour un oui ou pour un non* peut être lue d'un point de vue polyphonique. Son objet-même est défini de manière polyphonique, puisqu'il s'agit de commenter des paroles blessantes prononcées avant le moment où l'on voit apparaître les deux protagonistes : tout énoncé, dans la pièce, est ainsi un commentaire, ou partie d'un commentaire, sur un dire antécédant – ce qui réalise le point définitoire du dialogisme bakhtinien, selon lequel l'espace dans lequel se situe un énoncé en général, quel qu'il soit, est de nature dialogique (il est réaction, réponse, demande, etc.) Que la parole de l'autre soit l'horizon dans lequel se situe tout acte de langage a, sous des apparences d'évidence, des conséquences fortes chez Bakhtine, qui sont loin d'être partagées : la pragmatique, avec ses concepts et ses méthodes, est posée comme première dans le travail linguistique, *a parte subjecti et objecti* (Todorov 1981). C'est dans ce cadre bakhtinien que nous approcherons la notion de polyphonie. Nous recourrons ainsi à ce concept pour souligner l'hétérogénéité énonciative de notre pièce qui

met en scène une multiplicité de « voix » responsables des différents « points de vue », pour reprendre les concepts de Bakhtine, présents dans le dire du locuteur.

Considérons un outil essentiel permettant d'explicitier la polyphonie : la citation, et voyons comment celle-ci est mise au service de la violence.

Le terrible « C'est biiien... ça... » est lui-même fort difficile à citer de la part de la partie humiliée, comme on l'a souligné plus haut. *Pour un oui ou pour un non* est une pièce qui porte sur la difficulté de citer, en l'occurrence multiforme : il y faut le ton et la scansion. Les trois « i » eux-mêmes montrent cette difficulté : il faut inventer une écriture, contourner l'orthographe usuelle, faite pour les cas « standards » ; en scène, H.2 doit singer, mimer, tout en assumant le grotesque d'imiter son offenseur et ami pour se défendre lui-même. Il faut encore un rappel efficace et suffisant des circonstances : cela réclame un talent rhétorique, en même temps qu'une capacité à soutenir non seulement le souvenir de l'humiliation, mais cette émotion négative elle-même, qui réapparaît inévitablement avec le rappel des circonstances. La citation est ainsi d'autant plus difficile qu'elle est perverse : un des critères de sa réussite tient dans les émotions négatives qu'on est en train de revivre. Cela suppose une force morale particulière, où l'on est capable de mettre à distance de nous l'effet des mots qui blessent en même temps qu'il se rappelle à nous. Toute demande de justice, parce que la justice est essentiellement citationnelle, passe par cette difficulté morale, dont la pièce de Sarraute nous offre une mise en scène, dans sa dimension ordinaire, non institutionnelle.

La difficulté pour la personne méprisée de redire les mots blessants devant un juge (la difficulté de la citation) est redoublée par l'évolution des personnages de juge tout au long de la pièce. Les juges sont pluriels : à H.1 lui-même, juge et partie, s'ajoutent F. et H.3. Enfin, tout au long de la pièce, sur un plan différent, il y a le juge-spectateur : qui est amené à voir que c'est *in fine* au sein du couple initial, et non dans l'appel à des juges externes, qu'une voie de résolution peut être trouvée. L'appel à des juges externes dans le devenir d'un couple (d'amis, d'amants...) est un fantasme : être juge et partie est dans ce cas non seulement légitime, mais nécessaire, s'il faut y comprendre seulement quelque chose. L'idée de juge impartial n'a pas d'application dans la vie morale ordinaire ; là où l'idéal du juge impartial fonctionne, c'est-à-dire dans une certaine idée du tribunal, seule une petite partie des violences verbales ordinaires peuvent être traitées, dont la structure se prête à une évaluation publique (cela dépasse notre propos de décrire cette frontière, mais ce qu'on appelle la « cruauté morale », par exemple, se distingue, dans de nombreux cas, par son incapacité à faire l'objet d'un jugement public). La réalité de la violence morale dont a fait preuve H.1 à l'encontre de H.2, dont la preuve est un des enjeux de la pièce, n'est ainsi évaluable que de

manière privée. Un des aspects de la difficulté de la citation ici, dans cette dimension privée de justice, est ainsi que la personne blessée doit se mettre d'accord avec son ami, sans juge externe, et pour sauver leur amitié : le juge et témoin de la blessure doit être celui qui a porté le coup, c'est auprès de lui que la réparation est demandée. Auprès d'un autre, cela n'aurait pas de sens.

Considérons les effets d'un procédé associé à la citation : les guillemets. Nous avons évoqué plus haut la manière dont H.2 réagit à la mise entre guillemets de certains de ses mots. Dans certaines circonstances, la mise entre guillemets des mots de l'autre signifie, pour le locuteur, par la distance que le procédé creuse, le refus de les partager : on les prend du bout des doigts, avec toute la distance du monde, « par la peau du cou »... pour reprendre les mots de H.2. Notre propre usage des guillemets dans la phrase que nous venons d'écrire signifie, au contraire, le partage assumé, avec H.2, de sa manière de voir les choses : nous donnons la parole à H.2 au sein de la nôtre, faisant nôtre son point de vue et reconnaissant son humiliation – attitude que nous supposons celle du spectateur de bonne volonté, empathique, attendu par Sarraute; un spectateur qui, se reconnaissant peut-être, dans un premier temps, dans H.2, sait aussi qu'il a été, qu'il peut être, qu'il sera un jour H.1, non seulement maladroit, mais pas entièrement clair, ni humble, dans ses propres relations avec ses proches. Nous ne pouvons ouvrir ce chapitre, mais il serait intéressant de le développer pour comprendre les infinis ressorts de cette pièce, quand elle est examinée du point de sa dialogicité : quels mots, de qui, reconnaissons-nous comme les nôtres ici ? Avec quelles voix sommes-nous à l'unisson, avec lesquelles en discordance ? La polyphonie de la pièce réverbère en chacun des spectateurs.

Une autre manière de mettre entre guillemets, « aux fers », et ainsi de blesser, est de faire comme si les mots de l'autre n'étaient pas à lui : il n'en est pas le véritable auteur. On lui attribue alors une pensée et des sentiments de plagiaire. Dans *Pour un oui ou pour un non*, H.1 fait mine de (ou croit ?) comprendre, partager, le point de vue de H.2, qui a l'esprit plus « poète » (mais H.2 déteste que les choses soient décrites de cette manière, avec ces guillemets-là), en reconnaissant du Verlaine dans ses mots : alors que H.2 vient de dire « la vie est là », H.1 lui renvoie que c'est du Verlaine. Les mots du pauvre H.2, ulcéré à ce stade (mais peut-être H.1 faisait-il un effort véritable, et peut-être H.2 est-il ici condescendant face à la pauvreté esthétique de son ami H.1) en deviennent, à ses propres yeux, creux. H.2 se récrie, mais ne peut rien faire contre la « verlainisation » de ses mots, qui ne lui appartiennent plus. Du point de vue de H.2, il s'agit d'une mise entre guillemets, à nouveau, non plus comme des mots que H.1 ne pourrait pas reprendre à son propre compte, mais que H.1 refuse même

d'attribuer à son interlocuteur.

Mais là encore, c'est la délicatesse esthétique de H.2 qui le conduit à être blessé, l'intention blessante était ici bien moins claire que dans le « c'est biiien...ça » : H.1 était alors sur son terrain, à savoir la maîtrise de certaines relations sociales, d'une certaine forme de réussite sociale, là où H.2 est lui-même dans une forme de retrait esthétique. C'est un lieu où l'implicite se fait finalement difficile à interpréter, loin de toute évidence illocutoire : autant on peut trouver un acte illocutoire dérivé de condescendance dans « c'est biiien...ça », autant ce nouveau tour que prend la discussion est-il complexe à juger. H.2 a été suffisamment blessé pour que des paroles maladroites (aller vers un ami poète en reconnaissant du Verlaine dans ce qu'il dit, après tout, cela peut être une tentative de bonne volonté, même si c'est grossier) suffisent à remuer le couteau dans la plaie. Et dans ce cas, les choses sont complexes à décrire : ce n'est plus de la violence verbale, mais le premier coup marque cependant l'ensemble des mots prononcés, parce que l'émotion négative s'est installée et colore en retour l'ensemble de l'échange. « C'est du Verlaine » n'est plus de la violence implicite, mais, dans ce contexte, ces mots creusent la blessure. Il est intéressant de constater que toute la conversation est alors biaisée, comme si quelque chose comme un contrat conversationnel avait été brisé, et que chaque mot pouvait devenir un piège. Alors, le but de la conversation, si le but est de conserver la relation, est avant tout de recréer la confiance dans la parole de l'autre.

Autre procédé caractéristique de la citation, proche de la « verlainisation » des mots de H.2 : l'usage des expressions « toutes faites », dont l'usage dans une conversation n'est jamais anodin. Il peut signifier le partage comme la rupture, selon le contexte. Ici, le « tout cuit » (Sarraute, 1983, p. 9), pour reprendre une expression utilisée par Sarraute dans *Enfance*, sert la rupture du tissu de relations. « C'est bien...ça... » est une formule stéréotypée, toute faite. C'est une phrase qui n'appartient à personne, elle est prise en passant à la foule. En l'utilisant, H.1 emprunte une voix générale, à prétention objective : il ne prend pas la peine de fabriquer un compliment dédié (c'est le moins qu'on puisse dire). Et la relation d'amitié elle-même se retrouve rabaissée. Le titre lui-même de la pièce est une expression empruntée à la *vox populi*, « pour un oui ou pour un non », dont le point est d'affirmer que les mots ne sont pas si importants. Une *vox populi* qui condamne celui qui prend au sérieux les mots, leurs effets, y compris non intentionnels. C'est une pièce sur l'attaque que « oui » ou « non » peuvent constituer parfois, une pièce sur l'effet de langage, qui en explore les facettes multiples. H.1, souhaitant minimiser l'attaque présente dans son jugement, se satisfait de cette sagesse populaire, pour reculer finalement face à la ténacité de H.2, reconnaître sa blessure et

demander justice des siennes propres, quand il entend sa condescendance face à l'homme prosaïque qu'il est seulement (prosaïque, justement, pas assez attentif à la force des mots).

Terminons cette esquisse d'une analyse polyphonique de la pièce de Sarraute, en indiquant comment elle manifeste l'efficacité du dialogue pour surmonter le risque de la rupture. On surmonte la violence, dans cette pièce, en explicitant l'implicite – ce qui se fait à deux, dans le dialogue.

La pièce confronte deux appréciations différentes du « C'est bien... ça » : celle de H.1 qui le minimise (mais en acceptant de discuter), et celle de H.2 qui exprime sa souffrance et son scandale. Et accepte, lui aussi, de discuter : ce fait même d'une poursuite continuée du dialogue pour résoudre le différend, pour trouver une vérité commune sur laquelle s'entendre, renvoie à une persuasion épistémologique qui est au cœur du dialogisme bakhtinien, à savoir que la vérité se trouve dans le dialogue, *in medias res*, dans l'effort conjugué pour y parvenir à plusieurs. Ainsi, dans la *Poétique de Dostoïevski*, où Bakhtine brosse un tableau à grands traits du dialogique dans l'histoire de la littérature, une place particulière est accordée au dialogue socratique, et à la conception de la vérité qui l'anime – une conception de la vérité dont on peut dire qu'elle anime aussi la pièce de Sarraute :

La vérité ne peut jaillir et s'installer dans la tête d'un seul homme, elle naît *entre les hommes* qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique. Socrate se qualifiait lui-même d'« entremetteur ». Il réunissait des gens et les obligeait à s'affronter dans des discussions au bout desquelles naissait la vérité ; par rapport à cette vérité naissante, Socrate se disait « sage-femme », car il aidait à son accouchement. (...) Socrate ne s'est jamais proclamé unique possesseur d'une vérité toute faite. (Bakhtine, p. 164)

La résolution de la violence (la pièce semble aller vers sa résolution, vers une forme d'apaisement) passe par un travail dialogique. Ce travail est lui-même un affrontement, mais qui se veut maîtrisé, qui procède de manière réflexive. Dans cet affrontement, H.2 cherche la reconnaissance de la vérité, à savoir que H.1 a été condescendant. H.1 parvient à avouer cette vérité, mais en la comprenant comme un juste retour, par rapport à une condescendance que H.2 aurait eu vis-à-vis du prosaïsme qui le caractériserait. C'est le travail d'un dialogue partiellement agonistique, fait en commun, pas à pas, qui fait apparaître les vérités non-dites de cette amitié, et qui permet à ce couple de perdurer : pourquoi discutent-ils encore, après tout ? F. et H.3 sont partis : ils s'ennuyaient de cette affaire, qui n'intéresse vraiment que les deux amis.

Toute résolution de violences passées n'impose pas une reviviscence de la violence, toute résolution n'est pas affrontement. Mais c'est une voie naturelle, habituelle : celle qui est présentée ici dans *Pour un oui ou pour un non*, où les violences premières (de H.1, aussi bien

que de H.2) sont revécues pour être surmontées, par la vertu d'une explicitation des implicites de la violence verbale.

V. Conclusion

Quand on met à plat les ressorts d'une violence implicite, quelles sont les conséquences sur la conversation, sur l'amitié ? Il y a risque de rupture. La conversation prend d'abord les allures d'une recherche, qui peut être ou non un affrontement (on cherche à savoir qui a dit quoi, quand, comment). Puis, quand l'implicite est dévoilé, quand les protagonistes s'entendent dessus, dans la mesure où ils y arrivent, ils peuvent ou non surmonter le mal rendu patent.

C'est ce chemin parcouru à deux qui constitue la voie vers la réconciliation de nos deux protagonistes. Ce qui unit H.1 et H.2 finalement, c'est qu'ils sont seuls juges et témoins de ce qu'ils ont vécu : ils sont unis par l'absence même de juge externe possible. Ce qui fait de leur amitié, de leur « couple », la seule entité où une affirmation en vérité peut être faite de leur vie, de ce qui y est légitime ou non. Y a-t-il eu violence, des coups ont-ils été portés ? Seuls eux peuvent répondre, à l'exclusion de tout autre, parce qu'ils sont les porteurs des implicites de leur histoire commune.

Bibliographie

- Austin, John L. 1962. *How to Do Things With Words*, J. O. Urmson (ed.), Oxford University Press. Trad. fr. *Quand dire, c'est faire* par G. Lane, 1970, Paris : Seuil.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *La Poétique de Dostoïevski*, Paris : Le Seuil.
- Cadiot, Pierre. 1988a. « ça à l'oral : un relais topique », *LINX*, n° 18, pp. 77-93.
- Cadiot, Pierre. 1988b. « De quoi ça parle ? A propos de la référence de ça, pronom-sujet », *Le français moderne*, n° 3/4, p. 174-192.
- Corblin, Francis. 1987. « Ceci et cela comme formes à contenu indistinct », *Langue française*, n° 75, pp. 75-93.
- Corblin, Francis. 1991. « Sujet impersonnel et sujet indistinct : il et ça ». in *L'impersonnel. Mécanismes linguistiques et fonctionnements littéraires*. Claudette Oriol-Boyer (sld). Grenoble : L'Atelier du texte, pp. 139-150.
- Ducrot, Oswald. 1972. *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann.
- Fontvieille, Agnès et Wahl, Philippe. 2003. *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, Presses Universitaires de Lyon.

- Godart-Wendling, Béatrice. 2000. « Comment ça réfère ? », *Revue de Sémantique et Pragmatique*, n° 7, pp. 105-121.
- Kim, Kouang Hyeun. 1988. *Etude syntaxique et fonctionnelle de ça en français parlé contemporain*, Thèse de 3^e cycle, Paris III, non publiée.
- Kleiber, Georges. 1998. « Au générique : tout ça pour ça », in Pauchard J. & Tyvaert J.-E., *La variation (domaine anglais). La généricité*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 195-231.
- Maillard, Michel. 1989. *Comment ça fonctionne*, Thèse d'Etat, Université Paris X-Nanterre, non publiée.
- Raïd, Layla. 2011. « Énoncés passionnés et performatifs selon Stanley Cavell », *Revue Internationale de philosophie*, n° 256, pp. 151-165.
- Raïd, Layla. À paraître. « Sous les mots, l'enfance. Sarraute et la philosophie du langage ordinaire », *A Contrario. Revue interdisciplinaire de sciences humaines*.
- Rosier, Laurence. 2009. *Petit traité de l'insulte*. Bruxelles : Espace de libertés.
- Sarraute, Nathalie. 1968. *Entre la vie et la mort*. Paris : Gallimard. Folio n° 409.
- Sarraute, Nathalie. 1978. *Théâtre*. Paris : Gallimard.
- Sarraute, Nathalie. 1983. *Enfance*. Paris : Gallimard.
- Sarraute, Nathalie. 1986. *Acteurs*, n°34. Reprod. Dans *Nathalie Sarraute – Portrait d'un écrivain*, textes réunis par Annie Angremy, Paris : Bibliothèque nationale de France, 1995.
- Todorov, Tzvetan. 1981. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris : Le Seuil.
- Wahl, Philippe. 2003. « 'C'est ça, hein ?' Aléas de la référence », in *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, pp. 23-40.