



LABORATOIRE



CENTRE DE RECHERCHE SUR LA CRITIQUE LITTÉRAIRE AFRICAINE



Revue Annuelle *Horizons Littéraires*
En ligne : <http://horizonslitteraires.com>



N° 8

Décembre 2024

ISSN : 2712 - 6560

HORIZONS LITTÉRAIRES

**Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
(C.E.R.C.L.A)**

B.P. 234 Saint-Louis (Sénégal) – Tel : 00 221 77 651 70 14

mbayemarie65@yahoo.fr
revuehorizonslittéraires@gmail.com

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Professeur Babou DIENE (Sénégal)

RÉDACTEUR EN CHEF

Professeur Boubacar CAMARA (Sénégal)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Professeur Andrea CALI (Italie)

Professeur Boubacar CAMARA (Sénégal)

Professeur Alioune Badara DIANE (Sénégal)

Professeur Babacar DIENG (Sénégal)

Professeur Babou DIENE (Sénégal)

Professeur Martin Dossou GBENOUGA (Togo)

Professeur Xavier GARNIER (France)

Professeur Cilas KEMEDJIO (Etats -Unis)

Professeur Anthony MANGEON (France)

Professeur Magatte NDIAYE (Sénégal)

Professeur Mamadou Kalidou BA (Mauritanie)

Professeur Pierre MONGUI (Gabon)

Professeur Cheick SAKHO (Sénégal)

Directeur de Recherches Alain SISSAO (Burkina Faso)

Abdoulaye DIOUF, Maître de Conférences (Sénégal)

COMITÉ DE LECTURE

Professeur Boubacar CAMARA (Sénégal)

Professeur Babou DIENE (Sénégal)

Professeur Magatte NDIAYE (Sénégal)

Professeur Mamadou Kalidou BA (Mauritanie)

Professeur Pierre MONGUI (Gabon)

Monsieur Djidiack FAYE, Maître de Conférences (Sénégal)

Monsieur Didier Taba ONDOUNGA, Maître de Conférences (Gabon)

COMITÉ DE RÉDACTION

Mamadou Hady BA

Lamarana DIALLO

Babou DIENE

Aimé GOMIS

Assane NDIAYE

Kalidou SY

Modou Fatah THIAM

Sommaire

« Il » est un autre : comment Victor s'est fait personnage romanesque de Hugo ?

Moustapha Faye 1 - 16

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge de Nathalie Sarraute*

Diokel SARR 17 - 32

Journalisme et réseaux sociaux en Côte d'Ivoire : désinformation et défis pour la cohésion sociale

Jacques Emmanuel DALE 33 - 48

School Children at the Crossfire between Home Illiteracy and School Literacy in Senegal

Moustapha FALL 49 - 60

Royal Incest and Sexual Violence : Materialization of Chaos in Shakespeare's *Hamlet* and *The Tempest*

Dramane OUATTARA 61 - 77

Le corps en crise dans *The River Between*, *Devil on the Cross* et *Wizard of the Crow* de Ngũgĩ wa Thiong'o

Fortuné Konan KOFFI 78 - 90

Le transhumain et progrès de l'humanité dans *The rosewater insurrection* de Tade Thompson

Souleymane TUO 91 - 106

La pertinence des facteurs extralinguistiques dans le sous-titrage de la série « Game of Throne »

Omar DIOP 107 - 116

La leçon de vie sociale dans le conte ivoirien : l'exemple du conte wê « Ne soyons pas trop difficiles » de François-Joseph d'Aby Amon

Massandjé CHÉRIF 117 - 127

Le respect de l'environnement comme substrat d'une éducation dans les contes ouest-africains : l'exemple des Aventures de Tôpé- l'araignée de Mina TOURE

Lonan CAMARA 128 - 139

Paroles chantées et jeux d'enfants, une épreuve formative en milieu wolof

Modou Fatah THIAM 140 - 154

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge* de Nathalie Sarraute

* * * * *

Diokel SARR,
Maître-Assistant
Université Gaston Berger de Saint-Louis/Sénégal
diosinga@yahoo.fr

Résumé

Les critiques ont raison, en abordant un corpus de nouveau théâtre, de miser sur les indices attestant sa visée contestataire par rapport au théâtre traditionnel. La présente étude, qui ne contredit pas cette approche, se veut novatrice dans la mesure où nous envisageons d'y aborder la problématique de la querelle en considérant les personnages comme délégués de pouvoir (Pierre incarne le rôle de partisan de la nouvelle dramaturgie alors que d'autres représentent ironiquement l'ancienne à l'instar de Simone). C'est dire, en rapport avec la première partie, qu'ils jouent dans *Le Mensonge* en l'écrivant. Par ailleurs, nous avons voulu montrer que beaucoup de signes contenus dans le discours traduisent l'indicible.

Mots-clés : singer ; songer ; épistémè ; langage ; sens.

Abstract

Critics are right, when approaching a corpus of new theatre, to rely on the clues attesting to its contesting aim in relation to traditional theatre. This study, which does not contradict this approach, aims to be innovative insofar as we plan to approach the problem of the quarrel by considering the characters as delegates of power (Pierre embodies the role of partisan of the new dramaturgy while others ironically represent the old one like Simone). That is to say, in relation to the first part, they play in *The Lie* by writing it. Furthermore, we wanted to show that many signs contained in the discourse translate the unspeakable.

Keywords : singer, dream, episteme, language, meaning.

Introduction

S'il y a une fameuse et impressionnante trouvaille sarrautienne, c'est sans doute l'aptitude de la romancière avant-gardiste de parler de la littérature en la faisant ou pratiquant. Sa conception de la littérature semble, dans une certaine mesure, avoir plus trait à « la chose se faisant » (la littérature ou l'œuvre) qu'à « la chose faite ». C'est d'ailleurs ce qu'a bien compris le critique qui note que « Les romans sarrautiens tournent souvent autour des questions esthétiques »,

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge* de Nathalie Sarraute

* * * * *

Diokel SARR

(Desanti, 2009, p. 80). Il a raison de le dire, mais il pêche en en soustrayant les autres genres abordés par l'auteur de *Tropismes*, comme le théâtre dans lequel elle a dignement fait ses preuves. Bornons-nous à rappeler seulement ses pièces titrées *Le silence*, *Le Mensonge*, en particulier la dernière citée qui nous sert d'ailleurs de corpus dans la présente étude littéralement titrée : « Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le Mensonge* de Nathalie Sarraute ». La métaphore de la pathologie contenue dans le titre se rapporte au culte de la désagrégation du personnage moderne et au procès de la prétentieuse littérature classique. C'est comme qui dirait que les singeries du singe singeant, correspondant à l'idéologie avant-gardiste, s'avèrent plus véridiques que le songe du songeur relatif à la littérature codifiée.

Il faut noter que ce qui nous amène à la formulation de ce titre, c'est le fait que nous soyons interpellé, au cours de la lecture de ladite pièce, par le double rôle que les personnages semblent surnoisement s'adjuger, lequel consiste à jouer sur scène en disant le fait dramatique nouveau. Cet état de fait se clarifie davantage dans la problématique suivante : dans *Le Mensonge*, le singe de personnage singeant ne représente-t-il pas le nouveau dramatique contredisant celui du songeur renvoyant à l'ancien dramatique ?

Cette problématique implique deux hypothèses majeures devant nous amener à voir d'un côté le malentendu ou le défaut de communication entre les personnages comme matérialisation de la perception antinomique que les adeptes des anciens et nouveaux auteurs ont du genre dramatique. De l'autre côté, et corrélativement, à vérifier la pertinence de l'idée selon laquelle l'intrigue circonstancielle dans laquelle s'exhibe le personnage singeant est plus authentique donc plus digne que celle du songeur constamment étranglée dans la pièce en question.

Notre argumentaire suivant le plan binaire qui suit : après avoir montré que les personnages singeant « écrivent en jouant », nous nous intéresserons aux « sens et signes permettant de dire l'indicible ».

1. Écrire en jouant

L'expression « écrire en jouant » fait bon ménage avec le théâtre qui est par excellence le genre conçu (écrit) pour être représenté (joué). L'originalité de cette étude réside alors dans le fait que le jeu des personnages a pour sujet le « faire », c'est-à-dire l'écriture. Les personnages semblent avoir le même pouvoir créateur que l'auteur de la pièce dans laquelle ils jouent. Le

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

dédoublément dont témoigne « les personnages-dramaturges » se voit par ailleurs lorsque le sujet ou le contenu de leur jeu dispose de deux matières antinomiques, à savoir l'ancienne dramaturgie et la nouvelle. L'action dramatique en cours, exhibant les personnages singeant comme singe, est la nouvelle dramaturgie qui trône et étrangle l'ancienne qui est l'affaire du songeur. Le défaut de communication entre les personnages actants est une métaphore du désaccord entre les générations d'avant-guerre et celles d'après. La lecture de la pièce, *Le Mensonge*, de Nathalie Sarraute est déroutante voire décevante pour les lecteurs traditionnels qui avaient une idée claire sur le sujet abordé dès la scène d'exposition. Sarraute n'impose rien à son personnage à qui elle donne l'opportunité de se fier au bas-fond de sa conscience où séjournent les tropismes inconnus de l'apparence. Le lecteur est tout de même gradué et libéré en ce qui concerne le sens que l'on doit donner aux choses. Personne ne saurait donc imaginer la logique qui nous amène aux premières phrases sortant de la bouche des personnages. Cet état de fait augure l'absence totale d'une intrigue que semble confirmer une réplique de Robert à Juliette : « Je ne sais pas, moi... C'est un peu compliqué à expliquer. C'est une question d'instinct... On agit d'une certaine façon, sans même réfléchir... », (Sarraute, 1967, p. 75).

Le dédoublement (personnage-dramaturge), dont nous avons parlé tantôt, se vérifie dans la mesure où ce que dit le personnage dans sa réplique équivaut à ce que Sarraute fait avec l'entrée *in medias res* à travers laquelle les personnages témoignent de leur manque d'épaisseur physique au moment où le lecteur ploie sous la fêrule de l'énigme du sens. Cette façon de promouvoir l'intuition, le hasard, l'instantanéité etc. montre le caractère obsolète de l'impératif du recours aux lieux communs, topoi ou stéréotypes qui étaient fondamentaux selon les contraignantes théories aristotéliennes. Un critique écrit à ce propos : « Chez Sarraute, il n'y a pas de conviction qui précède toute expression, mais celle-ci se développe au cours de la communication ou bien dans le contact avec autrui. La conviction s'élabore donc grâce à l'expression et grâce à la conversation avec les autres », (Mecke, 2017, p. 28). Le fait connu du lecteur reste-t-il alors un rêve vécu, bien retenu que l'on peut bien restituer avec une parfaite vraisemblance. Le fait mensonger, c'est-à-dire l'activité littéraire comme « rêve debout » auquel s'essaye le dramaturge est ironiquement ou parodiquement fustigé par Sarraute dans *Le mensonge*. Cette pièce se fie, dans sa vocation contestataire voire railleuse, au procédé de la mise en abyme. C'est quand la pièce de Sarraute traite de la littérature ou encore nous plonge dans les coulisses de l'œuvre dans son mode de fonctionnement à travers des personnages singeant d'autres.

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge* de Nathalie Sarraute

* * * * *

Diokel SARR

Les personnages semblent s'inscrire dans la logique de trouver une solution à l'absence d'intrigue. Et c'est justement en essayant d'en trouver qu'il raille la dramaturgie classique. C'est ainsi que l'affaire vire au « psychodrame » au point que Robert notifie à Yvonne : « Alors voilà...Mais il faut que quelqu'un se dévoue...qu'il fasse le menteur », (Sarraute, 1967, p. 7). Il faut dès lors comprendre que « faire le menteur » c'est « singer comme signe » en se moquant de la prétentieuse vocation réaliste de la dramaturgie classique. La mise en abyme qui cible le rôle du personnage favorise l'intrusion inopinée d'un personnage non prévu par la prétendue intrigue de la pièce sarrautienne. Lisons à ce propos la réplique de Robert à Pierre : « Oh ! peu importe. Mais prenons quelqu'un de très fort. Quelqu'un avec qui vous avez beaucoup de mal à vous contenir, quelqu'un qui ferait souffrir plus endurcis ; Edgar, tenez, quand il se met à parler de ses exploits de résistant... Là, avouez qu'il faut une force... », (Sarraute, 1967, p. 78). Le personnage, Robert, est un actant dans la pièce de Nathalie Sarraute. D'une part, il singe donc comme singe en jouant un rôle dans *Le Mensonge* aux côtés de Pierre, mais d'autre part, il se substitue à la dramaturge et écrit *Le Mensonge* en raillant l'ambition inutilement démesurée et artificieuse du jeu du personnage traditionnel « il faut de la force ». C'est comme qui dirait que le personnage de Robert comme singe singeant évoque Edgar en tant que songeur songeant. Robert est là comme personnage dialoguant avec les autres, mais aussi en son statut de dramaturge lorsqu'il désigne un personnage pour qu'il joue le rôle : « Alors va pour Edgar. Vous faites Edgar. Allez-y. Commentez. L'air modeste... », (Sarraute, 1967, p. 79). Comprendons par-là que « [le théâtre] de Sarraute ne se limite pas à subvertir les fondements de la théorie du mensonge, il en modélise une autre conception où la forme joue un rôle considérable », (Mecke, 2017, p. 28).

L'énigme que frise initialement l'absence de sujet semble se dissiper lorsque le personnage de Pierre décide de jouer ou d'incarner le rôle de celle dont l'identité était tout au début imprécise selon la réponse de Robert : « Devant Madeleine ? Il a parlé de Styvers ? Ce n'est pas possible... », (Sarraute, 1967, p. 61). Les singeries du singe de Pierre singeant sont conçues dans le dessein de trouver un palliatif à l'absence d'intrigue dont nous avons parlé plus haut. Nous lisons à ce propos :

Je n'ai pu y tenir...que voulez-vous, elle exagère. Il y a des limites à la fin... Pour qui elle nous prend ? Pour des crétins ? Il fallait l'entendre. (*Il singe une voix de femme*) : « Vous avez vu ces nouveaux tarifs ? Mais il va falloir aller à pied. On ne va plus pouvoir prendre le métro... Les pauvres bougres comme nous, c'est toujours

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

sur eux que ça retombe... » Et ils étaient là à écouter... Vous auriez dû les voir... Ils opinaient... On les entendait soupirer. (Sarraute, 1967, p. 62-63).

Le discours de la femme qu'il singe donne sans doute sens au qualificatif « psychopathes » que nous avons donné aux personnages, jouant comme incarnés. C'est dire que leurs attitudes sont réfractaires ou anticonformistes vis-à-vis de l'exigence aristocratique du respect des normes sociales, conformément au principe de la bienséance. Un personnage nous apprend que celle dont Pierre joue le rôle, Madeleine, la jeune-fille de Styvers a « honte » à cause de l'opulence de leur famille, alors que la réplique de Pierre semble le considérer comme la feintise d'une tare qu'est l'avarice. Nous comprenons qu'au moment où l'on est à la recherche d'une intrigue précise, le personnage trimbale ou titube comme un vertigineux. Ils se retrouvent donc bien dans le qualificatif « psychopathes névrosés ». Cette caractéristique de l'écriture moderne amène un critique à dire, parlant précisément du roman, que « Le Nouveau roman se [donne] d'abord pour projet d'exterminer le personnage et d'anéantir l'intrigue », (Berton, 1983, p. 50). Nous comprenons, à travers le personnage de Pierre, que singer comme singe, c'est jouer dans *Le Mensonge* de Sarraute un rôle comme personnage, mais c'est aussi produire comme double de Sarraute, c'est-à-dire écrire *Le Mensonge* que nous a livré les générations d'avant-guerre lorsqu'elles faisaient de l'œuvre « l'écriture d'une aventure » pour parler comme Jean Ricardou. À ce sujet, rappelons le propos d'un critique qui dit :

Tel le théâtre impulsif de Nathalie Sarraute qui expose une situation litigieuse d'une façon spectaculaire, ce type de méthode thérapeutique théâtralisée œuvre vers un seul but : la recherche de la vérité qui désaliène, qui donne à l'individu le goût d'un dialogue réel, d'une rencontre réelle avec soi-même et avec l'autre, qui le remplace enfin dans le contexte de sa vérité propre et de la réalité du monde qui l'entoure. (Bahri, 2010, p. 120).

Le rôle de personnage double de l'auteur, c'est-à-dire, d'incarnation du nouveau théâtre, conformément à la pratique de la mise en abyme, s'éclaircit davantage lorsque Yvonne lui adresse les mots qui suivent : « Mais Pierre est si intransigent, si intolérant... Vous savez, mon petit Pierre, à qui vous me faites penser ? A ce personnage, je ne sais plus dans quel roman, dont quelqu'un disait : il ne laisse jamais personne mentir un peu... », (Sarraute, 1967, p. 65). Plus loin, Jacques le qualifie de « machine à détecter le mensonge », (Sarraute, 1967, p. 68). Cette caractérisation permet de voir Pierre comme un nouveau romancier disposé à taxer de menteuse la bande à Balzac dont le rôle est incarné par le personnage, Simone, qui s'efforce de raconter. Pour preuve, la réplique qu'il donne à Jacques est révélatrice d'un refus systématique

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge* de Nathalie Sarraute

* * * * *

Diokel SARR

de l'intrigue, mais surtout d'une écriture comme manifestation d'une vaine boursoufflure. Il dit à ce propos :

Non, non, l'écoutez pas, ça n'a rien de commun... Avec Madeleine il ne s'agit pas d'exagérations, mais de choses énormes, de faits... C'est quelque chose qui est là, en nous, et quand on veut le comprimer, alors ça exerce une pression... Il faut que ça jaillisse...c'est comme d'essayer de comprimer...je ne sais pas, moi... (Sarraute, 1967, p. 69-70).

Nous comprenons à travers la réponse de Pierre que la narration est morte. En effet, l'ambition de Simone de raconter une histoire : - Moi je me rappelle, pendant la guerre...Il y avait des canadiens parachutés...Mon mari les avait rencontrés dans la forêt. Ils fuyaient et mon mari courait vers eux, il leur tendait les bras... Enfin il a réussi à les ramener à la maison-, (Sarraute, 1967, p. 90), est chimérique, parce qu'étant considérée par Pierre comme un simple jeu donnant ainsi sens à la double identité de Simone (personnage du *Mensonge* de Sarraute et Aristote ou Balzac). Il dit à Simone : « Alors, c'est vous maintenant qui tenez le rôle, je ne comprends plus... », (Sarraute, 1967, p. 90). Consciente de son rôle, Simone répond à son tour : « Je ne joue pas, je vous dis : c'est vrai », (Sarraute, 1967, p. 92). La suite de leur discussion rend compte du désaccord ou de la mésentente entre les partisans du théâtre traditionnel et ceux du théâtre moderne. À Pierre qui dit, « Mais vous m'avez raconté vous-même... », (Sarraute, 1967, p. 92), Simone répond : « Moi ? Je ne vous ai rien raconté du tout, vous rêvez... Vous devez confondre... », (Sarraute, 1967, p. 92). Il est donc plausible de dire que « [ces] soupçons entretiendront jusqu'au bout la tension de cette farce aux allures de tragédie », (Rykner, 2005, présentation de l'édition de *Le Mensonge* de Natalie Sarraute. À consulter dans <https://gallimard.fr/catalogue/le-mensonge/9782070304929>).

Nous retrouvons dans ce duel une querelle d'école. Il s'agit précisément pour Pierre de contredire les tenants du théâtre traditionnel dans leur prétentieuse volonté d'atteindre l'illusion réaliste ou « l'effet de réel » comme dirait Roland Barthes. En jouant le rôle de partisan du théâtre traditionnel, Simone s'attribue la vérité « c'est vrai » et qualifie Pierre de songeur « vous rêvez ». L'idée de rêve ou de songe mérite d'être explicitée. En jouant son rôle, Pierre porte en bandoulière le verbe singer. C'est quand le rôle joué instantanément acquiert une existence unique, réelle comme telle, c'est-à-dire n'ayant pas besoin de références antérieures ou postérieures. C'est tout le contraire maintenant de l'état du personnage songeur qui dans son jeu conduit en différé un songe jadis songé. Il est évident que la vérité ne peut qu'être une.

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

Cependant, selon Pierre, la différence entre la première version de l'histoire des parachutistes et la deuxième est trop énorme. Cela semble donc être une façon d'étrangler l'idée de l'orgueilleuse revendication du principe de la vraisemblance chère aux générations d'avant-guerre.

Par ailleurs, une autre facette de l'extermination de l'idée d'illusion réaliste transparait à travers l'échange entre Pierre et Simone. Au premier qui pose la question suivante : « cette histoire de parachutistes...vous l'avez déjà racontée?...Peut être que déjà, dans l'Occupation...dites-le-moi, Simone », cette dernière répond : « Non, bien sûr, je ne pouvais pas raconter ça sous l'Occupation. Nous nous cachions, à ce moment-là », (Sarraute, 1967, p. 101). Pierre semble donc, dans son rôle détracteur des tenants de l'ancien théâtre, attirer l'attention sur le fait que l'illusion réaliste n'est qu'un leurre dans la mesure où l'œuvre d'art ne peut nullement prétendre reproduire fidèlement son modèle. Tout se passe sous le registre du changeant ou du muable. C'est effectivement cette caractéristique de l'œuvre d'art qui disqualifie les tenants de l'ancien théâtre. Dans sa discussion avec Jacques, Pierre exprime clairement l'idée. À son interlocuteur qui dit : « C'est vrai. Là. Calmez-vous. À quoi voulez-vous en venir ? Vous voyez bien que vous n'arriverez à rien. Alors vous ne croyez pas qu'il vaudrait mieux changer ? », (Sarraute, 1967, p. 95), Pierre répond : « Changer ? La vérité ? Mais je ne peux pas. C'est impossible », (Sarraute, 1967, p. 95). Par conséquent, Pierre voit l'œuvre traditionnelle comme « Un mirage (...) une illusion de sens, une fantasmagorie », (Sarraute, 1967, p. 104).

Dans le même ordre d'idées, le débat entre Lucie et Yvonne ressemble à une sorte d'alternative à cette limite dont l'œuvre traditionnelle a fait montre. Elles se désolidarisent de l'impossible intrigue des parachutistes quand Yvonne dit : « Ma petite Lucie, venez par ici, à l'écart, mettons-nous là toutes les deux, pensons à autre chose...Je voulais justement vous demander...Comment va Claude ? Cette question anodine et instantanée représente le nouveau réel ».

De plus, l'aveu de mensonge de Simone, « Bon, bon, bien sûr, je jouais...Voilà. Vous êtes contents ? », (Sarraute, 1967, p. 112), qui équivaut à une critique du principe classique de la vraisemblance, est tout de même brandi par Pierre comme motif de moquerie à l'égard de la littérature ancienne. C'est comme si nous assistions à une conversion de Simone en partisan de la nouvelle écriture. Il est plausible aussi de considérer son premier rôle de bouffon faignant ironiquement une défense de l'ancienne écriture.

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge* de Nathalie Sarraute

* * * * *

Diokel SARR

Bref, il est à retenir que l'improvisation de l'échange en temps réel est érigée en valeur chez le personnage jouant le rôle de partisan dans la nouvelle dramaturgie. C'est exactement ce qu'il faut comprendre par singer comme singe par le moyen du psychodrame. Cela explique le fait que le lecteur se trouve devant une entrée *in medias res*. À travers ses répliques, Simone soutient que le songeur qui raconte en différé s'immisce dans un projet chimérique car la vérité est évolutive et circonstancielle. Il s'est donc efforcé contre la volonté de Simone, représentant de la dramaturgie classique, de montrer que l'œuvre littéraire échoue toujours devant l'ambition de tendre vers l'illusion réaliste. Cela affecte aussi le langage à travers la présence de signes révélant son incapacité, c'est-à-dire les difficultés que causent son usage, cela jusqu'à l'indicible même.

2. Signes et Sens singeant l'indicible

La nouvelle manière d'appréhender le théâtre permet à Nathalie Sarraute de montrer les limites de la prétentieuse dramaturgie classique. Ce projet contestataire s'est manifesté explicitement au niveau du macrocosme, en rapport avec la réformation des canons esthétiques rendue possible par la délation des poncifs. C'est le cas de la désarticulation de l'intrigue voire de son absence comme nous l'avons vu dans le sous-point précédent, mais aussi de la désagrégation des personnages. Cette nouveauté se voit aussi dans le microcosme lorsqu'il s'agit de faire un focus sur le rapport des personnages avec le langage. C'est d'ailleurs toute la signification du présent sous-point titré « signes et sens singeant l'indicible ». Nous considérons essentiellement les mots « signe et sens » qui méritent d'ailleurs avant tout une définition. On comprend par « Signe » « ce qui est utilisé conventionnellement pour représenter, noter, indiquer », (*Dictionnaire Hachette Encyclopédie illustré* (Fouquet, 1998, p. 1741). Le mot « Sens » lui signifie, la « Idée, concept représenté par un signe ou un ensemble de signes », (*Dictionnaire Hachette Encyclopédie illustré* (Fouquet, 1998, p. 1725). Les deux mots ainsi définis se rapportent à l'adjectif « indicible » donnant sens à l'idée de rapport entre les personnages et le langage. Les mots « signe » et « sens » rappellent alors la double acception que Saussure donne au « mot ». « Signe » signifierait « signifiant » et « sens » serait l'équivalent de « signifié ». Dorénavant, nous semblons à présent nous engager, parlant de la question de « l'indicible », dans une activité d'herméneutique qui, précisons-le, n'est pas des plus aisées, car le référent commun qui devrait être, dans une perspective saussurienne, le facilitateur de l'équivalence

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

entre le « signe » linguistique, le mot (le signifiant) et son sens (son signifié) n'est plus perçu de la même manière chez les personnages en instance de dialogue. L'indicible, que mime le discours que le dramaturge attribue à ses personnages, appelle un défaut de communication fondé sur l'incompréhension que favorisent les « signes » et « sens » contenus dans la pièce. La véracité d'une telle idée se vérifie à travers le propos qui suit : « Le personnage sarrautien, par la multiplicité latente de sa personnalité, arrive donc à la destruction du signifiant nommé et à l'expansion du pensable indicible », (Bahri, 2010, p. 122).

Notons d'abord le flagrant et foisonnant recours aux points de suspension. Ces derniers parsèment le texte constamment scandés, haché ou fricassé comme dans la réponse de Jacques à Robert qui suit : « Moi j'évite, même de loin... Je prends des précautions... Mais vous... mais en quoi êtes-vous fait ? Où trouvez-vous le courage ? On me tuerait... », (Sarraute, 1967, p. 62). Le constat est patent que les signes, que sont les points de suspension, se trouvent à la médiane et ont pour sens la difficulté de dire, alors que ceux qui se situent à la fin traduisent (ont pour sens) l'impuissance face au maniement du langage, contrairement à la prétentieuse manie des dramaturges classiques¹ de dominer le langage et d'en user pour atteindre l'exhaustivité. Par ailleurs, ils peuvent avoir le sens de l'expression du caractère amnésique des personnages dépourvus d'épaisseur psychologique.

Dans la même optique, Pierre, le partisan du nouveau théâtre, dira à Robert qui essaye de défendre ironiquement Simone représentant de théâtre ancien : « Oh ! Merci. Je vous crois. J'ai comme ça des trous, il s'est passé tant de choses... », (Sarraute, 1967, p. 102).

Il est sans doute plausible d'attribuer au signe « trous » le sens d'impossibilité, de la part des dramaturges anciens, de dire exhaustivement et objectivement les choses. Ces trous mêmes qui sont représentés à l'écrit à travers les points de suspension sont simplement intraduisibles. C'est signifier à Robert que c'est un projet chimérique que de vouloir raconter cette fameuse histoire des parachutistes après ce « trou » temporel qui finit par se traduire en pratique par les points de suspension. Il étrangle alors le principe classique de la vraisemblance.

Cela peut s'expliquer, par ailleurs, par la pathologie de l'amnésie donnant ainsi sens au qualificatif « névrosé » que nous avons donné aux personnages. La réponse de Jacques à Robert vient en appui à celle de Pierre à Robert : « Vous voyez bien. Je ne veux pas me venter, mais c'est ça que je conseillerais plutôt... ça réussit même dans des cas bien plus graves », (Sarraute,

¹ Boileau note à ce propos : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, / Et les mots pour le dire arrivent aisément », *Œuvres poétiques/L'Art poétique*, Imprimerie Générale, 1872, volumes 1 et 2, p. 209.

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge* de Nathalie Sarraute

* * * * *

Diokel SARR

1967, p. 102), mis à part l'amalgame que reflète la réplique de Robert, elle-même synonyme d'une incompréhension, « Quels cas ? ». Cet amalgame trouve sens lorsque Jacques, dans sa tentative d'explicitation, donne un exemple attestant l'effet perlocutoire du discours. Le propos relève de l'ironie dans la mesure où ce qui ressemblerait à une réponse favorable au point de vue de Robert met à nu l'impertinence des dramaturges anciens qui prétendent être détenteurs d'un langage maîtrisé capable de dire convenablement le réel. Il dit à ce propos : « Eh bien, par exemple, quand vous avez été volé. Un objet a disparu. Là c'est pourtant qu'on peut appeler une certitude : il n'y est plus, parti, évaporé... Il était là et... pffuit... plus rien... », (Sarraute, 1967, p. 102-103). C'est donc une manière d'insinuer que l'écart temporel entre les choses à raconter et le moment de les raconter laisse un vide ou un « trou » chez les amnésiques de psychopathes névrosés. Néanmoins, les dramaturges modernes reconnaissent que la littérature doit toujours s'efforcer de dire, même devant l'indicible.

De plus, si nous revenons à l'aveu de mensonge de Simone, la soi-disant partisane de la dramaturgie traditionnelle, il reste évident que la littérature conduit toujours à l'échec. Le littérateur quelle que soit son assurance, sa malignité, vogue toujours, à ses risques et périls, dans une sphère périlleuse. C'est ce que semble nous dire Jacques dans le passage suivant : « Moi je n'ai pas douté un seul instant, je le savais. Je voyais votre petit œil rusé... », (Sarraute, 1967, p. 113). Si cela suggère l'échec de la prétentieuse ambition des dramaturges anciens, la réplique de Robert rompt avec sa tonalité ironique pour dire les choses telles qu'elles sont et donner ainsi un accord favorable aux dramaturges modernes qui, eux, reconnaissent l'impossibilité de la littérature à traduire l'illusion réaliste en usant de signes dont le sens suggère l'indicible. Robert dit à ce propos : « Ah, on peut le dire, vous nous avez joué une bonne farce... » (Sarraute, 1967, p. 113). Il ne faut surtout pas comprendre le signe (signifiant) « Farce », ici, dans son sens habituel de discours comique, c'est-à-dire suscitant le rire. Il faut l'appréhender au sens discursif, linguistique et médiéval de mixture d'éléments donnant un caractère hétérogène ou composite à l'œuvre. Certes, cela peut s'avérer risible comme traduction d'une incohérence, ou encore au sens de « jouer un tour », mais considérons-le surtout et prioritairement par rapport au verbe « farcir » renvoyant à la surcharge, au remplissage etc. pour être en phase avec l'idée de l'écriture comme traduction de l'indicible. En outre, l'emploi foisonnant des signes (les verbes au mode conditionnel), que nous notons dès le début de la pièce, fait bon ménage avec la caractérisation des personnages, c'est-à-dire

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

des amnésiques névrosés psychopathes. Le manque d'épaisseur psychologique fait qu'à l'instar des personnages butoriens, les personnages sarrautiens se contentent impuissamment de la supposition, du souhait etc. C'est le cas des expressions telles que : « j'aurais voulu ; j'ai cru que etc. », (Sarraute, 1967, p. 61).

Dans le même ordre d'idées le recours à la négation rend compte de la littérature comme traduction de l'indicible. Les personnages sont dans l'indécision, dans le doute, la méconnaissance ou l'ignorance ; la peur. Ils sont à la quête d'un sens que les signes nécessitant l'herméneutique matérialisent graphiquement. Nous avons entre autres des phrases du genre : « Je n'en croyais pas ; je ne savais pas » (Sarraute, 1967, p. 61), « vous ne pouvez donc pas ; je n'osais pas » (Sarraute, 1967, p. 62), « non, je n'ai pas » ; je ne comprends pas ; elle ne demande rien à personne ... » (Sarraute, 1967, p. 64), « je n'oserais jamais », (Sarraute, 1967, p. 67). Il semble que le théâtre de Sarraute demeure une « expérimentation sur le langage, recherche implacable de ce qu'il cache et trahit », (Poirot-Delpech, à consulter dans lemonde.fr/archives/article/1967/19/le-silence-et-le-mensonge-de-nathalie-sarraute_260890081819218.html).

Les signes traduisant l'indicible comme sens dans le discours littéraire sont nombreux. Pierre, qui incarne, dans son jeu, le rôle de partisan ou de personnage néo-dramatique, est qualifié à plusieurs reprises de « machine » (Sarraute, 1967, p. 68). Cela traduit la désagrégation, disons la chosification des personnages psychopathes névrosés réduits à l'automatisme ou à l'exécution inconsciente et mécanique d'actes.

L'identité des personnages psychopathes névrosés n'est pas figée. Elle est donc mouvante, muable ou changeante comme nous l'avons vu dans la première partie. Il y a tout de même le procédé du dédoublement ou de la substitution d'identité. La réplique de Vincent à Juliette est assez révélatrice : « Moi aussi, je dois dire...quand elle se met à pleurnicher sur sa misère...Un jour je vais faire comme Pierre, je vais exploser », (Sarraute, 1967, p. 72). C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les personnages semblent parfois de se contredire en ce qui concerne leur rôle. Vincent nourrit l'ambition de se substituer à Pierre ; ce que ce dernier a fait vers le dénouement en s'appropriant les propos tenus par Simone. Nous semblons avoir compris un peu avant avec Robert que la pathologie des psychopathes, la névrose, est pandémique à l'instar du Corona virus. Il nous dit littéralement : « Oh ! Écoutez, ça suffit. C'est contagieux, c'est vous que ça prend maintenant... » (Sarraute, 1967, p. 69). Plus loin, la réplique de Pierre à Vincent la confirme : « Et vous vous soumettez toujours...Il n'y a pas que Lucie. Vous êtes

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge* de Nathalie Sarraute

* * * * *

Diokel SARR

tous si délicats... Dès qu'il commence, vos yeux s'arrondissent... vous prenez un air stupéfait : « Vous Edgar, comment pouvez-vous dire ça... » (Sarraute, 1967, p. 82). L'expression « vous êtes tous » en dit long, tout comme l'évocation du nom Edgar comme personnage incarné par un autre du *Mensonge* de Sarraute. Cela s'éclaire davantage lorsque la réplique de Jeanne à Juliette renseigne sur la substitution de Simone, la narratrice de l'histoire des parachutistes, à un personnage jouant dans *Le Mensonge* de Sarraute. Lisons à ce propos : « C'est la vérité... elle monte, elle est attirée... C'est irrésistible... on n'y peut rien. Simone, écoutez... » (Sarraute, 1967, p. 107). Il est dit à ce sujet que « Le personnage de Sarraute, en passant d'un rôle à l'autre, endosse et affirme plusieurs personnalités successivement », (Bahri, 2010, p. 121). Un critique renchérit comme suit :

Chez « Nathalie Sarraute (...) l'instance qui jusqu'alors avait servi de référence à toute théorie du mensonge, à savoir l'individu, se trouve être décomposée (...) en agrandissant la conscience individuelle de cette manière, elle révèle que l'individu, qui de l'extérieur paraît comme un bloc homogène, est un être composé de plusieurs personnages » (Mecke, 2017, p. 25).

Dire est difficile, autrement dit, manier le langage n'est pas chose aisée parce qu'étant assujéti à des contraintes liées aux normes rhétoriciennes. Néanmoins, les tenants de la littérature ancienne s'enorgueillissaient du fait que l'homme maîtrisait et dominait le langage qu'il pouvait utiliser aisément à sa guise. C'est d'ailleurs ce qui explique la taxinomie ou la diversification des registres de langue auxquels ils sont tenus de recourir selon des circonstances ou des situations bien précises. C'est donc dire que s'il y a d'une part nécessairement une rigueur à adopter à propos du choix du langage adapté à sa préoccupation, il existe d'autre part une aisance remarquable quant à son extériorisation.

Par contre chez les adeptes de la nouvelle dramaturgie d'après-guerre, la difficulté que l'être humain éprouve dans le maniement du langage frise parfois l'indicible. Mais, du moment qu'il est impossible de se contenter de l'indicible, l'homme s'efforce de dire ; d'où l'exigence d'efforts que traduit l'utilisation des signes de ponctuation. Toutefois, il faut comprendre que même si l'homme d'après-guerre ne s'épanouit pas dignement dans son univers carcéral, il n'éprouve pas de difficultés pour libérer les Tropismes qui grouillent dans son intérieur. Pierre nous renseigne à ce propos de la manière suivante : « Mais puisque je vous dis que ça a jailli malgré moi... c'est comme une poussée... Rien... la roue... le bûcher » (Sarraute, 1967, p. 66).

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

Dans la même perspective, il faut comprendre que l'ambition qui caractérisait les générations d'avant-guerre en ce qui concerne le besoin d'exhaustivité ou de précision dans la communication facilitait sans doute la compréhension. Le langage, pour être vraisemblable, devrait selon leur entendement conjuguer tous les éléments nécessaires pour la compréhension de son interlocuteur. Cependant, le culte de l'invraisemblable s'impose dans l'épistémè de la nouvelle dramaturgie d'après-guerre, à partir du moment où la phrase généralement elliptique voire quasiment vide parce que singeant la vacuité qu'a entraînée la guerre, c'est-à-dire les pertes en vie humaines. C'est comme qui dirait que les mots vivent dans la solitude, à l'instar des hommes qui ont perdu leurs semblables et collaborateurs au moment de la guerre. Utilisés seuls, ils cessent de produire du sens et mènent par cette occasion vers l'indicible qui favorise l'incompréhension ou l'incommunicabilité. Lisons à ce propos l'échange entre Robert et Lucie. À Robert qui dit : « Bien. Comment vous sentez-vous quand vous dites ça ? Ou plutôt : où êtes-vous placée ? » (Sarraute, 1967, p. 84), Lucie répond : « Placée ? » (Sarraute, 1967, p. 84). La réponse interrogation formulée par Lucie montre que devant l'indicible, Robert s'est efforcé de dire et que le mot « placée » utilisé sans précision autre favorise l'incompréhension. C'est effectivement ce qui amène Robert à tenter une explicitation dans sa réplique suivante : « Oui, par rapport à Edgar, à quelle distance ? Dans quelle position ? » (Sarraute, 1967, p. 84). Maintenant que les choses sont devenues explicites, une autre anomalie liée à la pathologie des personnages, c'est-à-dire l'amnésie ou la névrose a fait persister l'indicible avec surtout la réponse de Lucie : « Ah ! oui, je vois...Attendez un instant...que je réfléchisse... c'est que je n'ai pas l'habitude...Ce sont des choses... je ne sais pas... » (Sarraute, 1967, p. 84-85). Si l'attitude de Lucie n'est pas imputable à sa situation de névrosé, on peut la comprendre comme un critère définitoire de l'homme d'après-guerre, caractérisé par la liberté de s'exprimer et qui érige l'instantanéité en valeur suprême. C'est exactement ce que suggère Pierre lorsqu'il dit : « Et la vérité ? C'est qu'elle appuie, on oublie ça...C'est ce qu'il y a de pénible...quand on la comprime, elle enfle, il faut qu'elle sorte... Moi je suis comme Pierre, j'ai envie de crier : « Ah ! non, ne commencez pas à nous parler de vos exploits... ça ne prend pas... Tout le monde sait... », (Sarraute, 1967, p. 88). Il nous apprend que raconter des choses passées s'avère chimérique. L'on doit, en situation d'échange, se fier à ce qui se présente intuitivement à l'esprit. Cela permet d'ailleurs d'exprimer une vérité en toute aisance, sinon, le reste n'est que vaine contrainte et artifice.

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge* de Nathalie Sarraute

* * * * *

Diokel SARR

Cette idée est d'autant plus pertinente que Jacques attire l'attention sur l'arbitraire du signe linguistique qui devrait nécessairement entraîner la malléabilité ou la plasticité du sens : « D'abord commencez par ne pas appeler ça la vérité. Changez son nom. C'est un nom, dès qu'on le prononce, il impressionne. On se cramponne à ça comme si notre vie en dépendait...on se croit si obligé...Il faut changer ça...Appelez ça le mensonge ...», (Sarraute, 1967, p. 97). Ce souhait suggère, parlant de sens, l'exigence de liberté propre à l'homme d'après-guerre dont l'anticonformisme vis-à-vis des supposées valeurs sociales justifie la pertinence du qualificatif, psychopathe, attribué aux personnages.

Le personnage de Pierre que nous avons considéré comme le double de l'auteur de la pièce, donc partisan de la nouvelle épistémè de l'écriture dramatique, clarifie le rôle qu'il a joué dans la constance en incriminant les soi-disant défenseurs de l'ancienne épistémè pour leur amnésie ou leur état de névrosé. D'après lui, ils ont annoncé d'emblée le principe de leur échange sans le respecter. Il dit à ce propos : « Depuis le début ? Vous n'avez pas dit vous-même ?...Qui a parlé des miasmes ? Des gouffres de l'âme ? Quel langage d'ailleurs... quelle emphase... Qui a demandé qu'on joue un psychodrame ? C'est moi ou vous ? », (Sarraute, 1967, p. 116).

Par conséquent, Pierre n'a pas manqué, après l'aveu de Simone, « je jouais », à manifester la joie d'être victorieux en ne se fiant pas au mensonge de Simone, et à se moquer par la même occasion de ses interlocuteurs. Il dit alors : « Et les grandes phrases sentencieuses sur la vérité qui pousse ? C'est pourtant si touchant...Eh bien, elle pousse toujours, je n'y peux rien. Et en vous aussi elle pousse : Bon, bon, je jouais...Vous l'avez perçu comme moi...ça crevait les yeux, ou plutôt les tympanes » (Sarraute, 1967, p. 116-117). Nous comprenons à partir de son propos que la dramaturgie classique nous servait pompeusement un discours bedonnant de morales contraignantes non fondées ou arbitraires, et cela dans un langage vainement mielleux. En somme, l'analyse a montré que beaucoup de signes contenus dans la pièce de Sarraute ont un sens particulier par rapport au projet novateur de l'épistémè de la dramaturgie nouvelle. Les personnages amnésiques qualifiés de psychopathes névrosés ne peuvent pas se servir du langage à bon escient. Cela traduit l'indicible qui transparait à travers le recours à la négation, aux points de suspension, à la supposition. D'autres ont comme sens la difficulté de dire qui frise l'incommunicabilité.

Conclusion

En conclusion, il ressort de cette analyse que la représentation des personnages, dans *Le Mensonge* de Nathalie Sarraute, témoigne d'une volonté manifeste de sortir des sentiers battus. C'est quand certains personnages jouant un rôle dans la pièce de Sarraute théorisent et mettent en pratique la nouvelle épistémè de la dramaturgie avant-gardiste qu'ils jugent plus méritante que celle classique. À travers l'échange des personnages psychopathes amnésiques et névrosés transparaît l'apparente déconstruction des canons esthétiques du théâtre classique ainsi que l'expression ou l'impression de ceux propres au nouveau théâtre d'après-guerre. Tout dans *Le Mensonge* de Sarraute se fonde sur le muable (ou le mutable) et le culte de l'intuition et l'instantanéité s'érige en valeur suprême. Si le dédoublement du personnage nommé Pierre favorise le recours au procédé de la mise en abyme, prétexte d'une exposition des chimériques prétentions des dramaturges d'avant-guerre, et l'expression de leur des nouvelles manières d'écrire, le langage traduisant l'indicible entérine le renouveau dramaturgique quand les signes et sens usités déçoivent parce qu'inhabituels et dépourvus de référents pouvant augurer l'entente parfaite et mutuelle entre les personnages. Le manque d'épaisseur psychologique des personnages psychopathes névrosés se traduit par leur inaptitude à attribuer au langage sa fonction utilitaire et communicative d'antan. Leur identité mouvante ou changeante est avant tout révélatrice d'une certaine désagrégation qui finit par contaminer le langage. Ainsi transparaît tout le sens des métaphores que nous avons utilisées, dans le titre de l'étude, à savoir précisément celle du singe attestant l'attitude simiesque de l'homme déchu de l'après-guerre et l'image du songeur dont l'inconstance du psychisme traduit le caractère trompeur de l'esthétique dramaturgique traditionnelle. L'étude nous a donc permis de comprendre que les querelles d'école et l'immersion dans les coulisses de l'œuvre constituent une trouvaille assez impressionnante dans l'écriture dramatique de Nathalie Sarraute.

Références bibliographiques

BAHRI Hela, 2010, « L'échec du personnage dans le théâtre de Nathalie Sarraute. *Le silence* et *Le mensonge* comme exemples », *Synergies Algérie*, 2010, n°10, p. 107-123.

BERTON Jean-Claude, 1983, *Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle*, Paris, Hatier.

BOILEAU Nicolas, 1872, *Œuvres poétiques/L'Art poétique*, Imprimerie Générale, vol 1et 2.

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge* de Nathalie Sarraute

* * * * *

Diokel SARR

DESANTI Laëtitia, 2009, *Du ready-made au design : Les postures de Nathalie Sarraute et de Georges Perec par rapport à l'objet romanesque*, Thèse de Doctorat, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, Montréal, juin.

ENGEL Vincent, 1998, *Critique littéraire des XIXe et XXe siècles*, Belgique, Bruylant Academia.

FOUQUET Emmanuel, 1998, *Dictionnaire Hachette Encyclopédie illustré*, Paris, CEDEX.

MECKE Jochen, 2022, « Esthétique du mensonge », *Cahiers d'études Germaniques*, [en ligne], 68, mise en ligne le 17 décembre 2017, consulté le 07 avril 2022, URL : <http://journals.ojopenedition.org/ceg/1436>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceg.1436>.

POIROT-DELPECH Bertrand, 1967, « Le Silence » et Le Mensonge », de Nathalie Sarraute », à consulter dans https://www.lemonde.fr/archives/article/1967/01/19/le-silence-et-le-mensonge-de-nathalie-sarraute_2608900_1819218.html.

SARRAUTE Nathalie, 1967, *Le silence* suivi de *Le Mensonge*, Paris, Gallimard.

SARRAUTE Nathalie, 2005, *Le Mensonge*, édition d'Arnaud Rykner, Paris, Gallimard.