



HAL
open science

Notes en marge des deux pièces de Nathalie Sarraute inscrites au programme de l'Agrégation 2024 : Le Silence, Pour un oui ou pour un non

Rainier Rocchi

► To cite this version:

Rainier Rocchi. Notes en marge des deux pièces de Nathalie Sarraute inscrites au programme de l'Agrégation 2024 : Le Silence, Pour un oui ou pour un non. Loxias, 2023, I. Varia: les membres du CTEL publient, 81. hal-04225944

HAL Id: hal-04225944

<https://hal.science/hal-04225944>

Submitted on 16 Feb 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Notes en marge des deux pièces de Nathalie Sarraute inscrites au programme de l'Agrégation 2024 : *Le Silence, Pour un oui ou pour un non*

Rainier Rocchi

Résumé

Nathalie Sarraute accédera pour la première fois en 2024 au programme de littérature française de l'Agrégation avec ses première et dernière pièces. Mais le théâtre ne concerne qu'une période donnée de la carrière à la longévité considérable de cet écrivain. Et puis comment transposer sur la scène la quête de mouvements intérieurs indéfinissables doublée d'une réflexivité montrant un roman en train de se faire ? Les limites du *Silence* et d'*Elle est là* devraient permettre de mesurer la réussite de *Pour un oui ou pour un non*, modèle du logodrame sarrautien, condensé lumineux de son œuvre, qui est devenu un classique du répertoire.

In 2024, Nathalie Sarraute's first and last plays will be included in the French literature syllabus for the Agrégation. But theatre only concerns a specific period in this writer's long career. And how to transpose to the stage the quest for indefinable inner movements, coupled with a reflexivity that shows a novel in the making? The limits of *Silence* and *Elle est là* should make it possible to measure the success of *Pour un oui ou pour un non*, a model of Sarrautian logodrama, a luminous condensation of her work, which has become a classic of the repertoire.

Mots-clés

Sarraute, Théâtre du XX^e siècle, *Le Silence, Pour un oui ou pour un non*, réflexivité, influences

XXe siècle

France

Après Claude Simon avec *La Route des Flandres* en 1998, Beckett avec *En attendant Godot* associé à *Fin de partie* en 1999, à *Oh les beaux jours* en 2010, après Duras avec *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul*, *India Song* en 2006, et Robbe-Grillet avec *Les Gommages* et *La Jalousie* en 2011, Sarraute accède enfin au programme de littérature française de l'Agrégation en 2024, avec ses première et dernière pièces, *Le Silence* et *Pour un oui ou pour un non*. Ce choix surprend d'abord. Il paraît vouloir tourner la page du Nouveau Roman, en dépit de la position marginale et toujours subtile de Sarraute au sein de ce groupe. Il tend à accréditer la réputation d'obscurité de l'autrice qui n'a obtenu une audience internationale qu'en 1983, avec *Enfance*, déjà inscrite, il est vrai, avec les autobiographies de Walter Benjamin et de Nabokov, à la question de littérature comparée « Poétique du récit d'enfance », en 2013-2014. Et *Pour un oui ou pour un non* demeure assurément sa pièce la plus constamment jouée devant des publics conquis par l'inventivité des mises en scènes successives. Elle est donc susceptible de se voir ultérieurement inscrite au programme du baccalauréat, contribuant à un constant renouvellement des œuvres étudiées au lycée, qui demeure l'une des missions d'un concours d'enseignement.

Or les six pièces de Sarraute, écrites de 1964 à 1982 – après *Les Fruits d'or* et avant *Enfance* –, ne concernent qu'une période donnée de la carrière à la longévité considérable de Sarraute, couvrant six décennies (de 1939 à 1997). Elles doivent donc être nécessairement et précisément replacées dans le cadre d'un projet littéraire singulier, l'écriture des tropismes, son label littéraire, pour en saisir les enjeux particuliers, repérer les connexions multiples à cette œuvre aussi apparemment monochrome que celle de Soulages, polarisée par cet unique thème, se diffractant au fil du siècle sans jamais renier ces premiers *Tropismes*, mince plaquette de dix-neuf textes brefs de 1939 ayant conservé leur halo d'inquiétante étrangeté poétique qui avait tant fasciné Max Jacob¹.

En outre, Sarraute, dans le souci de contrôler la réception de son œuvre, en a diffusé, à la faveur de nombreux entretiens, un commentaire autorisé privilégiant sa découverte des tropismes, déniait toute influence pour mieux plaider sa propre originalité. Aujourd'hui, la critique académique, dont la fécondité ne s'est jamais démentie, s'affranchit des tabous de la biographie ou de la question du genre, soigneusement éludée, pour la confronter à notre actualité. Tel fut le réconfortant bilan du colloque international organisé par la BnF, en octobre 2019, « Nathalie Sarraute :

¹ La lettre-poème de Max Jacob, datée du 28 janvier 1939, est citée dans les *Œuvres complètes*, 1996, p. 1724-1725. Toutes nos références à Sarraute renvoient à l'édition, dirigée par Jean-Yves Tadié, de ses *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », parue en 1996 [OC] puis, dans une édition augmentée mais avec une pagination de l'appareil critique différente, en 2011 [OC²]. Pour les deux pièces au programme, abrégées LS et ON, nous indiquons également, dans le fil du commentaire, les références à leur édition par Arnaud Rykner dans la collection « Folio Théâtre » en 2007 et 2022.

vingt ans après² ». Aussi nous efforcerons-nous de relever quelques empreintes de ses prédécesseurs dans son écriture afin de mieux la situer dans le sillage d'une certaine famille d'esprits, la littérature demeurant, selon sa propre définition, une « course de relais jamais interrompue³ ».

La place du théâtre dans l'œuvre : les limites du Silence

C'est l'opportunité d'avoir accès à un théâtre radiophonique, le *Hörspiel*, promu par Hans Jochen Schale (1925-2013) à la radio de Stuttgart⁴, qui a fini par convaincre Sarraute que les mouvements intérieurs affleurant dans le dialogue romanesque et que l'objet de son écriture est de traduire au moyen d'approximations métaphoriques, sans les trahir par une analyse psychologique, pouvaient être transposés au théâtre, sans avoir à s'incarner dans des « personnages », pour focaliser l'attention du public sur tout ce que recouvrent nos échanges quotidiens : « Mes véritables personnages, mes seuls personnages, ce sont les mots⁵. » D'où le recours « abstrait » à ces H.1, H.2, F. dans les distributions de ses pièces.

Or le théâtre était bien pourtant d'emblée associé à son projet, dès *L'Ère du soupçon*, avec l'hommage rendu aux acteurs :

Tout leur travail consiste justement à retrouver et à reproduire en eux-mêmes, au prix de grands et longs efforts, les mouvements intérieurs infimes et compliqués qui ont propulsé le dialogue, qui l'alourdissent, le gonflent et le tendent, et, par leurs gestes, leurs mimiques, leurs intonations, leurs silences, à communiquer ces mouvements aux spectateurs⁶.

Sarraute paraît songer ici à la fameuse méthode d'*identification* de Stanislavski⁷, fondée sur le *sous-texte*⁸, notion qui s'impose dans le théâtre de Tchekhov, ce maître de l'implicite, dont elle revendique la filiation dans l'un de ses plus beaux textes, *Ich sterbe*⁹.

Voyons si une source possible de sa première pièce peut nous permettre de saisir les enjeux de son écriture et les écueils de leur transposition au théâtre.

² Ann Jefferson, Rainier Rocchi, Olivier Wagner (dir.), *Nathalie Sarraute aujourd'hui : les impensés d'une écriture*, Paris, Hermann, 2023.

³ Nathalie Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka » (1947), p. 1572.

⁴ Nathalie Sarraute, « Le gant retourné », p. 1707-1713 ; Joëlle Chambon, « Voix, corps, incarnation : les pièces radiophoniques de Nathalie Sarraute », Pierre-Marie Héron (dir.), *Aventures radiophoniques du Nouveau Roman*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 77-88 ; Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute*, Traduction Pierre-Emmanuel Dauzat et Aude de Saint-Loup, Paris, Flammarion, « Grandes biographies », 2019, p. 343-351.

⁵ Lucette Finas, « Nathalie Sarraute : mon théâtre continue mes romans », *La Quinzaine Littéraire*, N° 292, 16 décembre 1978, p. 4.

⁶ Nathalie Sarraute, « Conversation et sous-conversation » (1956), p. 1602.

⁷ Constantin Stanislavski, [1950] *La Construction du personnage*, VIII, 2, Traduction française par Charles Antonetti, Paris, Perrin, « Art Théâtre et Métier », 1966.

⁸ Nathalie Sarraute : « [contrairement à Duras], j'essaye de montrer [l'innommé] autant qu'il est possible. Mais il reste toujours la part que je ne peux pas saisir et que les acteurs apportent par leur jeu. Le jeu des acteurs, donc, c'est faire du sous-texte dans du sous-texte » (1974), cité par Arnaud Rykner, « Des tropismes de l'acteur à l'acteur des tropismes », *Paroles perdues*, Paris, Corti, 2000, p. 145.

⁹ Nathalie Sarraute, « Ich sterbe », *L'Usage de la parole* (1980), p. 923-927.

Une source goethéenne de la pièce ?

« Ainsi j'ai connu un homme qui, sans mot dire, par la seule puissance de son esprit, était à même de faire taire subitement une société au moment où elle se livrait à un entretien animé. Il pouvait même y jeter le trouble de sorte que tous en ressentaient une sorte de malaise.

Nous avons tous en nous des forces électro-magnétiques et, tels l'aimant, nous exerçons une force attractive ou répulsive dès que nous entrons en contact avec quelqu'un de semblable ou de dissemblable¹⁰. »

Sarraute, on le voit, aurait pu à bon droit invoquer Goethe parmi ses inspirateurs, qui lui fournit ici, nous semble-t-il, la source même du *Silence*. La tradition déterministe et mécaniste se proposait bien déjà « d'inventorier un certain nombre de mécanismes psychologiques élémentaires (impersonnels et communs à tous les hommes) à partir desquels on pourrait librement se composer un caractère¹¹ ».

C'est précisément le sens du courant idéologique d'où est issu le titre de *Tropismes* donné à son premier livre, en 1939 :

Lorsque j'ai rassemblé mes premiers textes, je cherchais comment définir les mouvements intérieurs que j'y montrais. [...] Ce sont des mouvements de plantes ou d'organismes inférieurs, qui se tournent ou se détournent de la lumière. Ce n'était pas beau comme mot mais ce titre me convenait car je marquais par là que ce sont des mouvements instinctifs, provoqués par une excitation extérieure, la présence d'autrui ou d'un objet, et qui ne sont pas sous le contrôle de la volonté¹².

À l'instar des *Affinités électives* de Goethe, voulant acclimater le processus chimique des *affinités* à la logique des passions (la trajectoire des deux couples s'y voit schématisée sous la forme d'équations¹³), le terme de *tropismes* est emprunté à la biologie et produit, selon que le végétal se tourne ou se détourne de la lumière, un *tropisme positif ou négatif*. C'est Gide qui saisit le mieux ce moment où de récentes découvertes scientifiques viennent bouleverser les recherches littéraires :

On vient nous répéter souvent qu'il n'y a rien de nouveau dans l'homme. Peut-être ; mais tout ce qu'il y a dans l'homme on ne l'a sans doute pas découvert. Oui, je me persuade avec tremblement que bien des découvertes restent à faire, et que les cadres de l'ancienne psychologie d'après lesquels nous jugeons, pensons, agissons même, avons agi jusqu'à ce jour, paraîtront bientôt plus artificiels et périmés que les cadres de l'ancienne chimie depuis la découverte du radium. Si maintenant les chimistes en viennent à nous parler de la décomposition des corps simples, comment ne serions-nous pas tentés, « nous autres psychologues », d'envisager la

¹⁰ Johann Peter Eckermann, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, 3^e partie, 7 octobre 1827, Traduction française par Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, « Du monde entier », [1949], 1988, p. 536-537.

¹¹ Jean Starobinski, « Stendhal pseudonyme » (1951), *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1961, p. 217.

¹² Nathalie Sarraute, Entretien avec François Poirié, « Nathalie Sarraute à la source des sensations », *Art Press*, n° 72, juillet/août 1983, p. 29.

¹³ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Affinités électives*, I, IV, Traduction Jean-Jacques Pollet, Paris, Flammarion, « GF », 2009, p. 84 : « Imaginez que A et B soient si intimement liés que rien ne puisse les séparer l'un de l'autre, quelque moyen que l'on emploie, quelque contrainte que l'on exerce ; imaginez que C soit dans le même rapport avec D. Mettez maintenant ces deux couples en contact. A va se précipiter vers D, C vers B [...]. »

décomposition des sentiments simples. Ce qui permet de croire aux sentiments simples, c'est une façon simple de considérer les sentiments¹⁴.

Les plus importantes découvertes ne sont dues le plus souvent qu'à la *prise en considération* de tout petits phénomènes, dont on ne s'apercevait jusqu'alors que parce qu'ils faussaient légèrement les calculs [...]. Je songe qu'en psychologie il n'y a pas de sentiments simples et que bien des découvertes dans le cœur de l'homme restent à faire¹⁵.

Nul doute que ces textes théoriques de Gide, qui fit partie des premiers intercesseurs de Sarraute, ne soient décisifs pour saisir le projet sarrautien *suspendu* entre la tradition et la modernité : le terme de *mouvements* intérieurs, qu'elle avance comme parfait synonyme de ses tropismes, est bien connu de la tradition *classique*, désignant les « différentes impulsions, passions ou affections de l'âme¹⁶ », *mais* il s'agit de mouvements *impersonnels* : « Ce qui est intéressant ce n'est pas le personnage mais ce qui se passe d'anonyme et d'identique chez n'importe qui¹⁷ », d'où la pugnacité de Sarraute à combattre la psychologie et sa prétention à nommer des caractères (ainsi la réfutation de la « timidité » dans *Le Silence* [34-35/1382-1383]). Elle rejoint ainsi une certaine *misologie* bergsonienne dans sa virulente dénonciation du langage :

Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis ; mais ces mots, à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient leur propre stabilité¹⁸.

Là où ce langage étend son pouvoir, se dressent les notions apprises, les dénominations, les définitions, les catégories de la psychologie, de la sociologie, de la morale. Il assèche, durcit, sépare ce qui n'est que fluidité, mouvance, ce qui s'épand à l'infini et sur quoi il ne cesse de gagner.

À peine cette chose informe, toute tremblante et flageolante, cherche-t-elle à se montrer au jour qu'aussitôt ce langage si puissant et si bien armé, qui se tient toujours prêt à intervenir pour rétablir l'ordre – son ordre – saute sur elle et l'écrase.

Cette lutte j'ai essayé de la montrer dans mes romans¹⁹.

Cette réécriture d'un passage fameux de Bergson atteste une imprégnation qui sous-tend un art poétique de l'*indétermination*, du mouvement face à toute « pétrification du structuré²⁰ ». Mais, chez Sarraute, le genre grammatical fait sens, suggérant un viol fantasmatique, une écriture intimement ressentie qui occulte cependant toute référence autobiographique que nous savons décrypter aujourd'hui.

¹⁴ André Gide, « Théophile Gautier et Charles Baudelaire, À Propos d'une nouvelle édition des *Fleurs du mal* », (1917), *Essais Critiques*, Édition Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 534-535.

¹⁵ André Gide, « Feuillet I » [1919], *Journal*, Édition Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, I, p. 1083. Dans les citations, les soulignements sont dus à l'auteur cité.

¹⁶ Gaston Cayrou, *Le Français classique, Lexique de la langue du XVII^e siècle*, Paris, Didier, 1948, p. 587.

¹⁷ Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous ?*, Entretiens, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 119.

¹⁸ Henri Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience* [1889], *Œuvres*, Paris, PUF, Édition du Centenaire, 1959, p. 87.

¹⁹ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Colloque de Cerisy* (1971), p. 1704.

²⁰ Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or*, p. 561.

L'opposition Groupe vs Dissident et le problème de la réflexivité au théâtre

Les six pièces sont bâties, comme la plupart des romans, sur une opposition structurelle et idéologique entre un groupe incarnant les valeurs de l'ordre social et du pragmatisme bourgeois, confronté à un dissident, animé par d'autres valeurs, qui seraient invivables en société tel Pierre qui dans *Le Mensonge* ne peut s'empêcher de révéler la moindre contre-vérité proférée dans un salon. Cette opposition est soulignée emphatiquement au théâtre par la consultation inattendue, pour trancher un différend, d'un couple de voisins, « pleins de bon sens » (ON, 31/1502), de citoyens choisis dans le public, démarche accompagnée d'une litanie de lieux communs : « Pas de quoi se mettre martel en tête. Pas de quoi chercher midi à quatorze heures. Pas de quoi fouetter un chat » (*C'est beau*, 1460), voire d'un recours insistant au vocabulaire religieux. A *contrario*, le dissident n'hésite pas à surjouer sa propre *différence*, évoquant plus ou moins explicitement sa propre folie : H1 rapporte que la rupture avec sa fiancée qui n'avait pas partagé son émotion devant les reflets d'eau sur la Seine fut jugée « pathologique » (LS, 46-47/1388) ; H2, dans *Elle est là*, croit d'abord que le spectateur venu le rejoindre sur scène est un psychiatre et proteste qu'il refuse de « guérir » (1479).

Or le dissident, au théâtre, refuse de se définir comme un artiste ou un écrivain en puissance, contrairement aux narrateurs qui ne sont certes pas les porte-parole de l'autrice mais permettent d'intégrer une dimension réflexive, structurellement nécessaire à la quête des tropismes laquelle se veut aussi *en même temps* la quête *littéraire* d'une « sensation » inexprimable que l'écrivain se doit de transmuier en écriture, sans la dénaturer en la nommant, mais bien en la recréant sur la page :

La désignation globale très vague et très grossière de *Tropismes* que j'ai donnée à mon premier livre ne peut définir chacun de ces mouvements dont tout l'attrait à mes yeux résidait dans le fait qu'ils ne portaient et ne pouvaient porter aucun nom²¹.

Il suffira de comparer le traitement des effets produits par un défaut de prononciation dans *Entre la vie et la mort* (1968) et dans *Isma*, qui est le sujet même de cette troisième pièce de 1970. Dans le roman, le narrateur se voit infliger le supplice d'une prononciation galvaudée : « Ces vaaacances... [...] le soooleil... laaa meeer... [...] je n'aaiaaime que laaa Meeediiterrraanéee... ». Il est persuadé que cette agression délibérée consiste à le *viser précisément dans sa sensibilité particulière aux mots* qui le caractérise aux yeux du groupe, et dont les chapitres précédents ont déjà fourni maints exemples. La personnification de la Langue sous les traits, hyperboliquement pathétiques, d'une Muse torturée par un bourreau, dont le salut dépendrait de son preux chevalier²², vient souligner lourdement la *vocation* littéraire du narrateur (une telle *hypersensibilité* presque caricaturale ressemble à une image d'Épinal du poète véhiculée par la société). Le groupe refusant de croire à une telle *préméditation*,

²¹ Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », p. 1702.

²² Selon la belle image de Lucette Finas définissant les narrateurs comme des « chevaliers de la parole », dans son entretien : « Nathalie Sarraute : “Mon théâtre continue mes romans” », *La Quinzaine Littéraire*, op. cit., p. 4.

s'attache à expliquer la séquence par le banal désagrément provoqué par un « accent vulgaire ». S'ensuit un chapitre exceptionnel nous montrant le narrateur s'épuisant à *écrire*, dans une sorte d'*ordalie* dont sa vie entière dépend. Ou plutôt de *Lutte avec l'ange*, tant inhumaine paraît la tâche qui lui incombe d'affronter l'impérialisme du langage pour tenter d'y inscrire la trace d'une *sensation* intime, d'une sécrétion exprimée par son propre corps, représentant la *différence absolue* de sa propre subjectivité :

Pas de nous. Le nous est dégradant. [...] Il n'y a pas de nous possible ici. Il est seul, comme au moment de sa naissance, comme au moment de sa mort, quand barricadé chez lui, tout son être ramassé sur lui-même, tendu vers cela, il se penche vers cette à peine perceptible craquelure²³...

On touche à la *contradiction majeure* de l'œuvre entre le « nous » postulé par les tropismes, compris comme ce fond impersonnel de pulsions qui nous régit, quels que soient nos particularismes sociaux ou psychologiques – et la subjectivité ineffable qui *authentifie* l'écriture²⁴. On observe l'absence du pronom *Je* qu'on s'attendrait à voir opposé au *nous*, décrivant la *gageure* risquée par Sarraute : éviter les pièges narcissiques du moi pour ne saisir la subjectivité qu'à travers sa transposition quintessenciée que permet l'écriture. *Entre la vie et la mort* est bien la *maquette*²⁵ qu'il convient de garder à l'esprit dans toute étude sarrautienne.

Or, dans *Isma*, le malaise provoqué par la prononciation affectée : « Isma. Isma. Ma. Ma... Capitalisma. Syndicalisma. Structuralisma. Cette façon qu'il a de prononcer isma... le bout se relève... ça s'insinue... Plus loin. Toujours plus loin. Jusqu'au cœur... Comme un venin... » (1440-1441) paraît totalement disproportionné chez ce couple bourgeois qui tente d'entraîner le cercle d'amis dans leur exécution haineuse, inexplicable et immotivée. Sarraute a invoqué la pensée de Pascal « Ma fantaisie me fait haïr un coasseur et un qui souffle en mangeant²⁶ » mais, faute de justifier en quoi cet accent les atteint particulièrement parmi les autres motifs de détestation invoqués, des plus farfelus aux plus consternants, sans se donner les moyens de se mesurer à Pascal.

Les deux sujets du *Silence*

Relire la pièce aujourd'hui ne manque pas de déconcerter : H1, de retour de voyage, s'appropriant à décrire à des amis certaines maisons de bois avec leurs fenêtres surmontées de petits auvents découpés – « Oui, là-bas tout est intact, tout est comme

²³ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort* (1968) : nous condensons les chapitres [V], p. 642-647, citations p. 643-645, p. 645-646 ; [VIII], p. 658-668, premier des deux chapitres d'écriture, (le second servant de conclusion) ; [X] où le narrateur rencontre des confrères, p. 673-674.

²⁴ Cette contradiction est au cœur de l'essai éclairant d'Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory, Questions of Difference*, Cambridge University Press, 2000.

²⁵ Roland Barthes, dans *La Préparation du roman*, Paris, Seuil/IMEC, « Traces écrites », 2003, p. 232-233, oppose à l'Abyme (*Paludes*), l'Œuvre-Maquette (la *Recherche*) où l'œuvre se présente comme « sa propre expérimentation ».

²⁶ Nathalie Sarraute, Entretien avec Lucette Finas, *op. cit.*, p. 5 ; Blaise Pascal, *Pensées*, Le Guern 183, *Œuvres complètes*, Édition Michel Le Guern, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, II, p. 607.

gonflé d'enfance... » (LS 27, 62/1379, 1396), s'interrompt brusquement, croyant percevoir un silence réprobateur chez Jean-Pierre, celui-là même qu'un critique littéraire averti ne manquerait pas de formuler devant un tel morceau de bravoure préfabriqué, un tel pittoresque de pacotille, s'il était publié, ce qu'il se garde bien de faire (dit-il)... mais à quoi se résoudra Sarraute, vingt ans plus tard, puisque cette description finira par trouver sa place dans *Enfance* comme étant le souvenir conservé par Natacha de sa maison natale d'Ivanovo²⁷. Or un tel sujet était inconcevable pour Sarraute en 1964 : « raconter » ses souvenirs d'enfance ou décrire un paysage exotique – « Impossible. On ne peut pas. Trop fait. Banal à mourir. Matière épuisée. C'était bon... » (LS, 53/1391) – et tout est donc fait pour l'occulter dans la pièce.

Le sujet développé sera celui, plus attendu, du malaise produit par la survenue d'un silence dans une discussion, malaise qu'est censée dissiper l'expression : « un ange passe » (citée dans *Isma*, 1424). Nous assistons donc à l'enquête conduite par H1 pour tenter de comprendre les raisons du mutisme de Jean-Pierre, aidé par les cinq membres du groupe, à peine identifiés, servant tantôt à alléger par l'humour tantôt à aggraver le trouble croissant et surtout à cerner ce protagoniste muet dont les traits peu à peu se précisent : gentil et discret, ingénieur, pratique, détestant les intellectuels et les livres, la poésie, en somme, un béotien ! H1, symétriquement, par le même procédé, évolue du hâbleur mondain, de l'amateur féru de décoration, à l'auteur connu dont on attend le prochain livre avant de s'avérer un érudit passionné par l'art byzantin, décrivant les trésors des monastères serbes de Gračanica et de Dečani, que Jean-Pierre n'est sûrement pas le seul à découvrir, ce qui le conduit à rompre enfin le silence pour s'enquérir (poliment ?) des coordonnées de l'ouvrage de référence sur le sujet. Et chacun de prétendre alors n'avoir rien remarqué : rideau !

La pièce instaure donc, en fait, les cinq comparses jouant les utilités, une *confrontation* entre H1 et son adversaire idéologique – « Oh, il n'y a pas de place pour nous deux en ce monde. Je ne peux pas vivre où vous trouvez. J'étouffe, je meurs... Vous êtes destructeur » (54/1392). Nous retrouverons ce même conflit suprême (formulé d'ailleurs dans les mêmes termes [ON, 44-45/1511]) entre les deux amis de *Pour un oui ou pour un non*, qui débute sur un silence froissé de H2 motivant la visite de H1, mais aussi dans *C'est beau* où c'est le silence ironique de leur fils à l'énoncé de cette expression convenue qui empêche ses parents d'apprécier l'art d'où leur envie de l'enfermer dans une maison de correction, ou encore dans *Elle est là* où le silence désapprobateur de sa secrétaire pendant que H2 défend sa position sur un sujet de société clivant le pousse à la convertir à son propre point de vue voire à éliminer la porteuse de cette idée néfaste pour ses valeurs. On le voit, le silence se trouve bien au cœur du drame sarrautien qui s'aventure à explorer, comme le suggère Lucette Finas dans le même entretien capital, non plus « *this terrible desire to*

²⁷ Nathalie Sarraute, *Enfance*, p. 1009-1010 et la note d'Ann Jefferson. Dans ses entretiens avec Simone Benmussa, en 1987, on aura la surprise de retrouver la source de la formule prêtée à Jean-Pierre « c'est une question de forme. [...] Il aurait fallu, pour que vous les acceptiez, ces petits auvents, que je vous les présente [...] sur un plateau d'argent » (52/1391), Raymond : « Toi, il faut te les présenter sur un plateau d'argent [les tropismes], à ce moment-là seulement tu t'y intéresses » (*op. cit.*, p. 154-155). On sait que Sarraute éprouvait ses textes en les lisant à son mari, son premier et intransigent lecteur. Et qu'elle doit à cet amateur d'art éclairé la si prégnante thématique de l'art dans son œuvre.

establish contact », définition des tropismes, mais bien le rejet viscéral de l'autre et les ferments de la haine²⁸, sujet ô combien périlleux au théâtre, comme le montrera l'échec d'*Elle est là*.

Sans doute, dans sa première pièce, Sarraute a-t-elle voulu surtout acclimater au théâtre les oscillations typiquement « dostoïevskiennes²⁹ » de ses premiers narrateurs dans leur quête obstinée d'un contact, les poussant à user tour à tour, pour amadouer le récalcitrant, de la flagornerie (Jean-Pierre considéré comme un vrai poète ayant su ne pas céder à la « faiblesse » d'écrire [50/1390]) ou du dénigrement (pointant son efféminement ou son snobisme [41/1386 ; 54/1392) pour le forcer à réagir. *Le Silence* nous paraît donc bien demeurer un « exercice », selon maintes réserves exprimées lors de sa création théâtrale en 1967³⁰.

Les leçons d'un échec : *Elle est là*

Cette première pièce écrite pour la scène deux ans après « *disent les imbéciles* » (1976) reprend au roman sa thématique du ravage de l'idée : l'opposition entre *idée libre* et *idée enchaînée* (imposée par la doxa³¹) habite le héros (H2) au point qu'il lui est insupportable que sa collaboratrice (F) ne partage pas son point de vue sur un sujet de société. Il n'aura de cesse, secondé par un spectateur secourable (H3), d'obtenir de sa part une discussion au terme de laquelle celle-ci prétendra se ranger à son avis. Doutant de la sincérité de cette capitulation, H2 congédie son compagnon pour sacrifier sa vie à « sa » vérité, persécutée, qui finira par illuminer le monde, tandis que le noir envahit le plateau, sur ces mots : « seule... toute seule... si seule... »

Ce résumé traduit le malaise qui finit par gagner le spectateur, malgré le numéro d'acteur qui a valu à cette pièce une certaine notoriété : Roland Bertin³², Jean-Paul Roussillon au côté de Maria Casarès, ou Pierre Arditi³³. Car le véritable interlocuteur d'H2 est en fait le *public* qui se voit rudement interpellé comme l'émanation d'une *doxa* s'avérant (pour des raisons mystérieuses) destructrice de « sa » vérité. Le public d'ailleurs lui répondra : une boulette de papier portant le mot « Intolérance » atterrit sur scène pour condamner l'échange où H2 et H3 étudient les moyens artisanaux de supprimer la porteuse de l'idée funeste ! C'est que la pièce bascule soudain dans la *folie*, lorsque H2, qui nous était apparu comme un homme d'affaires, considérant avec

²⁸ Nathalie Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », p. 1568 ; Lucette Finas, *op. cit.*, p. 5 : « Quant à l'autre postulation de vos tropismes, c'est peut-être la même, et ce sont les effets qui diffèrent. Dans la pièce intitulée *Isma*, la manière qu'a une personne de prononcer « isme » : « isma » déchaîne une haine inexplicable, une haine du fond de corps, à la racine (animale) du racisme. Là ce n'est plus d'adhésion qu'il s'agit. Pourtant, le refus lui-même s'interroge, se compte, cherche des adhérents. »

²⁹ Nathalie Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », p. 1564-1572.

³⁰ Arnaud Rykner, « Note sur la création du *Silence* », *Le Silence*, *op. cit.*, p. 77-80.

³¹ Nathalie Sarraute, *prière d'insérer* de « *disent les imbéciles* », OC, p. 1906, OC², p. 1866.

³² À sa création, en 1980, dans une mise en scène de Claude Régy, puis lors de la réouverture du Vieux Colombier en 1993 dans une mise en scène de Jacques Lassalle ; v. la notice d'Arnaud Rykner, *Elle est là*, « Folio théâtre », 2000, p. 70-75.

³³ Respectivement : au Festival d'Avignon, en 1986, dans une mise en scène de Michel Dumoulin ; au Théâtre d'Aubervilliers en 2008, dans une mise en scène de Didier Besace. Pour l'intégrale du Théâtre, mise en ondes par Jacques Lassalle sur France Culture, en janvier 2013, le rôle de H2 a été confié à Michel Aumont.

un paternalisme misogyne la « petite jugeote³⁴ » de sa secrétaire, ne doutant pas de réussir à la rallier aisément à son avis tranché sur un sujet de société clivant, se mue soudain en un *inquisiteur* (il est alors question d'une « abjuration » suivie d'une « conversion » : « nous ne sommes pas les premiers » [1488]) avant d'invoquer, tel un *résistant* au moment de son exécution, les mânes de Jean Moulin à travers une précise allusion, d'après l'indication même de l'autrice, à l'oraison funèbre de Malraux³⁵. En n'hésitant pas à afficher ainsi son isolement personnel sur la scène littéraire alors dominée par le structuralisme, et à prendre à partie son public, Sarraute s'expose grandement.

Il nous faut d'abord tenter de comprendre pourquoi « l'idée » prêtée à F constituerait *en soi* une menace pour les siennes propres :

H.2 : Ah ! n'est-ce pas ? À distance. Il suffit de savoir que c'est là, que c'est toujours là, en elle, blotti dans sa tête... et dès qu'une belle petite idée à nous, toute fraîche et saine, commencerait à se former, à s'ébattre... [...] Notre idée serait happée, traînée, enfermée là-bas, engluée de bave, aplatie, écrasée... [...]

H.3 : Moi, je vois ça plutôt comme une petite machine, une mécanique broyeuse qui automatiquement...

H.2 : C'est ça : automatiquement. Une force aveugle. On peut prédire, prévoir d'avance...

H.3 : Un mécanisme est là, dans cette cervelle... et au-to-ma-ti-que-ment il va saisir, broyer, réduire en poussière, en bouillie...

H.2 : Ce qui respire... ce qui veut vivre... Et on ne peut rien contre ça.

H.3 : Pas moyen de bouger. [1485]

La critique d'*Elle est là* pourrait gagner en force d'impact si l'on reconnaissait, à travers l'idée dont F est porteuse, un *système de pensée* « totalitaire », celui-là même du *soupçon moderne*, lequel est susceptible en effet de détruire, *dans l'œuf*, toute nouvelle idée d'un sujet, laquelle se verrait aussitôt généalogiquement interprétée comme une production de son individu déterminé, qui l'assignerait à une classe, à un genre ou à quelque typologie psychique. On comprendrait mieux ainsi l'effet de terrorisme intellectuel qui se dégage de la pièce et le sentiment d'isolement idéologique, de résistance à une doxa triomphante qu'a pu vouloir transposer dramatiquement l'autrice³⁶. Et si l'invocation finale à la Résistance permet de convertir le caractère imprécatore, antimoderne, de la pièce en une très *politiquement correcte* dénonciation de l'intolérance « fasciste » du héros, seul moyen selon

³⁴ Si F proteste d'abord contre les présumés misogynes de H2 (« Ah parce que je ne réfléchis pas. J'ingurgite comme une oie » (p. 1476), ou si elle les reprend ironiquement (« Vous supporteriez qu'on ait sa petite jugeote à soi ? » (p. 1482), F s'enferme ensuite dans un mutisme obstiné ; on notera les connotations sexuelles du récit de sa « conversion » (p. 1491).

³⁵ Nathalie Sarraute, *Elle est là*, p. 1493 : « dans les caves, les casemates, les cachots, les tortures, quand les fusils sont épaulés... » ; Arnaud Rykner, *Elle est là*, *op. cit.*, p. 84 : « Sarraute nous a plusieurs fois dit avoir rédigé cette fin de la pièce en ayant en tête l'oraison funèbre de Jean Moulin – torturé dans une cave – prononcée par André Malraux ».

³⁶ Déjà dans « *disent les imbéciles* », on pouvait reconnaître dans ce génie dont les traits sont partout reproduits Freud lui-même, le maître du soupçon, l'adversaire capital attaqué au nom de la défense du poète dont les vers *existent* en nous quels que soient les travers de sa petite personne, allusion probable à l'éreintement du *Baudelaire* (1947) de Sartre : Freud, p. 908-912 ; le poète et ses biographes, p. 888-893.

Lassalle de sauver la pièce³⁷, la radicalisation idéologique à laquelle nous assistons aujourd'hui où nous voyons se multiplier les recours, au nom même d'idées avancées et inclusives, à des méthodes d'intimidation bien connues des dictatures confère une terrifiante mais irréfutable actualité à *Elle est là*.

Un autre passage nous retient quand H2 congédie son ami : « être seuls, tout seuls, mon idée et moi. Et même [...] ça nous aiderait si vous étiez contre nous... Oui, c'est ainsi. Que tous soient contre nous » [1493]. Comment ne pas penser au fameux : « Je suis seul, tandis qu'eux, ils sont *tous* » du narrateur du *Sous-Sol* de Dostoïevski, analysé par René Girard montrant en quoi son mutisme, ostentatoirement méprisant, lors de la fête de ses camarades, affiche un désir de rupture que vient contredire sa présence même, laquelle constitue bien une quête *indirecte*, à travers sa *différence*, de leurs suffrages, sorte d'allégorie de l'écrivain d'avant-garde³⁸. À travers H2, c'est bien l'autrice qui déclare renoncer à « sonder les reins et les cœurs³⁹ ». Et la *misologie* de Sarraute ne se distingue plus d'une *misanthropie* assumée dans une posture *victimaire* qui débouche sur un aveu autobiographique poignant, formulé dans le noir : « seule... toute seule... si seule... » On aura du mal à *ne pas* penser que cet aveu final fournit le seul prédicat pertinent au pronom personnel du titre de la pièce, *Elle est là*, lequel, ne pouvant renvoyer ni à l'idée, absente, ni à son interprète, muette, finit par ne plus pouvoir désigner que l'autrice elle-même, emmurée dans sa solitude.

Elle est là nous permet dès lors de mieux saisir le renversement spectaculaire qui va s'opérer dans la dernière pièce où Sarraute retrouve la tension dramatique de ses dialogues romanesques puisque les deux protagonistes y échangent leurs rôles : chacun, tour à tour, entend bien insinuer à l'autre sa vérité, dans une réciprocité conflictuelle. Car, dans cette pièce ultime, H2 est bien un double de l'autrice – comme le H2 d'*Elle est là* – mais tel que l'Autre peut le voir et le juger, et la pièce devient alors une synthèse maîtrisée des précédentes⁴⁰. Bref un *logodrame*, selon le néologisme proposé par Arnaud Rykner dans l'une des premières études de son théâtre⁴¹.

³⁷ Jacques Lassalle, Entretien inédit, 1999, « H2 est terrible, c'est presque la métaphore du fascisme », Joëlle Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute : les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, Montpellier, 2001, p. 552-553.

³⁸ Fiodor Dostoïevski, « À propos de neige fondue », 1, *Le Sous-sol*, Traduction Boris de Schlœzer, Édition Pierre Pascal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 722. René Girard, « L'Apocalypse dostoïevskienne », *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 2001, p. 314.

³⁹ Nathalie Sarraute, *Elle est là*, p. 1493 : cette allusion biblique qui atteste la dimension autobiographique assumée de la pièce, et qui renvoie à la mission heuristique toujours revendiquée par l'autrice pour justifier son travail, serait autrement incompréhensible.

⁴⁰ Entretien inédit avec Jacques Lassalle (1999), « Je crois que sa pièce la plus maîtrisée [...] c'est aussi sa pièce la plus personnelle, [...] celle où tous les thèmes se retrouvent, s'accomplissent », Joëlle Chambon, *op. cit.*, p. 552. Les vicissitudes théâtrales d'*Elle est là* expliquent les délais importants entre la création radiophonique de la dernière pièce en 1981 puis sa mise en scène par Simone Benmussa, en anglais, à New York, en 1985, avant d'être créée à Paris en 1986.

⁴¹ Arnaud Rykner, « Nathalie Sarraute et le logo-drame », *Théâtres du Nouveau Roman*, Paris, Corti, 1988, p. 33-80.

Pour un oui ou pour un non, modèle du logodrame sarrautien

Une composition en miroir : réciprocité, réversibilité

Il convient de saisir le parallélisme spéculaire de la pièce qui nous donne à voir *deux fois la même agression* subie tout à tour par les deux protagonistes. H1 aide H2 à nommer le malaise que celui-ci a éprouvé en entendant « C'est biiien... ça... » : un accent *condescendant* pourrait expliquer (au regard de l'opinion) que H2 ait voulu prendre ses distances avec son ami de toujours. La première partie de la pièce accuse le contraste typologique des deux personnages : pragmatisme et entregent de l'un ; introversion, marginalité, confusion verbale, chez l'autre qui cumule tous les traits des narrateurs, dont celui d'être « persécuté » (35/1505). Mais la pièce bascule quand H1, avant de quitter son ami, s'arrête pour observer la vue des toits depuis sa fenêtre, ce qui pousse H2 à lui confier le réconfort qu'il trouve dans la contemplation de ce pan de mur d'où une force irradie. H1 *décrypte*, à travers ce qu'il croit être une *allusion à Verlaine*, une *présomption de vocation* littéraire chez son ami. Il applique alors la leçon apprise et comprend que les rôles se sont inversés : c'est à lui, le « béotien », d'essayer maintenant la *condescendance* de H2 : comment peut-il comprendre, lui, le père de famille, si bien intégré dans la société, son propre détachement radical, se refusant à produire la moindre œuvre, à se laisser ainsi « récupérer ». Or la construction même de la pièce *démontre la réciprocité* de leurs condescendances respectives, et récuse les dénégations naïves de H2, prétendant n'avoir pas pensé à Verlaine – « Si. Tu l'as dit. Implicitement. » [41/1509] – et s'obstinant à refuser d'endosser le moindre « rôle », fût-il celui, pourtant flatteur, de « poète ». Une telle posture est déjouée *dans* le drame même : une victime ne peut prétendre s'exempter du mécanisme du soupçon qu'elle a invoqué pour se plaindre de l'agression subie, mais qui s'applique aussi à l'agression qu'elle-même peut infliger à autrui.

On comprend la nécessité d'une *réciprocité conflictuelle* pour fonder la nature dramatique *et* existentielle (anthropologique) des dialogues sarrautiens. Si l'on cherche des *ressorts impersonnels* comme celui du *désir de contact* – indissociable de celui d'un *refus du contact* – il convient d'établir une *réversibilité* des rôles, au risque, dans le cas contraire, d'encourager une caractérisation psychologique des protagonistes ou de donner lieu au discours solipsiste de *Elle est là* où H2 se plaint de sa solitude au public, sans disposer, sur scène, du partenaire dont il a besoin pour *se* connaître, selon l'intuition de Hegel, saluée par Sartre, « de me faire dépendre de l'autre *en mon être*⁴² » : « me *reconnaître* dans cet être dégradé, dépendant et figé que je suis pour autrui⁴³ ». Tant il paraît difficile de ne pas évoquer l'intersubjectivité sartrienne en décrivant les dialogues sarrautiens.

La violence du langage

Le premier mot

Il inscrit en épigraphe à son mémoire de maîtrise (sur les invocations et les évocations dans la

⁴² Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, III, 1, 3, Paris, Gallimard, 1943, « Tel », 2011, p. 276.

⁴³ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, III, 1, 4, p. 328.

tragédie grecque) ce mot de Claudel parlant du Nô japonais : « Ce n'est pas un acteur qui parle, c'est une parole qui agit. » Toute la suite (l'idée d'une efficacité du langage) était déjà dans ce mot, comme s'il n'était que la première inscription d'un programme, comme s'il existait une certaine génétique de l'intellect : effroyable fixité d'un sujet, esquissé dès le début par son premier mot (fût-il d'un autre), conduit par lui et qui n'a d'autre idée que de le varier – non de le muter⁴⁴.

La *blesse* racinienne n'est évidemment possible que dans la mesure où la tragédie implique une confiance éperdue dans le langage ; le mot y détient une puissance objective, selon un statut bien connu dans les sociétés dites primitives : il est coup de fouet⁴⁵.

Ces extraits de Barthes situent à nouveau l'écriture sarrautienne au croisement de la tradition et de la modernité. À l'image du coup de fouet des mots répond comme en écho l'*incipit* de *Portrait d'un inconnu* : « Un seul mot d'eux, pourtant, un de ces mots-réflexes qui jaillit d'eux tout droit et s'abat juste au bon endroit comme un coup de poing de boxeur⁴⁶ ». Passage qu'Élisabeth Chailloux avait en tête en choisissant pour l'affiche de sa mise en scène de notre pièce une photographie du dernier combat de Marcel Cerdan contre La Motta, le 16 juin 1949 ! Or le *Racine* de Barthes rappelle celui de Péguy : « [d]ans le dialogue racinien il n'y a pas un mot qui ne porte. [...] Qui ne porte, c'est-à-dire qui ne porte un coup⁴⁷ ». Et annonce les dissections autonymiques de Marivaux : « *Effectivement*. Cela est donc bien effectif ? [...] voilà un *effectivement* qui ne devrait pas se trouver là [...] ; il marque que vous êtes un peu trop persuadée du mérite du Chevalier⁴⁸ ». Le théâtre sarrautien hérite de cette tradition et la violence du langage trouve un exemple saillant dans notre pièce qui comprend une *autre* agression verbale.

C'est la séquence de l'alpinisme (43-44/1510-1511) qui exploite un détail connu de la biographie de Sarraute⁴⁹ et confère donc à ce souvenir refoulé de l'histoire des deux amis un caractère capital puisque le rappel de la sentence alors proférée par H1 va précipiter leur rupture, marquant la fin de la pièce : « Oui. – Non ! » H2 arrête la cordée pour contempler le paysage : « Ça en vaut tout de même la peine » :

H.1 : Tu nous forçais à nous tenir devant ça, en arrêt, que nous le voulions ou non... Alors je n'ai pas pu résister. J'ai dit : « Allons, dépêchons, nous n'avons pas de temps à perdre... Tu

⁴⁴ Roland Barthes, « Fragments inédits du Roland Barthes par Roland Barthes », *Le Lexique de l'auteur, Séminaire à l'École pratique des hautes-études (1973-1974)*, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2010, p. 289 ; la citation de Claudel est extraite de « Lettre au professeur Miyajima » (1926), *Œuvres en prose*, Édition Jacques Petit, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1552.

⁴⁵ Roland Barthes, « Techniques d'agression », *Sur Racine* [1963], *Œuvres complètes*, Édition Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, II, p. 83 ; il se réfère au vers 466 des *Suppliantes* d'Eschyle traduit par Paul Mazon : Le Roi : « J'entends là des mots cinglants pour mon cœur. »

⁴⁶ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 42.

⁴⁷ Charles Péguy, *Victor-Marie, Comte Hugo*, *Œuvres complètes*, Édition Robert Burac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, §38, p. 291.

⁴⁸ Marivaux, *La Fausse Suivante*, Acte II, Scène II, *Théâtre complet*, Édition Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, I, p. 336-337 ; autonymie, terme désignant des emplois où le signe ne renvoie pas à un référent extralinguistique mais à lui-même et s'inscrit dans les phénomènes de réflexivité du langage. Jacqueline Authier-Revuz : « Le fait autonymique : langage, langue, discours : quelques repères » (2000), *Parler des mots. Le Fait autonymique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-96.

⁴⁹ Mimica Cranaki et Yvon Belaval, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque idéale », encart p. 48/49 ; elle est reproduite dans la biographie d'Ann Jefferson, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 110.

pourras trouver en bas, chez la papetière, de jolies cartes postales... »
H.2 : Ah oui. Je m'en souviens... J'ai eu envie de te tuer.

L'opacité de la formule ajoute un caractère oraculaire au verdict proféré qui paraît en effet viser à *dégonfler* la posture « artistique » de H2, la prétention littéraire implicite de ses propos exhortant à la contemplation romantique de la nature. En lui objectant « les cartes postales » il semble que H1 impute à H2 une *idolâtrie* proustienne l'empêchant de devenir un vrai *créateur* : « "Poésie." "Poétique." Cette distance, cette ironie... ce mépris... » « C'est avec toi que je les place entre guillemets, ces mots... oui, avec toi... dès que je sens ça en toi, impossible de me retenir, malgré moi les guillemets arrivent » (42-43/1510). Et si l'on se souvient que *Portrait d'un inconnu* opposait déjà les cartes postales des quartiers parisiens destinées aux touristes aux toiles d'Utrillo ayant su traduire la poésie de ces mêmes quartiers⁵⁰, on mesure toute la cruauté de l'ironie d'H1 lorsqu'il prétend être lui-même un créateur en s'appropriant la définition proustienne de la littérature :

D'un côté, le camp où je suis, celui où les hommes luttent, où ils donnent toutes leurs forces... ils créent la vie autour d'eux... pas celle que tu contemples par la fenêtre, mais la « vraie », celle que tous vivent⁵¹. (45/1512)

En montrant comment le groupe social n'a de cesse de débusquer, en tout artiste potentiel, une menace de son système de valeurs⁵², et donc de *nommer* toute manifestation d'une quelconque singularité, Sarraute fait de l'artiste l'éternel dissident qui révèle par sa seule présence le degré de *coercition idéologique* d'une société. Thème que sa dernière pièce a le mérite d'évoquer sans didactisme et avec un humour distancié.

Mais en reprenant, peu après ce passage, l'image de la « taupe qui creuse sous les pelouses bien soignées où vous vous ébattez » (46/1512), comprise dans *Entre la vie et la mort* comme l'emblème de son art poétique qui associe l'effraction des apparences au tâtonnement d'une écriture⁵³, Sarraute réitère sa foi en la littérature

⁵⁰ Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, p. 49 ; le narrateur trouvera dans le « Portrait d'un inconnu » le modèle esthétique d'une écriture tâtonnante devant une matière insaisissable, p. 83-84, p. 161.

⁵¹ « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature », Marcel Proust, Édition Jean-Yves Tadié, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, IV, p. 474. Tandis que Swann et Charlus, confondant l'art et la vie, s'avèrent des esthètes non des créateurs.

⁵² Cette menace que tout artiste fait peser sur les valeurs essentialistes d'une société positiviste, incarnée par un psychiatre (Janet), qui élucide les « cas » de Rimbaud ou de Proust, lesquels ne peuvent qu'errer, telles des épaves, dans la capitale, se voit allégorisée dès le *Tropisme XII* (p. 18-19) et sera ensuite explicitée par les pères des narrateurs : « il faut que l'ordre règne, que le bien triomphe, que l'effort, le travail soient récompensés, (*Le Planétarium*, p. 499) ; « nous obliger à constater que la paresse, l'ennui, la dépression, la mélancolie [...] peuvent [...] faire la force des conquérants » (*Entre la vie et la mort*, p. 695) ; le « jeu de loto » de la littérature, dans *Les Fruits d'or*, doit persuader que « Tout est dit. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil » (p. 613) ; cette critique sans nuance gagne à être entendue au *second degré*, dès lors qu'il s'agit aussi de *prévenir le lecteur réel* de ne pas faire de même pour le texte qu'il a sous les yeux...

⁵³ Nathalie Sarraute, *Entre la vie et la mort*, p. 733 : l'image intervient dans la dernière page, lors de la seconde séance d'écriture : « La suivre où elle voudra... Elle qui ne se laisse pas nommer... ce que je

pour déjouer l'assertivité et la grégarité du langage⁵⁴, tout en nous invitant à voir dans sa dernière pièce un condensé lumineux de son œuvre.

Un classique du répertoire

La pièce, en tout cas, a libéré la créativité interprétative de nombreux metteurs en scène. L'un des spectacles les plus marquants demeure celui présenté par Élisabeth Chailloux au Théâtre des Quartiers d'Ivry, au printemps 1993. La scène fut transformée en une piste de cirque où évolue le duo loufoque de l'austère et rigide clown blanc et de l'auguste, bouffon au nez rouge, jouant respectivement de la trompette ou de la clarinette, dont les numéros burlesques servent parfaitement la première partie de la pièce, ce dispositif devenant un peu moins pertinent dans la seconde. Sarraute apprécia fort⁵⁵. On songe à la fameuse défense d'*En attendant Godot* par Anouilh : « Les *Pensées* de Pascal jouées par les Fratellini ». Jacques Lassalle, lui, au Théâtre de la Colline, en 1998, attribua le côté jardin, abstrait, à H1, le mince et incisif Jean-Damien Barbin, et le côté cour, figuratif, débordant d'objets du quotidien, à H2, Hugues Quester, lourd et lent, dont l'hypersensibilité est poussée jusqu'à l'hystérie⁵⁶. Avec Léonie Simaga, au Studio-Théâtre de la Comédie Française, en 2007, le H1 méphistophélique d'Andrzej Seweryn devient le mentor voire l'érauste de H2. Tandis que Simone Benmussa, lors de la création de la pièce en 1986 puis lors de sa reprise en 1998, misant sur la complicité entre le matois Jean-François Balmer et le ténébreux Sami Frey, les invita à échanger leur rôle et à jouer alternativement un soir sur deux H1 ou H2, selon la structure même de la pièce. Quant à Jacques Doillon, dans le film qu'il a réalisé pour Arte en 1988, la noirceur inquiétante de son univers a trouvé en Jean-Louis Trintignant et en André Dussollier des acteurs dignes de servir, dans sa retorse simplicité, le texte de Sarraute promu au rang de classique du répertoire :

« Un mot entraîne l'autre », dit la sagesse populaire. Tout le théâtre de Nathalie Sarraute repose sur l'examen narquois de l'infime dans le vocabulaire et les gestes. [...] Ce n'est au vrai qu'un prétexte pour un règlement de comptes. Pour l'affrontement de deux mondes antagonistes à travers leurs représentants : l'actif, aux succès immédiats ; le rêveur, qui gagnera demain pour avoir perdu son temps aujourd'hui. Leur mauvaise foi à tous deux est éclatante. Le génie de Sarraute est d'amplifier le rien jusqu'à l'énorme, de le gonfler comme une baudruche, et puis de le crever d'un coup d'épingle, pour qu'il éclate au nez des menteurs que nous sommes, prompts à jouer la comédie des sentiments sans perdre de vue notre implacable intérêt⁵⁷.

sens... moi seul... cette chose intacte, vivante... [...] Et tout à coup je les vois, ils apparaissent ici, puis là, comme ces monticules de terre que la taupe pousse au-dehors, creusant son chemin... Sur eux je me jette, je fouille, là je m'enfoncé, tournant pour la suivre, me perdant, je ne sais jamais où elle va... ».

⁵⁴ Roland Barthes, *Leçon*, (1978), *Œuvres complètes, op. cit.*, V, p. 432 ; Lia Kurts-Wöste, Mathilde Vallespir, Marie-Albane Watine (dir.), *La Violence du logos*, Paris, Classiques Garnier, « L'univers rhétorique », 2013.

⁵⁵ Armelle Héliot, « Théâtre : ce qui s'appelle rien », *Littérature*, « Nathalie Sarraute », N° 118, Juin 2000, p. 70.

⁵⁶ Arnaud Rykner, « Mise en scène », *Pour un oui ou pour un non*, « Folio Théâtre » [1999], 2022, p. 67-73 ; Joëlle Chambon, « Abstraction et incarnation », *Après le vieux jeu*, Paris, Hermann, 2021, p. 41-42.

⁵⁷ Angelo Rinaldi, « Sarraute : un petit rien essentiel », *L'Express*, 19 mars 1992 ; « Le cœur au plus profond », *Service de presse. Un choix des chroniques littéraires de L'Express (1976-1998)*, Paris, Plon, 1999, p. 184-185.

« Chacun a vécu ce qu'explore Sarraute⁵⁸. »

SARRAUTE ET LE THÉÂTRE

Éditions

SARRAUTE Nathalie, *Œuvres complètes* [OC], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié et avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valerie Minogue et Arnaud Rykner, 1996, Édition révisée et augmentée, 2011 [OC²].

SARRAUTE Nathalie, *Le Silence*, 1964, Édition Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », [1993, 1998], 2007.

SARRAUTE Nathalie, *Elle est là*, 1978, Édition Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2000.

SARRAUTE Nathalie, *Pour un oui ou pour un non*, 1982, Édition Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », [1999], 2022.

SARRAUTE Nathalie, « Ce que je cherche à faire » (1971), *Œuvres complètes*, p. 1694-1706.

SARRAUTE Nathalie, « Le Gant retourné » (1975), *Œuvres complètes*, p. 1707-1713.

SARRAUTE Nathalie, « Le bonheur de l'homme » (1970), in *Écrits divers*, Édition Ann Jefferson, Paris, Gallimard, 2023 (à paraître).

Entretiens

ZAND Nicole, « Entretien avec Nathalie Sarraute à propos du *Mensonge* et du *Silence*, *Le Monde*, 18 janvier 1967, in *Le Silence*, « Folio théâtre », 2007, p. 72-74.

GODARD Colette, « Communiquer le ressenti [*Isma*] », Entretien, *Le Monde*, 7 février 1973, *Œuvres complètes*, p. 2013 ; OC², p. 1958-1959.

FINAS Lucette, « Nathalie Sarraute : “Mon théâtre continue mes romans” », *La Quinzaine littéraire*, n° 292, 16 décembre 1978, p. 4-5.

POIRIÉ François, « Nathalie Sarraute à la source des sensations », *Art Press*, n° 72, juillet-août 1983, p. 28-30.

BENMUSSA Simone, *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ?*, Entretiens, Lyon, La Manufacture, 1987. Rééditions : Tournai, La Renaissance du Livre, « Signatures », 1999 ; « Paroles d'Aube », 2002.

SARRAUTE Nathalie, *Conversations avec Claude Régy* (1989), in *Nathalie Sarraute*, DVD ARTE VIDEO, 2006.

Captations

⁵⁸ Sami Frey, cité par Jean-François Kervéan, « Nathalie Sarraute : le dernier voyage à Ivanovo », *L'Événement du Jeudi*, n° 4, 9-15 décembre 1999, p. 35.

Captation de *Pour un oui ou pour un non*, film de Jacques Doillon, avec André Dussollier et Jean-Louis Trintignant (1988), 60 mn, inclus dans le DVD ARTE VIDEO, *Nathalie Sarraute*, 2006.

Captation de *Pour un oui ou pour un non*, Mise en scène René Loyon, L'Harmattan/ Les Films d'un jour/ La Compagnie RL, 2012, DVD, 52 min, Captation du spectacle présenté au Théâtre du Lucernaire à Paris.

Intégrale du Théâtre de Nathalie Sarraute, « Fiction/ Théâtre et Cie » par Blandine Masson (coordination), Production en studio sous la direction de Jacques Lassalle, France Culture (janvier 2013). Podcast : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/fictions-theatre-et-cie/cycle-sarraute-1-5-le-silence-5257482>

Ouvrages collectifs, essais et articles généraux sur Sarraute

ASSO Françoise, *Nathalie Sarraute : une écriture de l'effraction*, Paris, PUF, « Écrivains », 1995.

CRANAKI Mimica et BELAVAL Yvon, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1965.

JEFFERSON Ann, *Fiction and Theory, Questions of Difference*, Cambridge University Press, « Cambridge Studies in French », n° 64, 2000.

JEFFERSON Ann, *Nathalie Sarraute*, Traduction Pierre-Emmanuel Dauzat et Aude de Saint-Loup, Paris, Flammarion, « Grandes Biographies », 2019.

JEFFERSON Ann, ROCCHI Rainier et WAGNER Olivier (dir.), *Nathalie Sarraute aujourd'hui : les impensés d'une écriture*, Actes du Colloque « Nathalie Sarraute : vingt après », octobre 2019, Paris, Hermann, « Glassine », 2023 (à paraître).

ROCCHI Rainier, *L'Intertextualité dans l'écriture de Nathalie Sarraute*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 54, « Modernités et avant-gardes », 7, 2018.

RYKNER Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Le Seuil, « Les Contemporains », 4, 1991, Édition révisée 2002.

Essais et articles sur le théâtre de Sarraute

ABIRACHED Robert, (dir.), *Pour un oui ou pour un non, Le Théâtre français du XX^e siècle. Histoire. Textes choisis. Mises en scène*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, 2011, p. 273-277 et *passim*.

CHAMBON Joëlle, « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio », *Skén&graphie* [En ligne], 3 | Automne 2015, mis en ligne le 04 décembre 2016 ; URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1232>

CHAMBON Joëlle, « Voix, corps, incarnation : les pièces radiophoniques de Nathalie Sarraute », in HÉRON Pierre-Marie, JOLY Françoise et PIBAROT Annie (dir.), *Aventures radiophoniques du Nouveau Roman*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2017, p. 77-88.

CHAMBON Joëlle, « Abstraction et incarnation » [Sarraute], *Après le vieux jeu. La Fiction dans le théâtre contemporain*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2021, p. 25-49.

EIGENMANN Éric, *La Parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996, p. 25-81.

FAUTRIER Pascale, *Nathalie Sarraute : « Pour un oui ou pour un non »*, « La Bibliothèque Gallimard », texte & dossier, n° 184, 2006.

HÉLIOT Armelle, « Théâtre : ce qui s'appelle rien », *Littérature*, « Nathalie Sarraute », N° 118, Juin 2000, p. 59-70.

KICHENIN Guillaume, « “Là c'est de l'art. Et ici c'est la vie” : spécificités du tropisme théâtral », in FONTVIEILLE Agnès, WAHL Philippe (dir.), *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase* (2000), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, « Texte et Langue », 2003, p. 221-243.

LASSALLE Jacques, *Ici moins qu'ailleurs*, Paris, POL, 2011.

PAVIS Patrice, « Nathalie Sarraute, *Pour un oui ou pour un non* ou le tourniquet du langage », *Le Théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, « Lettres sup », Nathan Université, 2002, p. 32-51.

RÉG Y Claude, « Nathalie Sarraute : un théâtre d'action. *C'est beau : théâtre de la violence* », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, 1975, p. 80-89.

RINALDI Angelo, « Sarraute : un petit rien essentiel », *L'Express*, 19 mars 1982 ; « Le cœur au plus profond », *Service de presse. Un choix des chroniques littéraires de L'Express (1976-1998)*, Paris, Plon, 1999, p. 184-185.

RYKNER Arnaud, « Nathalie Sarraute et le logo-drame », *Théâtres du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, José Corti, 1988, p. 33-80.

RYKNER Arnaud, « Théâtre et exorcisme : les écorchés de la parole » (1989) ; « Des tropismes de l'acteur à l'acteur des tropismes » (1990), *Paroles perdues. Faillites du langage et représentation*, Paris, Corti, « Les essais », 2000, p. 117-133 ; p. 135-157.

RYKNER Arnaud, « Nathalie Sarraute et l'usage de la parole. De l'oralité pure », *Revue Sciences/Lettres*, [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 10 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/2419> ; DOI : 10.4000/rsl.2419

Thèses non publiées sur le théâtre de Sarraute

GRAS-CHAMBON Joëlle, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute : les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, dir. Gérard Lieber, Université Montpellier III- Paul Valéry, Lettres -Arts du spectacle, 2001, 641 p.

TRUUTS Elena, *Nathalie Sarraute, théâtre : action, interaction, intersubjectivité*, Thèse de Doctorat de Langue et Littérature françaises, dir. Gérard Dessons, Université Paris 8, 2008, 291 p.

ZAAROUR Suzanne, *Le Théâtre de Sarraute : polyphonie et énonciation*, Thèse de doctorat en Lettres modernes, dir. Philippe Monneret, Université de Dijon, 2014.

Ouvrages cités dans l'article

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Le fait autonymique : langage, langue, discours : quelques repères » (2000), in AUTHIER-REVUZ Jacqueline (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 67-96.

- BARTHES Roland, *Sur Racine* (1963), *Leçon* (1978), *Œuvres complètes, Livres, Textes, Entretiens*, Nouvelle Édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, II, p. 51-196 ; V, p. 429-446.
- BARTHES Roland, *Le Lexique de l'auteur*, Séminaire à l'École pratique des hautes études (1973-1974) suivi de Fragments inédits de *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Traces écrites », 2010.
- BARTHES Roland, *La Préparation du roman I et II*, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980), Paris, Seuil/IMEC, « Traces écrites », 2003.
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Œuvres*, Édition du Centenaire, Paris, PUF, 1970.
- CLAUDEL Paul, *Œuvres en prose*, Édition Jacques Petit, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- DOSTOÏEVSKI Fiodor, *L'Adolescent, Les Nuits blanches, Le Sous-sol*, Traduction Boris de Schlöezer, *Le Joueur, L'Éternel Mari*, Édition Pierre Pascal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.
- ECKERMANN Johann Peter, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Traduction française par Jean Chuzeville, Paris, Gallimard, « Du monde entier », [1949], 1988.
- GIDE André, *Journal (1887-1925)*, Édition Éric Marty, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- GIDE André, *Essais critiques*, Édition Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et Vérité romanesque* [1961], Nouvelle édition, avec une Préface inédite de l'auteur, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 2001.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Les Affinités électives*, Traduction française par Jean-Jacques Pollet, Flammarion, « GF », 2009.
- KURTS-WÖSTE Lia, VALLESPER Mathilde, WATINE Marie-Albane (dir.), *La Violence du logos. Entre sciences du texte, philosophie et littérature*, Paris, Classiques Garnier, « L'univers rhétorique », 1, 2013.
- MARIVAUX, *La Fausse Suivante, Théâtre complet*, Édition Henri Coulet et Michel Gilot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, tome I.
- PASCAL Blaise, *Pensées, Œuvres complètes*, Édition Michel Le Guern, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, tome II.
- PÉGUY Charles, *Œuvres en prose complètes*, Édition Robert Burac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1992.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Édition Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 volumes.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, « Tel », Édition corrigée par Arlette Elkaim-Sartre, 2011.
- STAROBINSKI Jean, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1961.

Rainer Rocchi

Rainier ROCCHI a soutenu, en 2014, à l'université Côte d'Azur, une thèse de Doctorat de Littérature générale et comparée, *L'Œuvre de Nathalie Sarraute à l'épreuve de l'intertextualité*, fruit de trois décennies de recherches personnelles. Une version remaniée de cette thèse a été publiée, en 2018, aux Classiques Garnier, dans la collection « Perspectives comparatistes », Série « Modernités et avant-gardes », *L'Intertextualité dans l'écriture de Nathalie Sarraute*. Il vient de coéditer, avec Ann Jefferson et Olivier Wagner, les Actes du colloque organisé par la

BnF pour le vingtième anniversaire de sa disparition, *Nathalie Sarraute aujourd'hui : les impensés d'une écriture* (Hermann, 2023). Il est membre associé du Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants de l'université Côte d'Azur.

Université Côte d'Azur, CTELA