



Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute: les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation

Joëlle Chambon

► To cite this version:

Joëlle Chambon. Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute: les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation. Sciences de l'Homme et Société. Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2001. Français. ⟨NNT : 2001MON30044⟩. ⟨tel-04474731⟩

HAL Id: tel-04474731

<https://hal.science/tel-04474731v1>

Submitted on 23 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.



HAL Authorization

**Université Montpellier III - Paul Valéry
U.F.R. I Lettres-Arts du spectacle**

**Le Théâtre dans l'œuvre de
Nathalie Sarraute:
les paradoxes de l'abstraction et
de l'incarnation**

Joëlle GRAS CHAMBON

**Thèse présentée en vue de l'obtention du Doctorat ès Lettres
sous la direction de Monsieur le Professeur Gérard Lieber**

14 décembre 2001

Membres du Jury: Mesdames les Professeurs Sheila M. Bell, et Bernadette Bost, Messieurs les Professeurs

Luc Boucris, Gérard Lieber, et Arnaud Rykner

Je tiens avant tout à remercier Monsieur le Professeur Gérard Lieber, qui a bien voulu diriger ce travail, et qui, par sa confiance, ses suggestions toujours éclairantes, et son soutien constant, m'a aidée à le mener à terme.

Je voudrais aussi remercier très vivement tous ceux qui ont bien voulu me parler de leur travail sur les pièces de Nathalie Sarraute:

Les metteurs en scène Simone Benmussa, Elisabeth Chailloux, Paul Desveaux, Fabrice Lehoux, René Loyon, Claude Régy, et tout particulièrement Jacques Lassalle, qui m'a permis de suivre son travail de répétitions au Vieux Colombier, et de rencontrer Nathalie Sarraute au cours d'une séance de travail préparatoire au Théâtre de la Colline.

Les comédiens Jean-Damien Barbin, Daniel Berlioux, Roland Bertin, Marie-Catherine Conti, Martine Pascal, et Laurence Roy.

Le décorateur Alain Chambon.

Je remercie également, pour leur accueil et leur aide, mes collègues de l'Université de Montpellier III, et en particulier Monsieur le Professeur Luc Boucris, et au Centre d'Etude du XXème siècle, dirigé par Monsieur le Professeur Pierre Caizergues, Messieurs les Professeurs Michel Collomb et Serge Bourjea, ainsi que Madame Florence Vinas-Thérond et Monsieur Pierre-Marie Héron, pour l'aide que m'a apportée leur réflexion au sein du séminaire "Littérature et Radio".

Je tiens à remercier enfin tous ceux qui m'ont aidée dans la réalisation de cette étude:

Annie Angremy et Noëlle Giret, à la Bibliothèque Nationale de France.

Florence Roth à la Bibliothèque de la S.A.C.D.

Brigitte Levoyet à la Bibliothèque-Musée de la Comédie Française.

Marie-Claude Billard à la Maison Jean Vilar.

Dorothée Suarez et Karin Wackers à la Maison Antoine Vitez.

Sylvie Mardix, Frédérique Massart, et Alice Tassel aux Editions Gallimard.

Kay Mortley.

Werner Spies.

Christian Ciocca à la Radio Suisse Romande.

Liliane Lanoy-Cassart à la Radio Télévision Belge (RTBF).

René Farabet et Alain Trutat à Radio France.

Michèle Quéro au Bureau des Manuscrits de Radio France.

Et tout particulièrement Jörg Hucklenbroich au Südwestrundfunk, et Linda Simhon à la Phonothèque de l'I.N.A.

Valérie Perriot au Théâtre des Quartiers d'Ivry, Florence Thomas au Théâtre de la Colline, et Violaine Van Cottam au Rideau de Bruxelles.

Tristan Maire au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

Ugo Ronfani.

Jean-Pierre Thibaudat et René Solis.

Monsieur le Professeur Jean Verdeil (Université Lyon II) et Madame le Professeur Valerie Minogue (Université du Pays de Galles).

Merci enfin pour leur aide amicale à Elena Fanti, Estelle Figon, Myrto Gondicas, Carole Ksiazenicer, François Matheron, et Ursula Prigann.

Introduction

La toute première impulsion donnée à ce travail vient de la pratique théâtrale. C'est le fait d'avoir suivi les dix derniers jours de répétitions du *Silence* et de *Elle est là* (mis en scène par Jacques Lassalle pour la réouverture du Vieux Colombier) qui a déclenché en moi le désir de travailler sur le théâtre de Nathalie Sarraute. Le travail scénique rendait chaque jour plus évident le fait que ces textes — malgré ce qu'on peut appeler leur ténuité (voire leur peu de substance) ou à cause d'elle — questionnent le théâtre avec une rare radicalité. Qu'est-ce qu'un personnage muet au théâtre? Comment jouer un silence sans jouer un non-dit? Comment jouer sans jouer un personnage? Qu'est-ce qu'un chœur, en particulier dans une pièce contemporaine? Comment montrer sur une même scène et en un même moment, deux plans de réalité différents? Où se situe le sens politique d'une pièce? Peut-on imaginer une gestualité non psychologique? A quoi ressemble un lieu mental? Autant de questions qui se posaient chaque jour dans le travail scénique, autant de questions que toute mise en scène d'une pièce de Sarraute impose sinon de résoudre définitivement, du moins de trancher momentanément. Le désir de travailler sur ce théâtre est donc né de la force d'interrogation de ces textes à l'endroit des codes scéniques.

L'idée était au départ de mener une étude monographique sur les six pièces; cette idée paraissait d'autant plus justifiée que les rares travaux sur le sujet (tout d'abord le livre d'Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman Sarraute Pinget Duras*, mais aussi le livre d'Eric Eigenmann *La Parole empruntée Sarraute Pinget Vinaver*) avaient envisagé le théâtre de Sarraute certes dans sa spécificité, mais en l'abordant avec d'autres auteurs à l'intérieur d'une problématique plus générale d'histoire et de théorie littéraire. Quant aux monographies sur l'œuvre de Sarraute, elles avaient tendance, quand elles prenaient en

compte l'écriture théâtrale, à l'envisager pratiquement dans les mêmes termes que l'écriture romanesque, même lorsque le théâtre se voyait attribuer un rôle important dans l'évolution de l'œuvre (comme c'est le cas dans le livre de Françoise Asso).

Cette idée allait pourtant évoluer très vite. Car l'intérêt pour ce théâtre s'accompagne rapidement du sentiment d'avoir aussi affaire à une énigme: pourquoi et comment exactement ce théâtre naît-il, pourquoi et comment exactement finit-il? L'œuvre théâtrale de Nathalie Sarraute se présente en effet comme une "excroissance" à l'intérieur de son œuvre romanesque. On est d'emblée frappé par son caractère très tardif (la première pièce est écrite en 1963, trente ans après les premiers textes de *Tropismes*), apparemment accidentel (c'est une "commande" formulée avec insistance par le représentant d'une radio allemande), et relativement ramassé (six pièces en vingt ans) si on considère que l'œuvre se déploie sur une durée de soixante ans à peu près. Le théâtre se présente donc dans l'œuvre comme une piste tardivement découverte, explorée, puis abandonnée. Pourquoi?

Le rapport qu'entretient le théâtre avec l'œuvre tout entière devait sans doute permettre de donner un sens à ce qui paraissait à première vue être simplement le fruit du hasard. Ann Jefferson formule un début d'hypothèse sur le rôle du théâtre à l'intérieur de l'œuvre lorsqu'elle souligne (dans sa Notice pour La Pléiade sur *Entre la vie et la mort*) que le progrès dans l'abstraction romanesque coïncide avec l'essor du dialogue dans le théâtre¹. Françoise Asso quant à elle voit plus précisément dans le théâtre un facteur de "pacification" de l'œuvre, d'abord parce qu'il est "objectivation amusée de la violence" qui dans les romans reste intérieure, et ensuite parce que la réalité de la scène fournit une sorte de modèle pour la construction des derniers livres "où tout est revécu et tenu à distance dans une sorte de cadre"². Mais c'est Arnaud Rykner qui a formulé le plus vigoureusement l'idée que le théâtre joue un rôle central dans l'œuvre de Sarraute: "le domaine scénique apparaît quasiment comme l'aboutissement logique des romans de Nathalie Sarraute", écrit-il dans *Théâtres du Nouveau Roman* ³, et il réaffirme cette idée dans la monographie de la

¹ Pléiade, p.1855.

² Françoise Asso, *Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction*, Presses Universitaires de France, 1995, p.72.

³ Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman* Sarraute Pinget Duras, José Corti, 1988, p. 38.

série Les Contemporains: "le théâtre s'est toujours trouvé au cœur de l'écriture sarrautienne"⁴.

L'étude qu'on va lire se fonde sur cette intuition, dont j'ai eu envie de pousser la logique jusqu'au bout: que découvre-t-on si l'on relit l'œuvre *à partir du théâtre*, comme si elle n'avait été écrite que pour aboutir au théâtre, aller vers le théâtre et ensuite en revenir? Il s'agissait au fond d'accomplir un geste comparable à celui qu'effectue l'écriture de Sarraute quand elle retourne le "dedans" de la sous-conversation dans le "dehors" du dialogue théâtral. Il s'agissait de "retourner" la perspective habituelle qui fait du théâtre une dépendance et un appendice du roman. Ce travail se propose donc d'abord de comprendre l'univers romanesque de Sarraute *à partir de son théâtre*; et ensuite il se propose — car le renversement de perspective est "à double détente" — de comprendre ce théâtre lui-même *à partir de ses diverses mises en scène*. La réflexion intègre ainsi dans sa démarche l'intuition première qui lui avait été donnée par la pratique théâtrale, en faisant le pari que les deux intuitions se complètent: en mettant le théâtre au cœur de l'œuvre et le travail scénique au cœur du théâtre, la perspective sur l'œuvre est doublement renversée, et donne à voir, on l'espère, des aspects moins connus de l'écriture.

Ce travail s'appuie évidemment sur les études qui ont ouvert la voie et en premier lieu sur les deux livres cités d'Arnaud Rykner, ainsi que sur ses articles. On reprendra ici (quitte à les infléchir parfois) les instruments d'analyse qui ont été élaborés, dans *Théâtres du Nouveau Roman* en particulier, pour décrire le "logo-drame" sarrautien. Ce que ce travail essaie d'apporter plus spécifiquement, c'est une prise en compte accrue des contenus sémantiques des œuvres, et aussi des hypothèses sur leur évolution stylistique. C'est enfin, et surtout, une étude relativement détaillée des problèmes que pose la mise en scène des pièces de Sarraute, à travers l'analyse des différents types de réalisations qu'elles ont suscitées, depuis maintenant près de trente-cinq ans. Ce faisant, on espère contribuer à la réalisation du "programme de travail" sur le théâtre qu'avait défini Sheila Bell dans son

⁴ Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Les Contemporains, Seuil, 1991, p.110.

article "The conjurer's hat"⁵, sans perdre de vue la "scrupuleuse attention au texte" qui est la première règle d'un travail critique.

Concernant la façon dont j'ai pris en compte les différentes réalisations des pièces de Sarraute, quelques remarques s'imposent. Tout d'abord, on n'en trouvera pas dans cette étude la liste exhaustive; le but n'est pas ici de recenser toutes les mises en scènes⁶ mais d'analyser les plus significatives pour voir ce qu'elles nous révèlent sur le fonctionnement de ce théâtre. Les choix opérés, malgré une inévitable part de subjectivité, obéissent à quelques critères:

* J'ai systématiquement analysé les créations de ces pièces: cela signifie que j'ai tout d'abord pris en compte leur création sur les ondes, surtout dans le cas des quatre premières pièces, celles qui ont été écrites à destination de la radio. Pour les créations en allemand, j'ai utilisé surtout les revues de presse, qui sont heureusement accessibles par le service Documentation et Archives du Südwestrundfunk à Stuttgart; en ce qui concerne les créations en Français (qui suivent en général de près), j'en ai écouté les enregistrements à la Maison de la Radio, où étaient conservées jusqu'à ces dernières années les archives I.N.A. J'ai ensuite étudié les créations sur scène, c'est à dire les mises en scène de Jean-Louis Barrault, Claude Régy et Simone Benmussa. Pour celles de Barrault et Régy, que je n'avais pas pu voir, j'ai essayé de compléter les informations données par les dossiers et revues de presse en ayant un entretien avec le metteur en scène et un ou deux comédiens (dans le cas des spectacles de Régy), ou à défaut avec un témoin privilégié (Simone Benmussa a joué ce rôle pour les spectacles de Barrault).

* J'ai pris en compte les reprises de ces pièces quand ces mises en scène s'inscrivaient dans un compagnonnage du metteur en scène avec l'auteur (c'est le cas des spectacles de Jacques

⁵ Sheila M. Bell, "The conjurer's hat: Sarraute criticism since 1980", *Romance Studies*, n°23, printemps 1994, pages 94 et 95.

⁶ Elles sont déjà assez nombreuses pour que la tâche ne soit pas aisée, d'autant que, comme le précise Arnaud Rykner dans sa Notice générale sur le Théâtre pour La Pléiade, les indications que donnent les bordereaux de la S.A.C.D. restent lacunaires. On trouvera cependant une liste assez complète des différentes mises en scène dans ce volume de La Pléiade, et plus encore dans les éditions séparées qu'Arnaud Rykner propose de chaque pièce dans la collection Folio théâtre.

Lassalle), ou quand elles témoignaient d'un parti pris particulièrement fort (c'est le cas du *Pour un oui ou pour un non* d'Elisabeth Chailloux, qui avait d'ailleurs déjà adapté *Les Fruits d'or*), ou qui me paraissait particulièrement pertinent (c'est le cas du *Isma* de René Loyon).

* Ne pouvant pas voir tous les spectacles, j'ai privilégié, pour des raisons qui sont aussi pratiques, les spectacles "parisiens" par rapport aux spectacles joués uniquement en province, comme les deux spectacles montés en 1997 par Francis Azéma au Grenier Théâtre à Toulouse (*Le Silence* avec *Elle est là*, et ensuite *Pour un oui ou pour un non*). J'ai privilégié aussi les pièces rarement montées, choisissant de voir par exemple le *Isma* de Loyon (jamais monté depuis Régy, sauf une reprise en 76 à Bruxelles) plutôt que les mises en scène récentes de *Elle est là* par François Timmerman ou Paul Desveaux.

* Dans les cas où je n'avais pas vu le spectacle, où je ne connaissais pas par ailleurs le travail du metteur en scène, et où les seules informations disponibles étaient les dossiers et revues de presse, j'ai préféré ne pas parler du tout du spectacle plutôt que d'en parler superficiellement. L'enjeu de ce travail était après tout non pas de faire un tour d'horizon des mises en scène pour en apprécier la diversité, mais de dégager une problématique qui fasse surgir les enjeux de ce théâtre — ce qui m'a paru pouvoir être atteint essentiellement à travers le "dialogue" de quelques mises en scène entre elles. La seule exception à cette "règle de réserve" a été le *Pour un oui ou pour un non* de Michel Dumoulin, dont il me semblait difficile de ne pas parler du tout, en dépit du peu d'informations dont je disposais.

* Je n'ai pas du tout pris en compte les films de télévision réalisés sur les pièces de Sarraute. Quelle que soit leur qualité (peut-être même surtout s'ils sont de qualité, comme le *Pour un oui ou pour un non* de Jacques Doillon), ils me paraissent relever d'une esthétique spécifique, qui a sans doute plus de rapport avec le cinéma qu'avec le théâtre. Il est vrai que la radio est aussi un medium qui commande une esthétique spécifique, mais la destination radiophonique était inscrite dans l'écriture des premières pièces, ce qui justifiait la prise en compte des réalisations radiophoniques; ce n'est pas le cas pour la télévision.

Toutes les références aux textes de Sarraute, à l'exception de *Ouvrez* , renvoient au volume des Œuvres complètes, publié dans la Bibliothèque de La Pléiade sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valerie Minogue et Arnaud Rykner (Editions Gallimard, 1996); ces références sont, pour plus de commodité, simplement notées "Pléiade, page tant".

PREMIÈRE PARTIE

LE THÉÂTRE AVANT LE THÉÂTRE:

DE L'APPARITION DU THÉÂTRE COMME THÈME

À LA PERSPECTIVE DU THÉÂTRE COMME FORME

Présentation

Nathalie Sarraute a souvent eu l'occasion, au cours des entretiens qu'elle a accordés pour parler de son œuvre, de faire allusion à son goût pour le théâtre. Ce goût plonge apparemment ses racines très loin dans l'enfance de l'écrivain. Outre deux scènes de récitation (sur lesquelles nous aurons à revenir), Nathalie Sarraute décrit dans *Enfance* les numéros d'imitation dont elle régale son ami Micha: "Il n'y a rien que j'aime tant qu'imiter les gens."⁷ Elle rappelle aussi certains rêves d'avenir: "L'idée ne me vient jamais de devenir un écrivain. Parfois il m'arrive de me demander si je ne pourrais pas être une actrice... mais pour ça il faut être belle comme Véra Koren ou comme Robine."⁸

Les références au théâtre qu'on trouve aussi bien au fil de ses entretiens que de ses textes romanesques dessinent un portrait de Nathalie Sarraute en spectatrice précoce, passionnée et curieuse. Du cirque (clowns et équilibristes surtout) au théâtre d'avant garde en passant par le music-hall⁹ et le théâtre de boulevard (référence insistante dans *Martereau*), tous les styles de spectacle apparaissent dans son univers romanesque.

Trois noms surtout, fréquemment invoqués dans les divers entretiens, semblent résumer l'influence que le théâtre a exercé sur l'auteur ("dès ma jeunesse, une profonde influence", écrit-elle dans "Le Gant retourné"): Pirandello, Strindberg, et Tchekhov. Nathalie Sarraute a découvert Pirandello avec la création, par les Pitoëff en 1923, de *Six personnages en*

⁷ Pléiade, p.1065. Rappelons que dans *Portrait d'un inconnu*, l'"alter", le "vieux comparse" du Narrateur, a lui aussi ce talent.

⁸ Pléiade, p.1109.

⁹ Le numéro des duettistes Lud et Ludila, vu dans un spectacle de music-hall des années 30, est évoqué dans *Les Fruits d'or* (Pléiade, p.598).

quête d'auteur au Studio des Champs-Élysées: "Nous étions six ou sept dans la salle et, quinze jours après, le spectacle a eu un grand succès. Raymond et moi étions dans un état d'emballlement total et ma mère détestait."¹⁰ Quant à Strindberg, dont elle a souvent cité la mise en scène de *La danse de mort* par Jean Vilar, il fait à ses yeux partie des quelques auteurs qui ouvrent le XX^{ème} siècle, comme Tchekhov. S'il est sans doute relativement aisé de retrouver dans les pièces de Nathalie Sarraute sinon une influence directe, du moins des échos de Pirandello et de Strindberg¹¹, le rapport avec ce dernier auteur est plus mystérieux et peut-être plus profond. Nathalie Sarraute ne s'est jamais beaucoup étendue sur son œuvre, mais elle cite son théâtre dans une liste de ses œuvres préférées¹². Elle a pu voir, dans les années 20, les mises en scène que Pitoëff — encore lui — proposa de *Oncle Vania*, *La Mouette*, et *Les Trois Soeurs*. Surtout, elle semble avoir entretenu avec le texte russe un rapport étroit puisque c'est le seul auteur qu'elle ait jamais essayé — en vain — de traduire¹³. Notons enfin que Tchekhov est aussi le "héros" du texte intitulé *Ich sterbe*, par lequel s'ouvre *L'Usage de la parole* — texte que nous aurons l'occasion d'analyser dans la Cinquième Partie.

¹⁰ **Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?** "Conversations avec Simone Benmussa", La Manufacture, Lyon, 1987, p.158. Cette mise en scène historique, qui révéla Pirandello au public français, est une date importante dans le théâtre contemporain; Antoine célébra "cette hallucination cérébrale collective", tandis que Pierre Brisson évoquait "une fenêtre brusquement ouverte, une irruption de songes habillés de neuf sur la scène" (cités par J. Jomaron, **Georges Pitoëff metteur en scène**, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, p.143-144).

¹¹ Jacques Lassalle, qui a mis en scène au cours de ces dernières années trois pièces de Sarraute, définit ainsi ces deux tendances de son théâtre: "guerre des cerveaux sinon des sexes, voilà pour le versant Strindberg; mise en abîme fréquente du théâtre dans le théâtre, adresses réitérées au public, comme au lecteur dans les romans, voilà le versant Pirandello. Avec en commun, bien sûr, chez l'une et chez les autres, le sourd dérèglement du monologue intérieur, de la "sous-conversation" avant la montée des monstres, la folie qui menace et pourrait finir par gagner, dans le dialogue émergé" ("Le théâtre de Nathalie Sarraute ou la scène renversée", in **L'Esprit créateur**, XXXVI, n°2, été 96, p.68).

¹² "Leur jardin secret", entretien avec Françoise Asso, **La Quinzaine Littéraire**, n°606, 1^{er} août 1992. "Tchekhov m'a montré que l'on peut tirer une histoire de rien", disait-elle dans un entretien avec François Bondy (Yvon Belaval et Mimica Cranaki, **Nathalie Sarraute**, Paris, Gallimard, 1965, p.215).

¹³ Cf. "Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens", in **Actes des premières assises de la traduction littéraire**, Arles, Actes Sud, 1984, p.130.

Toute cette culture de théâtre, à la fois exigeante et hétéroclite, fournit à Nathalie Sarraute un stock de références, d'images, de situations, et de codes. Elle va l'utiliser dans un premier temps pour enrichir une écriture romanesque qui ne cesse de développer, à partir d'une intuition fondamentale, des formes nouvelles.

Mais au delà de ce rôle de "réservoir" où peut puiser l'imaginaire, le théâtre irrigue l'œuvre plus en profondeur. Le théâtre est présent dans l'œuvre de Nathalie Sarraute bien avant de désigner la première pièce écrite en 1963. Nous allons essayer de définir sa place dans l'œuvre, depuis ses premières — assez discrètes — apparitions comme thème dans *Tropismes* et *Portrait d'un inconnu*, jusqu'à sa prégnance comme forme dans *Les Fruits d'or*, qui précède immédiatement la première pièce de théâtre.

Nous analyserons la façon dont ce thème du théâtre se développe et se décline au cours des premières œuvres romanesques; comment il se renforce très vite d'une première réflexion théorique, à savoir l'analyse, essentielle pour son propre travail, que Nathalie Sarraute fait du personnage du vieux Karamazov, Karamazov le bouffon, dans son article paru en 1947 dans *Les Temps modernes* : "De Dostoïevski à Kafka" (repris en 1956 dans *L'Ere du soupçon*).

Avec *Martereau* (1953), le théâtre devient un thème — à la fois modèle et contre-modèle — explicite dans l'écriture romanesque, et assume la même fonction révélatrice qui était dévolue à la peinture dans *Portrait d'un inconnu*. Cette évolution va se nourrir, elle aussi, d'une deuxième réflexion théorique: avec "Conversation et sous-conversation", paru en 1956, Nathalie Sarraute fonde sa conception du roman moderne sur les tropismes conçus comme "autant de drames minuscules", et sur un dialogue que les mouvements intérieurs (le pré-dialogue) doivent sans cesse venir irriguer de façon à le rendre "aussi révélateur que le dialogue de théâtre".

De thème présent dans l'œuvre romanesque, le théâtre va devenir forme de plus en plus insistante à l'intérieur de la forme romanesque qu'elle contamine. Une des évolutions les plus aisément repérables dans l'œuvre est le passage d'un point de vue fixe d'*observateur*

(de *Portrait d'un inconnu* à *Martereau*) à des points de vue mobiles d'*acteurs*, à partir du *Planétarium*. *Le Planétarium*, puis *Les Fruits d'or* développent avec éclat les tropismes comme autant de micro-drames, de mini-canevas imaginaires; et parallèlement à l'abandon du personnage Narrateur qui disait "je", ces deux romans vont affirmer la prééminence de l'écriture dialoguée à travers la priorité donnée à la *parole adressée*, qu'elle soit imaginaire ou réelle.

Telle est l'évolution dont nous allons maintenant retracer de plus près les différentes étapes.

Chapitre I: Premières esquisses: les figures du Bouffon (*Tropismes*)

Lorsque Nathalie Sarraute commence à écrire *Tropismes*, en 1932¹⁴, elle entreprend la découverte d'un territoire qu'elle ne va plus cesser de parcourir. Mais ce mot même de "tropismes", qui va devenir synonyme de son œuvre, est encore loin d'avoir, même pour elle, un sens très précis. La démarche de Nathalie Sarraute est empirique: "Ce terme, *tropisme*, était un pis aller. Je cherchais pour mon premier livre, un titre qui puisse évoquer tant bien que mal toutes ces sensations indéfinissables et, à l'époque, *tropisme* était dans l'air."¹⁵ Le livre se présente comme une suite de poèmes en prose, où l'oral tient encore peu de place, où l'écriture mime et recrée, comme autant de moments suspendus, des sensations, des impressions indéfinissables se déroulant à un niveau de conscience lui aussi difficile à définir.¹⁶ "C'étaient des mouvements qui poussaient le langage (...) et ils étaient, me semble-t-il, en dehors de toutes les catégories littéraires, je ne savais pas moi même ce que c'était."¹⁷

Des grappes de passants regardent, fascinés, une vitrine lumineuse; un homme, étendu sur son lit, se sent phagocyté par les discours des autres; une femme attend, recroquevillée, la

¹⁴ Une première série de textes sera achevée en 37, mais ne trouvera un éditeur, Denoël, qu'en 39. Entre 39 et 41, elle écrit six nouveaux textes - ceux numérotés de XIX à XXIV - qui, réunis aux textes de la première édition (moins un, que l'auteur préféra supprimer), composent le recueil définitif qui paraîtra en 57 aux Editions de Minuit.

¹⁵ En 64, Nathalie Sarraute définit le terme pour la préface de *L'Ere du soupçon*: "Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience (...) Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence". Cette définition "canonique" (en quelque sorte) n'est que la formulation la plus achevée d'une longue réflexion qui se développe, comme nous le verrons, tout au long des premières oeuvres.

¹⁶ "Au début, dans *Tropismes*, c'était comme des coups de sonde par lesquels je suis arrivée à un certain niveau de la conscience où je me suis installée. Mais ce n'était alors que des points séparés. Après, de livre en livre, j'ai essayé d'étendre mon territoire." (*Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?, op. cit.*, p.104)

¹⁷ Introduction à l'audio-livre *Tropismes-L'Usage de la parole* (extraits lus par Nathalie Sarraute et Madeleine Renaud, mise en voix de Simone Benmussa), Editions Des femmes, 1981.

fin d'un moment d'oppression morbide; une maîtresse de maison essaie d'empêcher ses convives de parler d'art; un grand-père tient serrée la main de son petit-fils, qu'il étouffe de ses précautions et de son angoisse; des femmes, dans un salon de thé, parlent de "la vie", répétant inlassablement les mêmes choses; un vieux couple, dans un café, se résigne à se sentir vieux; une famille pique-nique dans une clairière pelée de banlieue; une vieille demoiselle, dans un cottage anglais, s'apprête à prendre le thé ...

A lire ces moments de vie suspendus, où description extérieure et sensation intérieure sont intimement mêlées, le lecteur a l'impression de rester à chaque fois englué, comme l'écriture, dans un présent immobilisé, et dans un espace imaginaire qui serait le "lieu des émotions primitives"¹⁸. Comme si les tropismes étaient une réalité encore trop déroutante, presque paralysante pour l'écriture, le texte ne parvient à les appréhender que par un mouvement de détour fasciné. La plupart des textes décrivent d'ailleurs une sorte de boucle: l'écriture, dans un mouvement de spirale, semble se déprendre de la sensation pour essayer de la décrire, de la déployer, et y revient à la fin, comme en une défaite. La boucle apparaît comme le seul chemin possible pour éviter un danger, esquiver une menace, qui est celle de l'engluement dans la sensation, ou de la pétrification de cette sensation, recouverte par le glacis des mots de convention. Dans les deux cas, le texte ne semble s'arracher au silence que pour mieux retourner au silence¹⁹.

Avec cette première série d'"essais", nous sommes encore loin de la conception du tropisme comme action dramatique susceptible de développements et, par là même, d'une éventuelle mise à distance cathartique. Le monde de *Tropismes* est un monde où dominent les images d'encerclement, de subjugation, d'écrasement. L'expérience vécue (le "ressenti"), dans son authenticité et sa fragilité, se heurte très vite à la pesanteur écrasante du conformisme langagier et social. Elle n'a souvent ni l'espace ni le temps d'apparaître

¹⁸ Françoise Asso, *Nathalie Sarraute Une écriture de l'effraction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p.238.

¹⁹ Nathalie Sarraute a souvent repris à son compte la remarque d'Yvon Belaval écrivant, dans son compte rendu de *Tropismes*, qu'elle s'était "donné pour sujet la création à l'état naissant" (*La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, février 1958, cité dans Pléiade, p.1731).

vraiment, se contentant de palpiter, presque imperceptible, dans les "poches d'angoisse " du vécu.

Pourtant, dans ce monde presque immobile, se dessinent quelques rares figures plus actives, qu'on pourrait appeler des figures de *bouffons*²⁰. Elles sont promises à une belle postérité dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, mais ce ne sont pour le moment que des esquisses, qui apparaissent plus nettement dans les tropismes IV, IX, et XIV.

Le premier²¹ décrit la laborieuse danse verbale qu'exécutent des femmes face à un interlocuteur ressenti comme un maître de ballet exigeant et imprévisible.

"Là, là là, elles dansaient, tournaient et pivotaient, donnaient un peu d'esprit, un peu d'intelligence, mais comme sans y toucher, mais sans jamais passer sur le plan interdit qui pourrait lui déplaire. "Et pourquoi? Et pourquoi? Et pourquoi?" Allez donc! En avant! Ah, non, ce n'est pas cela! En arrière! En arrière! Mais oui, le ton enjoué, oui, encore, doucement, sur la pointe des pieds, la plaisanterie et l'ironie. (...)

Le tropisme IX²² - le premier texte qu'ait écrit Sarraute en 1932 - décrit lui aussi une situation d'interlocution en termes de mouvements qui se transmettent de "elle" à "lui"²³:

Elle était accroupie sur un coin du fauteuil, se tortillait, le cou tendu, les yeux protubérants: "Oui, oui, oui, oui, disait-elle, et elle approuvait chaque membre de phrase d'un branlement de la tête (...) Et, comme toujours dès qu'il la voyait, il entrait dans ce rôle où par la force, par la menace, lui semblait-il, elle le poussait. Il se mettait à parler, à parler sans arrêt, de n'importe qui, de n'importe quoi, à se démenier (comme le serpent devant la musique? comme les oiseaux devant le boa? il ne savait plus) vite, vite, sans s'arrêter, sans une minute à perdre, vite, vite, pendant qu'il en est temps encore, pour la contenir, pour l'amadouer.

Le tropisme XIV²⁴ est encore une variation sur une situation de conversation, cette fois entre "ils" et "elle", chaque pôle de l'interlocution réagissant au plus subtil mouvement de l'autre:

²⁰ C'est Evelyne Thoiset qui a mis en lumière le rôle du bouffon dans l'œuvre de Sarraute, le définissant comme celui qui "donne à voir le tropisme théâtralisé" ("Bouffonneries", communication au Colloque "Nathalie Sarraute", vendredi 7 mai 1999, Université de Paris VII-Jussieu). Voir aussi, du même auteur, "Deux sources du comique dans *Portrait d'un inconnu* et *Tu ne t'aimes pas*", *Roman 20-50* n°25, juin 98, p.63-75.

²¹ Pléiade, p.7 et 8.

²² Pléiade, p.14 et 15.

²³ Dans sa conférence "Le Langage dans l'art du roman", Nathalie Sarraute commente ce texte: "C'était une sorte de transe, une sorte de danse que seul le rythme des phrases pouvait transmettre"(Pléiade, p.1690).

²⁴ Pléiade, p.20 et 21.

Toujours fixés sur elle, comme fascinés, ils surveillaient avec effroi chaque mot, la plus légère intonation, la nuance la plus subtile, chaque geste, chaque regard; ils avançaient sur la pointe des pieds, en se retournant au moindre bruit, car ils savaient qu'il y avait partout des endroits mystérieux, des endroits dangereux (...) Mais parfois, malgré les précautions, les efforts, quand ils la voyaient qui se tenait silencieuse sous la lampe, semblable à une fragile et douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes, ils se sentaient glisser, tomber de tout leur poids écrasant tout sous eux: cela sortait d'eux, des plaisanteries stupides, des ricanements, d'atroces histoires d'anthropophages, cela sortait et éclatait sans qu'ils pussent le retenir. Et elle se repliait doucement - oh! c'était trop affreux! - songeait à sa petite chambre, au cher refuge où elle irait bientôt...

Ces trois textes ont des caractéristiques communes, qui annoncent la théâtralité spécifique des oeuvres à venir. D'abord le tropisme s'y présente en mouvement, il se déploie comme une sorte de pantomime, et fait de l'interlocution un petit drame. Le dialogue y est au moins implicite et, dans le cas des deux premiers exemples, "balisé" par quelques expressions au style direct. Le pré-dialogue est déjà présent: soit que l'écriture décrive le for intérieur des interlocuteurs ("Au fond d'elles-mêmes, elles le savaient, elles jouaient un jeu", dans le Tropisme IV; "Il sentait qu'à tout prix il fallait la redresser", dans le tropisme IX) — en passant au besoin de l'un à l'autre point de vue, comme dans le tropisme XIV (qui glisse des précautions angoissées de "ils" à la réaction horrifiée de "elle"); soit que les sensations mouvantes qui constituent le pré-dialogue soient décrites comme autant de gestes et de postures (sautiller d'avant en arrière, se démener comme un serpent devant la musique, avancer sur la pointe des pieds et puis se laisser glisser ou se tendre pour ensuite se replier)²⁵.

Enfin, dans les trois textes, apparaissent avec une relative netteté ces êtres si typiquement sarrautiens, que nous avons désignés du terme de bouffons. Pour eux le contact avec l'autre est à la fois nécessité vitale mais aussi fatigue et angoisse, honte et douleur, travail perpétuel, seule réalité et réalité invivable. Ces êtres, pour le moment simples silhouettes entrevues, préfigurent le bouffon Karamazov, et annoncent aussi le Narrateur des deux romans suivants. Ce qui les caractérise, c'est une certaine absence de distance, une étrange perméabilité dans le rapport avec autrui, une impossibilité, finalement, à se tenir "sur son

²⁵ Il y a une réelle parenté de l'écriture sarrautienne avec la danse. Mary Mac Carthy remarque que l'univers de Sarraute ressemble à ce que pourrait être une "pantomime auditive" (*The Writing on the Wall and Other Literary Essays*, 1969, cité dans *Contemporary Literary Criticism*, Vol.80, p.384). Certains moments des spectacles de Pina Bausch, avec leur recherche incessante de contacts qui dérapent sans cesse, peuvent sembler une merveilleuse illustration des tropismes sarrautiens.

quant à soi". Et par conséquent, "leur malléabilité étrange, cette singulière docilité avec laquelle, à chaque instant, comme pour amadouer les autres, pour se les concilier, ils se modèlent sur l'image d'eux-mêmes que les autres leur renvoient"²⁶: l'analyse que fera Sarraute, dans son article des *Temps modernes*, des personnages dostoïevskiens (dont le bouffon Karamazov porte les caractéristiques à incandescence), peut fort bien décrire les silhouettes esquissées dans ces trois tropismes.

Dans le Tropisme IV, les femmes qui dansent ne cessent de "regarder en lui une baguette" à laquelle elles se plient dans leurs moindres mouvements, et elles sautillent encore et encore, malgré leur épuisement, "sans le quitter des yeux, et de côté et en avant et en arrière, pour lui procurer cette jouissance." La relation décrite semble ici assez univoque: l'autre est un tyran ("comme il fait peur") à qui il s'agit de procurer du plaisir, faute de quoi la communication risque d'être brutalement rompue ("il va les rabrouer d'un air furieux"); le bouffon est ici tâcheron, amuseur contraint à d'humiliantes contorsions (les danseuses sont "conscientes de leur bassesse").

La relation est plus riche et plus contradictoire dans le tropisme IX: c'est la position de faiblesse de la femme qui fait de son interlocuteur son bouffon. La douceur un peu informe que suggère son attitude ("accroupie sur un coin du fauteuil, toute douce, toute plate, se tortillant"), provoque chez l'interlocuteur une réaction immédiate d'inquiétude ("à tout prix il fallait la redresser, l'apaiser"). Mais pour intervenir efficacement, il lui faudrait justement ne pas ressentir cette inquiétude, ne pas se laisser fasciner par ce tortillement, résister à l'empathie qui le contamine. Il faudrait un interlocuteur qui sache se tenir à distance, sur son quant à soi:

... quelqu'un qui aurait le courage de rester en face d'elle, là, bien assis, bien calé dans un autre fauteuil, qui oserait la regarder calmement, bien en face, saisir son regard, ne pas se détourner de son tortillement. "Eh bien! Comment allez-vous donc?" il oserait cela.

Mais tel n'est pas l'interlocuteur sarrautien, qui ne sait vivre la communication que sur le mode du contact étroit avec l'autre, dont il épouse tous les affects, le devançant même parfois dans le "ressenti" (cette prescience, ou ce "pré-ressenti" est d'ailleurs la malédiction

²⁶ "De Dostoïevski à Kafka", *L'Ere du soupçon*, Pléiade, p.1568.

particulière dont souffre le Narrateur de *Portrait d'un inconnu*, et plus encore celui de *Martereau*). L'interlocuteur du tropisme IX ne peut donc pas "redresser" la femme accroupie, mais seulement la "contenir", c'est à dire d'une certaine façon, l'absorber, devenir son contenant. Se démenant devant elle (en une sorte de danse verbale d'exorcisme) il donne corps à ses tropismes, il les incarne. Gonflé par elle d'angoisse, il restitue cette angoisse, théâtralisée. Il est devenu, avec toute la force étymologique du terme, son bouffon²⁷.

Quant au tropisme XIV, il fait explicitement référence à la figure du clown:

Parfois aussi, quand tout allait si bien, quand elle se pelotonnait déjà tout aguichée, sentant qu'on abordait une de ces questions qu'elle aimait tant, quand on les discutait avec sincérité, gravement, ils s'esquivaient dans une pirouette de clown, le visage distendu par un sourire idiot, horrible.

Il semble qu'on soit ici dans le cas de figure inverse des deux autres tropismes: la faiblesse de la jeune fille paraît susciter la grossièreté

un rien sadique de ses interlocuteurs. En réalité, ceux que le texte désigne par "ils" partagent avec les autres "bouffons" la même carence constitutive: eux aussi sont fascinés par l'autre, au point de le sentir à chaque instant en eux ("ils sentaient sans cesse, comme en un point sensible de leur chair, sa présence"). C'est précisément cette hypersensibilité à l'autre qui les conduit à renverser, comme des enfants turbulents qui n'arrivent plus à se contraindre, le fragile édifice de la communication. Paradoxalement, c'est parce qu'ils se surveillent sans cesse, guettant en eux mêmes pour le réprimer tout ce qui peut effaroucher la jeune fille, que tout à coup, involontaire mais irrépressible, "cela" sort d'eux: blagues idiotes, rires grossiers, horreurs. Ils ont tellement assimilé la vision que l'autre a d'eux (des agresseurs potentiels), qu'irrésistiblement, ils sont conduits à l'incarner, par une sorte de réaction mimétique qui est aussi une revanche du corps et de ses pulsions sur l'ordre social du langage²⁸.

²⁷ Avant de signifier "plaisanter", le français "bouffer", comme l'italien "buffare", signifie "souffler en gonflant les joues". Le tropisme IX, qui est le premier texte écrit par Sarraute, contient donc aussi le germe de son théâtre puisqu'on peut y lire en filigrane la situation de H1 face à Jean-Pierre dans *Le Silence* (voir Deuxième Partie, chapitre III).

²⁸ Un corps toujours potentiellement menacé par la monstruosité: leur visage est *distendu* par l'irruption de l'affreux sourire.

Telle est la malédiction du bouffon sarrautien: surdoué de la communication, il est sans cesse conduit, par ses aptitudes mêmes, et son extraordinaire don d'empathie, à la mettre plus ou moins en péril²⁹. Il multiplie les faux pas, les poses humiliantes et grotesques, il en fait trop, il se ridiculise, il crée le malaise à force de le pressentir. Il est celui par qui le scandale arrive.

Mais cette faiblesse constitutive est aussi ce qui lui donne sa "puissance fictionnante": dans le monde presque figé des tropismes, il est par excellence l'agent de dérèglement, celui qui rend possible un certain déploiement narratif, voire une dramatisation, du ressenti. Le bouffon est aussi celui par qui, dans l'écriture, "quelque chose arrive".

²⁹ Ce paradoxe est fort bien décrit par Hofmannsthal dans *L'homme difficile*, lorsque le héros décrit le clown Furlani - qui lui ressemble comme un frère: "Lui, il n'exagère rien, il ne caricature jamais non plus. Il joue son rôle: celui de l'homme qui voudrait comprendre tout le monde, aider tout le monde, mais qui, ce faisant, sème partout la plus grande confusion (...) *il se mêle toujours de l'intention d'autrui*. Il voudrait toujours participer à ce que font les autres, il a tant de bonne volonté..."(Editions Verdier, Lagrasse, 1992, p.71 et 72. C'est moi qui souligne).

Chapitre II: Premiers développements: Masques et Fantoches (*Portrait d'un inconnu*)

1) Personnages qui surgissent:

Tropismes était un recueil d'esquisses: les silhouettes que nous y avons repérées, nous les retrouverons tout au long de l'oeuvre, à travers diverses métamorphoses. *Portrait d'un inconnu*³⁰, qu'on peut considérer comme le premier véritable roman, développe une réflexion plus explicite. Il y a dans ce roman un aspect presque pédagogique, que la critique a souvent relevé, et sur lequel Nathalie Sarraute a eu l'occasion de s'expliquer: "Dans *Portrait d'un inconnu* et dans *Martereau*, comme je n'avais pas confiance, comme je pensais qu'on ne voyait pas ces tropismes, que personne ne les percevait, j'avais effectivement introduit un personnage, une sorte de "fou" qui passait son temps à les chercher chez les autres"³¹. Il est vraisemblable qu'en parlant de "fou" Nathalie Sarraute ait d'abord fait allusion à l'idée que le Narrateur peut sembler ne pas jouir par moments de toute sa santé mentale (dans le cours du roman, il finit effectivement par aller consulter un "spécialiste"). Mais il est aussi probable qu'elle ait eu à l'esprit l'emploi théâtral du mot, qui fait du Fou, ou du Bouffon, celui qui démasque les puissants, et dit la vérité d'un monde menteur.

Le Narrateur de *Portrait d'un inconnu* souffre de la même sorte de "fregolisme"³² que les bouffons de *Tropismes* : "L'impression que les gens ont de moi déteint sur moi tout de

³⁰ Commencé en 1940, terminé en 1946, *Portrait d'un inconnu* paraît en 1948 chez le jeune éditeur Robert Marin; il ne rencontre pratiquement aucun écho. Il aura un peu plus de succès lors de sa deuxième édition, en 1956, chez Gallimard, juste après *L'Ere du soupçon*.

³¹ *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?, op. cit.*, p.60.

suite, je deviens tout de suite et malgré moi exactement comme ils me voient"³³. Mais à la différence de ces derniers, et conformément à son rôle "pédagogique", il va utiliser cette perméabilité pour essayer de comprendre et d'expliquer (à son ami, à son médecin, et finalement à nous lecteurs) l'énigme de ces tropismes auxquels ses prédécesseurs se contentaient de réagir.

Cette énigme se présente à lui dans le roman sous les traits de deux personnages qui le fascinent: le Vieux ("l'avare, l'égoïste"), et sa Fille ("l'Hypersensible") - personnages que Nathalie Sarraute place sous la loupe du Narrateur³⁴. En tant que tels, les personnages arrivent de façon assez inattendue dans l'univers littéraire de Sarraute. Rien dans *Tropismes* ne laissait prévoir leur venue; ils témoignent essentiellement du désir de l'auteur de vaincre les réticences de ses lecteurs en leur offrant l'appui de quelques points de repère traditionnels. Mais c'est un confort illusoire, et le texte n'a guère de mal à le dissiper: dès le départ, ces deux personnages sont plus un facteur de trouble que de stabilité dans la narration.

Dans *Portrait d'un inconnu*, l'apparition des deux personnages est toujours donné comme un surgissement, à la fois très "mis en scène" et très inattendu: au début du roman, on commence par entendre longuement parler d'eux par le Narrateur, puis on assiste à une rencontre éclair entre lui et la Fille, enfin on a le long commentaire que le Narrateur fait de cette entrevue à son ami (dit l'"alter"): " Je l'ai vue, tu sais, je l'ai revue, elle a surgi brusquement, à un moment où je ne m'y attendais pas (...) Toujours à leur manière: des personnages à la Pirandello³⁵. C'était si fort, cette fois, que j'ai failli ne pas y croire"³⁶.

³² Leopoldo Fregoli, artiste de variétés italien (1867- 1936) fut un prodigieux imitateur, capable de jouer soixante rôles différents (hommes ou femmes) au cours du même spectacle; il reste le symbole de l'acteur à transformation.

³³ Pléiade, p.64.

³⁴ Il s'agit, pour la romancière à ses débuts, d'observer ce que deviennent, dans le roman moderne, les avatars du Père Grandet et de sa fille Eugénie.

³⁵ Dans la mise en scène de Pitoëff, l'apparition des Six Personnages, descendant lentement des cintres dans un ascenseur baigné de lumière verte, semble avoir créé un choc extraordinaire sur les spectateurs. Henri-René Lenormand écrit qu'ils "surgissaient lentement de l'Erèbe théâtral et s'avançaient vers les vivants stupéfaits. L'impression égalait en force et en épouvante certains moments de la tragédie grecque" (*Les Pitoëff*, "souvenirs", Librairie Lieutier, Paris, 1943, p.93). Et Bernard Dort: "les six personnages sortant de leur ascenseur et se dirigeant droit vers la rampe,

Quant à l'apparition du Vieux, un peu plus loin dans le roman, elle est très évidemment conçue comme un coup de théâtre: interrompant une sorte de long poème en prose dans lequel le Narrateur semble célébrer ses retrouvailles avec lui-même, un cri du Vieux lui revient en mémoire ("Assez! Taisez-vous! Assez!"), ébranle sa sérénité, et ramène au premier plan ce personnage et la relation complexe, le faisceau de tropismes qui lie le Narrateur à lui.

Incarnations d'un désir mais terriblement autonomes, toujours attendus et toujours inattendus, le Vieux et la Fille ressemblent à des personnages en quête de Narrateur, comme leurs modèles pirandelliens étaient en quête d'Auteur. Surtout, le Narrateur de *Portrait d'un inconnu* est en quête de personnages. Seulement il s'agit pour lui non pas de leur faire vivre leur destin de personnages, mais au contraire de les déconstruire, de brouiller leurs rigides contours, de révéler la mouvante réalité que cache leur apparente intégrité - la réalité des tropismes. Contrairement à la pièce de Pirandello, le roman se conclura pourtant par le triomphe de l'illusion, et la victoire du personnage faux-semblant (en l'occurrence, un certain Dumontet, tombé du ciel des personnages balzaciens pour servir de fiancé à la Fille). C'est un échec pour le Narrateur: il finira par abandonner sa quête, se résignant au monde "lisse et net" des faux-semblants, renonçant à faire reconnaître la vérité des tropismes qu'il semble décidément, comme Sarraute le craignait pour elle-même, être le seul à voir.

2) Le Bouffon contre le Masque:

c'était le théâtre contemporain surgissant brusquement des ténèbres et marchant à l'assaut du public" ("Pirandello et le théâtre français", *Théâtre Public*, Seuil, 1967, p.107).

³⁶ Pléiade, p.60.

Mais avant que le Narrateur ne déclare forfait, le lecteur va suivre ses laborieuses tentatives. Et il va assister, par son entremise, à la métamorphose des personnages, ou plus justement à leur anamorphose. Car vus de tout près — c'est la position qui est la plus naturelle au Narrateur³⁷ — les Deux Personnages n'offrent plus au regard que lambeaux informes, grouillements de petits désirs rampants, pulsations, frémissements, tentacules qui se tendent. Si on essaie de recomposer une image à partir de ces fragments, on n'obtient que celle d'un "porteur de tropismes". Ce n'est que dans certaines conditions optiques que ces masses informes et grouillantes peuvent faire illusion et passer pour des personnages: lorsque, vus de loin ou surgissant par surprise, ils arrivent à imposer un moment comme vérité certaines caractéristiques extérieures; ou lorsque, pour se protéger, ils appliquent eux même sur leur visage leur "masque". Ils oscillent donc sans cesse, aux yeux du Narrateur et à ceux du lecteur, entre deux états contradictoires que Philippe Jaccottet résume par l'opposition des "poupées" et des "larves"³⁸: clichés, images factices d'un monde inauthentique, ou vertiges angoissants de l'intériorité.

Le bouffon est alors celui qui tente de "mettre du jeu" dans cette opposition bloquée, d'établir un rapport entre les "poupées" et les "larves" et de rendre possible une sorte de libre circulation des tropismes. C'est précisément ce qu'essaie de faire, à sa façon souffrante, maladroite, parfois grotesque, le Narrateur. Il s'en explique assez tôt dans un chapitre qui tient lieu d'Art Poétique au roman³⁹.

Le texte commence par une réflexion sur le *masque*, celui par exemple que met automatiquement le Vieux quand il se retrouve face à sa fille, pour se protéger d'elle. Le masque est en quelque sorte le déploiement et l'incarnation de certains mots, les mots pétrifiants de la convention: un Vieil Egoïste, une Femme Seule, un Bourru Bienfaisant -

³⁷ *Je ne peux jamais éviter de percevoir, venant d'elle, les décharges les plus légères, et de vibrer à l'unisson* (Pléiade, p.117): cette remarque du Narrateur à propos de la Fille définit bien sa propre "perméabilité".

³⁸ "Poupées ou Larves", compte rendu de ***Portrait d'un inconnu***, *Gazette de Lausanne*, 16 février 1957, repris dans ***L'Arc***, n°95, 1984, p.27.

³⁹ Pléiade, p. 70 à 76. Ce passage, qui se situe au premier quart du roman à peu près, précède immédiatement la visite du Narrateur chez le "spécialiste". Sartre avait conseillé à Sarraute de supprimer ce texte, trop réflexif à son avis pour trouver place dans un roman (***Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?, op. cit.***, p.153).

autant de masques. Le masque est donc, pour certains, une façon de se protéger contre ce quelque chose d'indéfinissable qui risque toujours d'émaner de l'autre. Autant dire qu'il est en général un recours facile pour tous ceux qui ne supportent pas la part d'inconnu, d'incontrôlable, qu'il y a dans tout rapport humain — et que résume le mot de "tropisme".

Face au masque, suscités en quelque sorte par sa menaçante rigidité, vont alors apparaître les bouffons:

D'autres, tirés malgré eux, s'agitent comme des pantins, se contorsionnent nerveusement, font des grimaces. D'autres encore, pour amadouer le masque, pour rendre la vie à ses traits pétrifiés, jouent les bouffons, s'efforcent basement de faire rire à leurs dépens. D'autres, plus basement encore (...) quémangent une tape qui les rassure, une caresse, frétille, se vautrent le ventre en l'air: ils bavardent intarissablement, s'ouvrent le plus possible, se confient, racontent en rougissant, d'une voix mal assurée, devant le masque immobile, leurs plus intimes secrets.

On aura reconnu les silhouettes entrevues précédemment dans trois des *Tropismes*, leurs contorsions, leurs clowneries involontaires, leurs confidences intarissables. On reconnaît aussi le Narrateur lui même (et plus encore, celui à venir dans *Martereau*) lorsqu'il est confronté, dans le récit, aux Deux Personnages, qui aiment, dit-il, à s'amuser un peu de lui⁴⁰. Car les efforts du bouffon sont toujours voués à l'échec: le masque ne s'attendrit pas devant ses contorsions, au contraire, il ne fait que se durcir davantage, que ce soit pour se protéger lui même, pour punir le bouffon, ou pour corser le jeu.

Face au masque, le bouffon est presque toujours perdant. Il ne peut prendre sa revanche — une revanche un peu dérisoire — que sur un mode ludique et presque clandestin: comme le fait par exemple le Narrateur dans les petits jeux auxquels il se livre avec l'"alter":

Il me connaît. Il y a longtemps que je l'ai habité à mes jeux. Je l'ai dressé. Notre complicité remonte encore au temps où nous nous amusons, isolés loin des autres dans un coin de la cour du lycée, à dépecer délicatement, par petits morceaux, nos camarades, nos maîtres, nos parents (...) Depuis, à ses moments perdus, je l'entraîne. Il est du reste très doué. Sa branche à lui, du temps de nos ébats d'écoliers, était l'imitation. Il était excellent. Je lui promettais qu'il serait un grand acteur. Nous nous complétions bien: le dépeçage préalable l'aidait à découvrir des finesses, des expressions ou des intonations d'une grande subtilité⁴¹.

Ce n'est que dans ces jeux un peu puérils, ce petit "théâtre amateur" bricolé à deux, que le Narrateur réussit à "rendre la vie" aux masques pétrifiés, en les animant (par "alter" interposé) d'une vie tropismique que le "dépeçage" a mise au jour. Seulement, ce "petit

⁴⁰ *Ils jouent. Me mordillent même un peu en passant, juste pour me taquiner, et je me laisse toujours faire.* (Pléiade, p.54).

⁴¹ Pléiade, p.59.

théâtre des tropismes" est à usage interne, sans efficacité réelle. Comme une soupape, il libère un peu de la pression exercée par le monde des masques. Mais il ne peut servir à l'ébranler vraiment⁴². Du reste les imitations de l'"alter", même si elles utilisent le matériau tropismique fourni par le "dépeçage préalable", renvoient malgré tout à une appréhension extérieure des êtres, loin de l'empathie qui est le mode sur lequel le Narrateur vit ses relations et perçoit les tropismes⁴³

Là où le Narrateur bouffon échoue, c'est la romancière Sarraute qui va prendre sa revanche. Après avoir suggéré l'idée que les personnages les plus "vivants" du roman traditionnel ne sont peut-être que des variantes du *masque*⁴⁴, le texte s'attarde sur les "petites images précises et colorées" qu'ont laissées dans notre musée imaginaire tous ces personnages de roman "si réussis". Et il se conclut par un aveu d'impuissance qui est aussi sans doute une profession de foi esthétique:

Comme je voudrais leur voir aussi ces formes lisses et arrondies, ces contours purs et fermes, à ces lambeaux informes, ces ombres tremblantes, ces spectres, ces goules, ces larves qui me narguent et après lesquels je cours...

(...)

Ils ne sont pas pour moi, les ornements somptueux, les chaudes couleurs, les certitudes apaisantes, la fraîche douceur de la "vie". Pas pour moi⁴⁵

Et le texte se termine sur une image qui, dans son évidente connotation sadique, proclame la victoire de l'écrivain-chercheur de tropismes sur le Personnage défait, dénoncé comme *fantôme*:

⁴² Nathalie Sarraute ne semble pas ici considérer le théâtre comme une alternative ou un prolongement possible au travail du roman - même si le texte cité peut apparaître comme l'annonce de son théâtre futur: lui aussi a été préparé par un long "dépeçage préalable", à savoir l'élaboration romanesque des tropismes, depuis *Tropismes* jusqu'à *Les Fruits d'or*.

⁴³ A propos de cette scène, Arnaud Rykner repère, chez l'"alter" et le Narrateur, "deux modes de représentation concurrentiels": "Le premier (...) recompose le réel et l'ordonne en un système de signes codifiés (...) le second tente (...) de remonter jusqu'au réel brut" ("Ecrans et écrans sarrautiens: l'Inconnu du portrait", in *Roman 20-50, op. cit.*, p.44)

⁴⁴ C'est le fameux passage sur le vieux prince Bolkonski, le héros de Tolstoï, que Sartre voulait voir supprimé; la voix du Narrateur y ressemble beaucoup, effectivement, à celle de Nathalie Sarraute essayiste.

⁴⁵ Philippe Jaccottet entend ici "la plainte sourde du narrateur séparé de sa narration, qui ne peut plus nous narrer que cette séparation même" (article cité); mais il s'agit peut-être moins, pour Sarraute, d'un douloureux aveu d'impuissance que de la fugitive expression d'une certaine nostalgie.

Moi je ne sais, quand ils daignent parfois s'approcher de moi aussi, ces gens "vivants", ces personnages, que tourner autour d'eux, cherchant avec un acharnement maniaque la fente, la petite fissure, ce point fragile comme la fontanelle des petits enfants, où il me semble que quelque chose, comme une pulsation à peine perceptible, affleure et bat doucement. Là je m'accroche, j'appuie. Et je sens alors sourdre d'eux et s'écouler en un jet sans fin une matière étrange, anonyme comme la lymphe, comme le sang, une matière fade et fluide qui coule entre mes mains, qui se répand... Et il ne reste plus, de leur chair si ferme, colorée, veloutée, de gens vivants, qu'une enveloppe exsangue, informe et grise.⁴⁶

L'écrivain qui cherche, comme Nathalie Sarraute, à trouver "ce point fragile" où la vie "bat doucement", ne peut que dénoncer la facticité des personnages, dégonfler la prétention des poupées à passer pour des "gens vivants". On a vu que certains mots, "lourds comme du plomb", les mots de la convention sociale (un Père, une Fille, un Egoïste, une Enfant Gâtée), avaient la capacité de transformer les porteurs de tropismes en masques, ou les larves en poupées, pour reprendre l'opposition de Jaccottet⁴⁷. Inversement d'autres mots — mais ceux-là libérateurs — ont le pouvoir de défaire les masques, de leur rendre la vie. Ce sont les mots de l'écrivain, ou plus exactement son écriture, ses images et son rythme, qui peuvent ramener les belles poupées coloriées à leur modeste réalité de fantoches, à leur troublante vérité de larves. Ce processus de déconstruction des Personnages va trouver sa pleine expression au cours de la plus longue scène du roman, où la référence au théâtre est tout à la fois posée et défaite par l'écriture.

En effet, la grande scène d'affrontement du Père et de la Fille⁴⁸, qui pourrait apparaître comme la "scène à faire" dans un roman de personnages traditionnel, se révèle plus profondément comme le "modèle en grand" des drames tropismiques à venir. Sa construction dramatique (montée de la tension, "noeud" autour de la demande des six mille francs, affrontement de plus en plus violent jusqu'à la rupture, et résolution) est moins

⁴⁶ Le tropisme XIX proposait un processus similaire, donnant à voir comment des adultes fabriquent un fantoche avec un enfant, en l'enfermant dans un monde en trompe-l'oeil: *Ils l'avaient bien vidé et rembourré et lui montraient partout d'autres poupées, d'autres fantoches.* (Pléiade, p.26). Rappelons que dans le mot "fantoche" (dérivé de "fante", enfant) se confondent, plus encore que dans le mot "poupée", la faiblesse de l'enfant et celle de la marionnette.

⁴⁷ Au début du roman, le Narrateur essaye de convaincre l'"alter" dubitatif de l'existence de ce phénomène: *tous ces remous en eux (...) un seul mot, une seule bonne grosse image bien assenée, dès qu'elle pénètre là dedans, c'est comme une particule de cristal qui tombe dans un liquide sursaturé: tout se pétrifie tout à coup, se durcit. Ils se recouvrent d'une carapace.* (Pléiade, p.61).

⁴⁸ Pléiade, p.133 à 158.

remarquable que la perte d'identité progressive des protagonistes, qui accompagne ce mouvement dramatique. Car ce "moment de vérité" du roman est aussi, comme le remarque Hannah Arendt, le moment d'une *métamorphose* ⁴⁹, et celle-ci se déroule en plusieurs étapes. C'est d'abord l'affrontement des Personnages, chacun protégé par son masque, arc-bouté dans le rôle qu'il s'est choisi, et pour lequel il bénéficie du soutien de sa "cohorte protectrice" personnelle (vieilles fées radoteuses du voisinage pour elle, "vieille garde" de copains pour lui: deux formes de *choeur*, chargé d'amplifier la parole du Personnage). Crispé, déformé par la tension du combat, le Personnage subit d'abord une métamorphose animale, qui est une sorte de caricature de son masque ("engoncés dans leurs carapaces rigides, leurs épaisses armures - deux insectes géants, deux énormes bousiers..."). Mais ensuite, dans la chaleur de la lutte, chacun sent peu à peu qu'il change de forme, comme Alice tombant dans le puits ("il leur semble que leurs contours se défont (...) les armures craquent de toutes parts, ils sont nus, sans protection, ils glissent"); bientôt chacun, de plus en plus défait, va reconnaître dans l'autre son propre visage déformé ("Sa propre image grotesque. Sa caricature"). Au plus fort de l'affrontement, c'est le sentiment qu'a chacun de l'intégrité de sa personne qui se brouille ("Elle est tout contre lui maintenant, lourde et molle, toute gonflée de sa peur. Son produit immonde"). Et ce sont finalement les limites propres qui se perdent dans l'étreinte finale qui les confond ("collés l'un contre l'autre, dans leur fade et chaude odeur") sans plus de visage ni de contours, pris dans l'unisson d'une paradoxale lutte fusionnelle⁵⁰. Ce que la scène entre père et fille révèle ici de façon exemplaire se retrouvera dans les micro-drames tropismiques qui vont se jouer plus tard entre des êtres parfois moins définis: le combat de Personnages masqués (parfois soutenus par un *choeur*) et les métamorphoses bestiales, puis le brouillage des limites individuelles

⁴⁹ Soulignant que dans *Portrait d'un inconnu*, Sarraute reprend même l'image kafkaïenne de l'insecte géant, Arendt écrit: "la 'métamorphose', le moment de vérité autour duquel chaque roman est centré (...) est ce qui donne à l'écriture de Nathalie Sarraute une qualité dramatique qui est, je pense, unique dans la littérature de fiction contemporaine (...) La métamorphose se produit dans les rares moments où les deux sous-conversations s'affrontent (...) <lorsque> les deux personnages se rencontrent dans une intimité meurtrière qui n'autorise aucune dissimulation." ("Les Fruits d'or: Nathalie Sarraute", *The New York Review of Books*, article repris dans *Hannah Arendt, Cahiers du Grif*, n°33, p.22).

⁵⁰ Les citations renvoient aux pages 143, 144, 147, 148, et 154 du volume de la Pléiade.

et la réversibilité de l'image de soi, l'empathie portée à son comble au point culminant de l'affrontement.

Autrement dit, la romancière Sarraute réussit par les vertus de son écriture à faire aboutir les tentatives avortées de son Narrateur bouffon. C'est cette écriture qui (à la faveur d'une scène apparemment construite sur le modèle dramatique) déconstruit les personnages. Car les contorsions bizarres, le bavardage intarissable, les confidences indécentes, et jusqu'à la "voix mal assurée" — tous ces traits qui définissaient le bouffon tentant d'amadouer le masque — sont bien aussi les caractéristiques d'une écriture⁵¹ qui réussit, par l'exhibition de l'intimité (ressassée à l'infini, à travers les plus déroutantes images), à "faire trembler" les masques, à leur rendre la vie. Nous aurons l'occasion de vérifier que ce "devenir bouffon" de l'écriture sarrautienne, et cette utilisation détournée de la référence théâtrale, ne feront que s'accroître dans les romans ultérieurs, en particulier à partir de la disparition, dans *Le Planétarium*, du Narrateur.

3) Le "modèle" pirandellien:

Le théâtre est encore présent, nous semble-t-il, d'une manière plus souterraine, à un niveau plus "enfoui" de ce premier roman. On a vu que les personnages y faisaient irruption de façon à la fois inattendue et très "mise en scène". On peut essayer d'interroger cette image insistante de "personnages faisant leur entrée en scène"⁵², en revenant sur la référence,

⁵¹ Sartre loue à la fin de sa préface "son style trébuchant, tâtonnant, si honnête, si plein de repentir (...) et qui, en fin de compte, nous livre brusquement le monstre tout baveux..." (Pléiade, p.39).

⁵² *Ils avançaient lentement le long du quai. Ils m'apparaissaient, comme Moïse dans ses nuées, tout enveloppés par la fumée soufrée du train qui venait de passer. Extrêmement scéniques, comme toujours. Si scéniques, si grimés qu'ils semblaient invraisemblables, impossibles. Des personnages faisant leur entrée en scène.* (Pléiade, p. 94).

légèrement marquée mais qui pourrait bien être importante, à *Six personnages en quête d'auteur*. La métaphore théâtrale doit se comprendre, dans l'économie du texte, par rapport à la métaphore picturale, beaucoup plus centrale.

La vision du fameux tableau (dû à un peintre inconnu) intitulé *Portrait d'un Inconnu*, qui fascine le Narrateur et donne son titre au roman, est à la fois une expérience cruciale pour le Narrateur au niveau de la diégèse, et une sorte de modèle esthétique que le roman se donne à lui-même. Le Narrateur trouve d'abord dans le tableau aimé une sorte de "répondant". L'appel que lui lancent - du fond de l'amas étrangement informe des lignes et des traits qui forment sa personne - les yeux de "l'homme au pourpoint", est aussi une assurance qui lui est donnée: celle que sa propre vision des choses, pour trouble et incertaine qu'elle puisse paraître, existe et contient sa part de vérité. Conforté par cette assurance, le Narrateur va désormais assumer pleinement sa quête, et accueillir avec intérêt, voire même provoquer les apparitions des personnages dans le récit (par la remémoration, la reconstitution fantasmée, ou la rencontre réelle), au lieu de ne faire, comme jusque là, que les subir avec une certaine angoisse.

Par ailleurs, dans sa fonction d'art poétique en quelque sorte, le tableau annonce les prises de position ultérieures de Nathalie Sarraute⁵³: le refus de la forme achevée et parfaite, fermée sur elle même, et le choix d'une écriture perpétuellement "en travail de naissance", dont seront les répondants à la fois la réalité à mettre au jour, et le lecteur à rencontrer.

Par rapport à ce modèle pictural central, le théâtre paraît n'être rien de plus qu'une métaphore assez périphérique. Elle va néanmoins se révéler importante dans la mesure où elle permet d'énoncer la règle pirandellienne de fonctionnement du récit (c'est à dire de brouillage de la diégèse). C'est au cours de la visite du Narrateur chez le "spécialiste" que ce fonctionnement est décrit de la façon la plus nette (on n'avait eu affaire jusque là, qu'à des allusions peu claires destinées à l'"alter"):

J'ai parlé d'"eux" (...) Je lui ai raconté tout, pêle-mêle, comme je pouvais, surtout la "scène" entre eux, ce moment où ils s'affrontent, qui me tire et où je tombe comme dans un trou noir; la façon, aussi, dont ils surgissent, et cette fascination pénible qu'ils exercent toujours sur moi.⁵⁴

⁵³ Qui a souvent souligné elle-même à quel point la littérature, encore massivement d'inspiration balzacienne, était en retard sur la peinture et ses recherches non figuratives.

Nous sommes encore presque au début du roman, à un moment où, si nous avons déjà eu l'occasion de voir "survenir" une fois le personnage de la Fille, nous ne pouvons pas avoir la moindre idée concernant "la 'scène' entre eux" dont parle le Narrateur. L'emploi du présent, ce présent de la "scène" toujours recommencée ("ce moment où ils s'affrontent") désigne donc le caractère répétitif et fantasmatique, qu'il faudra attribuer à la grande scène d'affrontement qui est décrite dans la dernière partie du roman. Par extension, le lecteur est en droit de se demander si toutes les interventions des deux personnages (et pas seulement les scènes qui sont censées se dérouler à huis clos), ne doivent pas être affectées du même indice fantasmatique — et en particulier leurs surgissements si théâtraux, que l'"alter" attribue d'ailleurs aux pouvoirs du Narrateur ("il lui semble aussi, comme à moi, que c'est moi qui les fais surgir, qui les provoque"⁵⁵).

Ces apparitions insistantes des deux personnages, cette "grande scène" (le morceau de bravoure de leur répertoire) annoncée de si loin, ne peuvent manquer de nous renvoyer à Pirandello, et à ce qu'il écrit dans sa préface à *Six personnages en quête d'auteur*:

...comme je persistais dans ma volonté de les <ces six personnages> chasser de mon esprit, eux (...) continuaient de vivre pour leur compte; ils choisissaient certains moments de ma journée pour se présenter de nouveau à moi dans la solitude de mon bureau, et tantôt l'un tantôt l'autre, tantôt deux à la fois, ils venaient me tenter, me proposer telle ou telle scène à représenter ou à décrire (...) Cela finit par être, pour moi, à un certain moment, une véritable obsession.⁵⁶

On sait que Pirandello finit par céder, dans une certaine mesure, aux Six Personnages: il accepte leur présence, mais en leur imposant sa règle du jeu. Il ne représentera pas le drame que les Six Personnages désignent comme le leur et veulent voir porté sur la scène, mais en utilisera seulement des fragments, d'une façon qui ne semble chaotique que parce que sa logique est celle d'un autre drame, celui qui est effectivement représenté et qui met en jeu, outre les personnages, la troupe des comédiens — ce que Pirandello appelle "la comédie de la vaine tentative de cette réalisation scénique improvisée".

⁵⁴ Pléiade, p.77. Le Narrateur énonce ici une fascination contradictoire: pour les profondeurs tropismiques et les luttes confuses qu'il y pressent (la "scène") d'une part, et d'autre part pour ces figures toutes lisses de Personnages, qui surgissent et le sidèrent.

⁵⁵ Pléiade, p.64.

⁵⁶ Pirandello, *Théâtre complet I*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1977, p.998.

De même, les différents moments où apparaissent les deux personnages du Vieux et de la Fille, dans *Portrait d'un inconnu*, ne s'organisent pas en un récit cohérent de leur relation (ni même de la relation qu'ils ont pu nouer avec le Narrateur). Leur chronologie — entre souvenirs, scènes rapportées ou imaginées, rencontres réelles sans repères de temps — n'est guère facile à démêler; la logique même de leur enchaînement est obscure. Elle ne s'éclaircit que si l'on considère ces moments comme des jalons dans la quête du Narrateur à la recherche des tropismes. Elle seule structure le texte, convoquant les Personnages selon ce qu'elle doit extraire d'eux et de leur relation pour progresser. On s'aperçoit alors que chacune de leurs apparitions contribue à déployer un peu plus sous le regard du Narrateur tout l'éventail des drames tropismiques qui se jouent en eux et entre eux — et que la "grande scène" finale va magistralement orchestrer.

Cette "grande scène" nous renvoie elle aussi au drame de Pirandello. La pièce *Six personnages en quête d'auteur* est en effet essentiellement orientée, dans sa construction, par le désir des deux personnages principaux, le Père et la Belle-Fille. Tous deux brûlent du désir de jouer la terrible scène de leur rencontre quasi incestueuse dans la maison de rendez-vous de Madame Pace. Le but pour chacun est de donner de cette scène sa propre interprétation, et de la faire prévaloir sur celle de l'autre, pour imposer son propre personnage et le voir enfin absous (et celui de l'autre condamné). Selon l'optique adoptée, la scène devra donc représenter "la Tentation et les Remords d'un Père" ou bien "le Déshonneur d'une Pauvre Orpheline". La "grande scène" est donc attendue chez Pirandello comme l'affrontement décisif de deux auto-définitions concurrentes.

De la même façon, le Vieux et la Fille semblent à tout moment tendus vers leur grande scène finale (qui pourrait s'appeler, selon l'optique adoptée, "le Vieux Grigou et la Pauvre Fille" ou "le Bon Vieillard et la Sangsue") — scène d'affrontement autour d'une somme d'argent exigée et refusée, chacun revendiquant contre l'autre ses droits de Père, ses droits de Fille, et rameutant pour le soutenir son "choeur" personnel. A chaque rencontre ils semblent prêts, chacun "engoncé dans son épaisse armure", à jouer leur scène sitôt que l'occasion s'en présentera. Mais de même que chez Pirandello le jeu entre réalité du théâtre et vérité des personnages défait sans cesse, avant qu'elle puisse prendre sens, la scène tant

attendue, de même la "grande scène" tant attendue de *Portrait d'un inconnu* finit par se défaire, nous l'avons vu, sous la pression des tropismes, avant d'avoir pu se constituer en une scène traditionnelle d'affrontement de deux personnages.

Au delà des convergences anecdotiques qu'on pourrait encore relever (le fait que la Fille chez Sarraute soit en deuil, comme la Belle-Fille chez Pirandello, le fait que toutes deux s'échappent finalement, de façon assez inattendue et brutale, du "petit théâtre familial"), le modèle pirandellien pourrait donc bien définir, pour ce premier roman, un mode de fonctionnement du récit, en ce qui concerne l'action et les personnages.

Au terme de cette analyse, nous espérons avoir montré que la référence au théâtre, pour être assez discrète, n'en joue pas moins un rôle qui est loin d'être périphérique. A ce moment de l'œuvre, le théâtre apparaît surtout comme un réservoir de formes et de figures — le *bouffon*, le *masque* et le *fantoches*, le *choeur*, la *scène* — qui fournit à Nathalie Sarraute des outils propres à opérer cet ébranlement des formes romanesques traditionnelles (et en premier lieu du Personnage), qu'elle est en train d'expérimenter. *Portrait d'un inconnu* a beau se terminer sur l'échec du Narrateur bouffon et le retour triomphal des masques, une voie a été frayée vers l'expression de réalités plus insaisissables et plus profondes. Elle ne va pas cesser de s'élargir.

Enfin, de même que pour Pirandello les personnages, comme création imaginaire, peuvent être rattachés presque indifféremment à un roman, un drame, ou une nouvelle (c'est du moins ce que laisse entendre sa préface à *Six personnages...*), il semble bien aussi que pour Nathalie Sarraute le personnage apparaisse, à l'intérieur même du roman, comme toujours susceptible de revêtir, à un moment ou à un autre et en quelque sorte "naturellement", les oripeaux du théâtre. C'est ce que va illustrer, de façon bien plus nette que *Portrait d'un inconnu*, son second roman, *Martereau*.

Chapitre III: Première réflexion théorique: le Bouffon Karamazov (*L'Ere du soupçon*)

1) Du dehors vers le dedans:

L'article que Nathalie Sarraute écrit en 1947, "De Dostoïevski à Kafka"⁵⁷, est pour l'écrivain une façon à la fois de faire le point sur son parcours et de se situer dans le débat littéraire de l'époque, fortement marqué par l'influence de Sartre. Comme elle le rappelle dans la préface de 1964, son premier livre, *Tropismes*, paru en 1939, n'avait éveillé "à peu près aucun intérêt". *Portrait d'un inconnu*, terminé en 1946, un an auparavant, n'a toujours pas trouvé d'éditeur, malgré le parrainage (et la préface) de Sartre. Le sentiment de se trouver à contre-courant ne pouvait qu'inciter à la réflexion un auteur aussi sensible que Nathalie Sarraute aux évolutions de l'art moderne et au "mouvement irréversible de la littérature"⁵⁸. D'autre part, l'année 1947 est marquée par les interventions de Sartre sur la littérature et le roman⁵⁹: les prises de positions de Sarraute sur Camus ou Dos Passos, mais aussi sur Dostoïevski et Proust, peuvent nous apparaître comme une façon de continuer le dialogue noué avec Sartre dès 1945 à propos de Faulkner, Kafka, et surtout de son propre travail sur *Portrait d'un inconnu* (dont la préface fut, pour une part, le fruit de longues conversations entre Sartre et Sarraute).

Sarraute partage avec Sartre le refus de tout essentialisme, et d'une psychologie fondée sur des types et des caractères définis. Mais Sartre souhaite que le roman, une fois débarrassé

⁵⁷ Publié en octobre 1947 dans *Les Temps modernes*, l'essai paraîtra en volume dans *L'Ere du soupçon* (Gallimard, 1956, puis 1964, avec une préface de l'auteur).

⁵⁸ Préface de *L'Ere du soupçon*, Pléiade, p.1555.

⁵⁹ *Qu'est-ce que la littérature?* fut publié dans *Les Temps modernes* entre février et juillet 1947; en 1947 paraît également le recueil *Situations I* (Gallimard), qui regroupe entre autres des études sur le roman américain et sur *L'Etranger* de Camus.

des conventions psychologiques, se débarrasse aussi de la psychologie tout court, et jette ses héros "sur la grand-route", au milieu de la foule et des choses, "sous une aveuglante lumière": "la conscience n'a pas de 'dedans'; elle n'est rien que le dehors d'elle-même", écrit-il dans sa présentation de Husserl. Et il se réjouit: "Nous voilà délivrés de Proust. Délivrés en même temps de la 'vie intérieure': en vain chercherions-nous (...) les caresses, les dorlotements de notre intimité, puisque finalement tout est dehors, tout, jusqu'à nous-mêmes"⁶⁰. Chez l'écrivain modèle, Dos Passos, il prône l'ouverture du dedans au dehors, et son efficacité romanesque: "il suffit de raconter une vie avec la technique du journalisme américain, et la vie cristallise en social, comme le rameau de Salzbourg." Le lecteur est alors bien obligé, continue Sartre, de reconnaître dans ce qu'il croyait être sa subjectivité "le monde gluant des représentations collectives", de retrouver dans son for intérieur si dorloté "l'ignoble conscience de 'tout le monde'"⁶¹. Chez Sarraute, Sartre souligne la même prégnance du lieu commun, qui est "présence de tout le monde en moi": "C'est la 'parlerie' de Heidegger, le 'on' et, pour tout dire, le règne de l'inauthenticité"⁶².

Il est sans doute assez compréhensible de trouver sous la plume de Sartre la même façon de faire référence à Heidegger à propos de Sarraute et de Dos Passos. Mais il est probable que Nathalie Sarraute ne dut se sentir, du coup, qu'à moitié comprise⁶³. En écrivant "De Dostoïevski à Kafka", elle entreprend donc d'élucider, pour elle-même et peut-être aussi en réponse à Sartre⁶⁴, sa propre conception de la vie psychologique (plus tard elle

⁶⁰ Jean-Paul Sartre, "une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité", **Critiques Littéraires** (*Situations, I*), Gallimard, Folio, 1993, p.30-32.

⁶¹ "A propos de John Dos Passos et de '1919'", **Ibid.**, p.21-22.

⁶² Préface de Sartre à **Portrait d'un inconnu**, Pléiade p.36 et 37.

⁶³ Elle le reconnaissait en 76, dans un entretien titré "Nathalie Sarraute: 'Sartre s'est trompé à mon sujet' ": "Une autre erreur à laquelle a conduit de façon constante la préface de Sartre, c'est la vacuité ou l'insignifiance prêtée à la "parlerie" de mes personnages, comme s'il s'agissait pour moi, par ce biais, de dénoncer la banalité et l'inauthenticité de l'échange oral. De cela, je me préoccupe comme de l'an 40. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'inconsistance apparente des bavardages, c'est précisément la consistance inconnue mais sensible dont ils sont lourds, tout ce qu'il y a derrière la conversation." (Propos recueillis par Jean-Louis Ezine, **Les Nouvelles Littéraires**, n°2552, 30 septembre 76).

⁶⁴ Lorsqu'elle écrit, à propos des romans de Dostoïevski: *Il se produit comme un déplacement, du dehors vers le dedans, du centre de gravité du personnage, déplacement que le roman moderne*

abandonnera ce terme au profit de celui, plus neutre, de "psychique"). Il s'agit pour elle de préciser sa propre vision de l'intériorité, et d'esquisser la forme romanesque qu'il faudra inventer pour la recréer.

Pour ce faire, elle choisit d'invoquer, par delà les influences plus directes de Proust, de Joyce ou de Virginia Woolf, le parrainage assez lointain de Dostoïevski. C'est une façon "exotique" de revendiquer le psychologique, et un moyen de marquer ainsi ses distances avec la tradition française du roman d'analyse psychologique, avec la princesse de Clèves et Adolphe (auprès de qui elle renvoie ironiquement, au terme de son analyse de *L'Etranger*, le Meursault d'Albert Camus). C'est aussi une façon provocante de revendiquer, contre le modèle prôné d'une littérature de l'avenir, au modernisme rutilant et sans passé ("la saine simplicité du jeune roman américain"⁶⁵), un modèle plus ancien, archaïque même, primitif et chaotique. Nous devons revenir en arrière, écrit-elle, et "plonger au plus épais du tumulte"; nous devons scruter "sans une ombre d'indignation ou de dégoût, la matière trouble qui bouillonne et déborde"; nous devons rencontrer le vieux bouffon Karamazov, et reconnaître dans son archaïsme un des visages possibles de notre modernité:

Dans la cellule du vénérable père Zossime, en présence d'une nombreuse assistance, le vieux Karamazov entre en scène et se présente: "Vous voyez devant vous un bouffon, un bouffon, en vérité! C'est ainsi que je me recommande... une vieille habitude, hélas!" et il se contorsionne, il grimace, une sorte de danse de Saint-Guy disloque tous ses mouvements, il s'exhibe dans des poses grotesques, il décrit avec une féroce et âcre lucidité comment il s'est mis dans des situations humiliantes (...) il ment effrontément et, pris en flagrant délit, il retombe aussitôt sur ses pieds (...) il s'abaisse encore davantage comme s'il savait qu'ainsi il abaisse les autres avec lui, les avilit, il ricane, il se confesse (...) pareil à un malade sans cesse occupé à guetter en lui-même les symptômes de son mal, le regard tourné vers lui-même, il se scrute, il s'épie: c'est pour les amadouer, pour se les concilier, c'est pour les désarmer qu'il se démène ainsi (...) c'est pour se conformer à l'idée qu'ils se font de lui, pour renchérir encore sur eux qu'il se contorsionne (...) ⁶⁶

Cette matière trouble que Nathalie Sarraute scrute ici passionnément (il semble que ce soit elle-même qui traduise) est pour son propre travail pleine d'enseignements. Nous voici bien loin de l'auteur "s'attachant à peindre le monde rassurant et désolé de l'inauthentique", que

n'a cessé d'accentuer (Pléiade, p.1571), on peut penser qu'il s'agit, aussi, d'une réponse polémique aux positions de Sartre.

⁶⁵ Pléiade, p.1559.

⁶⁶ Pléiade, p.1564-1565.

Sartre saluait dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*⁶⁷ En invoquant l'exemple de ce passage des *Frères Karamazov*, Nathalie Sarraute affirme qu'on peut recréer dans le roman le monde - peu rassurant mais ô combien vivant - de l'intériorité authentique:

Toutes ces contorsions bizarres (...) tous ces bonds désordonnés et ces grimaces, avec une précision rigoureuse, sans complaisance ni coquetterie, traduisent au dehors, telle l'aiguille du galvanomètre qui retrace en les amplifiant les plus infimes variations d'un courant, ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent, et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie.⁶⁸

Ce commentaire du texte de Dostoïevski constitue sans doute la première (chronologiquement) des tentatives de définition des tropismes. Ce que Karamazov donne à voir par ses invraisemblables gesticulations, c'est la même réalité psychique que Sarraute cherche à recréer, celle des tropismes. Ces "mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience", Dostoïevski leur a, le premier, donné droit de cité romanesque. Mais il l'a fait, nous dit Sarraute, avec ses "procédés de primitif": la vigueur et l'ingénuité de son trait compromettent sans doute la vraisemblance, mais au profit de la poésie et de la puissance tragique.

2) Action, Dialogue, Choralité:

Ainsi le bouffon Karamazov, avec son intense malléabilité, sa théâtralité excessive, donne une expression puissamment dramatique aux complexités de la vie psychique⁶⁹. Et ce faisant, il en révèle la vérité: car la vie psychique est par nature dramatique. Nathalie Sarraute ne le formule pas encore aussi nettement qu'elle le fera plus tard, dans sa préface

⁶⁷ Pléiade, p.39.

⁶⁸ Pléiade, p.1566.

⁶⁹ Mikhaïl Bakhtine a montré que le personnage du bouffon, comme celui du fripon et du sot, introduit dans le genre romanesque un discours démystificateur qui vient de la place publique et des tréteaux de théâtre, permettant ainsi à ce genre de révéler la subjectivité libre, non conventionnelle, de "l'homme intérieur" ("Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman", in *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Collection Tel, 1987, pages 305 à 312).

de 1964 par exemple, où elle définit les tropismes comme "action dramatique" et écrit que "leur déploiement constitue de véritables drames"⁷⁰. Mais elle insiste déjà sur le fait que le tropisme est action et non pas raisonnement⁷¹:

Et, disons-le tout de suite, ce que révèlent ces soubresauts (...) n'a absolument rien à voir avec ce décevant et abstrait exposé de motifs auxquels on reproche aujourd'hui d'aboutir à nos procédés d'analyse. Ces mouvements sous-jacents (...) que toutes ces grimaces mettent au jour, ne sont eux-mêmes rien d'autre que de l'action et ne diffèrent que par leur délicatesse, leur complexité, leur nature - pour employer un mot cher à Dostoïevski - "souterraine", des grosses actions de premier plan que nous montre un roman de Dos Passos ou un film.⁷²

Le tropisme est action, c'est sa première caractéristique; sa seconde caractéristique, c'est d'être dialogue, au sens où il naît et se nourrit toujours de la rencontre avec l'autre. La description par Sarraute du passage des *Frères Karamazov* le dit bien: c'est la rencontre passionnée avec l'autre — ici le père Zossime — et l'évolution pas à pas et dans ses moindres méandres de cette rencontre, qui induit tous les mouvements que répercute, grossis et théâtralisés, le bouffon Karamazov. L'autre est au centre de la vie psychique du vieux Karamazov, comme de chacun d'entre nous. L'autre: non pas "les autres". Non pas la présence étouffante des représentations collectives, non pas le lieu commun imposant comme "la présence de tout le monde en moi"⁷³; mais l'autre singulier et immense comme moi, avec qui je tisse une relation inédite et sans cesse changeante, l'autre avec qui je risque tout, le meilleur et le pire, la reconnaissance ou l'annihilation, la fusion ou l'exil.

A la source de tous les mouvements que le bouffon dostoïevskien donne à voir, Nathalie Sarraute désigne une pulsion initiale, qu'elle définit en des termes empruntés à Katherine Mansfield: "ce terrible désir d'établir le contact"⁷⁴, et où elle voit un "trait de caractère

⁷⁰ Pléiade, p.1554.

⁷¹ Sartre décrivait les personnages de Dostoïevski comme "ces maniaques intelligents et raides, toujours dignes et toujours humiliés, qui se débattent dans l'enfer du raisonnement, se moquent de tout et s'évertuent sans cesse à se justifier (...)" (*Situations, I, op. cit.*, p.54).

⁷² Pléiade, p.1566.

⁷³ Préface de Sartre à *Portrait d'un inconnu*, Pléiade, p.36.

⁷⁴ Décrivant l'excessive sollicitude de son amie et garde-malade, Katherine Mansfield notait: "Il y a quelque chose de terrible dans cet éternel désir d'établir le contact" (*Journal*, Gallimard, Folio, 1973, p.348). La contraction opérée par Sarraute ("ce terrible désir d'établir le contact") est significative de sa vision des relations humaines: la peur en est une des composantes essentielles.

primordial du peuple russe"⁷⁵. Ici, le bouffon n'est plus seulement un rôle improvisé pour répondre à la pression ou libérer l'angoisse de certaines situations d'interlocution, comme dans *Tropismes*. Il n'est plus seulement un rôle endossé par le Narrateur dans sa stratégie de déstabilisation des Personnages, comme dans *Portrait d'un inconnu*. Le bouffon est donné ici comme un rôle aussi universel que la pulsion qu'il incarne, le rôle par excellence dans l'infini théâtre de l'interlocution: chacun de nous est appelé à être un jour ou l'autre le bouffon dans sa relation avec l'autre⁷⁶.

C'est par Dostoïevski et ses créatures que Nathalie Sarraute a eu l'intuition de la théâtralité spécifique de la vie intérieure telle qu'elle voulait la recréer. Une théâtralité de l'excès et du retournement des contraires, dont la coloration légèrement mélodramatique permet de faire coexister dans l'écriture intensité émotionnelle et distance humoristique:

... jeu subtil, mystérieux, où la haine se mêle à la tendresse, la révolte et la fureur à une docilité d'enfant, l'abjection à la plus authentique fierté, la ruse à l'ingénuité, l'extrême délicatesse à l'extrême grossièreté, la familiarité à la déférence; il taquine, excite, attaque, il rampe et guette, il fuit quand on le cherche, il s'installe quand on le chasse, il essaie d'attendrir et aussitôt il mord, il pleure et révèle son amour, il se dévoue, se sacrifie, et se penche quelques instants après, le rasoir à la main, pour tuer...⁷⁷

Cette description par Sarraute des mouvements que l'on trouve chez l'Eternel Mari ne semble-t-elle pas annoncer déjà le H1 du *Silence*, son premier "porte-parole" au théâtre? Ses accès de lyrisme naïf, vite étouffés par une remarque cynique, ses rages brutales suivies d'appels à la pitié, ses moments de vertige, ses provocations infantiles dont il a honte aussitôt, ses demandes d'amour éperdues et ses retours inattendus à une dignité pointilleuse, ses plaisanteries stupides alors qu'il est au bord des larmes, tous ces mouvements désordonnés dont le seul but est d'établir le contact avec le silencieux Jean-Pierre, feront de H1 l'héritier direct des bouffons dostoïevkiens.

⁷⁵ Pléiade, p.1570.

⁷⁶ L'article de Sarraute annonce, par certaines de ses intuitions, les analyses de René Girard sur le dépassement, chez Dostoïevski, de la fascination romantique qu'exerce sur le Moi démunie l'Autre inaccessible (Cf *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Editions Bernard Grasset, 1961, p.299 à 323); René Girard saluera d'ailleurs l'article de Sarraute et soulignera la filiation dostoïevskienne du *Planétarium* dans la description, par la romancière, des "structures psychologiques de la fascination" (*The French Review*, vol.34, n°1, octobre 1960).

⁷⁷ Pléiade, p.1567.

La dernière caractéristique de cette théâtralité est d'être éminemment chorale ou polyphonique. Le bouffon est, d'une certaine manière, un anti-personnage. Loin d'être défini par la singularité de sa psychologie (comme type ou caractère) ou de sa situation parmi les autres (comme le personnage de Sartre ou de Camus), il est une sorte d'être "unanime". Il donne à voir avec une expressivité particulière, ce que Maurice Blanchot appellera "une intimité toute subjective et pourtant comme privée de sujet"⁷⁸:

...pour en revenir à Dostoïevski, ces mouvements, sur lesquels toute son attention et celle de tous ses héros et celle du lecteur se concentre, puisés dans un fond commun, et qui, telles des gouttelettes de mercure, tendent sans cesse, à travers les enveloppes qui les séparent, à se rejoindre et à se mêler dans la masse commune; ces états baladeurs qui traversent toute son oeuvre, passent d'un personnage à l'autre, se retrouvent chez tous, sont réfractés dans chacun suivant un indice différent, et nous présentent chaque fois une de leurs innombrables nuances encore inconnues, nous font pressentir quelque chose qui serait comme un nouvel unanimisme.⁷⁹

Ce "nouvel unanimisme", suggéré par les mouvements souterrains dont les créatures de Dostoïevski sont la proie, Sarraute va s'employer à lui donner une forme romanesque. Elle va donc poursuivre et radicaliser peu à peu le travail de sape commencé sur le Personnage par *Portrait d'un inconnu*. Ce processus de déconstruction aboutira, dans *Les Fruits d'or*, à la disparition de presque tout personnage repérable dans un récit tout entier porté par des voix proliférantes. Mais dès le roman suivant, *Martereau*, les progrès de ce "nouvel unanimisme" sont sensibles, en dépit des ressemblances de structure avec *Portrait d'un inconnu*: nous retrouvons certes un Narrateur qui dit "je", mais c'est désormais un "je" en perdition. Parallèlement, le thème du théâtre va se trouver développé jusqu'à devenir une sorte de modèle de référence opérant à l'intérieur de l'univers romanesque.

⁷⁸ Maurice Blanchot, "D'un art sans avenir", *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 1er mars 1957, n°51.

⁷⁹ Par l'expression "nouvel unanimisme", Sarraute entend sans doute marquer ses distances avec l'unanimisme de Jules Romains, qui est à la fois expérience poétique et spirituelle d'une fusion consciente dans la foule, et réflexion théorisante sur la façon dont se crée et vit un rassemblement doué d'une âme collective, soit ce qu'il appelle un "unanime". L'unanimisme devait permettre de fonder "un lyrisme objectif d'essence spirituelle" (*La Vie unanime*, Préface de 1925, Poésie/Gallimard, 1983, p.34). Notons que pour Jules Romains le théâtre est, comme l'église, la caserne, ou le café, un "unanime": "L'air de la salle est saturé d'âmes fondues" ("Le Théâtre", *Ibid.*, p.67).

Chapitre IV: Le théâtre comme thème dominant (*Martereau*)

1) Bouffon, un rôle "tournant":

Le Narrateur de *Portrait d'un inconnu* tirait une certaine consistance personnelle de sa quête; c'est elle qui le "soutenait", d'une certaine façon, dans la mesure où c'était un désir actif (non dénué parfois, on l'a vu, d'un certain sadisme) qui le portait vers les personnages du Vieux et de la Fille. Le Narrateur de *Martereau* est bien plus démuné; il est comme le double passif (voire masochiste) de ce premier Narrateur. Et sa quête est inverse: loin de vouloir défaire le Personnage, il aspire au Personnage comme à la seule réalité consistante, salvatrice parce que structurante. Phagocyté comme il l'est par les relations familiales dans lesquelles il est pris, le Narrateur se réfugie imaginativement auprès de Monsieur Martereau, un homme "d'un seul bloc":

J'ai toujours cherché Martereau. Je l'ai toujours appelé. (...) Il était la patrie lointaine dont pour des raisons mystérieuses j'avais été banni; le port d'attache, le havre paisible dont j'avais perdu le chemin; la terre où je ne pourrais jamais aborder, ballotté que j'étais sur une mer agitée, déporté sans cesse par tous les courants.

Cependant Martereau était là, tout près; il n'y avait qu'à étendre la main. (...) Alors sa poignée de main forte et cordiale, sa tape sur l'épaule: "Et comment va, jeune homme?" opèrent sur moi un effet immédiat. C'est l'apposition des mains, l'exorcisme, le signe de croix qui fait fuir le malin. D'un coup, comme par enchantement, ils disparaissent, tous les grouillements, flageolements et tressaillements, toutes les souillures et les plaies qu'ont laissées en moi leurs attouchements malsains, leurs louches caresses, leurs morsures. Tout se lisse, se durcit, tout prend des contours nets, un aspect bien nettoyé, rangé et astiqué, très rassurant. Le mauvais rêve, l'envoûtement se dissipe: je vois clair comme tout le monde, je sais où je suis, qui je suis.⁸⁰

Savoir qui on est, c'est d'abord savoir où on est. Plus que jamais, la question de l'identité, toujours chancelante, toujours à conquérir, se noue à celle de la distance à autrui. Mais le miracle que Martereau accomplit tout naturellement, le Narrateur a bien du mal à le reproduire: la distance à établir est toujours variable, difficile à déterminer, impossible à préserver:

C'est là pour moi, avec eux, le pire: cette impossibilité de prendre parti en face d'eux. De les aimer pour de bon ou de les haïr. (...) Tout le monde (sinon, comment vivrait-on?) y parvient sans effort, avec une rapidité, une sûreté qui chaque fois me confond. Les gens se plantent là devant vous à

⁸⁰ Pléiade, p.224 et pages 226-227.

bonne distance et regardent: de quoi a-t-il l'air? Que m'a-t-il dit? Qu'a-t-il fait? Faut-il le laisser approcher? Ou le tenir à l'écart? C'est leur instinct de conservation toujours si fort qui leur permet ainsi de se faire une opinion et d'oser, quand ils le trouvent bon, prendre leurs distances.⁸¹

Il faudrait évidemment, pour arriver comme tout le monde à "se planter à bonne distance", cesser d'être "balloté" sur la "mer agitée" des tropismes! Non seulement le Narrateur ne peut pas prendre ses distances avec les autres, mais même il ne sait parfois, des autres ou de lui-même, de qui se sentir le plus proche:

"... pendant ces jeux entre nous, ces combats, j'ai le sentiment étrange d'être comme écartelé entre eux et moi, d'avoir toujours un pied dans chaque camp. Qui plus est, s'il fallait choisir, je crois bien que je serais plutôt enclin à prendre parti pour eux contre moi."⁸²

Le Narrateur a le plus grand mal à savoir qui il est, puisqu'il ne sait pas où il est, "de quel côté" il est. Pour reprendre la problématique du dehors et du dedans — dont on a vu Sartre et Sarraute définir les enjeux de façon bien différente, au moment de l'article "De Dostoïevski à Kafka"⁸³ — on peut dire que le Narrateur de *Martereau* est pris dans une sorte de mouvement perpétuel du dedans au dehors, par lequel son intériorité s'ouvre tellement à la rencontre avec l'autre, qu'on ne sait plus si c'est pour être envahi ou pour engloutir. Il est phagocyté par les autres, mais il se nourrit des autres aussi. Maurice Blanchot, dans l'article déjà cité, donne de sa position la description la plus saisissante: "comme lui-même n'est rien que ce mouvement d'assimilation et d'approche, comme il n'est en rapport avec soi que par ses rapports avec tous, et que ces relations inquiètes, insatisfaites, inconsistantes n'ont de réalité qu'en lui-même qui n'est que cette inquiétude et

⁸¹ Pléiade, pages 203-204.

⁸² Pléiade, p.223; dans ce passage, le Narrateur exprime son sentiment de culpabilité avec des accents assez kafkaïens. La référence à Kafka se fera explicite vers la fin du roman: Martereau conduisant le Narrateur en visite dans la villa de banlieue est comparé aux "Messieurs" qui conduisent au supplice le héros à la fin du *Procès*. C'est une façon ironique de montrer le masochisme du Narrateur dans son besoin éperdu de contact (et l'on retrouve les conclusions de l'article "De Dostoïevski à Kafka"); c'est également une façon de montrer son désir de créer des personnages et son hésitation fondamentale, à propos de Martereau, entre les rôles opposés de martyr et de bourreau (dont son nom est comme la contraction).

⁸³ On peut aussi rappeler la formulation que Beckett donne, dans *L'Innommable* (la même année que *Martereau*), à ce même thème de la problématique frontière entre extérieur et intérieur: "c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux (...) je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre..." (Samuel Beckett, *L'Innommable*, Editions de Minuit, 1953, p.160).

cette inconsistance, nous sommes finalement aux prises avec une profondeur vide, une sorte de faim sournoise, une avidité plaintive et effrénée que nous ne savons où situer, car elle n'est plus dans le "je" qu'elle nie sans cesse et dont elle est comme la dévoration infinie, mais elle n'est pas davantage dans les autres qu'elle n'atteint que pour en ronger la réalité et la rendre imaginaire." Tel est le "je" en perdition du Narrateur de *Martereau*, "dedans rongé et rongeur d'un dehors qui toujours se reconstitue"⁸⁴. Nous touchons là aux limites du bouffon conçu comme être unanime: un pas de plus et le "je" explosera, et nous n'aurons plus affaire, comme dans *Les Fruits d'or*, qu'à un chœur de voix anonymes.

Dans cette précaire condition, il devient difficile au Narrateur de "faire le bouffon", au sens banal de l'expression, comme pouvait le faire le Narrateur du roman précédent. Nous n'aurons qu'une occasion de l'entrevoir dans ce rôle, au cours d'une conversation avec son oncle qui tourne rapidement au rapport de force, et débouche, comme d'habitude, sur l'humiliation du plus faible:

Je me fais penser à ce clown que j'ai vu dans je ne sais quel cirque, dont le numéro consistait à dire en avançant son visage vers l'autre clown qui le menaçait d'une gifle: "Eh bien, essaie donc, vas-y." Et l'autre, à tout coup, "y allait". Cette fois, lui aussi, comme toujours, "il y va".⁸⁵

En revanche, ce rôle de bouffon que le Narrateur n'a presque plus la force de tenir va se trouver redistribué: presque tous les protanistes du roman, nous allons le voir, auront l'occasion de l'endosser. Car là encore *Martereau* propose le fonctionnement inverse de *Portrait d'un inconnu*: le personnage tant désiré de Martereau va finir par se défaire sous l'action dissolvante des tropismes (alors que le premier roman se terminait par la victoire du Personnage sur le Narrateur vaincu et résigné). Et à la suite de Martereau, les autres personnages (l'Oncle, la Tante), déjà contaminés par leur proximité avec le Narrateur, achèveront de perdre leurs contours. Plus exactement, ces contours auront désormais la capacité de se brouiller et de se repréciser au gré des situations, dessinant des figures inédites, comme dans ce procédé qu'on utilise parfois au cinéma et qu'on appelle le "morphing". Plus le roman avance, et plus les personnages deviennent "plastiques", et

⁸⁴ Maurice Blanchot, "D'un art sans avenir", *art. cit.*

⁸⁵ Pléiade, p.221.

entrent dans le jeu des métamorphoses tropismiques: "clown grotesque", "redoutable chevalier", "matamore", telles sont les diverses incarnations de l'Oncle; "grande dame gâtée", ou "femme Capet", "douce esclave captive" ou "mijaurée", voilà les figures qu'est susceptible d'incarner la Tante.

Surtout, les deux principaux protagonistes, l'Oncle et Martereau, vont vers la fin du roman - quand la tempête des tropismes fait rage, pour ainsi dire - endosser à tour de rôle, dans l'imagination du Narrateur, la défroque du professeur Unrat. Dans le roman homonyme de Heinrich Mann, le professeur Unrat est humilié et déshonoré par la danseuse qui l'a séduit: "La face peinte, affublé d'oripeaux grotesques, elle le force chaque soir à faire le pitre, à crier cocorico sur l'estrade d'un beuglant sous les rires, les huées..."⁸⁶ La rumination du Narrateur met en place une sorte de tourniquet qui propulse imaginativement l'oncle et Martereau, l'un puis l'autre, inlassablement, sur la scène minable, sous les huées, criant Cocorico. On retrouve ici la figure du bouffon contraint par son tyran à d'humiliantes contorsions. Mais on en est arrivé à ne plus savoir qui est le bouffon de qui. Ou plutôt chacun à son tour est le bouffon de l'autre. L'humiliation est une épreuve "tournante", car la vérité du rapport s'est révélée fondamentalement indécidable: est-ce l'oncle qui a humilié Martereau en se servant de lui comme "homme de paille", ou est-ce Martereau qui s'est joué de l'oncle en le dupant, ou du moins en lui faisant peur? Tout est une question d'interprétation. **Martereau** a des apparences de comédie de boulevard⁸⁷, mais c'est profondément une réflexion sur l'interprétation. Et c'est à ces deux titres que le théâtre est au coeur du second roman de Sarraute, comme nous allons le voir plus précisément maintenant.

⁸⁶ Pléiade, p.314.

⁸⁷ Dans une émission diffusée le 9 septembre 1953, Etienne Lalou remarquait qu'on pouvait "résumer **Martereau** en trois lignes en donnant l'impression qu'il s'agit de la plus banale des comédies du théâtre de boulevard", et qu'on pourrait l'intituler "l'Homme de Paille et l'Homme d'Argent" (cité dans **L'Arc**, n°95, 1984).

2) Problèmes d'interprétation ou quatre versions d'une même scène:

Il faut tout d'abord rappeler qu'une "intrigue", si ténue soit-elle, détermine pour une part l'évolution du récit dans *Martereau*. Le personnage homonyme du roman n'est pas seulement l'objet des rêveries du Narrateur, il a aussi un rôle plus prosaïque, mais déterminant sur le plan de la diégèse. En tant qu'ami de la famille — et d'un niveau social assez inférieur — Martereau va rendre service à l'Oncle en lui servant de prête-nom pour l'acquisition d'une résidence secondaire en banlieue. Les circonstances qui entourent cette acquisition (l'absence de reçu pour l'argent liquide que l'Oncle a fait donner à Martereau, le déménagement des Martereau dans la résidence de banlieue sous le prétexte de mieux surveiller les travaux que l'Oncle a ordonné d'y faire, l'absence de réponse à une lettre que l'Oncle adresse à Martereau) conduisent le Narrateur et sa famille à soupçonner en Martereau, jusque là tenu pour un brave homme sans mystère, de sombres motivations et même jusqu'à des projets d'escroquerie.

Toute la deuxième moitié du roman pose donc le problème de l'interprétation qu'il convient de faire de ce qui s'est passé entre l'Oncle et Martereau. Pourquoi Martereau refuse-t-il de donner un reçu, comme l'Oncle finit par le lui demander par lettre? S'agit-il d'une simple petite brouille, due à l'amour-propre froissé de Martereau, que l'Oncle a utilisé comme "homme de paille"? L'Oncle a-t-il traité cette affaire trop brutalement, sans vouloir s'apercevoir que Martereau pouvait ressentir son attitude comme un peu trop condescendante⁸⁸? Ou avons-nous affaire à une histoire plus grave, une tentative d'escroquerie sur fond d'adultère? On remarquera que l'interprétation détermine aussi le statut en quelque sorte qu'on pourra attribuer au roman: pour parodier Sarraute, avons-nous affaire au énième "décevant et abstrait exposé de motifs" du roman d'analyse

⁸⁸ On retrouvera bien plus tard, dans *Pour un oui ou pour un non*, les ravages que font dans une relation ces infimes mouvements qu'on peut recouvrir du mot de "condescendance".

psychologique, ou à une de ces "grosses actions de premier plan que nous montre un roman de Dos Passos ou un film"⁸⁹

Toute l'énergie du Narrateur va donc se mobiliser sur ce problème d'interprétation. Et ses interventions vont prendre les deux formes que prend chez lui l'action: celle de la gaffe et celle de la rumination. Le gaffeur est une sorte de variante du bouffon. Dans ses rares actions concrètes, le Narrateur est toujours à contre-temps: c'est lui qui oublie de demander un reçu, et qui ensuite va maladroitement le réclamer; lui qui va dénigrer l'Oncle auprès de Martereau, pour ensuite trahir Martereau auprès de l'Oncle; lui qui plaide au mauvais moment et attaque quand il faudrait se replier. Dans le conflit, il est, écrit Bernard Pingaud, "celui qui change de camp à chaque épisode". C'est donc un Narrateur complètement déchu: "Non plus un dieu, mais un mouchard (...) sa position particulière se résume en ceci que complice de chacun, il est aussi la proie de tous."⁹⁰

Mais plus qu'à ces actions désordonnées - qui présentent en tous cas l'avantage de vivifier l'intrigue - le Narrateur va surtout s'adonner avec délice à la rumination. Face à l'Oncle qui lui assène "les faits" (l'absence de reçu, le déménagement), le Narrateur soutient que "ce n'est pas si simple": il faut "regarder d'un peu plus près" cette fameuse scène où tout s'est noué entre Martereau et l'Oncle. Suivent alors une quinzaine de pages⁹¹ qui nous proposent quatre versions différentes de la même scène: l'épilogue du dîner chez les Martereau après que, dans la chaleur conviviale d'un bon repas, l'Oncle a demandé à Martereau de lui servir de prête-nom pour l'achat de sa maison de banlieue et que Martereau a accepté.

Plutôt que quatre versions différentes, il serait plus juste de dire quatre interprétations différentes. La réalité factuelle, extérieure, de cette fin de soirée, pour autant qu'elle nous soit évoquée, est toujours la même. Elle est balisée par un certain nombre de phrases. Avec quelques variantes: "A très bientôt, ma femme sera si heureuse, elle a été désolée" (l'Oncle); "on a passé une bonne soirée, hein? Il est bougrement intelligent" (Martereau);

⁸⁹ "De Dostoïevski à Kafka", Pléiade, p.1566.

⁹⁰ "Le personnage dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute" in *L'expérience romanesque*, Paris, Gallimard, 1983, pages 226-227.

⁹¹ Pléiade, pages 291 à 307.

"Ah! pour ça oui, il est intelligent, trop même, il t'a bien roulé" (Madame Martereau); "Ah! non, je t'en prie, laisse ça, veux-tu, ne t'occupe donc pas", et enfin "Va donc te coucher, je sors. Ne m'attends pas" (Martereau encore). La scène est aussi structurée par quelques actions insignifiantes: Madame Martereau garde le silence au début, dessert la table, vide les cendriers, pendant que Martereau marche de long en large; puis l'échange dialogué se déroule rapidement, et Martereau sort très vite à la fin.

Nous sommes en présence d'une forme narrative très particulière, et que Nathalie Sarraute expérimente pour la première fois de façon aussi radicale. Françoise Asso désigne sous le terme de "répétition-variation" ces reprises de scène qui constituent, selon elle, une des formes dominantes de la narration dans les trois premiers romans; et elle note que "la répétition-variation correspond alors à une sorte de progression du narrateur, à un effort pour appréhender la réalité"⁹². Mais elle souligne elle-même que c'est dans *Portrait d'un inconnu* qu'on a l'image la plus claire du rôle narratif que remplit cette forme: la répétition-variation est dans le premier roman développement, expansion, approfondissement d'un certain nombre d'incidents déjà notés mais qui - tant que le voyage initiatique du Narrateur ne lui a pas en quelque sorte ouvert les yeux - n'ont pas encore été vraiment "vus". Ainsi, la grande scène d'affrontement entre le Vieux et la Fille est d'abord esquissée en deux paragraphes d'une quinzaine de lignes chacun, avant d'être développée (après le voyage) en une longue scène (*la grande scène*) de vingt-cinq pages⁹³. Le lecteur a donc l'impression de progresser avec le Narrateur dans sa quête et d'approcher de plus en plus près de la vérité des personnages comme porteurs de tropismes.

Dans *Martereau*, la situation du lecteur est nettement plus inconfortable, et l'impression de progresser doit laisser la place à une sensation de piétinement. D'une version à l'autre, tout change, mais rien ne progresse: chacune des quatre scènes repart de zéro, redistribue les cartes en quelque sorte, avec à chaque fois le point de vue d'un Martereau différent qui, comme le note Valérie Minogue dans la notice introductive du roman, "conçoit d'une manière différente les mobiles de l'oncle, les réactions de Madame Martereau, et, bien sûr,

⁹² Françoise Asso, *Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction, op.cit.*, pages 172 à 176.

⁹³ Pléiade, pages 53-54 et pages 133 à 158.

son propre rôle"⁹⁴. Si approfondissement il y a, il est surtout, nous le verrons, d'ordre stylistique, et nous n'avons aucune raison de privilégier, du point de vue de la diégèse, une version plutôt que l'autre.

Le but de Nathalie Sarraute est très évidemment de provoquer chez son lecteur une frustration, et même une frustration "à double détente". La première frustration concerne l'illusion référentielle, qui nous est ici refusée de façon beaucoup plus nette que dans *Portrait d'un inconnu*. Car le premier roman maintenait, fût-ce à titre de fantasme, l'idée d'une vérité de la scène d'affrontement, dont le texte essayait, d'une fois sur l'autre, de se rapprocher le plus possible. En revanche, les quatre interprétations de la même scène dans *Martereau* se donnent à première vue comme incompatibles mais également possibles, et rendent ainsi vaine toute idée d'une "vraie scène" dont il faudrait essayer de se rapprocher. Et ceci nous renvoie à la deuxième frustration que réserve l'auteur à son lecteur: rarement autant de finesses d'analyse psychologique auront été consacrées à la démonstration de la vanité de toute "psychologie" (au sens classificatoire). Car chacun des quatre Martereau est parfaitement convaincant et vraisemblable, et peut sembler un approfondissement intéressant du personnage que nous avons vu évoluer jusqu'à ces quatre scènes. Autrement dit, le lecteur traditionnel connaîtra d'abord la déception de se voir refuser par la narration tout indice pour progresser dans son enquête (à savoir: Martereau veut-il oui ou non filouter l'Oncle?); et ensuite celle de voir toutes les ressources d'élucidation de la psychologie, qui semblaient si prometteuses, se révéler vaines, et en tous cas inutiles pour cette enquête. La fuite finale de Martereau hors de l'espace de la scène, et de l'appartement conjugal, pourra légitimement revêtir les sens les plus différents et déboucher, selon les cas, sur les plus noirs projets de vengeance contre l'Oncle, ou sur la plus anodine des promenades digestives. Les ruminations du Narrateur n'ont donc rien élucidé. Martereau, le Personnage si rassurant du début du roman, est devenu un personnage "introuvable".

Mais si aucune vérité ne s'est fait jour concernant Martereau, ces quatre scènes ne sont pas pour nous tout à fait sans enseignement: elle nous révèlent une certaine tendance dans les ruminations du Narrateur - tendance que nous retrouverons à l'oeuvre dans l'écriture de

⁹⁴ Pléiade, p.1786.

Sarraute. En effet, si les quatre scènes nous sont proposées "à égalité" en quelque sorte, une lecture attentive révèle néanmoins une nette évolution: entre la première et la dernière scène, la coloration s'est nettement assombrie, la tonalité générale est plus amère, la violence dans les rapports plus constamment présente. On passe de Martereau le flambeur magnifique et l'ami généreux, Martereau l'adolescent attardé (ses châteaux en Espagne provoquent l'agacement de sa femme), à Martereau l'homme de paille humilié par les puissants, et enfin Martereau enfermé dans l'enfer conjugal, bourreau et victime sans espoir. Ce resserrement et cette violence accrue sont surtout sensibles dans le détail du texte, et en particulier dans le fonctionnement des images, comme nous allons le voir plus précisément maintenant. Notons d'ores et déjà que la rumination du Narrateur tend à traduire, avec une crudité croissante, la complexité des relations interpersonnelles en termes de rapports de force.

Du point de vue stylistique, les quatre scènes successives de *Martereau* offrent un espace d'expérimentation pour ce que Nathalie Sarraute appellera, un an plus tard, la sous-conversation. Il s'agit ici de la masse mouvante des émotions, images et discours intérieurs qui se déploie, infiniment riche, parallèlement à la partition des actions et des paroles extérieures, se nourrissant d'elles et les nourrissant en retour. Cette sous-conversation n'en est qu'à ses débuts: elle ne jouit pas encore de l'autonomie qu'elle va peu à peu acquérir dans les romans suivants. Elle est encore, ici, cadrée par un discours narratif qui, la plupart du temps, prépare et justifie, en utilisant des marques logiques et temporelles, l'arrivée des images et des discours intérieurs qui doublent les actions et le dialogue réels:

Dès qu'il s'abandonne un peu, passe la tête au dehors, se donne un peu d'air, insouciant, heureux - ainsi déjà autrefois, dans les casinos, dans les salles de jeu, parmi le scintillement des lustres, des soieries, des bijoux, les regards encourageants, les sourires des jolies femmes, quand épanoui, grisé, délivré tout à coup, il jetait sur la table la liasse de billets ... "Allons, messieurs, faites vos jeux, rien ne va plus ..." - aussitôt il la sent derrière lui qui le tire: "Ecoute, mais tu n'y penses pas, mais tu es fou. C'est de la folie, voyons, nous ne pouvons pas nous permettre ... il ne nous manquait plus que ça ..." ⁹⁵

Les images ainsi entrevues (ici Martereau dans un moment d'heureuse insouciance, en train de "flamber" au casino) sont en quelque sorte des comparaisons ou des métaphores

⁹⁵ Pléiade, pages 291 et 292.

développées sous forme de sketches, des esquisses plus que des scènes. Ce sont des flashes rapides, qui traversent - ainsi du moins l'imagine le Narrateur qui rumine - l'intériorité de Martereau comme autant de métaphores de ce qu'il éprouve dans le rapport à l'autre, qu'il s'agisse de sa femme, comme ici, ou de l'Oncle. On a pu rencontrer déjà ces sortes d'images, dans *Portrait d'un inconnu*: on se rappelle les métaphores qui suggéraient l'affrontement du Vieux et de la Fille, les insectes géants arc-boutés dans leurs carapaces, la trappe qui s'ouvre et la descente des lutteurs au fond du puits, là où toute chose semble vaciller, comme dans un cauchemar sous-marin. Mais ces images restaient assez rares: quelques métaphores, plus ou moins développées, prises dans une masse textuelle où dominaient largement le dialogue direct et son commentaire, récit ou analyse au présent ou au passé.

Deux autres passages, l'un dans le même roman, l'autre dans *Martereau*, proposent plus nettement au lecteur des exemples de métaphores qui se développent en accompagnement du dialogue, fonctionnant par rapport à lui presque comme des didascalies⁹⁶. Dans les deux cas, c'est l'image du locuteur comme acrobate ou gymnaste qui est utilisée. Dans le premier roman, les discours imprudents d'un jeune inconscient (qui vante les charmes du golf au "vieux grigou") sont décrits, à travers les yeux de ses auditeurs inquiets, comme autant de figures brillantes mais périlleuses d'un acrobate casse-cou qui risque à tous moments de venir s'écraser à leurs pieds⁹⁷. Dans le deuxième, c'est le Narrateur lui-même qui, ayant maladroitement engagé la conversation avec Martereau, se retrouve obligé à de laborieuses acrobaties verbales qu'il détaille minutieusement:

(...) je sens qu'il n'y a plus un instant à perdre, je m'élance, il me semble que je saute au dessus du vide... "Ecoutez, monsieur Martereau, je voudrais vous demander..." J'ai tort de l'aborder ainsi directement, avec trop de solennité, j'ai pris mon élan gauchement, mais il est trop tard... "franchement... mon oncle - c'est idiot de vous demander ça - mais quel effet est-ce qu'il vous fait? - Quel effet? - Je veux dire quand vous m'avez dit: 'il est curieux', qu'est-ce que vous entendiez par là?..." J'ai sauté, atterri tant bien que mal de l'autre côté, je m'accroche pour escalader l'autre bord, je me cramponne... "C'est que vous savez, depuis le temps que je vis avec lui, je ne le comprends pas encore très bien, je ne suis pas encore habitué"... je rampe, je me hisse à la force des bras, le vide est sous mes pieds... "Ecoutez, monsieur Martereau..." j'ai le vertige... j'ai envie de tout lâcher, de me laisser tomber dans le vide (...) Je fais au prix d'un immense effort un suprême

⁹⁶ Nous suivons ici l'analyse très fine de Françoise Asso dans *Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction*, *op.cit.*, pages 218 à 220 ("De la métaphore à la scène").

⁹⁷ Pléiade, pages 119 et 120. Le fait que l'"acrobate" soit vu de l'extérieur incite à considérer le passage plus comme description métaphorique que comme sous-conversation proprement dite.

rétablissement et je me hisse en lieu sûr cette fois, assez loin du bord... "je vais vous dire toute ma pensée... (...)"⁹⁸

On remarque ici une alternance très régulière de paroles au style direct, présentées entre guillemets, et de discours indirect métaphorique, la description des sauts et contorsions du Narrateur rendant compte de son inconfortable situation de parole. Les deux plans sont nettement disjoints, la typographie ne faisant que marquer visuellement une différence de niveaux qui est ressentie comme une évidence de lecture. Le texte va en effet, en glosant la phrase introductive de l'analogie, développer très progressivement la métaphore jusqu'à l'amener à une certaine autonomie: l'idée tout à fait banale de "prendre son élan" pour parler conduit tout naturellement à "j'ai sauté", puis cette dernière expression permet d'introduire l'idée déjà plus étrange de l'"autre bord", sur lequel on se "cramponne" et on se "hisse", jusqu'à ce qu'on arrive, avec le "suprême rétablissement" opéré à la fin, à constituer au bout du compte l'image d'un acrobate (ou d'un alpiniste) un peu chancelant mais soulagé d'avoir réussi.

Le processus d'"autonomisation" de la métaphore, qu'on peut observer dans ce passage, se retrouve au niveau de l'oeuvre. L'écriture romanesque va évoluer dans le sens d'une liberté et d'une autonomie toujours plus grande des images: elles seront de moins en moins liées à une phrase introductive ou aux marques grammaticales de l'analogie ("il me semble que", "comme", "ainsi", etc), de plus en plus développées, et aussi de plus en plus mouvantes, comme nous le verrons. Déjà l'image de l'acrobate dans *Martereau* est introduite et développée avec beaucoup plus de désinvolture que ne l'était son équivalent dans *Portrait d'un inconnu* (la comparaison avec l'acrobate était, dans ce premier roman, longuement introduite et expliquée).

Cette même évolution peut se lire au fil des quatre scènes enchaînées dans *Martereau*. Tout se passe comme s'il y avait une sorte de vitesse métaphorique accumulée au fil des scènes, qui permettait d'arriver, dans les dernières versions, à une émancipation de la métaphore - allant de pair, nous l'avons noté précédemment, avec une plus grande noirceur, voire un certain accent mélodramatique.

⁹⁸ Pléiade, pages 251 et 252.

On peut lire cette évolution en comparant, à l'image déjà citée de Martereau en "flambeur" de casino (qui appartient à la première scène ou plutôt à la première version de la scène), trois autres images prises dans les trois versions suivantes:

"Savez-vous ce qu'on m'a raconté?..." mon oncle s'était penché à son oreille... "Et vous savez (...) quelqu'un de très haut placé, l'autre jour, à la réception de l'ambassade d'Angleterre..." il avait éprouvé en entendant cela une satisfaction, une excitation, et en même temps (...) un malaise léger, une crainte vague... la porte de la salle de bal éclatante sur le seuil de laquelle on l'avait amené, où il allait entrer, pouvait se refermer brusquement, il serait dehors de nouveau, battant la semelle dans le froid, dans la grisaille morne...

(VERSION 2)⁹⁹

Certains, que je connais bien, à la place de madame Martereau, ici n'auraient pas résisté (...) Le coeur battant, haletants, ils auraient collé leur bouche là où le sang tiède afflue, où le pouls bat, ils auraient sucé, mordu..."J'avais envie de rire par moments... Si tu te figures que c'est ainsi que tu éveilleras la sympathie, la reconnaissance d'un homme comme lui... il te croit trop honoré... il a bien dû voir que ça te flattait... Tu as vu... quand il a daigné se rasseoir pour nous accorder encore un quart d'heure... un petit supplément..." Mais madame Martereau n'a rien du vampire. Elle n'a pas le moins du monde le goût des grandes réjouissances, des festivités, des orgies à la fin desquelles on roule enlacés sous les tables dans les vomissures et le vin.

(VERSION 3)¹⁰⁰

Elle l'inciterait au crime quand elle prend ce ton, cet air, elle le pousserait à je ne sais quels excès. Une brute: elle a raison: un bourreau. Seuls ici tous les deux. Qu'elle lui tire ses bottes quand il rentre en titubant du bistrot. Une brute avinée qui hoquette, se plante devant elle, lui barre le passage et éclate de rire en regardant ses yeux bleus que l'horreur dilate: Alors, ma belle, on ne rit pas, on n'a pas envie de sourire, de montrer ses belles petites dents? Il aurait un plaisir immense à la pincer pour la faire crier, à donner un bon coup de poing et à jeter tout ça par terre, le plateau, les verres. Il lui saisit le poignet: assez de comédies, parlons un peu, ma belle, tout seuls, là, entre nous, c'était, n'as-tu pas trouvé, il lui prend le menton, une bonne soirée bien réussie, pas, ma chatte... "Il est charmant, bougrement intelligent, hein? Tu ne trouves pas? On a passé une bonne soirée... C'est un plaisir de parler avec des hommes comme lui..."

(VERSION 4)¹⁰¹

On peut d'emblée noter les différences de style dans les univers évoqués par les images (un bal qui rappelle celui du marquis de la Vaubyessard vu par le regard d'Emma Bovary¹⁰²,

⁹⁹ Pléiade, pages 297 et 298.

¹⁰⁰ Pléiade, p.303.

¹⁰¹ Pléiade, p.307.

¹⁰² *Ce regard extraordinairement attentif, fasciné, d'une petite-bourgeoise nourrie de 'littérature': le regard d'Emma Bovary permet, selon Sarraute, de lire dans la scène décrite un chatolement de "clichés à double fond". Analysant ainsi la mise au jour par Flaubert de l'inauthentique dans **Madame Bovary**, Sarraute nous donne en même temps des indices sur l'usage qu'elle même fait*

une scène de vampirisme quelque peu grand-guignolesque, un tableau "à la Zola" de violence conjugale sur fond d'alcoolisme). Surtout, on constate que l'image acquiert au fil des versions de plus en plus d'autonomie: le bal est une métaphore qui vient illustrer a posteriori les sensations qu'éprouve Martereau à un moment de la conversation (excitation d'être admis, crainte d'être exclu); l'image du vampire tend déjà à excéder le cadre de l'analogie dans la mesure où on passe "en continu" du plan de la métaphore au plan du discours extérieur, comme si celle-là introduisait tout naturellement celui-ci (ils auraient sucé, mordu... "j'avais envie de rire par moments..." (...): la parole est ici donnée comme l'équivalent d'une morsure); enfin l'image de la "brute avinée" se développe comme une sorte de "tableau naturaliste" dans lequel tendent à se confondre les deux plans (il lui prend le menton, une bonne soirée bien réussie, pas, ma chatte... "il est charmant, bougrement intelligent, hein? (...)" : seuls les guillemets, comme une fragile cloison, séparent encore le discours extérieur du discours intérieur imaginaire qui le double). Dans ce dernier exemple se trouve presque réalisé ce que Françoise Asso appelle "le surgissement à la surface du discours métaphorique (...) où la sensation devient fantasme": à ce stade de l'écriture sarrautienne, la *métaphore* cède la place aux *métamorphoses* — ce qui définit pour elle l'esthétique romanesque de Sarraute à partir de *Les Fruits d'or*¹⁰³. Mais il n'y a rien d'étonnant à ce que cette esthétique des romans postérieurs soit déjà présente dans un des passages les plus expérimentaux de *Martereau*...

3) La scène imaginaire comme tableau ou comme sous-texte:

Ce qui nous intéresse surtout dans ce travail d'émancipation de l'image, c'est la part toujours plus importante qu'il fait à la théâtralité, une théâtralité que nous allons à présent tenter de définir plus précisément. En revenant sur les exemples analysés plus haut, on pourrait dire que la théâtralité se laisse appréhender, dans la sous-conversation de

du cliché littéraire, en particulier, on va le voir, dans la sous-conversation (*Flaubert le précurseur*, Pléiade, page 1634).

¹⁰³ Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 223.

Martereau, principalement sous deux formes: comme tableau (au sens où le rêvait Diderot), et comme sous-texte (au sens où le proposait Stanislavski).

Dans les quatre "versions" qui nous occupent, l'écriture métaphorique de Sarraute suscite pour le lecteur (et ce sera le cas de plus en plus dans les romans ultérieurs) des "tableaux", qui illustrent de façon particulièrement frappante quelques moments importants de ce qu'on pourrait appeler le drame sous-jacent à la conversation. Martereau grisé, en train de "flamber" au casino pendant que sa femme affolée le tire par derrière en est un; Martereau sur le seuil de la salle de bal éclatante, tremblant d'être chassé, en est un autre; et aussi: Martereau ayant triomphé de l'épreuve proposée par l'Oncle, s'inclinant, ceint de lauriers, pour ramasser le gant que sa femme lui lance; et encore: Martereau ivre, brute affalée et vindicative, à qui sa femme souffre-douleur retire ses bottes... Les images de Sarraute possèdent déjà cette puissance expressive (qui deviendra de plus en plus ironiquement outrée dans les romans suivants) dont Diderot souhaitait retrouver sur la scène la poésie "naïve":

Quand est-ce que la nature prépare des modèles à l'art? C'est au temps où les enfants s'arrachent les cheveux autour du lit d'un père moribond; où un mère découvre son sein, et conjure son fils par les mamelles qui l'ont allaité; (...) où les veuves échevelées se déchirent le visage de leurs ongles si la mort leur a ravi un époux; où les chefs du peuple, dans les calamités publiques, posent leur front humilié dans la poussière (...).¹⁰⁴

Les références de Sarraute sont certainement plus variées que celles de Diderot — qui restent ici, on le voit, essentiellement marquées par l'Antique — car le mélange des styles et des genres dans les références utilisées est un trait essentiel de l'écriture métaphorique de Sarraute (nous aurons l'occasion d'y revenir). Mais ces différences de style ne doivent pas masquer la similitude de fonction: l'image, la métaphore développée en tableau chez Sarraute, scande fortement le texte comme Diderot souhaitait que le tableau scande le drame: "Je pense pour moi que si un ouvrage dramatique était bien fait et bien représenté, la scène offrirait aux spectateurs autant de tableaux réels qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre", écrit-il dans les *Entretiens sur "Le Fils naturel"*¹⁰⁵. La

¹⁰⁴ Diderot, *De la poésie dramatique*, in *Œuvres*, tome IV, *Esthétique-Théâtre*, Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1996, p.1330.

¹⁰⁵ Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel*, in *Œuvres, op. cit.*, p.1137.

vision dramaturgique de Diderot s'inspire, on le sait, de la peinture de son temps et en particulier des tableaux de Greuze, qui saisissent les "instants particuliers", c'est à dire les moments les plus pathétiques et symboliques de la vie domestique. Une sorte de pantomime immobilisée fige sur les toiles de Greuze l'instant solennel (crise, révélation, ou simple "moment de grâce"). De même le tableau, étayé par la pantomime, suspend chez Diderot l'intrigue pour laisser place à l'image saisissante d'un moment important dans la vie d'un groupe humain, offrant ainsi, par la figuration d'une situation emblématique, la description plus générale d'une "condition" (pour reprendre les termes du philosophe)¹⁰⁶.

Les "tableaux" qui scandent la sous-conversation sarrautienne ont la même fonction exemplaire que chez Greuze et Diderot; mais il ne s'agit plus d'édifier le public par le spectacle touchant des vertus domestiques. Il s'agit de faire ressentir au lecteur, par la succession d'images expressionnistes qui "saisissent", dans le déroulement de l'échange, les moments significatifs — il s'agit donc de faire ressentir le caractère profondément *dramatique* de la vie intérieure. Le tableau sarrautien donne à voir, figé en pose expressive, le drame qui sous-tend une situation de parole¹⁰⁷.

Tous ces tableaux, toutes ces "vignettes", révèlent par ailleurs ce même "chatolement de clichés à double fond" que Sarraute admirait dans l'écriture de certaines scènes de *Madame Bovary*. Car non seulement chacun joue un rôle dans l'échange de la conversation, mais chacun projette aussi sur son propre rôle et sur le rôle que joue l'autre, les images-clichés qu'il tire de son "réservoir imaginaire" (c'est du moins l'impression que ressent le lecteur, oublieux de la mise en abyme que représente la "ruminantion" du Narrateur). Brute avinée, flambeur, princesse lointaine, sombre traître, clown triste, bourru bienfaisant, sont autant de personnages possibles à incarner dans telle ou telle situation. Et ces personnages seront d'autant plus aisément "choisis" qu'ils sont plus archétypiques¹⁰⁸. Les locuteurs décrits par

¹⁰⁶ Cf Jean-Pierre Sarrazac, "Le drame selon les moralistes et les philosophes", in *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, La Pochothèque, Armand Colin, Paris, 1992, pages 366 à 368.

¹⁰⁷ On mesure la distance qui sépare *Martereau* de *Portrait d'un inconnu*, où la référence théâtrale restait la scène, conçue de façon "pirandellienne" comme lutte de deux auto-définitions concurrentes.

Sarraute dans l'échange de la conversation semblent donc abandonner leur statut de personnages romanesques au profit d'un statut hybride de "quasi acteurs", jouant plus ou moins consciemment les personnages de leur "fond imaginaire", les travaillant, les affinant, les adaptant à leurs partenaires...

En suivant cette piste, on peut parfaitement relire les quatre scènes de Martereau sous l'angle du théâtre: la "répétition-variation" de la scène quatre fois reprise devient alors comme une description du travail de variations de l'acteur en répétition. Il n'est que de se rappeler le travail que Louis Jovet demande à son élève Claudia pour jouer le rôle d'Elvire dans la scène où celle-ci tente de sauver l'âme de Don Juan: il lui propose de jouer une ardente déclaration d'amour, mais aussi une annonce céleste, et puis une délivrance, et puis un moment d'égarement, cent fois sur le métier lui faisant remettre son ouvrage¹⁰⁹. A chaque nouvelle variation change ce que nous appellerons avec Stanislavski le *sous-texte*:

Qu'entendons-nous par sous-texte? Qu'est-ce qui, dans un texte, se dissimule derrière et dans les mots proprement dits? (...) C'est l'expression manifeste du contenu humain du rôle, expression ressentie intérieurement par l'acteur, et circulant sans interruption sous les mots, leur donnant une existence réelle. Le sous-texte est un réseau de schémas divers et innombrables, existant dans chaque pièce et dans chaque rôle, réseau tissé de "si magiques", de "circonstances données", de toutes sortes de créations imaginaires, d'impulsions internes (...) C'est seulement lorsque notre sentiment dramatique prend ses racines dans le courant caché du sous-texte que le "mouvement", la "ligne d'action" d'une pièce viennent à la vie (...) la pièce imprimée n'est pas une oeuvre terminée tant qu'elle n'est pas jouée sur une scène par des acteurs et animée par des émotions humaines authentiques (...) Seule la représentation peut nous faire sentir l'esprit qui anime une pièce et son sous-texte.¹¹⁰

Certes, la sous-conversation sarrautienne, même dans la forme "primitive" qu'en présente *Martereau*, ne revêt pas la même clarté narrative que le sous-texte stanislavskien. Ce dernier se présente en effet souvent comme une sorte de roman du personnage, doublant

¹⁰⁸ De là vient sans doute la présence insistante, dans la sous-conversation sarrautienne, de figures venues du mélodrame ou du conte de fées, et l'utilisation à la fois expressive et ironique qui est faite de ces formes littéraires "naïves".

¹⁰⁹ Louis Jovet, *Molière et la comédie classique*, NRF Gallimard, 1965, pages 106 à 133. Notons que pour diriger son élève, les indications de Jovet utilisent des métaphores quasi sarrautiennes. Par exemple, page 120: "Tu entres, portée par ce que tu veux dire (...) C'est comparable au type qui est sur le tremplin, prêt à plonger. Il prend son élan, mais: il se touche le ventre, un; il fait un geste pour assurer son bonnet de bain, deux; puis il y va. Mais dès le début il avait pris son élan pour plonger" (le plongeur remplace ici l'acrobate de Sarraute).

¹¹⁰ Constantin Stanislavski, *La construction du personnage*, Editions Pygmalion/Gérard Watelet, 1984, pages 137 à 139.

les scènes où il paraît, et s'intercalant entre elles pour les tisser ensemble. Mais ce roman explicatif, c'est au comédien de l'inventer, de se l'approprier, avec ses mots, ses images, ses sensations, ses émotions. Et le but de cette technique psychique, Stanislavski ne cesse d'y insister, c'est de placer l'acteur "dans un état créateur à l'intérieur duquel le subconscient agira naturellement"¹¹¹. Ce qui pour l'acteur stanislavskien se profile à l'horizon du sous-texte (ce à quoi, idéalement, il permet d'accéder), c'est donc bien le flux d'un subconscient nourricier qui est, comme le monde des tropismes - dont il est finalement si proche - le vrai garant de la vie d'un texte¹¹².

Sarraute nous proposerait donc à travers ses quatre variations une approche du personnage assez comparable, dans ses tâtonnements, à celle que tente l'acteur en répétition: comme le Narrateur, l'acteur n'est-il pas un ruminant, tentant de mobiliser les ressources de son subconscient pour "attraper" son personnage¹¹³? Le résultat final de ce travail de variations est comparable à un portrait dont la profondeur et la vie serait dues aux différentes couches de couleur superposées. La richesse du jeu du comédien est souvent ainsi le résultat de ses approches successives, de ce travail dans la durée des répétitions, où il passe pour ainsi dire des couches superposées de couleur sur tel moment de son rôle. On peut alors, à la lumière de ce parallèle avec le travail de l'acteur, nuancer ce que nous disions plus haut sur la fonction démystificatrice des quatre versions de la même scène: il s'agit sans doute moins, pour Sarraute, de démontrer par là l'inanité de toute analyse psychologique, que d'élaborer une sorte d'équivalent littéraire d'un portrait cubiste. Les quatre Martereau proposés dans les quatre scènes successives ne sont qu'apparemment incompatibles: le flambeur magnifique, l'adolescent qui "bovaryse", l'homme de paille humilié, l'époux à la fois victime et bourreau, sont bien plutôt différents aspects - au fond parfaitement

¹¹¹ Constantin Stanislavski, **La Formation de L'acteur**, Editions Payot, 1984, p.279.

¹¹² Pour une approche théorique de cette parenté, cf l'article d'Arnaud Rykner: "Des tropismes de l'acteur à l'acteur des tropismes", in **Revue des sciences humaines** n°217, 1990-91, pages 139 à 147.

¹¹³ Le Narrateur définit ainsi ses ruminations-variations: *ce que j'étais en train de fabriquer, cette impalpable toile tremblante faite de l'entrecroisement de fils arachnéens que j'étais en train de sécréter et où j'essayais d'attraper Martereau.* (Pléiade, p.308)

compatibles même s'ils ne sont pas dominants en même temps - sous lesquels on peut considérer une même personne. Traiter le personnage comme le ferait un acteur permet ainsi à Nathalie Sarraute de donner une expression littéraire aux complexités de la personne. Et on ne trouvera pas étonnant, à l'inverse, que certains acteurs aient trouvé dans son oeuvre matière à réflexion pour leur métier¹¹⁴.

4) Le théâtre de Boulevard, un repoussoir:

La longue rumination du Narrateur, pour stimulante qu'elle soit, prend fin brutalement. Au bout des quinze pages et des quatre variations, l'intrigue reprend ses droits et exige encore une fois un personnage nettement défini. Martereau doit être un "filou", comme le Narrateur s'en convainc alors brusquement, à moins qu'il ne soit "un paresseux, au fond, un faible"¹¹⁵, comme le suggère l'Oncle, qui entreprend in extremis de plaider sa cause. Nous voilà revenus aux catégories psychologiques les plus convenues, bien loin en tous cas des approches arachnéennes et tâtonnantes. Et comme pour affirmer plus nettement encore ce nouveau parti pris, Nathalie Sarraute nous entraîne - à l'opposé de la quête de vérité de l'acteur scrupuleux, à l'autre bout du spectre théâtral - au théâtre de boulevard.

La comédie de boulevard, ou sa variante plus noble la comédie de moeurs¹¹⁶, sont bien présentes dans *Martereau*, et Nathalie Sarraute utilise très consciemment, et ironiquement, cet aspect de son roman comme repoussoir. Au dernier tiers du roman (après cette longue

¹¹⁴ Dans un entretien récent, Isabelle Huppert déclare: "(...) la découverte de son oeuvre a été déterminante dans la perception que j'ai de mon travail d'actrice (...) J'ai trouvé chez Nathalie Sarraute un écho direct avec la manière dont j'essaie d'envisager la relation entre l'acteur et la fiction. En particulier dans ce qu'elle dit de son refus d'être soumise à l'arbitraire du personnage, dans sa volonté de faire simplement émerger de la chair, du vivant, pour, finalement, aboutir à des personnes. Lorsque j'aborde un rôle (...) j'ai le sentiment non de jouer un personnage, mais de jouer une personne. J'ai retrouvé cela dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute." (*Lire* n°285, mai 2000, p.34).

¹¹⁵ Pléiade, pages 311 et 313.

¹¹⁶ Dans l'émission déjà citée, Etienne Lalou emploie aussi ce terme, et note que Nathalie Sarraute y excelle, réussissant particulièrement, dit-il, les caractères de l'oncle et de la tante, "des bourgeois enrichis parfaitement typiques".

"ruminant" que nous venons d'analyser), le Narrateur décrit la petite comédie familiale et bourgeoise qu'il a l'impression de jouer avec son oncle et sa tante. L'action conventionnelle et la psychologie artificielle du théâtre de boulevard sont utilisées par le Narrateur à titre expérimental en quelque sorte: il s'agit de voir si l'histoire de Martereau, racontée en utilisant les recettes de la tradition théâtrale, "tient le coup", voire "passe mieux" que lorsqu'elle est écrite du dedans, à travers la laborieuse recreation des mouvements tropismiques. Il semble qu'ici le théâtre, envisagé sous sa forme la plus conservatrice, s'oppose à l'écriture romanesque comme la convention à l'expérimentation, et l'artifice à la recherche de l'authenticité. Le théâtre de boulevard serait le lieu où parodient en toute innocence les "poupées" factices dont parlait Jacottet. Dans une des premières scènes où le personnage de Martereau commence à se fissurer aux yeux du Narrateur, on trouvait déjà, significativement, l'allusion à la convention théâtrale: face à Martereau et sa femme figés dans une posture de vieux couple toujours amoureux, le Narrateur ressentait "une gêne, une honte légère"; finalement il refusait de se laisser intimider par le cliché et en arrivait même à éprouver "un sentiment d'ennui, comme à un spectacle pas très bien joué auquel on ne parvient pas à se laisser prendre".

De la même façon, on a l'impression que le Narrateur s'amuse à sa petite esquisse dramatique sans y croire vraiment (et que Nathalie Sarraute s'amuse surtout à pasticher une convention, comme elle avouait l'avoir fait pour le personnage "balzacien" de Dumontet, à la fin de *Portrait d'un inconnu*¹¹⁷). La "petite comédie" est développée par le Narrateur à la suite d'un soupçon qui est venu l'effleurer: derrière le contentieux entre l'oncle et Martereau au sujet de la maison, pourrait se cacher un adultère entre la tante et Martereau. Aussitôt un certain théâtre surgit, comme irrésistiblement suscité par l'idée d'adultère¹¹⁸.

¹¹⁷ Pléiade, p.169 et note 1 (p.1773).

¹¹⁸ Cf Pléiade, p.316: *Quelque chose que chacun aussitôt reconnaît et nomme: un adultère... Mais moi, tant l'habitude du grand air et de la lumière me manque, il me semble encore tout le temps que cela ne nous arrive pas pour de bon: je suis comme ces voyageurs sophistiqués qui, visitant des contrées lointaines, voyant pour la première fois des Esquimaux dans leurs igloos (...) ont l'impression d'assister à un spectacle de l'Opéra ou du Châtelet (...) Il m'avait semblé (...) que ce n'était pas tout à fait réel, cette apparition, dans la porte du jardin, de ma tante et de Martereau: un peu trop scénique.*

D'emblée la "pièce" est placée sous le signe du naturalisme le plus plat et de la psychologie la plus conventionnelle:

C'est vraiment comme au théâtre. Nous sommes des acteurs en train de jouer. Autour de nous, dans l'obscurité, un public silencieux nous regarde et veut savoir ce qui va arriver.
La scène: un salon bourgeois. Le soir, après le dîner. A gauche, près de la cheminée, assis dans un grand fauteuil, en train de lire son journal - le mari (mon oncle). A une table, sous la lampe, enveloppée dans un châle, la tête appuyée sur une main, de l'autre main tenant une carte en l'air - sa femme (ma tante). Auprès d'elle: leur jeune neveu (c'est moi) la regarde faire sa réussite (...)
Le mari, les mains derrière le dos, se met à arpenter la scène de long en large. (...) Il s'arrête devant eux, il regarde sa femme rapidement et puis plante son regard dans les yeux de son neveu: "Je veux savoir qui trahit ici." Sa voix monte: "Qui va raconter au-dehors ce qu'on dit dans la maison, ce qui se passe ici, chez moi? Hein? Qui fait ça?" Silence. La salle, dans l'ombre, attend.

Après un démarrage en sourdine, on est arrivé rapidement à un "noeud": l'évocation d'une altercation téléphonique au cours de laquelle Martereau a accusé l'Oncle de le couvrir de boue - ce qui provoque la question aux accents mélodramatiques: "qui trahit ici?". Mais déjà la pièce s'enlise: ni comme "dramaturge", ni comme "acteur", le Narrateur n'arrive à y croire:

Je pâlis. Je me dresse. Je sais que mon rôle me commande de regarder ma tante, mais c'est trop fort pour moi; même ici, au grand air, parmi les vastes mouvements, je ne peux pas... Je parle d'une voix tremblante...

La pièce continue donc, mais sur le mode mineur, car ni les personnages ni l'intrigue ne sont assez puissamment dramatiques pour tenir le public en haleine: il ne s'agit après tout que d'une conversation. Le spectacle, semble nous dire le Narrateur, n'est ni très intéressant ni très bien joué: les acteurs manquent de conviction et il se peut même que, comme dans le théâtre d'amateurs, on ne les entende pas très bien! L'histoire de Martereau n'est sans doute pas de celles qui font les pièces à succès. Le Narrateur-acteur décide alors de mettre fin, piteusement, à l'embarras du Narrateur-dramaturge, et Nathalie Sarraute, ironiquement, à son pastiche:

Je me lève alors d'un air digne: "Si vous n'avez rien d'autre à me dire, je crois que je vais aller me coucher." Je fais un petit salut de la tête et sors. Après mon départ, ils restent encore quelques instants, assis chacun à sa place en silence, elle continuant sa réussite, lui replongé dans son journal. Et puis le rideau tombe.

A l'épreuve de la scène, l'histoire de Martereau fait donc un fiasco. Et nous quittons la scène à la suite du Narrateur, pour retrouver l'atmosphère qui lui est familière, celle des coulisses:

Mais je ne peux pas me maintenir longtemps hors de mon élément: la lumière m'aveugle, l'air me fait mal, le grand mouvement m'étourdit. Aussitôt revenu derrière les coulisses, seul dans ma

chambre, j'aspire à redescendre vers les molles vases putrides qui frémissent au fond des eaux stagnantes. Très vite, cela me reprend...¹¹⁹

Ce qui reprend, c'est encore une fois la rumination du Narrateur. Elle met en place — dans ce qui est maintenant le final du roman — ce que nous avons défini plus haut (à propos du Bouffon) comme une sorte de tourniquet des incarnations. L'Oncle, Martereau, et accessoirement la Tante, se voient tour à tour affublés de masques tragiques ou bouffons (dont celui, fameux, du professeur Unrat), comme pour mieux décourager, au terme de ce parcours romanesque, toute tentative de définition classificatoire.

Nous ne saurons donc jamais la "vérité" de Martereau, de l'Oncle, et de la Tante, ni ce qui s'est "réellement" passé entre eux. Rien d'autre n'aura eu lieu que le mouvement de l'écriture vers une réalité incessamment insaisissable. Et dans ce mouvement inlassable de l'écriture romanesque, le théâtre aura fonctionné comme révélateur et comme repoussoir. Sarraute utilise comme repoussoir, nous venons de le voir, la forme la plus conventionnelle du théâtre: elle la propose comme une sorte de contre-modèle, une forme comme taillée sur mesure pour exprimer des vérités de convention. Mais par ailleurs, dans les moments les plus expérimentaux de son roman, le théâtre lui sert de révélateur, au sens où à un certain niveau — le niveau profond qu'elle appellera bientôt la sous conversation — le texte charrie tout un matériau qui renvoie au théâtre: situations de parole présentées comme autant de drames, dimension "spectaculaire" des images, insistance des figures bouffonnes ou mélodramatiques; plus généralement, le fait que tout locuteur actif puisse être considéré — nous l'avons vu avec les "répétitions-variations" de Martereau — comme un quasi-acteur, montre bien la connivence profonde du projet romanesque de Sarraute avec le théâtre.

¹¹⁹ Pléiade, pages 316 à 319.

Chapitre V: Nouvelle réflexion théorique: "conversation et sous-conversation" (*L'ère du soupçon*)

L'essai intitulé "Conversation et sous-conversation"¹²⁰ parut en janvier et février 1956 dans *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, après avoir été refusé par *Les Temps modernes* en raison du différend esthétique qui opposait Sarraute à Simone de Beauvoir¹²¹. C'est un jalon essentiel dans la perspective de l'émergence du théâtre comme forme dans l'oeuvre de Sarraute, et cela à trois titres: d'abord parce que c'est le seul texte théorique consacré à ce qui va devenir, pour reprendre les termes de Françoise Asso, "le premier choix formel" de cette oeuvre, à savoir le dialogue; ensuite parce que l'essai est contemporain de la rédaction du troisième roman, *Le planétarium*, dont il rend ainsi explicites les choix et les avancées; enfin parce qu'il y est directement question de théâtre, même si c'est d'un point de vue de spectatrice que Nathalie Sarraute l'évoque.

De façon assez remarquable, Sarraute pose d'emblée que le rôle du roman, "le propre de toute oeuvre romanesque", est de donner au lecteur "la sensation de revivre une expérience, *d'accomplir lui-même, sans trop savoir ce qu'il fait ni où il va, des actions*"¹²² (c'est moi qui souligne). Cette définition semble supposer chez le lecteur de roman une participation émotionnelle très comparable à celle du spectateur éprouvant la vertu cathartique de la représentation théâtrale. Vers la fin de l'article, Sarraute décrit d'ailleurs son projet littéraire (revivifier le dialogue romanesque en recréant sa continuité naturelle avec les drames souterrains de la sous-conversation) en termes de technique illusionniste:

¹²⁰ L'expression est employée pour la première fois par Sartre dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*, mais il s'agit probablement d'une "trouvaille à deux".

¹²¹ Beauvoir venait de publier *Les Mandarins*, où elle restait fidèle à la technique relativement traditionnelle du récit sous-tendu par un monologue à la première personne, et se sentait visée par l'article critique de Sarraute.

¹²² Pléiade, p.1595.

Il est donc permis de rêver (...) d'une technique qui parviendrait à plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains (...) *une technique qui donnerait au lecteur l'illusion de refaire lui-même ces actions* avec une conscience plus lucide, avec plus d'ordre, de netteté et de force qu'il ne peut le faire dans la vie, sans qu'elles perdent cette part d'indétermination, cette opacité et ce mystère qu'ont toujours ses actions pour celui qui les vit.

Le dialogue, qui ne serait pas autre chose que l'aboutissement ou parfois une des phases de ces drames, se délivrerait alors tout naturellement des conventions et des contraintes que rendaient indispensables les méthodes du roman traditionnel. C'est insensiblement, par un changement de rythme ou de forme, qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au dehors.

Le dialogue, tout vibrant et gonflé par ces mouvements qui le propulsent et le sous-tendent, serait, quelle que soit sa banalité apparente, *aussi révélateur que le dialogue de théâtre*.¹²³

Il s'agit donc pour l'auteur de ressusciter (comme ensuite pour le lecteur de revivre) une expérience au présent, et pour ce faire d'abandonner la position confortable du romancier traditionnel, arbitre habitué à situer ses personnages "en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs". Désormais, auteur comme lecteur "descendent de leur place pour jouer eux-même le jeu comme s'ils étaient l'un ou l'autre des joueurs"¹²⁴. Nathalie Sarraute reprend le vieux rêve de coïncidence entre vivre, écrire et lire, qui est au fondement de toutes les recherches littéraires sur le monologue intérieur, mais avec une différence fondamentale: alors que le monologue intérieur est un flux verbal qui se situe plus ou moins au niveau de la conscience, ce que Sarraute cherche à rendre, ce sont des actions dramatiques, qui se situent à un niveau où la conscience ne peut les percevoir. Inlassablement, Sarraute insistera sur ce caractère dramatique de la sous-conversation, sur l'hyperactivité de ses "personnages-locuteurs" (par opposition, par exemple, avec les consciences ouvertes, passives, que décrit Virginia Woolf), sur l'aspect presque toujours conflictuel des mouvements qu'elle décrit, enfin sur le fait que le partenaire constitue l'élément essentiel du processus:

Car ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généreux ou d'humbles soumissions, ont tous ceci de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaires.

Souvent c'est un partenaire imaginaire surgi de nos expériences passées ou de nos rêveries, et les combats ou les amours entre lui et nous, par la richesse de leurs péripéties (...) peuvent constituer une très précieuse matière romanesque.

Il n'en reste pas moins que l'élément essentiel de ces drames est constitué par le partenaire réel. (...) C'est lui le catalyseur par excellence, l'excitant grâce auquel ces mouvements se déclenchent, l'obstacle qui leur donne de la cohésion (...) Il est la menace, le danger réel et aussi la proie qui développe leur vivacité et leur souplesse; l'élément mystérieux dont les réactions imprévisibles, en les faisant repartir à tout instant et se développer vers une fin inconnue, accentue leur caractère dramatique.¹²⁵

¹²³ Pléiade, p.1604. C'est moi qui souligne.

¹²⁴ Pléiade, p.1600.

¹²⁵ Pléiade, pages 1595 et 1596.

Avec une lucidité exemplaire, Sarraute décrit dans son article l'univers qu'elle est, au même moment, en train d'explorer avec *Le Planétarium*, et dont *Les Fruits d'or* exacerbera les caractéristiques nouvelles.

L'abandon du "Je" narrateur, en particulier, va permettre le déploiement et la reviviscence de tous ces drames (que le Narrateur ne faisait que "flairer" et en certaines occasions, nous l'avons vu, "ruminer"), par la multiplication des perspectives narratives et leur *mise en dialogue*. Les variations que *Martereau* proposait à partir d'une même situation et dans l'optique d'un même personnage-locuteur (investi par la conscience du Narrateur), ces variations vont désormais envahir tout l'espace romanesque, épousant les diverses phases de développement de ces drames intérieurs, et suivant des optiques¹²⁶ elles-mêmes changeantes et conflictuelles.

Nathalie Sarraute définit donc ici (en même temps qu'elle l'expérimente ailleurs) une écriture entièrement au présent, une écriture profondément dialogique, et enfin une écriture qu'on pourrait qualifier de sensuelle, pour désigner d'un terme un peu général ce mélange d'imagé et de charnel qui est la marque du style de Sarraute dans la sous-conversation. Ces drames intérieurs, qui relèvent du pré-conscient et du pré-verbal, l'écriture doit en effet les reconstituer et les faire accéder au langage. Et elle ne peut le faire qu'en parvenant à imposer en quelque sorte leur *évidence physique*.

Sarraute, dans ce texte, nous le dit entre les lignes: le dramatique (attaques, triomphes, défaites, abandons généreux et humbles soumissions, combats et amours), à son niveau le plus profond, est d'abord un "ressenti corporel": caresses, morsures, viols et meurtres. Dans *Le Planétarium*, elle l'affirme nettement: "le corps ne se trompe jamais: avant la conscience il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au dehors avec une implacable brutalité des multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparses."¹²⁷ Un puissant

¹²⁶ Nous reprenons ce terme dans l'acception d'Anthony S. Newman, qui le définit comme "l'identification du texte avec l'affectivité et la perception d'un personnage particulier. (...) l'optique à tel ou tel point du texte est le foyer des tropismes, la conscience près de laquelle les "appareils enregistreurs" ont été placés." (*Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976, p.153).

¹²⁷ Pléiade, p. 382.

imaginaire corporel nourrit depuis le début les comparaisons et les images de l'oeuvre de Sarraute et plusieurs critiques ont décrit avec acuité ce "corps sarrautien", menacé aussi bien du dehors que du dedans, oscillant entre pétrification et décomposition, bosselé de tumeurs ou fissuré de plaies¹²⁸. Ce qui est affirmé plus nettement désormais, c'est que ces affections corporelles peuvent prendre une dimension et une force dramatique. C'est parce que le corps est le lieu premier des tropismes, et leur plus sensible détecteur, que l'écriture va utiliser avec prédilection, pour les déployer sous forme de scènes, des métaphores qui renvoient à la vie du corps, suscitant par contrecoup chez le lecteur l'imagination d'une expérience physique de ces mêmes tropismes, c'est à dire l'équivalent littéraire d'un "revivre"¹²⁹.

C'est aussi en raison de cet enracinement corporel des tropismes que Sarraute définit finalement son rêve de renouvellement du dialogue romanesque en invoquant comme modèle le dialogue de théâtre. Certaines des qualités enviées au dialogue de théâtre sont certes d'ordre littéraire: étant entièrement au présent et devant se suffire à lui-même, il est "plus ramassé, plus dense, plus tendu et survolté que le dialogue romanesque"¹³⁰. Mais surtout, il bénéficie de la présence corporelle des acteurs, de ce poids de chair qui gonfle le dialogue de sens:

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 spectateurs.¹³¹

Voilà pourquoi le dialogue de théâtre est si "révélateur"; voilà en quoi, pour Sarraute, il peut servir de modèle au dialogue romanesque; et voilà un des buts qu'elle assigne

¹²⁸ Voir en particulier Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute* (Les Contemporains, Seuil, 1991, pages 86 à 94) et l'article de Jacques Dupont, "Corps de l'oeuvre, corps à l'oeuvre" in *Autour de Nathalie Sarraute* (Actes du Colloque de Cerisy, juillet 89, Annales de l'Université de Besançon, 1995, pages 91 à 100).

¹²⁹ Voir à ce sujet l'analyse très éclairante de Ann Jefferson dans son article "Materialism and the mind: Nathalie Sarraute", *Romance Studies*, n°20, 1992.

¹³⁰ Pléiade, p. 1601.

¹³¹ Pléiade, p.1602. Sarraute semble ici prendre le relais de Stanislavski et proposer une nouvelle définition du sous-texte, Cf plus haut, chapitre IV, 3).

désormais à son écriture: réaliser par ses propres moyens, purement littéraires, l'alchimie qui s'opère au théâtre à travers le corps de l'acteur. Nous allons pouvoir analyser, dans ***Le Planétarium***, la spécificité de ces moyens.

Chapitre VI: Le Bouffon et son Public (*Le Planétarium*)

1) Vers plus d'immédiateté:

Nous l'avons vu, l'abandon du récit mené par un Narrateur qui parle à la première personne, bien loin de restaurer le point de vue impersonnel et omniscient du roman traditionnel, est pour Sarraute un pas de plus vers l'immédiateté qu'elle vise. Immédiateté paradoxale, puisqu'elle s'obtient par le passage à la troisième personne. Le discours indirect libre — mêlé de discours direct (encore signalé par les marques typographiques conventionnelles), et d'images plus ou moins développées en scènes imaginaires — est la forme dominante dans le troisième roman de Sarraute. On peut dire, en dépit des réserves théoriques que certains critiques ont émises¹³², que cette forme correspond à un *monologue intérieur à la troisième personne*, ce monologue étant assumé à tour de rôle par les différents personnages (dotés de noms et de certaines caractéristiques sociales). L'impression d'immédiateté obtenue par cette nouvelle technique narrative a été ressentie par les critiques les plus attentifs: "A la place d'une parole sur la vie, nous entendons la vie même qui parle"¹³³, écrit Gaëtan Picon dans son compte rendu du roman. Cette vie se cherche et s'invente en quelque sorte sous nos yeux, toujours dans un laborieux rapport avec l'autre. Chacun est alternativement et indissolublement discours et regard: discours toujours plus ou moins hanté (et parfois totalement colonisé) par la parole de l'autre - au point qu'il devient, dans certains cas limites, difficile de désigner la conscience dans

¹³² Frida S. Weissman, en particulier (*Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Nizet, 1978), pose qu'il ne peut y avoir de monologue intérieur qu'à la première personne; son point de vue, très normatif, ne nous semble pas tenir compte du sentiment spontané du lecteur, qui, dans *Le Planétarium*, adhère aux discours d'un "il" ou d'un "elle", comme s'il s'agissait pour ainsi dire d'un "je" au carré.

¹³³ *Le Mercure de France*, CCCXXXVI, n°1151, juillet 1959, cité dans Pléiade, p.1817.

laquelle le discours est situé¹³⁴; et regard toujours tourné vers l'autre, et parfois totalement fasciné par sa figure extérieure - au point que dans bien des occasions, cet autre acquiert l'épaisseur énigmatique d'un "personnage" à part entière¹³⁵. L'humanité qui peuple *Le Planétarium* oscille donc entre deux extrêmes, présences "à focale variable" passant à toute allure de l'extrême dedans à l'extrême dehors.

2) De la scène imaginaire à la pantomime:

Un autre élément accentue l'impression d'immédiateté que recherche Sarraute: c'est le développement de ce que nous avons appelé les scènes imaginaires (que nous avons définies, dans *Martereau*, à la fois comme tableaux et comme sous-texte). Le développement autonome de ces images est ici devenu tel qu'elles sont moins des métaphores que des traductions dramatisées de tel ou tel acte de parole. Ces pantomimes fantasmatiques, qui doublent les situations réelles de communication, leur donnent, outre leur impact quasi physique sur le lecteur, leur saveur pathétique ou mélodramatique, leur dimension spectaculaire.

Voici par exemple Alain Guimier (le personnage "héritier" en quelque sorte des Narrateurs précédents) tentant, au cours d'un vernissage, d'"apprivoiser" Germaine Lemaire, une célébrité littéraire qu'il connaît un peu et qui le fascine:

¹³⁴ C'est le cas, dans *Le Planétarium*, pour la mère imaginant le discours intérieur sur elle de sa fille et de son gendre, ou pour le fils imaginant le discours intérieur de son père sur lui ou imaginant son père se tenant sur lui-même le discours intérieur qu'il lui attribue à lui, son fils: plus forte est l'intrication affective, plus le discours intérieur est susceptible de renvoyer à de vertigineuses imbrications. Comme souvent, on a envie de citer à propos de Sarraute les analyses de Bakhtine à propos de Dostoïevski: "la conscience ne se suffit jamais à elle-même, mais se trouve toujours dans un rapport extrêmement attentif et tendu avec une autre conscience. Chaque émotion, chaque pensée du personnage est intérieurement dialogique, teintée de polémique, pleine de résistance ou au contraire ouverte à l'influence d'autrui (...) Elle vit intensément aux frontières immédiates de la pensée et de la conscience d'autrui." (Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970, p.66).

¹³⁵ *Le Planétarium* propose ainsi par moments des "personnages pittoresques" au sens traditionnel du terme: Germaine Lemaire ou la Tante Berthe, par exemple.

Maintenant il est tout près... encore un pas... il tremble... "Personne ne donne comme vous l'impression que les gens cessent d'exister pour vous tout à coup, que jamais, quoi qu'ils fassent, ils ne pourront plus exister pour vous..." Encore un pas de plus... "Le malheureux à qui cela arrive n'a aucun recours. Vous ne devez jamais revenir là-dessus..." La porte s'entrouvre... il bondit... "Vous le faites avec une sorte d'inconscience, de naturel..." Un rugissement affreux. Il fait un bond en arrière. Il a été trop vite, trop loin...

Elle fronce le sourcil, son oeil le scrute... "Je ne savais pas que j'étais si méchante que cela... (...)"¹³⁶

Voici un peu plus tard le même Alain Guimier découvrant, avec une consternation qui confine à la détresse, que tel autre interlocuteur, rencontré par hasard, a avec la même Germaine Lemaire des rapports bien plus désinvoltes:

Il est brisé, détruit. Il est pareil maintenant à un petit navire à la coque fragile et mince qu'un gros bâtiment a touché, éventré, il s'ouvre de toutes parts, il va sombrer... "Si vous voyez Germaine Lemaire, faites-lui mes amitiés. Dites-lui que je ne l'oublie pas. Il faudra que je lui fasse signe. Mais on a si peu de temps... Et puis, je vais vous l'avouer... C'est drôle... Je m'ennuie toujours un peu chez elle..." L'énorme coque épaisse aux parois renforcées du grand paquebot, du cuirassé, continue son mouvement, écrasant tout... "Elle n'est pas bête pourtant, intelligente même, si vous voulez, mais je ne sais pas, elle m'ennuie..." Une énorme explosion pulvérise tout d'un seul coup... "Et puis cette vanité... Elle se croit un peu trop Germaine Lemaire, ha-ha-ha... Mais elle est brave, au fond... ha-ha..." Tout sombre, tout coule tandis que le gros bâtiment s'éloigne... Il n'a pas dû recevoir la moindre trace, pas la plus légère égratignure sur sa belle coque luisante...¹³⁷

Les scènes imaginaires jouent un rôle essentiel aussi par la coloration qu'elles donnent aux drames de la communication que décrit Sarraute. C'est une coloration très souvent humoristique, comme en témoigne le passage qui précède. Et cet humour vient en général de ce que les images évoquées pour "doubler" ces drames (et permettre au lecteur de les ressentir, en dépit de leur abstraction) sont à la fois extrêmement simples, voire même naïves, et terriblement excessives par rapport à la situation qu'elles sont censées éclairer. Il y a, étonnamment, un côté "roman d'aventures", une "dimension spectaculaire", dans les drames de la communication chez Sarraute¹³⁸. Françoise Asso évoque elle aussi la simplicité, l'évidence des images, et note: "celles-ci se situent en effet au niveau élémentaire des émotions primitives, des impulsions, voire des pulsions, et la violence des scènes imaginaires n'est autre ici que la violence de l'instinct."¹³⁹

¹³⁶ Pléiade, p.431.

¹³⁷ Pléiade, p.509.

¹³⁸ C'est ce que remarque Carmen Licari dans un entretien avec la romancière ("Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé? Mais rien", in *Francofonía*, n°9, 1985, p.11).

¹³⁹ Françoise Asso, *Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction*, op. cit., p.209.

Les scènes imaginaires qui peuplent la sous-conversation sarrautienne rejoignent souvent les formes les plus rudimentaires de la culture populaire: guignol et grand-guignol, mélodrame, lanterne magique et numéros de clowns, mais aussi roman noir, film romantique, images d'Epinal, jeux d'enfants, peplums, matches de boxe, contes de fées, romans-photos... Tout est bon, puisqu'il s'agit de présenter de la façon la plus expressive, la plus "vulgaire", des situations archétypiques, le rapport humain dans ses formes les plus extrêmes, dans tous ses états en quelque sorte (triumphes, défaites, abandons, soumissions, combats et amours, comme l'écrit Sarraute dans "Conversation et sous-conversation"). Ces situations archétypiques, épousant toutes les péripéties du dialogue, s'enchaînent les unes aux autres avec une sorte de fluidité et de réversibilité fantasmatique: dans un même chapitre, Alain Guimier peut passer au fil de ses métamorphoses d'humble courtisan à brillant prestidigitateur, puis soldat ivre de conquête, avant de sortir, titubant, d'une attraction de Luna-Park!¹⁴⁰

Ces scènes ont assez souvent un caractère mélodramatique prononcé, comme certains critiques n'ont pas manqué de le remarquer¹⁴¹; là, comme dans le mélodrame, "c'est le traître qui doit être considéré comme le véritable sujet actif"¹⁴². Le mélodrame, dramaturgie de la vertu persécutée, combattante, et finalement triomphante, renvoie dans son manichéisme à une sorte de "naturalisme de la vie onirique"¹⁴³, où les émotions sont saisies à l'état instinctuel, et le psychisme dans ses représentations les plus élémentaires. L'univers des tropismes sarrautiens se dit souvent dans les termes de ce même "naturalisme onirique". Et de même que dans le mélodrame c'est le moment où le mal règne qui fascine le public, c'est aussi dans les moments où la communication tourne à la catastrophe que

¹⁴⁰ Cf Pléiade pages 396 à 403.

¹⁴¹ Cf par exemple Valérie Minogue, "Voices, virtualities and ventriloquism: Nathalie Sarraute's *Pour un oui ou pour un non*", in *French Studies*, vol.XLIX, avril 95, n°2, p.165.

¹⁴² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Messidor/Éditions sociales, 1982, p.83.

¹⁴³ Pour reprendre l'expression de Peter Brooks dans "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame", in *Poétique* n°19. Anne Ubersfeld souligne quant à elle le caractère "infantile" du mélodrame ("Les bons et le méchant", *Revue des sciences humaines* n°162, Été 1976).

l'écriture de Sarraute déploie avec jubilation ses plus spectaculaires ressources, ses plus étonnantes images.

3) Le "dialogue pur", une exception:

Inversement, de même que les gens heureux n'ont pas d'histoires, les dialogues heureux ne devraient pas avoir de sous-conversation. Mais le cas est rarissime. Il y a, dans *Le Planétarium*, un unique chapitre de "pur" dialogue, qui est peut-être aussi le seul de toute l'oeuvre romanesque. Le récit a suivi Alain Guimier en visite chez Germaine Lemaire, tentant laborieusement (nous avons évoqué plus haut ses métamorphoses) d'établir avec elle une connivence toujours fragile. Ce chapitre fertile en scènes imaginaires se clôt sur l'image d'un homme qui titube en descendant "l'escalier aux marches mouvantes de Luna-Park". Immédiatement après, Alain Guimier est auprès de sa femme Gisèle, à qui il raconte la visite qu'il vient de faire, nous donnant, par ses explications au style direct, la traduction dans le langage de l'analyse psychologique des images du chapitre précédent.

Voici donc un chapitre de pur dialogue, seulement interrompu de brèves notations descriptives: "Il serre entre ses mains les joues fermes et rondes", ou "Elle l'entoure de ses bras, elle appuie la tête contre sa poitrine". Pas de doute, nous sommes bien dans la dimension, si rarement explorée par Sarraute, du dialogue amoureux. S'il nous révèle quelque chose, c'est par défaut: il n'y a, tout au long des cinq pages de ce dialogue, aucune sous-conversation. Aucun infime mouvement souterrain, aucune réaction tropismique ne vient parasiter l'échange, aucune métaphore, aucune scène imaginaire ne vient ponctuer la parole qui circule et sinue entre les deux, charriant ses habituels points de suspension et d'interrogation, ses habituelles réticences et indéterminations, dans ce qu'on pourrait définir comme *un paisible tâtonnement à deux*. Aucune grande déclaration donc dans ce dialogue amoureux, mais simplement une certaine transparence de la communication, ou plutôt l'opacité habituelle - celle qui existe même entre soi et soi - peut-être juste un peu plus

légère d'être partagée. Il ne s'agit pourtant pas, pour Sarraute, de concevoir le rapport amoureux comme miraculeusement préservé des drames tropismiques; on a vu au contraire qu'ils prolifèrent souvent dans le cadre des relations les plus chargées d'affectivité, et dans *Le Planétarium* même, d'autres scènes nous ont montré ceux qui peuvent se déployer au sein du jeune couple. Il s'agit simplement ici d'un moment de paix fugace où, à la faveur de retrouvailles après une dispute, les deux jeunes gens peuvent vivre, comme une parenthèse, un instant d'abandon et de confiance absolue dans la valeur de l'échange, même si (ou peut-être parce que), par ailleurs, ils en connaissent d'expérience toute la précarité.

4) Le public, du cercle au public divisé:

Une des nouveautés du troisième roman de Sarraute, qui nous intéresse particulièrement dans la perspective du théâtre, c'est qu'il fait apparaître, pour la première fois aussi nettement, ce qu'on peut appeler la figure du public. Ce public, nous le rencontrons à travers le regard d'Alain Guimier: ce sont les invités d'un salon mondain, un cercle d'auditeurs qu'il s'agit de séduire. Mais avant d'examiner les caractéristiques de cette figure du public et son fonctionnement dans le roman, il peut être intéressant d'en rappeler la genèse.

On sait que *Le Planétarium* était le titre initialement prévu par Sarraute pour désigner un groupe de six textes écrits entre 1939 et 1941 (qui fut finalement adjoint en 1957 au volume de *Tropismes*: ce sont les textes XIX à XXIV de la deuxième édition, chez Minuit) et dont quatre furent publiés séparément (en 1955 dans la revue *Monde Nouveau*) sous le titre *Le cercle*. Plusieurs de ces textes (en particulier les numéros XIX, XXI, XXIII et XXIV) décrivent la sensation d'être encerclé, de subir jusqu'à l'étouffement la pression des clichés, des rôles imposés, des échanges convenus - pression que symbolise l'image de la ronde dont on ne peut s'échapper:

Ils ne voulaient rien d'autre que demander - comme c'était naturel, comme tout le monde faisait, quand on se rendait visite entre amis, entre parents - lui demander ce qu'elle avait fait de bon, si elle avait lu beaucoup ces derniers temps, si elle était sortie souvent, si elle avait vu cela, ces films, ne

les trouvait-elle pas bien... Eux il avaient tellement aimé Michel Simon, Juvet, ils avaient tellement ri, passé une si bonne soirée...

(...)

Et peu à peu une faiblesse, une mollesse, un besoin de se rapprocher d'eux, d'être approuvée par eux, la faisait entrer avec eux dans la ronde. Elle sentait comme sagement (Oh, oui... Michel Simon... Juvet...) bien sagement, comme une bonne petite fille docile, elle leur donnait la main et tournait avec eux.

Ah, nous voilà enfin tous réunis, bien sages, faisant ce qu'auraient approuvé nos parents, nous voilà donc enfin tous là, convenables, chantant en chœur comme de braves enfants qu'une grande personne invisible surveille pendant qu'ils font la ronde gentiment en se donnant une menotte triste et moite.¹⁴⁴

Cette ronde, ce Cercle, c'est à la fois le cercle de famille (au sens large de l'entourage) et le cercle de la conversation. La référence au théâtre est ici tout extérieure, citant des personnages bien connus du monde théâtral de l'époque (Michel Simon, Louis Juvet), et désignant du même coup les locuteurs comme les consommateurs paisibles des loisirs culturels de la bourgeoisie: livres, films, pièces. Le cercle est la figure de l'échange verbal conventionnel, que surveille, comme "une grande personne invisible", le dieu du Lieu Commun. Le cercle peut prendre la forme de la "cohorte protectrice" qui soutient chacun des deux Personnages de *Portrait d'un inconnu* dans son auto-définition. Dans les premières oeuvres, le Cercle est un espace social dont la force d'attraction et la cohésion sont très fortes: les tentatives pour s'en échapper sont vouées à l'échec (Tropisme XXIV¹⁴⁵) ou restent, dans leur violence, de l'ordre du fantasme:

(...) oh, non, pas elle, elle ne pourrait jamais rompre cela tout à coup. Se taire; les regarder; et juste au beau milieu de la maladie de la grand-mère se dresser et, faisant un trou énorme, s'échapper en heurtant les parois déchirées et courir en criant au milieu des maisons qui guettaient accroupies tout au long des rues grises, s'enfuir en enjambant les pieds des concierges qui prenaient le frais assises sur le seuil de leurs portes, courir la bouche tordue, hurlant des mots sans suite, tandis que les concierges lèveraient la tête au-dessus de leur tricot et que leurs maris abaisseraient leur journal sur leurs genoux et appuieraient le long de son dos, jusqu'à ce qu'elle tourne le coin de la rue, leur regard.¹⁴⁶

Il faut attendre *Le Planétarium* pour voir ce Cercle, ébranlé dans son fonctionnement, remis en cause dans ses certitudes, perdre un peu de sa cohésion et commencer à devenir une

¹⁴⁴ Pléiade, p.31 (Tropisme XXIII).

¹⁴⁵ Cf Pléiade, p.32: "Et quand ils le voyaient qui rampait honteusement pour essayer de se glisser entre eux, ils abaissaient vivement leurs mains entrelacées..."

¹⁴⁶ Pléiade, p.28 (Tropisme XXI). La scène de *Portrait d'un inconnu* où, au milieu d'un cercle d'amis, le Vieux brise le consensus d'une conversation banale au sujet des enfants, en se mettant tout à coup à hurler: "Assez! Taisez-vous! Assez!", cette scène est elle aussi plus ou moins de l'ordre du fantasme, et semble bien la traduction romanesque de ce texte de *Tropismes*.

figure du public, figure que l'on retrouvera dans les trois premières pièces de Nathalie Sarraute.

A première vue, il y a une continuité naturelle entre le Cercle et le public, tout Cercle étant susceptible de devenir public pour peu qu'une parole, "mise en scène" dans sa singularité, se mette à prendre le pas sur les autres et à leur imposer silence. C'était le cas par exemple des discours imprudents que le jeune golfeur enthousiaste tenait au Vieux au cours d'un dîner dans *Portrait d'un inconnu*. Mais rien de dangereux pour le Cercle ne se jouait là, la parole singulière restait finalement dans le cadre du consensus, et le public redevenait Cercle à la première occasion. Avec *Le Planétarium*, Sarraute explore les possibilités de "détraquer" le Cercle, de le mettre en danger, et, ce faisant, elle invente une conception du public que l'on retrouvera à l'oeuvre dans son théâtre. Celui qui met en danger le Cercle, c'est le Bouffon, que nous avons un peu perdu de vue (dans *Martereau* sa présence était diffuse, ou mieux, diffractée) et que nous retrouvons ici, au beau milieu du Cercle:

Cette façon brutale qu'elle a de vous saisir par la peau du cou et de vous jeter là, au milieu de la piste, en spectacle aux gens... Ce manque de délicatesse chez elle, cette insensibilité... Mais c'est sa faute, à lui aussi, il le sait. C'est toujours ce besoin qu'il a de se faire approuver, cajoler... Que ne leur donnerait-il pas pour qu'ils s'amuse un peu, pour qu'ils soient contents, pour qu'ils lui soient reconnaissants... Ses propres père et mère, il les leur livrerait... Mais lui-même, combien de fois il s'est exhibé, s'est décrit dans des poses ridicules, dans des situations grotesques... accumulant les détails honteux pour les faire rire un peu, pour rire un peu avec eux, tout heureux de se sentir parmi eux, proche d'eux, à l'écart de lui-même et tout collé à eux, adhérant à eux si étroitement, si fondu avec eux qu'il se regardait lui-même avec leurs yeux...¹⁴⁷

Nous sommes au début du deuxième chapitre du *Planétarium* et nous vivons la scène à travers l'optique d'Alain Guimier, qui a hérité des Narrateurs précédents le besoin éperdu de contact et l'aptitude à la bouffonnerie. C'est apparemment sa belle-mère qui, à des fins de distraction mondaine, a proposé, à sa façon brutale, une petite exhibition: il s'agit de faire raconter à son gendre Alain, sur le mode plaisant, les manies et les angoisses dérisoires de sa tante Berthe, dont le premier chapitre nous a fait revivre en détail les drames intérieurs au sujet d'une poignée de porte mal assortie. Le public est bien disposé: "ils sont là tous en cercle, ils attendent, on compte sur son numéro. Il voit déjà dans leurs yeux cette petite lueur excitée". Ce qui est promis au public, qui n'est encore qu'un cercle d'amis encourageants, c'est un divertissement anodin, et ils y sont tout prêts. Alain Guimier

¹⁴⁷ Pléiade, pages 350 et 351.

commence son récit, présente la situation, fait parler le personnage "pittoresque" de la tante, entraîne l'adhésion:

Il entend leurs rires, de doux gloussements, des roucoulements de colombe, une caresse, un encouragement, un remerciement... Ils se laissent conduire, ils s'abandonnent fraternellement, et il se sent s'épanouir, il a envie de s'ébrouer...¹⁴⁸

Cette belle harmonie entre le Bouffon et son cercle d'auditeurs ne va hélas pas durer. C'est d'abord un commentaire brutalement exprimé par son beau-père ("C'est une maniaque, voilà tout..."); c'est ensuite le rire d'une autre ("un rire lourd qui se vautre"), un rire qui tient l'autre à distance et lui met une étiquette ("Des cinglés"); c'est enfin une sottise remarque de gros bon sens qui "dégonfle" toute l'histoire: sous ces coups de boutoir, le Bouffon sent que sa création lui échappe. Il pensait raconter une histoire merveilleuse et insolite, mais où chacun pourrait finalement se reconnaître, se découvrir peut-être, et voilà que certains veulent en faire une petite histoire sordide, qui ne peut concerner que des "cinglés"¹⁴⁹:

La forêt luxuriante où il les conduisait, la forêt vierge où ils avançaient, étonnés, vers il ne sait quelles étranges contrées, quelles faunes inconnues, quels rites secrets, va se changer en un instant en une route sillonnée d'autos, bordée de postes d'essence, de poteaux indicateurs et de panneaux-réclame... Ne l'écoutez pas, avançons... Faites-moi confiance, suivez-moi... mon panache blanc...¹⁵⁰

Le Bouffon se sent en danger, mais c'est justement à l'épreuve du danger que sa mission se révèle peu à peu à lui:

Maintenant il est à leur merci, il s'est livré à eux... il a payé de sa personne pour essayer de les entraîner avec lui... là-bas, des merveilles inconnues peut-être les attendaient... il sait faire surgir des mirages: de hautes cités, des ciels allaient peut-être se refléter dans une mince flaque d'eau sale... il a ce pouvoir...¹⁵¹

Et le Bouffon se bat vaillamment pour maintenir le rapport avec ses auditeurs, les convaincre que "quelque part, plus loin, tout le monde est pareil, tout le monde se

¹⁴⁸ Pléiade, p.355.

¹⁴⁹ C'est une situation qui rappelle le chapitre de *L'Usage de la parole* intitulé *Eh bien quoi, c'est un dingue...* (Pléiade, pages 966 à 970).

¹⁵⁰ Pléiade, p.356.

¹⁵¹ Pléiade, p.357.

ressemble"; il leur suffirait de "se donner un peu", de ne pas craindre d'accompagner la tante Berthe dans ses drames minuscules:

Nous sommes tous enfermés ici avec elle, n'est-ce pas? Nous sommes poussés le long d'un étroit et obscur couloir sans issue, nous allons piétiner sans fin, enfermés avec elle dans ce labyrinthe sombre et clos, tournant en rond...

Mais n'ayez pas peur... C'est un jeu, vous le savez bien... Aucun de nous ne risque rien. Le cœur se serre délicieusement, on a envie de crier, comme sur les montagnes russes quand le wagonnet descend, on rit... Nous sommes si forts. Un seul mouvement de notre part et le cachot va s'ouvrir (...) C'est cela que je vous offre, cette brève incursion, cette amusante excursion, cette excitante impression d'aventure, de danger, mais vous rebrousserez chemin quand vous voudrez...¹⁵²

Mais les encouragements désespérés - quoique tout intérieurs - du Bouffon restent sans effet: son auditoire, décidément, regrette de s'être laissé aller, de s'être un instant intéressé à de telles absurdités; il rejoint à la première occasion le sol ferme des réalités, et du bon sens:

Tout le monde a un peu mal maintenant, la descente sur les montagnes russes a mal tourné, ils se sont cognés. Ils se sentent un peu ridicules, un peu gênés.

(...) qu'ils se relèvent maintenant, qu'ils époussettent leurs vêtements, remettent leurs chapeaux, allons, un peu de tenue...

"Où habite-t-elle, au fait, votre tante? A Passy? Et c'est grand? Elle a combien de pièces là-dedans?" Et aussitôt on se sent mieux. On se retrouve d'un seul coup dans un lieu qu'il n'aurait jamais fallu quitter.¹⁵³

Ce lieu qu'il n'aurait jamais fallu quitter, c'est bien sûr le Lieu Commun. L'excursion qui a tourné court, c'est celle que propose Sarraute à ses lecteurs depuis le début de son oeuvre, l'excursion au pays des tropismes. Et la voix intérieure d'Alain Guimier - cette voix pressante qui résonne jusque dans les scènes imaginaires - pourrait bien être la voix même de l'auteur, mais affectée d'une angoisse et d'une violence qu'il ne nous sera jamais donné d'entendre directement dans la voix de Nathalie Sarraute. Car la scène ne finit pas avec la désertion générale et la fin de l'excursion. Le Cercle a commencé à se reconstituer dans la douce atmosphère du Lieu Commun, mais c'est sans compter avec l'entêtement grossier du Bouffon, qui veut aller jusqu'au bout de son histoire. On ne l'écoute plus, chacun a repris ses distances, et la porte-parole du Cercle (la belle-mère, qui a tout déclenché) rappelle le

¹⁵² Pléiade, pages 358 et 359.

¹⁵³ Pléiade, pages 360 et 361.

bouffon à l'ordre en se moquant de lui et de sa passion dérisoire ("Vous avez de qui tenir, au fond"). Mais il est trop tard, on ne peut plus faire marche arrière:

Il sent qu'il n'est plus maître de sa voix. Chez lui aussi une énorme poche enflée se vide avec un sifflement, il est lui-même surpris par son propre ton, plein de violence retenue, de haine, par son ricanement: "Ah! vous venez de découvrir ça? Vraiment? Mais bien sûr que je lui ressemble. Nous nous ressemblons comme deux gouttes d'eau, vous ne vous en êtes jamais aperçue avant? Sinon je ne m'y intéresserais pas tant. Et vous, je ne vous ferais pas tant rire à certains moments... Je peux être si drôle, vous me forcez toujours à raconter. Ça ne vous intéresserait pas tant, vous non plus, si vous-même et nous tous ici, nous n'avions pas un petit quelque chose quelque part, bien caché, dans un recoin bien fermé..."

Ils se lèvent, cette fois, pour de bon. Scandale. Ce garçon est impossible. Indécemment. Il outrepassa le droit des gens... "Mon Dieu, mais c'est affreux, on s'amuse tellement chez vous qu'on oublie l'heure..."¹⁵⁴

Le Cercle est en déroute. Le bouffon a raté son numéro, mais — plus important peut-être — il a réussi à ébranler le Cercle. Par son insistance proprement scandaleuse, il l'a empêché de se reconstituer. Il a réussi à le détraquer de l'intérieur, en séduisant d'abord ses membres, pour mieux les compromettre finalement. Au terme de ce numéro raté, le Bouffon a réussi à transformer le Cercle en Public, un public mécontent du spectacle et de lui, divisé, agressif autant qu'il se sent agressé, un public scandalisé, mais qui quitte les lieux en essayant de faire bonne figure car il sait bien qu'il a lui-même "donné le bâton pour se faire battre". Cette vision du public, où entre une bonne part d'auto-dérision, n'est pas dénuée de tout réalisme — la réception de certaines pièces de Sarraute le montrera. Et on peut même voir dans ce texte du *Planétarium* l'expression anticipée de ce qui apparaîtra plus tard comme une stratégie de la dramaturge: écrire un théâtre non cathartique et qui induit pourtant un violent désir de catharsis, un théâtre qui secoue et qui contamine, qui fait violence et laisse inquiet¹⁵⁵.

Pour l'heure, cette vision "pessimiste" du public témoigne peut-être surtout de la conviction que l'unique espace viable pour le déploiement des tropismes est l'espace intérieur de la sous-conversation, espace que l'écriture romanesque peut seule recréer. Si public il y a, il doit être choisi. Le "bon" public pour les tropismes ne saurait être un groupe, car il a tout de suite tendance à *faire cercle*, comme on l'a vu, et donc à refuser ce qui dérange le

¹⁵⁴ Pléiade, p. 362.

¹⁵⁵ Ce sont les paradoxes qu'analyse l'article de Judith G. Miller consacré au théâtre de Sarraute: "Nathalie Sarraute: How To Do Mean Things With Words", in *Modern Drama*, n°34, 1991, pages 118 à 127.

consensus. Il ne peut être qu'un autre, *un seul autre*, comme en témoignent ces brefs instants où Alain Guimier réussit à faire partager ses visions tropismiques à Germaine Lemaire, dans un discours euphorique qui passe en continu de l'intérieur à l'extérieur, des images de la sous-conversation au dialogue direct:

Cette fois, il a trouvé son public. Un public digne de lui. De son chapeau sortent en cascades des flots de rubans, des objets de toutes sortes, cela coule, lui échappe, forme autour de lui des tas énormes... des mondes s'affrontent... l'ange combat la bête... il brandit le glaive contre leur ennemi commun, à elle et à lui... il peut maintenant s'amuser, se permettre n'importe quoi... il saisit quelque chose dans l'air... "Regardez... Prenez, par exemple, ma tante, une vieille maniaque... elle vous amuserait bien si vous la connaissiez... c'est un personnage pour vous..."¹⁵⁶

Alain Guimier vit ici la situation exceptionnelle du Bouffon heureux: il peut se permettre de laisser les tropismes affleurer dans son discours, et recueillir l'assentiment du public - en l'occurrence celle qu'il a élue pour le rôle d'âme-soeur, et qui le venge en cet instant des publics rétifs qu'il a eu à affronter auparavant.

Un troisième passage du *Planétarium* vient enrichir et compléter cette réflexion en filigrane sur l'idée de public. C'est, au dernier quart du roman, le chapitre qui met en scène un cercle d'amis tout semblable à celui qu'on a vu rassemblé au chapitre deux autour du Bouffon Alain Guimier. Cette fois le cercle s'occupe à déchirer à belles dents le couple des "petits Guimier", accusés de diverses vilénies plus ou moins imaginaires. Cette séance de dévoration collective (au figuré) apparaît jusque dans ses divers développements — la digression psychanalytique, la calomnie drapée dans une vertueuse indignation, la réhabilitation in extremis — comme la matrice de la future pièce *Isma* (les Guimier tenant le rôle des Dubuit).

Ce qui est remarquable dans ce chapitre, c'est qu'il semble bien que s'y poursuive le travail de sape commencé, on l'a vu, au deuxième chapitre. L'influence délétère d'Alain Guimier semble survivre ici à son absence, et on constate une étonnante incapacité du Cercle à fonctionner sur le mode habituel du consensus paisible. D'emblée, la mention des Guimier agit comme un germe dangereux qui va creuser les clivages, provoquer des affrontements, faire se dresser l'un contre l'autre les locuteurs qui viennent tour à tour occuper le devant de la scène, chacun tentant d'imposer sa version personnelle des Guimier. Dans cette

¹⁵⁶ Pléiade, p.400.

cacophonie, l'image du Cercle, de la ronde bien sage, semble définitivement dissoute; le groupe découvre sa propre face cachée, son visage de cauchemar:

Ils éprouvent une sensation étrange comme s'ils mâchaient de ces graines qu'absorbent les Indiens, du peyotl, ou fumaient du haschisch... l'image qu'ils voient apparaître ressemble un peu à celles que renvoient les miroirs déformants des foires... Une image insolite, grotesque, un peu inquiétante. Ils fixent sur elle des yeux fascinés... C'est eux-mêmes, ils se reconnaissent parfaitement bien jusque dans les moindres détails, , mais bizarrement distendus, déformés, difformes (...) Un instant ils se contemplent, presque attirés, un peu effrayés, mais juste un peu, c'est délicieux, ils savent bien que c'est un jeu, il suffit de détourner les yeux, leur miroir habituel est là, fort heureusement, pour remettre les choses en ordre, détruire toutes ces inquiétantes illusions... ¹⁵⁷

Le cercle d'amis semble bel et bien s'être embarqué de son propre chef dans une de ces excitantes excursions que lui faisait miroiter le Bouffon Alain Guimier au chapitre deux. Dans cet univers de fête foraine, la réalité perd pour eux ses contours rassurants, et quelques surprises les attendent, comme de découvrir qu'en déchiquetant les petits Guimier, c'est leurs propres visages qu'ils déforment. Le jeu de la médisance mondaine leur révèle surtout leur propre "envers": un grouillement d'émotions inavouables, de petits mouvements furieux ou sournois qui alimentent leur fièvre de ragots. Le Bouffon avait bien dit que "quelque part, plus loin, tout le monde est pareil, tout le monde se ressemble"...

Le Cercle, le chœur consensuel se reformera à la fin du chapitre autour des Guimier rétablis dans leur intangibilité d'effigies, "couple charmant", "famille adorable", faux astre retrouvant apparemment sa place dans les cercles du planétarium. Mais le doute est désormais pour nous chose acquise. Nous avons vu, au fil du roman, ce que cachaient réellement les rondes bien sages de *Tropismes*. Nous avons découvert leurs dessous, les drames invisibles qui les agitent. Nous ne pouvons plus croire à la lisse cohésion du Cercle, ni à sa puissance; car nous avons appris à soupçonner, derrière tout cercle, un public potentiel, mi-séduit mi-révu par son Bouffon; et ce public lui-même, nous savons qu'il peut exploser en une infinité de voix discordantes. Ce sont ces voix qui vont dans le roman suivant occuper tout l'espace de la scène.

¹⁵⁷ Pléiade, pages 478 et 479.

Le planétarium est un roman de transition. Par certaines de ses caractéristiques il prolonge les oeuvres précédentes: Alain Guimier est l'héritier à la fois des Narrateurs et des Bouffons qui le précèdent; la réflexion sur le public développe les intuitions de *Tropismes* sur le Cercle. En revanche, certaines des avancées formelles qu'il réalise, en particulier le tressage qu'il opère à certains moments entre dialogue et scènes imaginaires, vont être systématiquement exploitées dans le roman suivant. Pourtant, une des plus intéressantes inventions du texte sera perdue, à savoir une certaine vision *tremblée* du personnage. Car dans le va-et-vient qui portait le texte tantôt du côté des effigies (les faux astres), tantôt dans les mouvances tropismiques révélées par le monologue intérieur, s'inventait une nouvelle et subtile densité de ce qu'on ne peut appeler autrement que le personnage. Cette tentative n'aura pas vraiment de suite dans l'oeuvre romanesque de Sarraute: le personnage nommé et défini de l'extérieur disparaît presque complètement avec *Les Fruits d'or*. En revanche le théâtre aura l'occasion de donner une nouvelle et passionnante formulation à cette question du personnage, et au personnage comme question.

Chapitre VII: Le Jeu des Voix (*Les Fruits d'or*)

1) La loi du dialogue:

La nouveauté la plus frappante dans l'écriture du quatrième roman de Sarraute est évidemment la disparition non seulement du personnage principal (au sens où dans le précédent roman nous adoptions principalement l'"optique" d'Alain Guimier) mais aussi de (presque) tout personnage repérable¹⁵⁸. Dans *Le Planétarium*, la disparition du "je" narrateur avait fait fleurir des personnages à deux faces: vus du dehors, nous pouvions les situer par leurs caractéristiques dans le planétarium des faux astres (Alain le jeune intellectuel bourgeois, Germaine Lemaire la célébrité littéraire, Berthe la vieille maniaque etc.); vus du dedans, ils nous prêtaient leur regard, leur voix, et leurs tropismes - en un mot leur optique - pour appréhender les drames invisibles qui se jouaient dans leurs relations. Dans *Les Fruits d'or*, nous ne disposons presque plus que de cette vision du dedans, de cette écoute intérieure, et nous sommes immergés dans l'action par des plongées successives à l'intérieur de telle ou telle optique. Nous n'avons plus d'autre repère que les inflexions particulières de cette parole inextinguible qui court de l'un à l'autre, formulée ou pas, mais presque toujours *adressée*.¹⁵⁹

Les Fruits d'or voient en effet le triomphe d'une "conscience de soi entièrement dialogisée", qu'on peut décrire en empruntant les mots de Bakhtine à propos des héros de Dostoïevski: "à chaque moment elle est tournée vers l'extérieur, s'adresse avec anxiété à

¹⁵⁸ En réalité, nous verrons que des bribes de personnages subsistent: silhouette caractéristique ou voix aux inflexions bien repérables, qui persistent tout au long d'une ou (plus rarement) plusieurs scènes; et même, de loin en loin, un personnage complet, un personnage "armé de pied en cap" pourrait-on dire puisqu'il est même doté d'un nom, comme le peintre Orthil.

¹⁵⁹ Françoise Asso remarque qu'à partir des *Fruits d'or*, la loi du texte sarrautien est de donner la priorité à la parole adressée, même imaginaire, sur la parole intérieure de type solitaire, par définition "réelle" (*Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction, op. cit.*, p.84).

elle-même, à l'autre, au tiers. Sans cette orientation vivante vers soi et les autres, elle n'existe pas non plus pour elle-même."¹⁶⁰ Le dialogue est la loi du texte comme de l'univers imaginaire décrit dans *Les Fruits d'or*¹⁶¹.

Dès les premières pages, cette loi est en quelque sorte proclamée à l'aide d'un contre-exemple. Deux voix (une femme et un homme) sont en conflit sur l'interprétation à donner d'un incident vécu auparavant avec une tierce personne: cette relation commune, jeune amateur d'art, leur a vanté une exposition Courbet et proposé à leur admiration une carte postale reproduisant une tête de chien qu'il juge "admirable"; l'homme, refusant de sacrifier au conformisme esthétique, a jeté un oeil désinvolte sur la reproduction, tandis que la femme, pour rattrapper cette grossièreté, s'est confondue en témoignages d'admiration, tentant par tous les moyens de renouer le contact rompu par la froideur de son compagnon. Le texte fait alterner le dialogue au style direct de l'homme et de la femme évoquant la scène, et des scènes imaginaires qui commentent les diverses phases de ce petit drame de la conversation, dans lequel la rupture de l'échange dialogique est vécue comme un cataclysme:

Le sol s'ouvre. Crevasse énorme. Et lui de l'autre côté, lui qui s'éloigne sans se retourner... il faut crier, le rappeler... qu'il se retourne... qu'il revienne... ne nous abandonnez pas... vers vous, chez vous, sur votre bord, aidez-nous, nous venons... saisissez ce que je vous jette, cette corde que je vous lance pour nous tirer, saisissez-la, je vous en supplie... juste encore un essai, vous verrez, faites-nous confiance encore une fois... Dites-moi... avez-vous lu?... Qu'est-ce que vous en avez pensé?

_ C'était très drôle quand tu lui as demandé - tu trouvais que le plaisir n'avait pas assez duré, c'était vraiment de la provocation - quand tu lui as parlé de ce bouquin...

_ *Les Fruits d'or*...

_Oui, c'est ça (...) ¹⁶²

Malgré les efforts de la femme, le contact ne pourra être renoué avec son interlocuteur; mais l'objet évoqué un peu au hasard pour empêcher l'irréparable (la rupture de la communication), le roman *Les Fruits d'or*¹⁶³, va se révéler comme un talisman

¹⁶⁰ Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970, p.324.

¹⁶¹ Ou, pour reprendre la formule de Françoise Asso (*Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction, op. cit.*, p.56): "le dialogue comme 'forme' se généralise au moment où il devient sujet de l'histoire".

¹⁶² Pléiade, pages 527 et 528.

redoutablement efficace. Car le rôle qu'on veut lui faire jouer en ce début de roman est bien emblématique de celui qu'il joue réellement tout au long du texte: le livre *Les Fruits d'or* passe de main en main et de bouche en bouche, comme le témoin d'une course de relais¹⁶⁴ qu'on se transmettrait, d'une scène à la suivante, pour pouvoir continuer à parler. Il fonctionne comme lieu commun et lieu d'échange, support de communication, objet du commerce verbal. A travers lui se négocient en effet, dans le groupe des parleurs, les diverses positions individuelles, rapports d'appartenance ou d'indépendance, positions de pouvoir et oppositions, alliances et mises à l'écart. Parler des *Fruits d'or*, c'est affirmer son existence; qui n'en parle pas est mort.

La loi du dialogue, qui régit les rapports humains, s'impose aussi, nous allons le voir, en ce qui concerne les rapports avec l'œuvre d'art. Même s'il est assez difficile (mais pas tout à fait impossible, nous le verrons) de se faire une idée de ce qu'est "réellement" le livre de Bréhier, il serait faux de croire que l'objet littéraire n'existe, dans *Les Fruits d'or*, que comme prétexte. Cette vision, qui a été celle de certains parmi les premiers critiques, privilégie l'aspect satirique du roman au détriment d'autres plus importants. La plupart des parleurs mis en scène par le texte de Sarraute s'interrogent sincèrement sur la valeur qu'il faut attribuer au livre de Bréhier. Il est bien vrai que dans cette recherche, beaucoup ne persévéreront pas, préférant se décharger sur d'autres - plus compétents, plus puissants, plus convaincants - de la lourde tâche d'évaluer. Néanmoins, ils restent nombreux, tout au long du livre, ceux qui ne sont pas d'accord avec la doxa, qui s'interrogent, émettent des objections, bref "résistent". Quant aux puissants eux-mêmes, ceux qu'on voit au fil du texte monopoliser le discours et imposer leur jugement sur *Les Fruits d'or*, rien ne permet

¹⁶³ Nous désignons par des italiques simples le roman fictif de Bréhier, dont on parle dans *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute.

¹⁶⁴ La première moitié du roman - c'est à dire les cinq premières "scènes", qui illustrent l'ascension critique du roman jusqu'à son apogée - se conforme effectivement à un schéma ab-bc-cd (celui de *La Ronde* de Schnitzler), un même personnage "passant le témoin" d'une scène à l'autre, comme dans une course de relais: la femme du couple parle des *Fruits d'or* au jeune homme - qui en parle au critique - qui écrit dessus un article - qui fait, dans un groupe, l'objet d'une discussion - qui est évoquée avec brio par l'artiste Orthil. Ensuite, le texte continue en quelque sorte "sur sa lancée".

d'affirmer qu'ils ne sont pas, à leur manière, tout aussi "sincères"¹⁶⁵. Le vrai sujet du roman, pour Nathalie Sarraute, c'est la difficulté d'accès à l'œuvre d'art, c'est à dire moins la difficulté à évaluer, à attribuer une valeur (sinon absolue, du moins relative) à l'œuvre d'art, que la difficulté à établir, avec elle, une relation personnelle authentique. Pour schématiser quelque peu les choses, on pourrait dire que Nathalie Sarraute nous invite à accomplir à l'égard de l'œuvre d'art un trajet, celui qui va de la position du critique Brulé face au livre qu'il doit évaluer, dans une des premières scènes, à celle du lecteur de la dernière scène, cramponné au livre qu'il aime et avec lequel il dialogue. La scène du critique Brulé est placée sous le signe du regard évaluateur et de la distance entre le lecteur et le livre:

Aucun critique ne vantera jamais assez, n'imposera jamais avec assez de rigueur cette langue écrite qui tamise, raffine, épure, resserre entre ses contours fermes, un peu rigides, ordonne, structure, durcit ce qui doit durer.

(...)

Ici, pas de rires bruyants, de regards enfiévrés, de gestes excités, de mains moites qui étreignent vos mains. Personne ne vous saisit par le revers de votre veston et ne vous souffle au visage sa lourde et chaude haleine.

Ici, chacun garde ses distances. On est entre gens de bonne compagnie. Avec quelle discrétion de bon aloi, quelle exquise courtoisie on vous convie. Avec quelle pudeur, quelle fière modestie on sollicite votre attention... Mais êtes-vous même sollicité? Devant vous, pour la pure joie de danser, une danse solitaire est exécutée.¹⁶⁶

A l'opposé, à l'autre bout du spectre, voici les paroles fiévreuses, à la fois pleines de doutes et d'espoir, que le lecteur solitaire adresse à *son* livre:

Oui, c'est bien le cas de le dire, nous sommes mal partis. Nous voilà réduits à un piteux état. Et seuls, si seuls, c'est à ne pas croire.

(...)

Alors (...) il m'arrive de douter. Même à propos de vous, cela m'est arrivé. Mais chaque fois que je retourne auprès de vous, prêt à reconnaître que je me suis trompé... aussitôt entre vous et moi ça recommence...

(...),

Mais il faut tout de même reconnaître qu'à la longue, à mesure que passe le temps, vos chances de vous tirer d'affaire augmentent. Ce silence où vous baignez, dépouillé de tous les vêtements et ornements dont vous aviez été affublé, nu, tout lavé, flottant à la dérive, avec moi cramponné à vous, rend très étroit notre contact. Nous sommes si proches maintenant, vous êtes tellement une

¹⁶⁵ Nathalie Sarraute a reconnu avoir cédé en un endroit à la tentation satirique en écrivant dans une petite scène (Pléiade p.561), une sorte de pastiche du langage hermétique de certains critiques; mais, dit-elle, "ce n'est pas une satire du dehors à l'égard des autres, car l'humour s'exerce à son propre égard. Telle sensation vous donne un certain jargon: j'étais comme eux. Il n'y a pas de blâme" (Entretien avec Grant E. Kaiser, *Roman 20-50*, n°4, décembre 87, cité dans Pléiade, p.1843). Nous ne suivons donc pas Hannah Arendt lorsqu'elle lit dans *Les Fruits d'or* une dénonciation de la "fausseté des intellectuels" et de la "Trahison des Clercs" ("Les Fruits d'or: Nathalie Sarraute", *The New York Review of Books*, 5 mars 64, article repris dans *Les Cahiers du Grif*, n°33, pages 17 à 28).

¹⁶⁶ Pléiade, pages 539 et 540.

partie de moi, qu'il me semble que si vous cessiez d'exister, ce serait comme une part de moi-même qui deviendrait du tissu mort.¹⁶⁷

Dans la première de ces deux "scènes", l'œuvre d'art se définit comme "cet objet refermé sur lui-même, plein, lisse et rond"; le livre admiré apparaît comme une forme rigide et pure dont la beauté se suffit à elle-même ("pour la pure joie de danser"), la présence du lecteur semblant facultative, et son tribut d'admiration presque superflu¹⁶⁸. Au contraire, dans la dernière scène, le livre semble avoir perdu forme et contours ("dépouillé de tous les vêtements et ornements... , nu, tout lavé") et ne se laisse plus appréhender qu'à travers l'étonnant dialogue intérieur que son lecteur poursuit avec lui. Car le lecteur ne fait que répondre au livre, à ce que le livre lui a confié:

"je ne sais pas bien ce que c'est... c'est quelque chose comme ce qu'on sent devant la première herbe qui pousse sa tige timidement... un crocus encore fermé... c'est ce parfum qu'ils dégagent, mais ce n'est pas un parfum, pas même encore une odeur, cela ne porte aucun nom, c'est une odeur d'avant les odeurs... Il me semble que c'est cela... c'est quelque chose qui me prend doucement et me tient sans me lâcher... quelque chose d'intact, d'innocent..."¹⁶⁹

Nathalie Sarraute invite, en cette fin de roman, à penser l'œuvre d'art comme ce qui "peut être à chaque moment et pour chaque lecteur qui se place en face d'elle, un événement neuf et un commencement absolu"¹⁷⁰. Or si le lecteur répond à cet événement neuf avec une disponibilité totale, il est juste de décrire ce rapport avec l'œuvre d'art en termes de "dialogue" plutôt qu'en termes de "discours sur".

On peut finalement lire *Les Fruits d'or* comme l'affrontement de ces deux modes de la parole: le *discours* - fermé sur lui-même, autosuffisant, délivré de haut à des auditeurs soumis - et le *dialogue* - ou plus exactement la *parole adressée*, quêtant avec insistance

¹⁶⁷ Pléiade, pages 615, 618 et 619.

¹⁶⁸ On peut penser (l'image de la danse nous y invite peut-être) à la conception de la littérature que Sarraute a stigmatisée chez Valéry, déplorant dans *Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant* sa "rhétorique", son "faux classicisme" et son "académisme glacé" qui se proposent de très haut à l'admiration des foules (Pléiade, pages 1546 et 1536).

¹⁶⁹ Pléiade, pages 616 et 617.

¹⁷⁰ Thierry Maulnier, "La littérature est-elle justifiable?" (*L'Arche*, n°12, décembre 45-janvier 46, cité dans Pléiade, p.2058). Sarraute cite souvent cette définition, notamment dans *Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant* (Pléiade, p.1522).

chez l'autre l'assentiment, la connivence, à tout le moins une réponse. Ces deux modes alternent tout au long du texte, aux deux niveaux de la conversation réelle et de la sous-conversation, comme le montrent les deux passages suivants, qu'opposent, à deux pages de distance, à la fois leur contenu et leur forme (comme les prises de position et le style des deux interlocuteurs). Voici d'abord le discours plus ou moins magistral asséné à des auditeurs respectueux:

Il ferme les yeux, se tait... Nobles villes aux dômes étincelants, aux places harmonieuses, aux spacieuses demeures, sveltes colonnes (...) Un nouveau monument s'élève, en parfaite harmonie (...) il s'y sent chez lui... Il ouvre les yeux et regarde le cercle des visages attentifs... Il se penche vers elle... "*Les Fruits d'or*, ma chère amie... je pense que notre bon maître, ici, sera de mon avis... c'est une œuvre d'art pourquoi? D'abord parce qu'elle est vraie. Tout y est d'une extraordinaire justesse. Plus réel que la vie. Organisé. Ordonné. Savamment construit. D'admirables proportions... Un style souple, puissant qui soutient, comme ces colonnes, filles des nombres d'or, chantées par Valéry, les grands, les vrais sentiments...(.)"

Et face à ce discours, contre lui, voici la tentative de dialogue, l'appel toujours plein de fièvre, d'angoisse (et si personne n'allait répondre, si personne ne sentait ce que je sens?):

L'angoisse de la mort lui brouille la vue, elle se débat faiblement. "Mais ce n'est pas vrai. Moi je ne crois pas..." Qu'on l'aide, elle meurt, sa vie s'en va, qu'on vienne à son secours... "Je vous le demande, dites-moi quelle vérité profonde vous voyez là..." Elle rassemble toutes ses forces, elle crie... "C'est faux. Moi je vous le dis. Archifaux. C'est ça, la fausse vérité des romans. (...) "¹⁷¹

De même que l'incessant ressac des flots finit par entamer un bloc rocheux et provoquer son écroulement, de même l'insistance du dialogue finit par avoir raison de la clôture des discours. Au niveau du contenu, on l'a vu plus haut, c'est bien ce que nous semble suggérer la dernière scène des *Fruits d'or*, où s'affirme sinon la victoire (le terme est trop affirmatif pour pouvoir être appliqué là où le doute domine) du moins la survivance du dialogue vivant avec l'œuvre¹⁷², après que les discours catégorisants se sont annulés et finalement tus. Au niveau de la forme, la loi du dialogue régit non seulement l'univers imaginaire, mais aussi le texte des *Fruits d'or*. Le dialogue structure en profondeur la forme même du texte dans la mesure où alternent très régulièrement conversations au style direct et sous-conversations - c'est à dire commentaires et scènes imaginaires au style indirect (comme

¹⁷¹ Pléiade, pages 547 et 549.

¹⁷² Peu importe que l'oeuvre en question, celle, fictive, de Bréhier, ait par ailleurs été plutôt définie en termes d'oeuvre fermée, lisse, bref non "dialogique". Nathalie Sarraute, comme son lecteur de la dernière scène, n'a "pas de préjugés" (Pléiade, p.616)...

dans les deux passages cités précédemment), ou encore paroles imaginaires au style direct (comme dans le premier passage cité¹⁷³).

Ce qui se dégage ainsi de l'écriture des *Fruits d'or*, c'est finalement une sorte de forme théâtrale inédite, qui serait fondée sur l'alternance presque systématique de la réplique et du sous-texte; une sorte de partition pour comédiens qui offrirait, entrelaçant le texte à jouer, tous les commentaires propres à le rendre jouable. C'est dans cette mesure qu'on peut dire que le dialogue est dominant dans *Les Fruits d'or* : non pas au sens où dominerait la parole au style direct, "réelle" ou imaginaire, mais au sens où la loi du dialogue, de la confrontation des locuteurs est partout agissante, y compris dans la sous-conversation, y compris au style indirect. Car il n'y a plus ici, comme c'était encore le cas dans *Le Planétarium*¹⁷⁴, de moments de suspens, d'espace de retrait où la conscience des locuteurs pourrait se retrouver dans une relative solitude. *Les Fruits d'or* se déroule à chaque instant (sauf la scène finale, mais on a vu que c'est encore un dialogue, celui du lecteur avec l'œuvre) sur le terrain de l'affrontement dialogique, dans l'urgence de l'échange.

C'est d'ailleurs sans doute pour cette raison que le texte est si fertile en images guerrières et en scènes de violence. Dans *Les Fruits d'or*, des chars défilent dans des villes occupées, les vainqueurs font régner la terreur tandis que les opposants sont dénoncés, arrêtés, menottés, parfois exécutés d'un coup de revolver dans la nuque; on crie grâce, on jette ses armes à terre, et on s'incline très bas devant les nouveaux maîtres; ou au contraire, on passe dans la clandestinité, on se retrouve secrètement dans les catacombes, quitte à être ensuite cloué au pilori, voire immolé. Comme le remarque Ann Jefferson dans la Notice qui présente le roman dans le volume de la Bibliothèque de la Pléiade, "derrière nombre de ces scènes imaginaires se profile l'expérience politique qui fut celle de Nathalie Sarraute elle-même,

¹⁷³ Voir, plus haut, l'appel angoissé de la femme du chapitre 1 ("saisissez ce que je vous jette, cette corde").

¹⁷⁴ Où l'on avait affaire, en plusieurs occasions, à un personnage seul avec un objet, ou plongé dans un souvenir, ou "se recueillant" avant une confrontation prévue.

qu'il s'agisse de son oncle assassiné par l'Okhrana, ou de l'Occupation, période durant laquelle elle dut vivre cachée sous un nom d'emprunt."¹⁷⁵

Les références à la violence collective, aux guerres et aux révolutions, si fréquentes en effet dans ce quatrième roman, font donc écho, dans la sous-conversation, aux dialogues évoqués comme autant d'affrontements. En retour elles accentuent le caractère globalement dramatique (au sens banal du terme) de l'univers décrit. Avec *Les Fruits d'or*, nous sommes bien, pour paraphraser le titre d'une étude critique sur l'œuvre de Sarraute¹⁷⁶, dans la guerre des paroles, et le dialogue conçu comme combat.

2) De la langue parlée à la voix:

Il peut paraître arbitraire d'aborder la question de la langue parlée chez Sarraute à propos des *Fruits d'or*, dans la mesure où cette langue parlée, présente dès *Tropismes*, a pris déjà depuis *Martereau* une importance grandissante. Mais nous suivons en cela Nathalie Sarraute elle-même, qui a attendu ce quatrième roman pour livrer, sous forme romanesque, une réflexion esthétique fondée sur l'opposition de la langue écrite et de la langue parlée — une opposition qui en quelque sorte reformule en termes stylistiques l'opposition que nous avons vu fonctionner plus haut entre discours clos et parole adressée.

Il semble évident, en dépit de toutes les incertitudes et contradictions qui rendent impossible au lecteur des *Fruits d'or* de "construire un portrait du texte de Bréhier"¹⁷⁷, que ce dernier représente avant tout un modèle de langue écrite. Qu'on la juge classique ou baroque, surannée ou moderniste, mélancolique ou humoristique, la constante que tous,

¹⁷⁵ Pléiade, p.1833.

¹⁷⁶ Valerie Minogue, *Nathalie Sarraute and the War of the Words*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1981.

¹⁷⁷ Pléiade, p.1831: dans sa Notice de présentation, Ann Jefferson souligne très justement cette impossibilité et recense tous les jugements contradictoires que suscite chez ses lecteurs, favorables ou hostiles, *Les Fruits d'or*, le roman fictif de Bréhier.

admirateurs ou détracteurs, reconnaissent à cette écriture, c'est la distance qu'elle maintient, son élégance un peu froide, son absence totale de "familiarité". Les réflexions du critique Brulé, que nous citons plus haut, sont en plusieurs endroits reprises par d'autres: "Le style tient à distance (...) pas de contacts, d'haleines tièdes, pure contemplation" jubile Orthil, "un style surélevé, un peu hermétique" critique le lecteur "provincial", "quel art exquis! (...) quelle admirable pudeur" plaide un dernier défenseur¹⁷⁸. La langue écrite est chez Sarraute une langue parée, corsetée dans son style comme dans une "pesante robe de brocart", soulevant ses imparfaits du subjonctif comme une "traîne chamarrée", une langue élégante et qui semble traiter ses lecteurs avec une "courtoisie hautaine"¹⁷⁹. Contacts moites, haleines tièdes, le style parlé se définit en revanche par la promiscuité presque gênante qu'il implique avec son lecteur. La langue parlée, c'est d'emblée le corps, avec ses fluides, ses humeurs, "moiteurs douceâtres, (...) honteuses, délicieuses odeurs"¹⁸⁰.

Derrière ces deux images opposées, se profilent les références littéraires essentielles des années de formation de l'écrivain Sarraute. En 1932, l'année où elle commence à écrire ses premiers "tropismes", Sarraute lit avec une admiration un peu mitigée les œuvres de Gide¹⁸¹, dont le prestige est à l'époque immense. Mais 1932, c'est aussi l'année où paraît *Voyage au bout de la nuit* de Céline, dont Sarraute a toujours reconnu l'importance pour sa propre recherche: "Cela tenait au bouleversement de la langue, à l'irruption d'un parler populaire, avec toute sa souplesse et sa densité poétique, bousculant des formes et un langage sclérosés. Les ruptures de rythme, les cassures de la phrase classique, l'utilisation de cette forme nouvelle ont constitué une percée vers un monde visionnaire. Ce roman avait aussi une valeur de démystification et de dévoilement des apparences."¹⁸²

¹⁷⁸ Pléiade, respectivement pages 572, 580, et 608.

¹⁷⁹ Pléiade, p.539.

¹⁸⁰ Pléiade, p.544.

¹⁸¹ "La forme de Gide est d'une élégance extrême (...) Mais <la plupart de ses romans> me paraissaient artificiels, glacés, d'une psychologie factice; cette forme glacée, très léchée, m'agaçait beaucoup..." (entretien avec Grant E. Kaiser, *Roman 20-50*, n°4, décembre 87, cité dans Pléiade, p.2074).

Dans *La bande sonore*, son essai sur les "romans de voix" au XX^{ème} siècle, Jean-Pierre Martin souligne l'importance de ce moment charnière du début des années 30. Ce moment Sarraute-Céline-Queneau (en 1933 paraît *le Chiendent* de Queneau, un autre auteur admiré de Sarraute, un autre livre essentiel pour l'invention d'une langue parlée en littérature¹⁸³) est marqué par une volonté de rupture avec la langue académique du roman et de retrouvailles avec la poésie. Dépassant l'ancienne opposition du roman comme chronique réaliste et de la poésie comme affirmation d'un sujet lyrique, le roman de voix, écrit-il, "se rêve transposition poétique de la vie de la langue" et pour ce faire tend l'oreille "vers toutes les formes du bas - vers la nuit, la banlieue et la boue (...) vers les bas-fonds du psychisme comme vers ceux de l'interlope."¹⁸⁴ Indéniablement, le mouvement qui portait l'écrivain Sarraute vers les "grands fonds" (à défaut des bas-fonds) du psychisme, a été vécu sur le mode de la rupture, et même de la rupture violente¹⁸⁵. Et pour l'aider à accomplir ce geste de rupture, l'expérience créative de la langue parlée a été décisive. Nathalie Sarraute a maintes fois souligné l'importance qu'avait eue dans son parcours la conférence du stage¹⁸⁶: "J'étais enfermée jusque là dans le langage classique. Ecrit. A la conférence, il fallait rédiger le texte en langage parlé. J'ai trouvé là une liberté inconnue. J'ai eu un grand plaisir à préparer et à dire ces textes, au premier tour, d'ailleurs, j'ai eu un grand succès. (...) Tout ce que j'ai écrit par la suite s'est senti de cet arrachement à la langue classique écrite"¹⁸⁷. De cette ancienne fascination pour la langue classique écrite, pour ses capacités d'élégante netteté, de précision, de concision (dans ses entretiens avec Simone Benmussa, Sarraute

¹⁸² "Pourquoi Céline?... Huit écrivains répondent", présenté par Pierre Hahn, *Arts*, 22-28 décembre 1965, p.12.

¹⁸³ Cinq ans avant *La Nausée* de Sartre, Queneau y met dans la bouche du concierge Saturnin des méditations métaphysiques inspirées par Heidegger: "La motte de beurre (...) a pas toujours été et n'sera pas toujours, ekcétéra, ekcétéra. (...) Au fond, y a pas le nonnête d'un côté et l'être de l'autre. Y a le nonnête et puis c'est tout puisque l'être n'est pas" (*le Chiendent*, Gallimard, 1974, p.376).

¹⁸⁴ Jean-Pierre Martin, *La bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Librairie José Corti, 1998, pages 42 et 43.

¹⁸⁵ Voir Chapitre II, section 3. B).

¹⁸⁶ Il s'agit d'un concours destiné aux jeunes avocats et comportant un exercice de plaidoirie.

¹⁸⁷ "Portrait d'une inconnue", entretien avec Marc Saporta, *L'Arc*, n°95, 1984, p.11.

avoue son "adoration" d'enfant pour Tacite), il reste encore des traces dans les textes de *Tropismes*. La langue parlée y est pourtant déjà présente par endroits: expression à la fois des conditions sociales et des pulsions personnelles¹⁸⁸, elle est le plus souvent ressentie comme agression potentielle, démangeaison, vertige épuisant, étouffement mortel. C'est avec *Martereau* que la langue parlée commence à devenir dominante, et le début de ce roman, sous le signe du bavardage mondain de la Tante, et de la parole intime du Narrateur qui la commente, semble bien nous en annoncer la nouvelle. Mais cette langue parlée conserve encore ses marques sociologiques (le parler de la Tante, son ton ironique pour parler de "grands manitous" et son "petit rire pointu: 'hn, hn'...", contrastent avec le parler plus populaire des Martereau) et "psychologiques" (lorsqu'elle est "langue parlée intime" attribuée au Narrateur, nous l'entendons comme l'expression singulière de sa subjectivité). Or l'évolution de la langue romanesque de Sarraute va la conduire à dépasser justement ces caractéristiques sociologiques et subjectives qui (au delà des marques linguistiques spécifiques) distinguent souvent la langue parlée dans le texte écrit. A la place, elle va inventer une *voix* inouïe. Les critiques les plus attentifs de Sarraute ont souvent essayé de décrire cette *voix* qu'on entend dans ses textes: "une voix sans éclat, mais pressante, tenace, hardie", pour Philippe Jaccottet¹⁸⁹; "une voix, précise Gaëtan Picon, plus qu'une écriture: l'ordre et la disposition des mots, leur choix même (...) comptent moins ici que le timbre et le rythme, ce chuchotement insinuant"¹⁹⁰. Cette voix, on pourrait l'appeler une "voix d'avant la voix" ou une "voix sous la voix", pour parodier Sarraute elle-même. C'est une voix intime, mais qui n'affirme aucune irréductible subjectivité, à cent lieues donc du "je" de Céline, ce "je" comme surdimensionné par la vocifération. C'est aussi une voix

¹⁸⁸ Cf par exemple pour l'aspect social le Tropisme II (version de 1939): "*Mademoiselle a de beaux cheveux*", disait la cuisinière, "*ils sont épais, ils sont beaux malgré qu'ils bouclent pas*" (...) Et il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinante, piétinant toujours sur place, toujours sur place, tournant en rond, en rond (Pléiade, p.4); et dans le Tropisme XV, le parler du vieux Monsieur face à la jeune fille comme expression de pulsions de viol: "*Et vous allez par où? Par Douvres? Par Calais? Dover? Hein? Par Dover? C'est bien cela? Dover?*" (...) Il allait continuer, sans pitié, sans répit (...) tandis qu'elle chercherait à se dégager doucement (Pléiade, p. 22).

¹⁸⁹ "Poupées ou Larves", *art. cit.*, p.27.

¹⁹⁰ *Le Mercure de France*, juillet 1963, repris dans Pléiade, p.1838.

chorale, mais qui ne convoque pas la diversité sociale du monde, très loin également, donc, du "ils" de Queneau¹⁹¹. Entre voix-je et voix-ils, Sarraute semble inventer une sorte de "voix-on", voix de ce qui chuchote en chacun de nous à la rencontre de l'autre¹⁹². Le *Planétarium* et surtout *Les Fruits d'or* voient le triomphe de cette langue parlée devenue voix anonyme.

Cette voix, qu'on retrouve aussi dans la sous-conversation, reste en général dans un même registre de langue courante — alors qu'échappent à ce registre le moment parodique que nous avons signalé, et en général (bien qu'à un moindre degré) les discours magistraux de certains locuteurs "éminents". Aucun choix lexical insolite ne doit détourner l'attention de l'intonation de la voix qui cherche et s'adresse d'un même mouvement hésitant et insistant — ou se rétracte brusquement. La phrase tout à la fois épouse, mime, et crée ce mouvement, en combinant syntaxe disloquée et parataxe. Les trois points (que Jean-Pierre Martin appelle "points de vibrations", plutôt que "points de suspension"¹⁹³) sont là pour alléger sa démarche, lui donner ce "tremblé" qui garantit sa justesse de touche, ou sa souplesse rétractile. Le plus souvent, ils permettent à la phrase, en la faisant respirer, d'approcher doucement de son objet, de s'adresser sans l'offusquer au plus secret de l'autre ou de saisir sans l'abîmer ce qui doucement palpète, la sensation:

Qu'ils reviennent, qu'ils approchent <Les Fruits d'or>... Mais ils se dérobent... cela glisse, s'efface aussitôt, je ne parviens pas à le saisir... Mais attendez... je vais y arriver... (...)
Et soudain, c'est comme un effluve, un rayonnement, une lumière... je distingue mal sa source restée dans l'ombre... Cela afflue vers moi, se répand... Quelque chose me parcourt... (...)
Ce qui passe là des *Fruits d'or* à moi, cette ondulation, cette modulation... un tintement léger... qui d'eux à moi et de moi à eux comme à travers une même substance se propage, rien ne peut arrêter cela.

¹⁹¹ Dans la typologie des romans de voix que propose Jean-Pierre Martin, la voix-je de Céline et la voix-ils de Queneau figurent deux pôles opposés (*La bande sonore, op.cit.*, p.29).

¹⁹² On pourrait ainsi dire que ce que la langue parlée de Sarraute perd en théâtralité d'un côté (ce n'est pas une parole sonore, spectaculaire à "mettre en bouche"), elle le regagne aussi en théâtralité d'un autre côté (c'est une parole qui suppose toujours le dialogue, la présence d'un autre interlocuteur) — à l'inverse en quelque sorte de la langue parlée célinienne, splendide à proférer (les performances de Fabrice Lucchini en témoignent), mais qui a en quelque sorte besoin de "résonner dans le désert"...

¹⁹³ *La bande sonore, op. cit.*, p.134.

Cela, la sensation, ce n'est au fond rien d'autre que ce vers quoi s'avance ici la phrase, portée par "ce mouvement de l'interminable" (pour reprendre l'expression de Maurice Blanchot¹⁹⁴) qui a été déclenché. Chez Sarraute, le travail de l'écriture, qui crée l'illusion d'une voix, est avant tout affaire de rythme. Cela passe, comme l'écrit Françoise Asso, par "la priorité donnée à la phrase sur le mot: tandis que celle-là peut n'être qu'un mouvement par lequel on coïncide avec l'objet du texte, celui-ci est toujours ce à quoi l'on s'arrête"¹⁹⁵. Ce qui donne voix au texte sarrautien, c'est le fait que ce soit d'abord le rythme qui produise le sens. Et ce rythme lui-même coïncide avec un mouvement, qu'il crée, mime ou épouse, et qui est le mouvement de la recherche et de l'adresse; il peut être mouvement-vers ou mouvement-contre, approche ou repli, mais il est toujours mouvement en dialogue avec l'autre.

3) La construction dramatique:

Le texte des *Fruits d'or* présente une très remarquable unité d'action. La chose est assez exceptionnelle dans l'œuvre de Nathalie Sarraute pour mériter d'être soulignée. Les textes précédents étaient soit sous le signe du discontinu (*Tropismes*), soit organisés autour d'une action (la poursuite fascinée de ses deux Personnages par le Narrateur dans *Portrait d'un inconnu*, l'imbroglio autour de l'achat de la maison dans *Martereau*) mais de façon très lâche, avec d'importantes omissions et digressions - *Le Planétarium* étant une variante un peu plus complexe de ce dernier cas¹⁹⁶. C'est donc la première fois que nous avons affaire

¹⁹⁴ Maurice Blanchot décrit ainsi la parole qu'on entend dans *Les Fruits d'or* : "parole qui demande souvenir et oubli, oubli et remémoration, insistance et effacement et finalement ne demande rien (...) parole discontinue, brève et infinie, parole des pensées qui ne se développent pas et pourtant plus propre qu'aucune autre à nous faire entrer, par l'interruption et en même temps par la répétition, dans ce mouvement de l'interminable qui se fait entendre au-dessous de toute littérature." (*L'Entretien infini*, nrf Gallimard, 1969, p.504).

¹⁹⁵ *Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction, op. cit.*, p.257.

¹⁹⁶ Il y a en effet dans ce roman deux actions principales: les manoeuvres des Guimier pour obtenir l'appartement de la tante Berthe, et les tentatives d'Alain pour entrer dans la coterie de

à un texte aussi centré, aussi dramatiquement construit, et, si l'on excepte le théâtre, ce n'est que dans *Vous les entendez?* qu'on peut trouver un autre exemple de cette unité d'action (renforcée dans ce dernier roman par l'unité de lieu et de temps, mais rendue aussi moins lisible par une énonciation devenue irrepérable). Nathalie Sarraute décrit cette action en termes très simples: "j'ai pensé qu'il serait (...) intéressant de prendre un livre, qui deviendrait le véritable héros du roman, et de suivre sa destinée, son ascension et sa chute"¹⁹⁷. Ce schéma (l'ascension puis la chute), très familier dans le genre romanesque, va servir de principe pour organiser en scènes la masse des conversations et sous-conversations. La parole sera donc, dans le roman de Sarraute, doublement agissante: chaque parole sur *Les Fruits d'or* est, nous l'avons vu, action directe au sein du groupe des parleurs (prise de pouvoir ou allégeance, révolte ou soumission, attaque, riposte ou esquive, etc), mais aussi action indirecte sur la destinée du livre, dans la mesure où elle favorise ou freine le mouvement général qui l'emporte, d'ascension d'abord, puis de chute. D'où l'extraordinaire impression de force dramatique que ressent le lecteur: impression d'être happé dans un tourbillon de paroles, d'y vivre, presque à l'état pur (dans les sous-conversations), les émotions les plus violentes et les plus contradictoires, et d'y suivre, le coeur battant, l'aventure contrastée d'une destinée plus qu'humaine (le livre *Les Fruits d'or* est ici une sorte de héros mythique et absent). Nous voici, nous-mêmes les lecteurs, roulés dans ces montagnes russes de Luna-Park où Alain Guimier essayait maladroitement d'entraîner son public, nous voici emportés dans ce Carrousel dispensateur d'émotions fortes, auquel Brecht comparait l'ancien théâtre fondé sur l'identification et le vécu (l'opposant à un théâtre de type Planétarium, c'est à dire une dramaturgie critique, qui livre le monde à l'homme, au lieu de livrer l'homme au monde)¹⁹⁸.

Germaine Lemaire - actions vues à travers de multiples optiques en plus de l'optique principale d'Alain Guimier.

¹⁹⁷ Entretien avec Germaine Brée, *Contemporary Literature*, XIV, n°2, printemps 73, p.143. Ce passage est traduit et cité par Ann Jefferson dans sa Notice de présentation des *Fruits d'or* (Pléiade, p.1829).

¹⁹⁸ Bertolt Brecht, *L'achat du cuivre, Ecrits sur le théâtre 1*, L'Arche, 1972, p.518 et 519. Il est assez étonnant de retrouver ces deux mêmes images opposées, celle du carrousel et celle du planétarium, sous les deux plumes de Brecht et de Sarraute, pour désigner d'ailleurs à peu près

Le caractère dramatique du roman est encore accentué par la division du texte en ce qu'on ne peut appeler autrement que des scènes. Chaque chapitre, nettement signalé par la typographie, met en scène une action qui accélère l'ascension ou la chute du livre-héros. Après trois courtes scènes d'exposition, le très long chapitre 4 se présente comme *la grande scène* : pleine de rebondissements, elle donne à voir dans le détail de toutes ses actions la longue et incertaine bataille qui se livre au début pour imposer le livre. Au terme de nombreux renversements de situation, décrits comme autant de putsch et contre-putsch, on aboutit donc - exactement à la moitié du livre - à la victoire des pro-*Fruits d'or* sur les anti-*Fruits d'or*. La suite, qu'il s'agisse des diverses exactions des vainqueurs (intimidation, mensonge, exclusion) ou du désamour qui s'installe peu à peu à l'égard du livre et conduit à sa chute, est distillé en courtes scènes. Progressivement, la composition apparaît moins tendue, l'ordre des scènes plus hasardeux, on quitte ce qui était jusque là confusément ressenti comme unité de temps (une rentrée littéraire) et de lieu (une sorte de "salon à volonté"¹⁹⁹): le modèle dramatique semble s'éloigner parallèlement au livre-héros lui-même. La dernière scène, longue confidence chuchotée au livre aimé et réflexion sur le destin d'une œuvre dans la durée, réintroduit une dimension proprement romanesque. On peut alors mesurer, par contraste, à quel point le modèle dramatique, avec sa tension particulière, a inspiré la composition de la majeure partie du roman.

les mêmes processus (le revivre ou l'identification opposés à la contemplation ou vision critique), mais affectés d'une valeur inverse.

¹⁹⁹ Pour parodier le "palais à volonté" de la dramaturgie classique...

Conclusion

Au terme de ce parcours, au moment où Nathalie Sarraute s'apprête à écrire sa première pièce, on peut avoir l'impression que l'évolution de son écriture romanesque la conduit "tout naturellement" au théâtre. Mais il est sans doute plus juste de considérer cette évolution dans toute la richesse de ses contradictions.

Certes, on peut dire que *Les Fruits d'or*, c'est déjà du théâtre; et le réel succès remporté par les deux mises en scène du texte (voir leur présentation en Annexe) peut bien conforter le lecteur dans ce qui est une impression immédiate de lecture. Telle n'était pourtant pas la vision que Sarraute elle-même avait de son texte. Car si elle a pu considérer que son quatrième roman relevait aussi d'un autre genre, c'est à la poésie qu'elle a plus sûrement pensé, et voulu se référer. Le prière d'insérer de Sarraute pour l'édition Gallimard de 1963 se conclut en effet par cette suggestion, qu'on peut trouver étonnante: "Ne faut-il pas dire aussi < pour parler de ce roman> ce poème, tant dans cette forme romanesque nouvelle s'effacent les limites qui séparent traditionnellement la poésie du roman."²⁰⁰ Pas un mot sur le théâtre, donc, et lorsque Sarraute écrira sa première pièce, elle repartira sur de nouvelles bases, sans chercher du tout à exploiter la formule des *Fruits d'or*²⁰¹.

Ce qui peut nous paraître un certain aveuglement de l'écrivain sur la direction prise par sa propre écriture, est sans doute à mettre au compte de son rapport de spectatrice avec le théâtre de son temps. Dans les années 20, ces années qui virent la fin d'un certain vieux Boulevard et, avec les recherches de Copeau ou les découvertes des Pitoëff, l'apparition d'un théâtre "avant-gardiste", la jeune Nathalie Sarraute fut une spectatrice passionnée (elle en a parlé dans plusieurs entretiens): assidue du Vieux Colombier, admirant le jeu de Louis Jovet, éblouie par la révélation de Pirandello. On a repéré, dans les pages qui précèdent, les échos lointains de ces spectacles, dans lesquels la spectatrice Sarraute pouvait déjà

²⁰⁰ Pléiade, p.1841.

²⁰¹ Nous verrons par ailleurs que le succès de théâtre remporté par les adaptations a pu être fondé en partie sur un malentendu, ou du moins sur une vision restrictive du projet de l'auteur (Voir l'Annexe à ce chapitre).

reconnaître certaines des intuitions esthétiques qui prendraient forme dans son écriture²⁰². Ces spectacles "formateurs" ont sans nul doute durablement informé le rapport de Sarraute au théâtre (avec quelques ajouts ultérieurs comme Strindberg, révélé par Vilar en 45 ou 48): c'est d'ailleurs encore Pirandello qui est cité comme référence théâtrale de certaines comédies sociales dans *Les Fruits d'or*²⁰³. Car il est probable que Sarraute a dû se sentir, dans le second après-guerre et les années 50, moins en phase avec les tendances du théâtre contemporain, qu'il s'agisse du théâtre engagé, du théâtre brechtien ou du théâtre dit de l'Absurde (même si elle a pu aimer certains textes de Brecht et de Beckett). Il est donc assez naturel qu'elle n'ait pas songé à établir un rapport entre ses propres textes et un univers, celui du théâtre, qui lui était devenu chronologiquement ou esthétiquement un peu lointain.

Selon l'optique adoptée, l'évolution de l'écriture romanesque de Sarraute peut donner l'impression de s'éloigner du théâtre tout autant que de s'en rapprocher. Tout d'abord, il faut reconnaître qu'un considérable travail de sape a été accompli sur le personnage au fil des quatre romans²⁰⁴. Mais même ce processus très apparent peut être diversement apprécié. De *Portrait d'un inconnu* aux *Fruits d'or*, le personnage semble certes avoir disparu à peine surgi; mais cela concerne seulement *un certain personnage*, qui n'existe d'ailleurs chez Sarraute (sous sa forme pure, balzacienne) que très sporadiquement: Dumontet, "poupée factice" de fiancé n'apparaît qu'à la fin de *Portrait d'un inconnu*, et Martereau ne résiste guère comme personnage consistant que dans quelques chapitres du roman homonyme. Les autres "personnages" sont chancelants, défaits, subissant toutes

²⁰² Cherchant à esquisser le portrait intellectuel de cette époque, Bernard Dort associe la découverte de Pirandello et la reconnaissance de l'oeuvre de Proust (ainsi que les premières vulgarisations des travaux de Freud); il rappelle aussi l'"appétit d'expérimentation formelle" ainsi que la fascination pour les profondeurs, l'irrationnel, et les abîmes de la personnalité, qui caractérisent cet après-guerre ("Pirandello et le théâtre français", *Théâtre public, op. cit.*, pages 105 à 110).

²⁰³ Pléiade, p.524.

²⁰⁴ Nous laissons ici de côté *Tropismes*, source et amont de l'oeuvre, en le considérant plutôt comme une sorte de "miracle des commencements", hors évolution.

sortes de métamorphoses et anamorphoses. Pourtant, tous possèdent un certain potentiel de théâtralité. Chez les personnages "pirandelliens" du Vieux et de la Fille c'est une sorte de sur-présence, une force de surgissement et une rage de s'affirmer en s'affrontant (armé de son masque, protégé par sa carapace, appuyé par son "choeur personnel") — qui finissent par compenser leur essentielle inconsistance. Chez les personnages "treublés" du *Planétarium*, c'est une densité inédite (qu'on trouvait déjà à certains moments chez les personnages de *Martereau*), fondée sur l'alternance, étonnante pour le lecteur, entre une vision de l'intérieur²⁰⁵ et un regard porté de l'extérieur sur des figures qui reprennent alors une épaisseur énigmatique, redeviennent des effigies. Même les Voix des *Fruits d'or* nous proposent par moments des personnages plus ou moins nettement esquissés. Et ce n'est pas seulement grâce aux quelques traits expressifs que sélectionne le discours intérieur de leurs interlocuteurs:

(...) ses cheveux gris mal coupés pendent en mèches dans son cou... elle tient serrées devant elle ses mains aux doigts courts, aux ongles coupés ras... ses vêtements qui éloignent le regard flottent sur son corps informe... vieille femme solitaire vivant Dieu sait comment? S'occupant à quoi? Peignant? Quelles gouaches? Quelles miniatures? Ecrivant, pour elle seule, quels poèmes?... Il arrête en lui-même le très léger mouvement de recul, il écrase l'à peine perceptible impression de dégradante promiscuité... "Non, non, vous savez mieux qu'eux tous (...)"²⁰⁶

C'est bien plus souvent par sa propre parole que le personnage surgit avec le plus de force, tel le peintre Orthil qui, en deux répliques du chapitre cinq, réussit à imposer au lecteur une figure inoubliable, à la fois odieuse et séduisante — ce qu'on pourrait, de façon un peu réductrice, appeler un personnage de rebelle de salon²⁰⁷. Ces locuteurs des *Fruits d'or* semblent illustrer la définition que donne Roland Barthes du personnage dans le roman contemporain: un personnage "dépersonnalisé" mais qui persiste comme sujet du langage²⁰⁸. Avec peut-être une nuance à apporter à cette définition: dans les cas comme

²⁰⁵ Ou plus précisément une "optique", au sens d'Anthony S. Newman (voir plus haut, chapitre V).

²⁰⁶ Pléiade, pages 568 et 569.

²⁰⁷ Pléiade, pages 570 à 572; pour plus de précisions, voir, en Annexe à cette Première Partie, l'analyse de l'adaptation par Elisabeth Chailloux de ce passage des *Fruits d'or*.

²⁰⁸ "Si une part de la littérature contemporaine s'est attaquée au "personnage", ce n'est pas pour le détruire (chose impossible), c'est pour le dépersonnaliser, ce qui est tout différent. Un roman apparemment sans personnages, comme *Drame* de Philippe Sollers, éconduit entièrement la personne au profit du langage, mais n'en garde pas moins un jeu fondamental d'actants, face à l'action même de la parole. Cette littérature connaît toujours un "sujet", mais ce "sujet" est

celui d'Orthil, on a moins affaire à un "sujet du langage" ou à un "actant de la parole" (pour reprendre les termes de Barthes) qu'à un "souverain de la parole", ou à l'acteur (parfois histrionnesque) d'une énonciation. Le locuteur du type Orthil est l'homme du discours (qui s'oppose, nous l'avons vu, au dialogue). Il est porteur d'une parole pleine, qui le représente tout entier et qui essaie aussi de représenter, pour l'annexer ou la réduire, la parole des autres — puisque toute parole s'inscrit d'emblée dans une mêlée générale où les "plus forts" essaient de préserver et, si possible, d'imposer la souveraineté de leur discours.

Le Bouffon est chez Sarraute, on l'a vu, le partenaire privilégié du Personnage, formant avec lui un couple un peu analogue à celui de l'Auguste et du Clown Blanc au cirque. Lui non plus n'a pas vraiment disparu au terme de l'évolution romanesque, il s'est transformé. Nous l'avions défini, on se le rappelle, comme celui qui est à ce point investi par sa relation avec l'autre qu'il n'apparaît plus comme un des pôles de cette relation, mais comme l'incarnation même, forcément excessive, souvent douloureuse ou grotesque, de ce désir de relation. Le Bouffon est lui aussi rempli de la parole de l'autre, mais sur le mode de l'empathie, et non plus de la domination. Dans *Le Planétarium*, on a vu qu'Alain Guimier reprenait ce rôle pour en quelque sorte l'aggraver. Dans *Les Fruits d'or*, la figure du Bouffon se profile derrière un certain nombre de locuteurs: tous ceux qui, frémissants et maladroits, font de la recherche fiévreuse du dialogue une sorte de quête mystique, rêvant d'une parole partagée, en lieu et place de cette guerre des discours qui fait rage autour d'eux. Mais surtout, la fonction incarnée par le Bouffon se retrouve en quelque sorte disséminée et fondue dans le texte: l'incessant désir d'établir le contact, la dépendance à l'égard de l'autre, informent désormais globalement le texte, puisque la loi du dialogue y domine; ils donnent ses inflexions si particulières à cette *voix* qu'on entend de plus en plus nettement dans les deux derniers romans. Quant au style spécifique du Bouffon, cette théâtralité de l'excès et du retournement mélodramatiques, on la retrouve dans les figures colorées et naïves, les coups de théâtre spectaculaires et les déchirantes émotions qui forment la substance des scènes imaginaires.

dorénavant celui du langage." (Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* n°8, Seuil, 1966, page 16.

Ces scènes imaginaires nous ramènent d'une autre façon au théâtre. Nous avons vu qu'elles pouvaient se laisser appréhender comme tableaux ou comme sous-texte. Comme tableaux spectaculaires, elles mettent le lecteur en position de spectateur imaginaire; comme sous-texte "nourricier", elles s'adressent au lecteur en tant qu'acteur imaginaire²⁰⁹. L'oeuvre de Sarraute s'attachera de plus en plus à susciter ce lecteur-Janus, prêt à accepter l'inconfort d'une position sans cesse balancée entre dehors et dedans. Les romans écrits après le passage au théâtre, ceux que nous appelons plus loin les "romans sans sujet"²¹⁰, obligeront même le lecteur à une souplesse extrême dans le passage d'une position à l'autre: pour saisir un sens toujours ondoyant, il faudra qu'en lui coexistent et collaborent sans cesse l'acteur le plus intuitif et le spectateur le plus vigilant. Le passage à l'écriture théâtrale sera donc pour Nathalie Sarraute l'occasion de radicaliser aussi des expériences romanesques seulement ébauchées auparavant, et d'entraîner toujours plus loin ses lecteurs - des lecteurs qu'elle commence à connaître, et qui commencent à la reconnaître.

On a vu que le public est apparu comme thème dans l'oeuvre de Sarraute avec *Le Planétarium*. C'est dire qu'il reçoit une existence littéraire à peu près au moment où il commence à apparaître, comme une réalité nouvelle, dans la vie de l'écrivain: le public "découvre" en effet Sarraute grâce à la reconnaissance critique que lui vaut la parution en 56 de *L'Ere du soupçon* (amplifiée dans les années qui suivent par le phénomène médiatique du Nouveau Roman). *Les Fruits d'or* vaudra à la romancière, outre la consécration critique que représente le Prix international de littérature (qui lui est décerné en mai 64), l'accès à la reconnaissance du grand public: en 64 sont publiées les premières éditions de poche des textes de Nathalie Sarraute, en même temps que les premières

²⁰⁹ Comme certains metteurs en scène peuvent s'adresser aux comédiens et les diriger en leur donnant ce que Georges Banu appelle "des indications rayonnantes", qui relèvent d'une "oralité poétique" plutôt que "romanesque" - des indications, autrement dit, plus suggestives qu'explicatives (Georges Banu, "La répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe", in *Les répétitions*, Alternatives théâtrales/Académie Expérimentale des Théâtres, 52-53-54, décembre 96-janvier 97, p.8).

²¹⁰ Il s'agit de *Entre la vie et la mort*, *Vous les entendez?*, et *"disent les imbéciles"* (voir Troisième Partie, Présentation).

traductions à l'étranger; bientôt vont paraître les premiers ouvrages critiques consacrés à celle qui est perçue, dorénavant, comme l'auteur d'une oeuvre importante²¹¹.

C'est un changement de statut considérable pour un écrivain qui a travaillé pendant presque trois décennies dans l'indifférence générale. Cette indifférence, Nathalie Sarraute semble l'avoir longtemps assez sereinement acceptée. Peut-être même y avait-elle puisé une sorte de force, comme elle semble le suggérer dans un entretien filmé, lorsqu'elle parle de l'excitation qu'il y a pour un écrivain à être seul, et même méconnu, dans le domaine qu'il explore²¹². La perspective de ces masses soudain multipliées de lecteurs, l'écho enfin renvoyé à sa voix depuis si longtemps habituée au silence et à la solitude, ce sont des nouveautés qui ont probablement dû être à la fois séduisantes et effrayantes pour un auteur comme elle. Et elles ne sont peut-être pas pour rien dans le fait que Sarraute ait enfin décidé de donner suite à la proposition d'un jeune Allemand, Werner Spies, qui essaie depuis un certain temps de la convaincre d'écrire une pièce radiophonique pour la Süddeutscher Rundfunk, qu'il représente en France. N'était-ce pas une façon, alors que la longue et difficile conquête de son territoire romanesque était enfin reconnue et couronnée par le succès, de renoncer volontairement à la maîtrise? Refusant de s'installer dans le confort d'une position acquise, Nathalie Sarraute repartait vers de nouveaux territoires à défricher. Elle choisissait au fond de recommencer à errer, seule de nouveau, comme le fera son double, l'écrivain de *Entre la vie et la mort* : "errant seul de nouveau dans ces étendues sans fin où il lui semble que personne avant lui n'a été tenté de s'aventurer..." ²¹³

²¹¹ Claude Mauriac ira jusqu'à qualifier Nathalie Sarraute d'"écrivain le plus important que nous ayons eu depuis longtemps, et sans doute, l'égal des plus grands d'autrefois" (*Le Figaro*, 11 mars 1964, cité dans Pléiade, p.1839).

²¹² *Nathalie Sarraute, regards sur l'écriture*, réalisation de Simone Benmussa, Production Bibliothèque Publique d'Information et Editions Gallimard, 1978.

²¹³ Pléiade, p.666.

Annexe: *Les Fruits d'or* à la scène

1) La mise en scène de Claude Risac:

Le texte des *Fruits d'or* a été adapté et porté à la scène à deux reprises, en 74 par Claude Risac et en 91 par Elisabeth Chailloux. De la première mise en scène, témoignent essentiellement quelques articles de presse et un programme succinct dans les archives du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. La pièce est créée et jouée du 26 au 29 novembre 74, sur la scène du Conservatoire, par un groupe d'élèves: le metteur en scène, Claude Risac, et ses camarades Karina Baronne, Chantal Deruaz, Catherine Gandois, Martine Liogier, Benoît Régent, Jean-Pierre Rumeau, Laurence Roy, Jean-Paul Schintu. La musique est d'Olivier Bernager, les éclairages de Patrice Trottier, assisté de Serge Valetti, les costumes de Nicole Martin et Pierre Cardin. Le spectacle inclut des textes additionnels extraits de l'article de *L'Ere du soupçon* "Ce que voient les oiseaux"²¹⁴. Cet exercice d'élèves connaît apparemment un grand succès, dont témoignent des articles louangeurs dans *Le Quotidien de Paris* et *Le Monde*. C'est sans doute pourquoi il est repris un peu plus tard dans la même saison et dans un cadre professionnel: le 17 mars 75, le spectacle est au Biothéâtre dirigé par Pierre Sala, avec une distribution modifiée, Olivier Bernager, Christine Boisson, Martine Draï, Marc de Jonge, et Elisabeth Rosner remplaçant le groupe précédent, dont seuls demeurent Karina Baronne, Jean-Pierre Rumeau, et Claude Risac.

En 1974, Jacques Rosner vient d'être nommé à la direction du Conservatoire et il a décidé d'intensifier l'effort de modernisation engagé après mai 68; il s'agit d'ouvrir aux formes nouvelles du théâtre une école dont certains enseignants restent fermement attachés à la

²¹⁴ Cet article écrit en janvier 56 contient une sorte de résumé de l'action du futur roman et une explication de son titre: les lecteurs qui relisent après coup les romans "faciles" que l'on a indûment portés aux nues "éprouvent à leur contact la même sensation pénible que devaient éprouver les oiseaux qui tentaient de picorer les fameux raisins de Zeuxis. Ce qu'ils voient n'est plus qu'un trompe-l'oeil." (Pléiade, p.1609).

formation traditionnelle de l'acteur classique. Ce désir de réforme ne va pas sans susciter des résistances. Dans ce contexte idéologique effervescent, il semble que le spectacle ait d'abord été salué comme une prise de position esthétique, voire politique²¹⁵. Le compte-rendu de Michel Cournot dans *Le Monde* s'ouvre d'ailleurs sur l'évocation de ce contexte: "Dégagés de l'ancien régime depuis que Jacques Rosner anime la maison, et libres désormais de choisir leurs instruments et leurs occasions de travail, les élèves du Conservatoire viennent de prouver d'entrée de jeu, en portant à la scène le livre de Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or*, que le mieux était, en effet, de leur faire confiance." La conclusion de son article enfonce encore un peu plus le clou: "D'ores et déjà, Les Fruits d'or prouvent que la nouvelle orientation de cette maison ne peut être que bénéfique."

L'époque est féconde en expérimentations théâtrales: Antoine Vitez²¹⁶ met en scène en 1973 son premier essai de théâtre-récit, *Vendredi ou La Vie sauvage*, d'après le roman de Michel Tournier; suivront *Les Miracles*, d'après l'Evangile de Jean, en 1974, puis *Catherine*, d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon, en 1975. Pour l'année 1974-1975, sous le titre *Thèmes et séries pour les cours du Conservatoire*, il note: "Le Récit. Faire du théâtre à la troisième personne. Pas seulement le je et le tu. Aussi la narration dans le jeu lui-même. Faire théâtre de tout?" Cette intuition que l'on peut "faire théâtre de tout" oriente l'expérimentation théâtrale à la fois vers la recherche de textes inattendus et stimulants, et vers un travail centré sur l'acteur, sur le corps de l'acteur et ses infinies capacités d'expression (directe, ou par l'intermédiaire des objets, ou encore dans sa dimension métonymique ou métaphorique). La croyance que "l'acteur peut tout" et que "le monde entier est représentable dans le corps, dans *un* corps"²¹⁷ sont les utopies qui fondent les essais de théâtre-récit de Vitez.

²¹⁵ C'est le souvenir qu'en garde par exemple Laurence Roy: il s'agissait, pour les "jeunes Turcs" du Conservatoire, de marquer, par le choix d'un texte hors norme, leur désir de renouveau et d'expérimentation (Conversation avec Laurence Roy, février 97).

²¹⁶ Il enseigne au Conservatoire depuis 1968 et le groupe des *Fruits d'or* comprend un certain nombre de ses élèves.

²¹⁷ "Faire théâtre de tout", Entretien avec Danièle Sallenave, *Digraphe*, n°8, avril 76, repris dans Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, nrf Gallimard, 1991, pages 201 et 219.

Il semble qu'on retrouve un écho de ces intuitions et de ces utopies dans le travail des jeunes acteurs du Conservatoire sur *Les Fruits d'or*, du moins si l'on en croit le témoignage de la presse. Tous les articles insistent en effet sur leur extrême engagement physique, et la force théâtrale qui s'en dégage. Matthieu Galey, après avoir souligné que le texte de Sarraute offrait déjà à la fois les dialogues et la mise en scène, note que les acteurs n'ont eu qu'à "traduire en gestes ces batailles de salon (...) Les personnages se poursuivent, se prennent à la gorge, s'étranglent, s'étripent, se lapident: un surprenant pugilat, une peignée générale dont certains épisodes sont d'une grande drôlerie très neuve"²¹⁸. Michel Cournot, qui juge la mise en scène "merveilleuse", admire chez les acteurs l'alliance de "l'animal intelligent" et de "l'animal spontané", et décrit longuement le spectacle: "Le livre, par dizaines et dizaines d'exemplaires, va encombrer l'espace, boucher la vue. Hommes et femmes vont se piéger, se mettre en accusation, s'exclure. S'abriter derrière des remparts d'exemplaires de *Fruits d'or*, glisser sur des escaliers faits de ce livre, se battre avec lui comme avec un sabre, se bombarder, s'assommer à coups de *Fruits d'or*."²¹⁹ Dans ce jeu très physique, il n'y a pas de place apparemment pour des personnages: les acteurs "se partagent des rôles qui changent à chaque réplique. Ils sont tour à tour témoins, agresseurs ou agressés."²²⁰

Au total, il semble que ce coup d'essai des "jeunes Turcs" du Conservatoire ait réussi à incarner sans trop le trahir le rêve de théâtre contenu dans le roman de Sarraute. Par sa façon de prendre le texte à la lettre, et par exemple de donner corps à la violence des sous-conversations de façon presque clownesque²²¹, ou de réaliser scénographiquement les métaphores du texte, le spectacle semble avoir réussi à inventer une théâtralité à la fois

²¹⁸ *Le Quotidien de Paris*, 29 novembre 74.

²¹⁹ *Le Monde*, 5 décembre 74.

²²⁰ Daniel Surugue, *L'Avant-Scène Théâtre*, n°568, juillet 75, p.43.

²²¹ Ou pour mieux dire clownesque au sens vitezien: "dans ce que fait le clown, il y a cette façon de prendre le texte *à la lettre*, cette tentative pour expliquer le monde d'une manière faussement naïve, et si désespérément naïve qu'on est au bord du gouffre." (Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées, op. cit.*, p.203).

puissante et décalée — qui a pu agacer certains spectateurs²²² autant qu'en enthousiasmer d'autres. Pour ceux-là, le spectacle a apparemment réussi, loin de toute psychologie ou sociologie, à donner à voir et à entendre, du texte de Sarraute, la violence avec le comique, et la vérité humaine au delà de l'irréalité fantasmatique.

2) La mise en scène d'Elisabeth Chailloux:

Tout différent de cette première mise en scène mais également couronné de succès, le spectacle d'Elisabeth Chailloux a été présenté au Théâtre Paris-Villette du 12 mars au 14 avril 91, puis prolongé en raison du succès jusqu'au 27 avril. Laurent Peduzzi signait le décor, Agostino Cavalca les costumes, Jean Kalman les éclairages et Daniel Deshays le son. La pièce était jouée par Marie-France Gantzer, Adel Hakim, Daniel Berlioux, Brigitte Catillon, Jean-Gabriel Nordmann, Christine Brücher, Pierre-Alain Chapuis.

La version scénique, due à Elisabeth Chailloux et Antoine Gallien, utilise à peu près tout le roman, à l'exception du chapitre 6 (dans lequel une lectrice essaie en vain de convaincre le critique Mettetal de mensonge). Ce sont essentiellement les dialogues du roman qui sont utilisés. Des fragments de sous-conversations sont parfois insérés dans le dialogue, lorsque ce sont des monologues intérieurs ou des commentaires "in petto" qui vont dans le sens du dialogue en l'approfondissant. En revanche, lorsque les sous-conversations sont trop éloignées du fil du dialogue (soit parce que ce sont des visions rétrospectives, soit parce que s'y expriment avec trop de violence des émotions en contradiction avec ce qui va être proféré), elles disparaissent complètement ou laissent seulement une légère trace dans une didascalie. Ainsi, deux pages de récriminations et de déclarations guerrières — quoique tout intérieures — d'un anti-*Fruits d'or* (qui se prépare à river son clou à un pro-*Fruits d'or*, mais ne parviendra finalement à articuler qu'une seule malheureuse petite

²²² "C'est lourd, épais, bastonnant (...) On illustre! Comme une mauvaise bande dessinée", déplore Jacqueline Cartier (*France Soir*, 29 novembre 74). Pierre Marcabru appréciera au contraire, à la reprise de la pièce, "l'extrême tension de la caricature" (*France-Soir*, 19 mars 75).

objection²²³) se trouvent résumées dans la version scénique par une courte didascalie précédant la réplique du locuteur: *sa voix sort difficilement*²²⁴. Les sous-conversations sont donc bien, ici, utilisées comme sous-texte, nourrissant de leurs images le comédien et guidant ses intentions de jeu. Et c'est uniquement dans l'intensité et la subtilité de ce jeu que l'on peut espérer retrouver la force tragi-comique de certaines sous-conversations.

A une ou deux reprises pourtant, la sous-conversation va être pleinement utilisée comme matériau théâtral par la version scénique. Dans la scène 11 (l'antépénultième), un long monologue est attribué au locuteur 3 qui, note la didascalie, *assis à l'écart, parle au public..* Il s'agit du moment où, dans le roman, une voix intérieure s'interroge (vu le revirement général de l'opinion qui est maintenant devenue anti-*Fruits d'or*) sur son propre amour pour le roman, sur la validité de cet amour et sur sa capacité à l'affirmer²²⁵ - avant de trouver finalement le courage de prendre la parole et de défendre son roman contre les autres. L'adresse au public se présente ici de façon assez particulière: le locuteur 3 s'adresse en effet aux spectateurs comme à des confidents et des alliés, pour les prendre à témoin de son rejet ("Voilà. Je suis donc un sot") par le groupe qui représente l'opinion dominante — groupe auquel, dans le roman, il s'adressait imaginativement, et qui est ici présent sur scène: ce sont les locuteurs 2, 4, 5, 6, et 7, qui sont rassemblés un peu plus loin. Ainsi, l'adresse au public ne semble pas ici fonctionner à la façon habituelle: comme il n'y a pas rupture de l'illusion (le locuteur 3 ne sort pas de son rôle), il s'agit moins "d'établir un passage entre le monde de la fiction théâtrale et la situation concrète des spectateurs"²²⁶ (comme c'est le cas d'ordinaire dans le théâtre épique), que de suggérer une complicité entre le public et le discours intérieur du personnage et du coup de renvoyer scène et salle à une "autre scène", invisible, intérieure, un lieu où leurs occupants respectifs (les "personnages" et le public) ne seraient plus séparés. La dernière scène de la pièce, qui

²²³ Pléiade, pages 551 et 552.

²²⁴ Le texte de cette adaptation n'est pas édité mais m'a été communiqué par le Théâtre de la Balance (la compagnie d'Elisabeth Chailloux et Adel Hakim), qui l'avait dans ses archives.

²²⁵ Pléiade, pages 604 à 607.

²²⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, 1996, p.13.

laisse la parole à la lectrice fidèle parlant à son livre, semble avoir fonctionné de la même façon, et peut-être plus nettement encore²²⁷. Ainsi, à de rares moments, se profile un style de théâtre inédit, qui pourrait réussir à faire passer sur scène ce *chuchotement de l'intime*, par lequel la langue parlée de Sarraute échappe aux caractérisations psychologiques ou sociologiques.

La lecture de la version scénique des *Fruits d'or* nous révèle une conséquence paradoxale du passage à la scène: c'est le risque pour le dialogisme sarrautien de se retrouver sacrifié au dialogue. Autrement dit, le fait que toute conscience, même dans la solitude du monologue intérieur, se trouve engagée dans un dialogue au moins implicite avec d'autres consciences et que toute parole, même solitaire, contient, inscrite en elle, la parole d'autrui — ce fait est beaucoup moins nettement perceptible dans la version scénique et dialoguée des *Fruits d'or* que dans le roman.

Pour prendre un seul exemple, le chapitre 5 du roman, qui met en scène le "numéro" d'Orthil, le montre racontant avec complaisance devant un parterre émoustillé la façon dont il a "cloué le bec" à une virulente anti-*Fruits d'or* (que le chapitre précédent avait fait parler). La saveur du texte romanesque tient à la mise en perspective obtenue par un subtil jeu d'emboitements: le dialogue rapporté de la dame en colère et d'Orthil est inséré dans le discours direct d'Orthil, mais ce dernier est lui-même appréhendé à travers le regard plein d'approbation servile de son auditoire — ce qui, par un effet inverse, donne au lecteur une distance critique à l'égard du brillant et sans doute odieux péroreur:

" (...) Il fallait l'entendre, la brave dame, elle était toute rouge, toutes ses plumes hérissées: "Mais Monsieur, moi je trouve *Les Fruits d'or* factice... C'est trop littéraire... Ce n'est pas ça, la réalité..." Des petits bouts de bois dans les oneilles... Voilà la littérâture, ma petite Madame, c'est ça la réalité, comme vous l'appellez... Elle a eu peur comme si je l'avais assaillie, j'ai cru qu'elle allait crier au secours... Il fallait la voir, c'était tordant: "Mais c'est si fabriqué... Les sentiments, c'est tellement plus complexe... Il pépie... On nous a appris... A l'heure actuelle nous savons..." Qu'est-ce que vous savez donc, hein? Qu'est-ce qu'on vous a appris?... La pauvre était hors d'elle: "Ce que nous appelons la réalité aujourd'hui - c'est bien autre chose... Depuis un demi-siècle, toutes ces découvertes... Nous n'en sommes plus là... C'est ce que j'explique toujours..." Ah Madame... il hoche la tête d'un air faussement pensif et grave... qu'est-ce donc que la réalité?" Il dresse en l'air en un geste d'invocation ses larges mains usées à broyer les couleurs (...) il regarde autour de lui de son oeil perçant et dur d'épervier: allons, qui dit mieux? Un peu d'audace... Qui veut

²²⁷ Selon Daniel Berlioux, qui jouait le locuteur 3, Marie-France Gantzer, qui jouait la locutrice 1, s'adressait alors à un public imaginaire, tandis que lui-même s'était adressé au public réel (Voir plus loin l'Entretien avec Daniel Berlioux, en Annexe à la Troisième Partie).

me donner la réplique? (...) mais qui oserait, métamorphosé aussitôt en brave dame effarouchée, aller devant un public hilare s'exhiber auprès de lui sur les tréteaux?²²⁸

Alors que le roman met ainsi fort brillamment en scène la façon dont une parole se nourrit d'une autre parole pour mieux la détruire, et arrive d'ailleurs ainsi à annihiler toute concurrence (c'est ce que le langage courant appelle "faire un numéro"), la version scénique choisit de déplier (au risque de l'aplatir) ce "feuilletage" d'énonciations et de faire exister scéniquement les différents "porteurs de parole". La question de savoir ce qu'on perd et ce qu'on gagne en théâtralité dans chaque cas reste ouverte. Voici le début de la scène 5 de l'adaptation théâtrale, correspondant à ce passage du roman:

Une autre soirée.

Discussion entre 5 et 6; les autres (1,2,3,4) écoutent:

5- Des petits bouts de bois dans les oneilles... voilà de la grande littérature... Des petits bouts de bois dans les oneilles...

6- Mais moi, je trouve Les Fruits d'or factice... c'est trop littéraire... ce n'est pas ça, la réalité...

5- Des petits bouts de bois dans les oneilles... voilà la littérature, c'est ça la réalité comme vous l'appellez...

6- Mais c'est si fabriqué... Les sentiments c'est tellement plus complexe... On nous a appris... A l'heure actuelle nous savons...

5- Qu'est-ce que vous savez donc, hein? Qu'est-ce qu'on vous a appris?

6- Ce que nous appelons la réalité aujourd'hui - c'est bien autre chose... Depuis un demi-siècle, toutes ces découvertes... Nous n'en sommes plus là...

5- Ah... (*il hoche la tête d'un air faussement pensif et grave*) Qu'est-ce donc que la réalité?
(...)

On aura noté que les locuteurs sont désignés dans la version scénique par un simple numéro. Il est évident qu'aucune construction psychologique n'a été cherchée, dans la mise en scène, pour ces "porteurs de parole"²²⁹. Néanmoins, le simple découpage de certains passages et leur attribution à tel ou tel acteur, construit bel et bien pour chaque locuteur un trajet particulier, avec ses évolutions, ses hésitations, et ses revirements éventuels. C'est le cas par exemple pour ce locuteur ³²³⁰ qu'on a vu tenter de rester fidèle aux *Fruits d'or* contre tous et dont la volte-face à la toute fin n'en sera que plus frappante. Car ces

²²⁸ Pléiade, pages 570 et 571. Notons que, au vu des positions défendues par les deux interlocuteurs, c'est sans doute Nathalie Sarraute qui se profile derrière la "brave dame effarouchée", en laquelle elle s'est elle-même ironiquement métamorphosée...

²²⁹ Voir plus loin l'Entretien avec Elisabeth Chailloux.

²³⁰ Joué par Daniel Berlioux (voir l'Entretien avec lui, en Annexe à la Troisième Partie).

retournements ne remettent jamais en cause une sorte de vraisemblance psychologique minimale. La version scénique a donc aussi veillé à respecter, dans ses découpages, un principe de non-contradiction dans les discours des locuteurs, guidée en cela par le fil rouge de la présence charnelle de l'acteur .

Le jeu, pour autant qu'on puisse l'imaginer à partir des revues de presse et des photos, est plus retenu que dans la première mise en scène. "C'est du beau travail, à petits points délicats (...) Le jeu est musical, délié, fluide (...) ce jeu hyper-délicat exige une concentration très grande" remarque Armelle Héliot²³¹. On parle de "jeu subtil"²³² et Marie-Agnès Joubert²³³ note que "les acteurs dégustent chaque parole avec une infinie délicatesse". Quelques voix discordantes s'élèvent pourtant pour regretter l'absence d'ambiguïté et de trouble. Ces critiques plus réticents font explicitement référence au théâtre de Nathalie Sarraute, pensant sans doute plus particulièrement à *Pour un oui ou pour un non*, qui a remporté un grand succès quelques années plus tôt. Pierre Marcabru par exemple trouve la mise en scène et l'adaptation "un peu trop évidentes, trop assénées"²³⁴, et pour Colette Godard les comédiens jouent trop "au premier degré, au plus près des mots, avec une vigueur rageuse"; tous deux semblent d'ailleurs s'accorder à juger l'espace du Théâtre Paris-Villette trop grand, trop imposant, inadapté à ce théâtre où l'on devrait se trouver "au bord de l'étouffement"²³⁵.

Nous touchons peut-être ici du doigt ce que nous avons appelé plus haut le malentendu sur lequel a reposé, au moins en partie, l'indéniable succès public de cette adaptation. Car ce que les deux derniers critiques reprochent au spectacle, c'est cela même qui ravit les premiers. "Il n'y a plus de désarroi ni d'ambiguïté, seulement une satire amusante, bien menée, mais superficielle", déplore Colette Godard dans son article, et Pierre Marcabru

²³¹ *Le Quotidien de Paris*, 26 mars 91.

²³² *Le Nouveau Politis*, n°133, 28 mars-3 avril 91.

²³³ *Acteurs* n°90-91, mai-juin 91.

²³⁴ *Le Figaro*, 15 mars 91.

²³⁵ *Le Monde*, 22 mars 91.

trouve que la satire finit par se retourner contre Sarraute. Les autres critiques, au contraire, se réjouissent que les choix d'adaptation "mettent en valeur l'aspect parodique et satirique de l'oeuvre" (*Le Nouveau Politis*), et trouvent ce "portrait grinçant d'une poignée de mondains (...) divertissant, amusant" (*Le Quotidien de Paris*), voire "désopilant"! Délestée de l'essentiel des sous-conversations qui lui donnent sa dimension émotionnelle, le dialogue sarrautien court en effet toujours le risque de se réduire à un échange de mondanités qu'on sera tenté au théâtre de traiter sur le mode satirique²³⁶.

Dans la satire amusante et sans méchanceté de ces *Fruits d'or*, le public du Théâtre Paris-Villette s'est apparemment reconnu avec plaisir, comme l'ont remarqué à la fois le metteur en scène (voir plus loin l'Entretien avec Elisabeth Chailloux) et la critique ("on croit parfois s'entendre et cela ajoute au plaisir!" notait non sans humour Armelle Hélot). On est loin du public mécontent, divisé, agressif autant qu'agressé, que suscitait comme à plaisir le Bouffon, et que mettra en scène ou parfois suscitera réellement le théâtre de Sarraute. Dans le consensus amusé que provoque cette démarche satirique, se perd sans doute une des vertus importantes de l'oeuvre sarrautienne: sa capacité à inquiéter. La première mise en scène des *Fruits d'or* semblait échapper à cette approche un peu réductrice par le caractère excessif du jeu et une façon (apparemment) de traiter les situations fantasmatiques comme des situations réelles. En revanche, et pour autant qu'on puisse en juger par les témoignages qui en restent, la satire a peut-être été l'atout principal du brillant spectacle d'Elisabeth Chailloux, comme aussi sa limite.

3) Entretien avec Elisabeth Chailloux (réalisé au Théâtre des Quartiers d'Ivry, le 26 février 97)

²³⁶ Arnaud Rykner (*Nathalie Sarraute, op. cit.*, pages 111 et 112) s'est livré à une "expérience iconoclaste": mettant bout à bout les seules répliques des personnages dans un passage des *Fruits d'or*, il constate que "le dialogue paraît désespérément vain"; revenant au texte original, "nous croyons, écrit-il, entendre d'autres paroles (...) le dialogue se voit alors restituer sa vraie valeur", grâce au jeu de contrepoint qui permet "au mouvement dialogique de rythmer le mouvement tropismique". Notons que cette expérience iconoclaste se répète parfois, mais en toute "innocence", au fil des pages d'une adaptation théâtrale...

*Comment s'est passée, pour **Les Fruits d'or**, la distribution, l'attribution de tel ou tel texte à tel ou tel comédien ou comédienne? Avez-vous cherché à suivre les quelques indices donnés par le roman, sur le sexe des locuteurs, par exemple?*

Comme il s'agissait de collages, chaque texte attribué à tel ou tel acteur comportait des passages qui, dans le roman, peuvent être féminins ou masculins, ou neutres, comme ils le sont souvent. Par exemple, tous les textes de "suiveurs" ou de "suiveuses", étaient pour Daniel Berlioux (le locuteur 3). Le texte n'est jamais sexué. Ensuite on a équilibré la distribution entre comédiens et comédiennes, pour que ça ne soit pas ennuyeux, c'est tout. L'important, ce sont les tropismes des personnages, qu'on a cherché à faire correspondre à des sensibilités d'acteurs. Ce qui était intéressant dans cette histoire, c'est qu'on ne savait rien des personnages, sauf leur opinion sur *Les Fruits d'or* et on ne savait rien des *Fruits d'or*, sauf l'opinion des personnages. Donc il y avait une abstraction absolue. Ce dont il s'agissait n'était jamais dévoilé, c'est comme la tête de chien, on ne la voit jamais, et il n'y a que l'opinion des gens là-dessus, et puis leur violence ou leur faiblesse, qui étaient partagées entre les hommes et les femmes. Ensuite les rapports se jouaient différemment selon la personnalité de chaque acteur. Certaines rencontres étaient particulièrement fortes, mais à cause des personnalités qui s'affrontaient, indifféremment de leur sexe..

Je pense, comme Nathalie Sarraute, que la différence sexuelle ne joue pas. Certaines rencontres entre deux hommes pouvaient évoquer des pôles positif et négatif, féminin et masculin. Par exemple, il y avait comme une rencontre amoureuse entre les deux hommes qui détestent *Les Fruits d'or* pour la même raison; ils ont absolument le même ressenti, et ils exécutent une sorte de danse de séduction, jusqu'au moment où l'un d'un prend un risque de trop, critique un poète aimé de l'autre, et tout se casse la figure. Et pôles masculin et féminin alternent sans cesse, selon les moments. Cela arrive très souvent dans la vie, de croire qu'on a rencontré l'âme sœur au niveau de la sensibilité, et de se tromper. C'est drôle comme tout, c'est de la comédie humaine très fine, et ça existe entre deux hommes, deux femmes, un homme et une femme, peu importe.

Votre découpage semble dédoubler sinon les personnages, du moins les fonctions; par exemple, la fonction critique est remplie par deux comédiens, Brigitte Catillon et Jean-Gabriel Nordmann, et les locuteurs 6 et 7 (Christine Brücher et Pierre-Alain Chapuis) sont désignés comme les "doubles" des locuteurs 1 et 2 (Marie-France Gantzer et Adel Hakim)...

Bien sûr, dès qu'il y a une fonction, elle est contradictoire; c'est toujours la chose et son contraire qu'on va entendre. Donc il faut toujours que ce soit dédoublé. D'autant plus qu'il y a aussi, dans le temps, la chose dite et son contraire.

Mais on a surtout essayé, comme Sarraute, de se méfier au maximum des étiquettes, de ne pas dire justement, voilà le critique, voilà le sceptique, et le terroriste, et le lâche. C'est pour cela qu'ils sont tous habillés en uniforme bleu. On savait que tout le monde allait se ruer sur les différences, s'engouffrer dans l'apparence stupide; alors il y a une femme en pantalon, comme dans la vie, mais c'est justement celle qui a les cheveux les plus longs. Et cela, Nathalie Sarraute a adoré. L'uniforme.

Les scènes étaient-elles découpées scéniquement avec des entrées et des sorties? Quel était le statut des acteurs en scène, et y avait-il figuration d'un lieu?

C'était l'espace du théâtre, avec simplement un parquet de bois et des chaises éparpillées. Comme il y avait les arcades du Paris-Villette, ça faisait un petit peu décor genre abbaye de Royaumont, alors on avait mis un mur pour rendre ça un peu plus abstrait, un mur jaune qui dessinait bien les silhouettes; il y avait aussi du bleu au fond, derrière les arcades, comme un rappel du bleu des costumes. Les comédiens entraient par les côtés, sur une musique — une chose répétitive, une valse de Britten — ils s'asseyaient et ils commençaient la conversation, et quand elle était finie ils sortaient. Et ils marquaient bien un temps d'arrêt au début et à la fin de chaque conversation. Ils entraient ni comme des personnages, ni en tant qu'acteurs, mais comme des personnes; c'étaient leurs personnes qui s'exprimaient, il n'y avait pas de personnages, puisqu'ils étaient désignés seulement par des

numéros. Ils jouaient chaque conversation comme une pièce autonome, mais on pouvait voir apparaître dans la durée leurs reniements, leurs contradictions, etc. Ils n'avaient surtout pas le droit de se raconter des fictions comme "je suis un jeune étudiant en histoire de l'art", par exemple, parce que ça, ç'aurait été ramener le texte de Sarraute à une pièce comme *Art* de Yasmina Reza, or ce n'est pas du tout ça. Ils n'avaient jamais à se demander quelle était la relation avec leur interlocuteur en dehors de la conversation sur le livre, il n'y en avait pas.

Il y a dans le texte du roman des passages très métaphoriques, qui renvoient à ce que Nathalie Sarraute appelle la sous-conversation, et que vous avez repris dans l'adaptation. Par exemple, quelqu'un dit "je vous en supplie, répondez-moi" et puis enchaîne "des femmes échevelées aux longues mèches rêches se frappent la poitrine, grimacent, rient, soulèvent leurs jupes." — ce qui décrit le sentiment d'impudeur qu'il éprouve face à son interlocuteur. Comment ce type de texte passait-il dans le jeu?

C'est la sensation que quelqu'un a d'être ridicule et de passer pour fou aux yeux de quelqu'un d'autre. C'est quelque chose qu'on trouve tout le temps dans *Elle est là*; quand le personnage, à la fin, dit "l'idée, elle est à moi, qu'on me fusille au petit jour", il va beaucoup plus loin dans l'expression de l'indicible que là. Là, ce n'est jamais qu'une métaphore, même dans la vie, on le dit: "mais ne me regardez pas comme ça, je dois avoir un entonnoir sur la tête", ça peut se dire sans problème. Ça va beaucoup moins loin que le texte de *Elle est là*, qui creuse beaucoup plus, parce que la métaphore dans *Elle est là*, elle fait trois pages! Et elle est beaucoup plus effrayante!

Dans la conversation, il y a toujours plusieurs niveaux. Il y a, comme dans *Elle est là*, "Comment, vous êtes encore là, vous n'êtes pas rentrée chez vous?", et il y a des choses beaucoup plus profondes et étonnantes. Ce n'est pas de la sous-conversation, là, c'est plutôt un tropisme violent qui s'exprime, comme dans *Le Silence*, comme dans *Isma*, comme dans *Elle est là*. J'ai essayé de faire retrouver au spectateur la sensation qu'on a en

entendant ces dialogues de théâtre, avec la profondeur des émotions et des tropismes qui apparaît par moments.

Il y a énormément de niveaux dans un dialogue. Même dans Racine, il y a "Eh bien, Seigneur, pourquoi", et puis il y a tous les souvenirs qui vont revenir. Tout le théâtre a toujours fonctionné comme ça, Shakespeare aussi, il y a de la parole fonctionnelle et puis il y a un autre type de parole qui est une parole théâtrale et qui emmène le spectateur dans le coeur et dans la sensibilité du personnage qui parle. C'est le mouvement je dirais classique du théâtre (...). Il y a de la parole fonctionnelle, et puis des moments où le personnage montre ce qu'il a à l'intérieur, et après il referme. Là, c'est un peu ça, c'est le mouvement du théâtre. Ça commence avec Eschyle, dans *Les suppliantes*, il y a un roi qui doit répondre à une question et il dit: "Avant de répondre à cette question, je vais descendre comme un plongeur au fond de mon âme", il descend comme un plongeur au fond de son âme, ça prend quelques pages, et après il revient!²³⁷ Ce mouvement-là, le théâtre l'a toujours connu, du langage comme fonction au langage comme introspection.

Il n'y aurait donc pas vraiment de différence entre monter Racine et monter Sarraute?

Pas vraiment, parce que Racine est beaucoup dans le tropisme du personnage, il écrit toujours le "tremblement" du personnage à l'approche de l'autre; mais tout grand théâtre le fait, même avec les Grecs on a ça, on a cette plongée dans le personnage, dans le coeur du personnage.

La réception critique de la pièce a été très bonne. Les comptes rendus évoquaient surtout l'aspect satirique du spectacle ("portrait grinçant d'une poignée de mondains", "précieux ridicules", "satire des salons parisiens"). N'y a-t-il pas une autre dimension dans le texte, peut-être plus intime et fragile, qui a pour objet le rapport de chacun avec une oeuvre

²³⁷"Oui, j'ai besoin d'une pensée profonde qui nous sauve, et que, tel un plongeur, descende dans l'abîme un clair regard..." répond le Roi Pélasgos à la requête des Suppliantes, et après un dernier chant du chœur, il reprendra: "Mes réflexions sont faites..." (*Les Suppliantes*, in *Eschyle*, tome 1, texte traduit par Paul Mazon, "Les Belles Lettres", Paris, 1969, pages 27 à 29)

d'art? Je pense par exemple au dernier texte, où un "je" s'adresse à un "vous" qui est le livre...

Il s'agit d'une satire de l'opinion en général, pas de tel ou tel petit milieu. Ce sont toutes les opinions que l'on peut entendre sur quelque chose, et ça, c'est assez vertigineux. C'est vrai que les gens dans la salle riaient beaucoup, parce que le texte déjouait tout ce qu'on pourrait dire ensuite sur la pièce. Ils étaient obligés, après le spectacle, d'utiliser un arsenal de phrases qui avaient déjà été dites dans la pièce; quelle que soit l'opinion qu'ils avaient, ça avait déjà été dit sur le plateau ("ça m'a beaucoup touché", ou "je n'ai rien compris", ou "c'est plat — Oui, mais c'est fait exprès!"). A la fin de la représentation, pendant une heure tout le monde rejouait ***Les Fruits d'or*** ! Ce qui est vertigineux, c'est la diversité et la contradiction des opinions sur une seule chose et ce qui faisait rire les gens, c'était d'entendre comment ils parlaient, les phrases qu'ils avaient dites la veille et qu'ils rediraient le lendemain.

Quant au texte final, avec ses images assez tartes de "crocus encore fermé" et de "main d'enfant" (là, elle s'est bien amusée, Sarraute!), c'est encore une opinion. C'est quand on utilise l'oeuvre d'art comme miroir de soi-même, et c'est pour ça qu'on l'aime. Et c'est très beau parce que la relation narcissique à l'oeuvre d'art, elle est absolument incontournable. Le "crocus encore fermé" et la "main d'enfant", quand elle écrit ça, elle sourit jusqu'aux oreilles, hein, elle s'amuse bien, voilà. C'est très joli, c'est la relation sentimentale à l'oeuvre d'art: "je t'aime puisque tu me représentes, moi et ma sensibilité"; c'est le truc du miroir, quoi. Et on ne trouvera jamais de métaphores assez mignonnes, comme le crocus encore fermé et la main d'enfant. C'est quelqu'un d'assez terrible, Nathalie Sarraute, et même là, même sur ce texte-là, elle pousse un petit truc sentimentalo-cruchard dedans, exprès ...

Il n'y a donc pas de vérité du rapport à l'oeuvre d'art?

Non, dans la mesure où ce qui est très beau c'est qu'on ne sait pas ce que ça peut être, *Les Fruits d'or*, et ce que soi-même on aurait aimé ou pas. Est-ce que c'est un petit truc de mode de rien du tout, sur lequel tout le monde s'est penché comme ça, de façon narcissique, est-ce que c'est un vrai texte, on ne le saura pas. Mais, justement, grâce à ce miroir, tout le monde s'est reflété dedans et par contre on sait beaucoup de choses sur les personnages qui ont parlé, ça a été le révélateur de leur psychisme, et des relations qu'ils ont entre eux. Mais on ne saura jamais si ceux qui ont défendu et aimé le livre avaient raison ou étaient des imbéciles, si ceux qui n'y ont rien vu étaient vraiment des aveugles et des Béotiens, etc. C'est le mystère absolu du texte.

Au delà de la question de la valeur du livre dont on parle, qui est effectivement indécidable, j'ai malgré tout l'impression que Nathalie Sarraute parle aussi de l'authenticité du rapport avec l'oeuvre d'art. Il y a des personnages qui semblent chercher d'abord à prendre le pouvoir par la parole, et d'autres qui cherchent apparemment une sorte de transparence, de rapport de communication plus direct avec les autres et avec l'oeuvre d'art, comme ce personnage 1 qui s'exprime à la fin et parle entre autres de crocus ...

C'est une terroriste, c'est une Alceste. Pour moi, c'est le personnage qui a une relation sentimentale aux choses, et à l'oeuvre d'art. Je verse ma larme, et puis voilà. C'est affectif, c'est tout. C'est ni plus vrai ni plus faux qu'une autre relation. Quand les autres cherchent une relation plus intellectuelle, ils n'ont pas tort non plus. Le personnage 1 finit par avoir cette relation sentimentale parce qu'il y a des choses qu'on s'est approprié, et qui sont devenues nous-mêmes, parce qu'on les a aimées, et ça s'appelle la relation affective. C'est une des relations possibles à l'oeuvre d'art, mais elle n'est ni pire ni meilleure, elle est affective. On ne fait jamais que se dévoiler soi-même; là, dans ce texte, ce sont les relations entre les personnes qui sont montrées, et les relations de ces gens à eux-mêmes et au monde. Ce sont eux qui apparaissent à travers *Les Fruits d'or*. A la fin, je disais aux acteurs: "*Les Fruits d'or*, c'est vous!"

DEUXIÈME PARTIE

LES TROIS PREMIÈRES PIÈCES:

PIÈCES RADIOPHONIQUES, PIÈCES CHORALES

Présentation

Comme le titre de ce chapitre l'indique, ce qui rapproche les trois premières pièces de Nathalie Sarraute, c'est à la fois une même destination, la radio, et une ressemblance dans l'écriture. Dans ses débuts, le théâtre de Sarraute part des données auxquelles le roman est arrivé avec *Les Fruits d'or* : un groupe humain en proie aux tropismes. Ce sont trois pièces à nombreux "personnages"; ces personnages sont fort peu individualisés (sauf dans *Le Mensonge*, ils ne sont même pas dotés de prénoms, mais désignés par les lettres H pour les voix masculines et F pour les féminines, suivies d'un numéro d'ordre) et leur comportement verbal, autour du protagoniste, peut être qualifié de *choral*. Comme le chœur antique, ce groupe "représente une émanation du public. Il n'intervient pas dans le drame: il commente l'action et exprime les sentiments des spectateurs"²³⁸. En réalité, la figure du chœur n'apparaît proche de cette "pureté antique" que dans la première pièce, *Le Silence* - pièce dans laquelle intervient de plus une sorte de coryphée, H2, qui dialogue plus directement que les autres avec le protagoniste H1, mais en restant en quelque sorte le porte-parole du groupe. Dans la pièce suivante, *Le Mensonge*, la figure du chœur se brouille un peu dans la mesure où certains locuteurs affirment parfois leur autonomie, de sorte que, de la masse verbale, semblent émerger des voix plus individualisées (Lucie, Robert). Dans la troisième pièce, *Isma*, le chœur fonctionne de façon encore différente: les membres du groupe paraissent caractérisés par couples, à l'image des protagonistes Elle et Lui qui, donnant une forte existence scénique à l'idée de couple (dans une moindre mesure, c'est aussi le cas de H1 et F1), semblent redistribuer sur ce mode la circulation de la parole dans le groupe. En dépit de ces variations, une même indétermination relative des locuteurs²³⁹ dans le groupe

²³⁸ P. Ghiron-Bistagne, article "Chœur" in Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Bordas, 1991, p.172.

²³⁹ Cette indétermination a pu conduire le critique Maurice Cagnon à l'idée - qui nous semble trop radicale - que les trois premières pièces de Sarraute sont "plutôt des monologues discontinus": "(...) bien qu'il y ait sept "personnages" dans *Le Silence*, neuf dans *Le Mensonge*, et huit dans *Isma*, il n'y a qu'une seule et unique voix (...) Cette voix intérieure ou tropismique se crée, se détruit, se métamorphose et se recrée, étant la voix pour laquelle les autres ne sont que des *échos*, parfois approubateurs, parfois réprobateurs, venant également du protagoniste et affirmant

qui entoure les protagonistes, et le rôle très similaire joué par ce groupe, apparentent fortement les trois premières pièces de Nathalie Sarraute.

Les chœurs reprennent en effet dans ces pièces le rôle que nous avons vu jouer au Cercle dans *Tropismes*, et au groupe amical, oscillant entre Cercle et Public, dans *Le Planétarium* : ils figurent le *lieu commun* que le tropisme va venir ébranler²⁴⁰. La démarche assez volontiers expérimentale de Sarraute consiste à poser une convention comme point de départ de ses trois premières pièces: au commencement, il y a le cercle de la conversation, la conversation comme cadre contraignant, à l'intérieur duquel un silence, un éclat, un mensonge, un ragot, simples accidents en apparence, vont devenir objets de scandale. Notons que dans le théâtre choral de Sarraute, la conversation est une forme abstraite. Elle est dépourvue de contenu; à aucun moment, Sarraute ne se soucie de la justifier, de la situer dans le temps et l'espace²⁴¹. Mais elle est aussi une situation absolue, et en tant que telle, elle détermine et même constitue le lieu, le temps, et l'action de la pièce - imposant tout naturellement à cette dramaturgie expérimentale la règle des trois unités du théâtre classique.

Le scandale est le fait du protagoniste. C'est H1 dans *Le Silence*, qui ne peut continuer à parler à cause du silence que garde obstinément Jean-Pierre; c'est Pierre, dans *Le Mensonge*, qui ne "lâchera pas" Simone tant qu'elle n'aura pas publiquement avoué le mensonge anodin dont elle a agrémenté la conversation; ce sont enfin Elle et Lui, dans *Isma*, qui ne peuvent s'empêcher de revenir à ces Dubuit et à l'antipathie torturante que

ou niant les directions mentales et émotionnelles de celui-ci." ("Les pièces de Nathalie Sarraute: Voix et contrevoix", *Bulletin des jeunes romanistes*, n°20, juin 1974, p.98).

²⁴⁰ Dans le théâtre de Sarraute, comme dans la scène du *Planétarium* où Alain Guimier "rate son numéro" de Bouffon, le chœur sert de repoussoir au scandale du tropisme que le protagoniste assume seul — c'est une fonction inverse de celle qu'assumait la "cohorte protectrice" entourant les Personnages dans *Portrait d'un inconnu*, inverse aussi de la choralité diffuse du théâtre du quotidien, où le chœur, "hydre rabâcheuse de l'idéologie", nimbe les personnages et en fait des figures exemplaires de l'aliénation (Cf Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, Circé/poche, 1999, pages 90 à 99).

²⁴¹ C'est une démarche à l'opposé de celle des dramaturges du "théâtre du quotidien", qui travaillent essentiellement sur la mise en situation réaliste de la parole, tel Franz Xaver Kroetz: "J'ai voulu briser une convention qui est non-réaliste: la loquacité" (*Travail à domicile, Concert à la carte, Haute-Autriche*, L'Arche, Scène ouverte, 1976, "Prière d'insérer").

leur façon de parler leur inspire. Si le protagoniste provoque un scandale qui va momentanément mettre en péril le cercle de la conversation²⁴², c'est que, pour lui, cette chose anodine (silence, petit mensonge, défaut de prononciation) met en danger le langage. Pour Arnaud Rykner²⁴³ le protagoniste est le "chasseur", pour Lucette Finas²⁴⁴ il est le "chevalier" de la parole; il se définit en tous cas comme celui qui est prêt à pourfendre tous ceux qui portent atteinte, si peu que ce soit, si involontairement que ce soit, à la transparence de l'échange, à la rectitude du dialogue.

La grande nouveauté qu'introduit le théâtre par rapport au roman, c'est donc que désormais le tropisme est dit, il est même proclamé, il est le moteur avoué des actions. Il fait donc scandale, et le chœur est là pour faire retentir ce scandale. Avec les trois premières pièces on a l'impression que se rejoue en quelque sorte, à la radio puis sur la scène, l'entreprise didactique qui sous-tendait *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*. Là un Narrateur, un "je" en proie aux tropismes, confiait au lecteur sa torture pour mieux le convaincre de la réalité de ce qu'il éprouvait; ici, c'est le protagoniste qui monopolise la parole et tente de convaincre de ses angoisses tropismiques (et de la légitimité des actions qu'elles génèrent) un chœur plus ou moins dubitatif, plus ou moins récalcitrant ou coopératif, qui nous renvoie - à nous, auditoire ou public - notre propre image.

La radio a été l'espace privilégié de ce théâtre choral. Il faut pourtant dire que ces trois pièces ont aussi connu des réalisations scéniques, parfois très réussies; que d'autre part, ce ne sont pas les seules à avoir été écrites pour la radio, puisque c'est en principe aussi le cas

²⁴² On pourrait presque parler de "pacte conversationnel" ou encore, pour reprendre l'expression d'Arnaud Rykner, de "principe de convivialité" (*Le Silence*, Gallimard, Folio Théâtre, 1995, Préface, p.17).

²⁴³ Arnaud Rykner désigne, à l'origine de ce qu'il appelle le "logo-drame" sarrautien, "le couple moteur que constitue celui qui cause l'éclatement de la pellicule protectrice <du langage> - parce qu'il est "porteurs d'états" qui mettent en danger le langage - et d'autre part celui qui *chasse* ces failles." (*Théâtres du Nouveau Roman (Sarraute, Pinget, Duras)*, José Corti, 1988, p.46). Mais dans ce couple antagonique du *chasseur* et du *porteur*, le premier est indéniablement le protagoniste, le second ayant une présence beaucoup plus problématique, en particulier dans la première et la troisième pièces, comme on le verra en étudiant le détail des textes (voir plus loin).

²⁴⁴ "Nathalie Sarraute: 'Mon théâtre continue mes romans...' ", Propos recueillis par Lucette Finas, *La Quinzaine Littéraire*, 16 décembre 78.

pour *C'est beau*, et même, à l'origine, pour *Elle est là*. Si pourtant on peut regrouper les trois premières pièces sous la double appellation de pièces radiophoniques et de pièces chorales, c'est parce que c'est dans ces trois pièces que s'est opérée la rencontre particulièrement réussie entre un medium nouveau et une écriture qui cherchait à se renouveler. C'est ce qu'on essaiera de montrer en analysant la façon dont Sarraute a utilisé la tradition du *Hörspiel* allemand pour inventer un "prototype" d'écriture théâtrale, qu'on retrouve avec des variantes dans les trois premières pièces, et qu'on verra ensuite évoluer au fil des trois suivantes.

Par ailleurs, c'est sans doute la spécificité de l'écriture théâtrale (radiophonique d'abord, puis scénique) qui permet d'entendre, pour la première fois aussi nettement, ce que nous avons appelé, dans les pages qui suivent, la *résonance historique et politique* de l'oeuvre de Sarraute. C'est une dimension qui nous semble particulièrement présente dans les deux premières pièces, *Le Silence* et *Le Mensonge*, que leurs titres mêmes, ainsi que leurs dates de composition très rapprochées (63 et 65), invitent à concevoir un peu comme un diptyque²⁴⁵. Dans ces deux pièces se laisse deviner, comme en filigrane, un questionnement (plus qu'une réflexion) politique, qui s'enracine dans l'expérience de la deuxième guerre mondiale. Cette dimension sera moins importante dans *Isma*, où elle subsiste pourtant sous forme d'allusions difficilement compréhensibles autrement²⁴⁶. Et surtout on la retrouvera, beaucoup plus directement articulée cette fois, dans *Elle est là*.

C'est pourquoi, en manière de prologue, et avant d'examiner les termes du renouvellement esthétique dont le théâtre radiophonique a été l'occasion pour Sarraute, nous avons voulu

²⁴⁵ Quand Jean-Louis Barrault mettra en scène les deux pièces, en 67, on trouvera d'ailleurs dans un journal cette "coquille révélatrice": "Madeleine Renaud créera *Silence et Mensonge* de Nathalie Sarraute au Petit Théâtre de France" (*France-Soir*, 30 décembre 66).

²⁴⁶ Comme le souligne René Loyon, qui a monté *Isma* en novembre 2000, il est difficile par exemple de comprendre la tirade délirante de F3 contre les Dubuit accusés de cacher des victuilles dans un coffre et de se goberger en cachette, si on n'y voit pas une allusion aux profiteurs du marché noir dans le contexte de pénurie alimentaire de l'Occupation; de même l'allusion aux assassins qui "se promènent partout" et ont l'air de parfaits braves gens, et de même encore, sans doute, la répulsion de F2 à l'égard des "oreilles décollées", sont-elles à resituer dans ce même contexte historique (Entretien téléphonique avec René Loyon, 21 mars 2001).

aborder cet aspect souvent négligé de l'oeuvre, et dont le théâtre a été le vecteur privilégié. En envisageant la thématique des deux premières pièces dans le contexte de leur création, on peut formuler l'hypothèse d'une dimension politique de l'oeuvre de Sarraute, particulièrement visible (ou audible) dans son versant théâtral radiophonique - dimension qui sera reformulée autrement au moment du passage sur la scène avec *Elle est là*. On sait les engagements de la romancière à titre privé, le fait, par exemple, qu'elle a signé en 1960 le manifeste des 121 (c'est à dire la "Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie", signé par 121 personnalités, écrivains engagés dans la mouvance de Sartre, mais aussi surréalistes et auteurs du tout jeune Nouveau Roman). Mais on a rarement noté la présence du politique dans son oeuvre, présence qui pour indirecte, pour cachée même parfois qu'elle soit, n'en est pas moins réelle et mérite d'être soulignée.

Chapitre I: Pour des "oreilles allemandes" ou la résonance de l'histoire

On n'a peut-être pas suffisamment pris en considération le fait que le théâtre de Nathalie Sarraute naît en 1963 pour des "oreilles allemandes"²⁴⁷. *Le Silence* répond en effet à une commande de la radio de Stuttgart et la pièce sera créée le 1er avril 1964 sur ses ondes, dans la traduction allemande de Elmar Tophoven. Le "dépaysement", pour la romancière, était double: celui du medium et celui de la langue - même si Sarraute connaissait très bien l'Allemand, qu'elle avait appris toute petite²⁴⁸. On peut raisonnablement penser que cette double étrangeté de l'expérience a marqué d'une manière ou d'une autre la conduite du projet et a peut-être influé sur sa nature.

On peut d'autant plus le penser que l'Allemagne n'était pas, pour notre auteur, n'importe quel pays étranger. En tant que juive, Nathalie Sarraute avait dû pendant la guerre passer deux années cachée sous une fausse identité après avoir manqué de peu être arrêtée, suite à une dénonciation. Pour elle, le rapport avec l'Allemagne, même l'Allemagne "amnésique" des années soixante²⁴⁹, ne pouvait sans doute guère être indifférent. Et si elle a eu l'idée,

²⁴⁷ Nous reprenons l'expression de Francis Ponge, qui recommande à son lecteur, au début de son livre *Le Savon* (Gallimard, 1967, p.7) "de se doter, par l'imagination, d'oreilles allemandes". Répondant lui aussi à la commande d'une radio allemande, Ponge décide en 1967 de reprendre et de conclure son "dossier-savon", une série de textes commencés sous l'Occupation, pendant les loisirs que lui laissaient ses activités de résistant, et repris dans les années d'après-guerre. *Le Savon* est un essai de poésie de circonstance: l'éloge du savon devenu rare en temps de pénurie aboutit à une réflexion sur les joies et les difficultés de la "toilette intellectuelle" en des temps troublés.

²⁴⁸ Elle ne semble pourtant pas avoir eu jamais avec la langue allemande la familiarité qu'elle a pu avoir avec l'Anglais (pourtant appris plus tard), et à plus forte raison avec le Français et le Russe. L'Allemand est sans doute resté pour Sarraute la langue la plus étrangère des langues qu'elle connaissait. Voir dans la Cinquième Partie le chapitre II, consacré à *Enfance*, et en particulier l'analyse de la première scène du livre, qui se déroule en langue allemande.

²⁴⁹ En 1963, un traité de coopération scelle la réconciliation franco-allemande. George Steiner, évoquant au milieu des années 60 cette Allemagne "réconciliée", parle de "miracle creux": en surface, la réussite économique, mais au coeur, écrit-il, un "calme étrange", un silence, une sorte de mort: celle de la langue et de la culture allemande, détruites par les horreurs du nazisme, mais aussi par l'oubli dans lequel on a voulu ensuite tenter de les ensevelir (*Langage et silence*, Seuil, 1969, pages 95 à 113).

pour répondre enfin aux sollicitations de Werner Spies²⁵⁰, de prendre comme point de départ "un certain silence, un de ces silences dont on dit qu'ils sont 'pesants' ", nous ferons l'hypothèse que ce n'est pas un hasard, et que ce silence pèse aussi de tout son poids d'histoire.

1) Sartre et Lazare:

La thématique du silence n'est certes pas nouvelle. Le choix du silence fait au siècle dernier par certains des poètes qui ont poussé le plus loin leur quête d'une langue autre (Hölderlin, Rimbaud) ouvre en quelque sorte l'époque moderne. Pour la sensibilité contemporaine, la tentation du silence renvoie surtout au traumatisme inaugural de la première guerre mondiale. La barbarie moderne qui déferle au cours de la guerre de 14-18 sur les ruines des valeurs bourgeoises européennes, inflige au langage une blessure irrémédiable. Beaucoup ont désormais le sentiment qu'on ne peut plus utiliser le langage "comme avant" - avant que la réalité du carnage ait révélé le mensonge de la rhétorique officielle et du beau langage. C'est ce sentiment qui fait naître les premiers essais littéraires de recreation de la langue populaire (c'est l'argot des romans de guerre), mais aussi qui alimente la réflexion inquiète d'un philosophe comme Brice Parain, obsédé par le mensonge inhérent au langage et fasciné par le silence²⁵¹. C'est l'expérience innommable des tranchées qui rend à tout jamais le langage obscène aux yeux de Kari Bühl, le personnage central de *L'homme difficile*, la comédie amère de Hofmannsthal.

Mais la deuxième guerre mondiale a tragiquement réactualisé le thème. D'abord parce que le silence fut un des rares moyens de lutte que les circonstances de l'Occupation avaient

²⁵⁰ Jeune homme à l'époque, Werner Spies était le correspondant de la Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart; par la suite, il deviendra un des meilleurs spécialistes de Max Ernst. Il dirige actuellement le Musée d'Art Moderne de Beaubourg.

²⁵¹ Cf Brice Parain, *De fil en aiguille* (Gallimard, 1960), passim. Notons que les premiers critiques du *Silence* de Sarraute évoqueront souvent à son sujet le théâtre de Brice Parain, en particulier *Noir sur Blanc*.

laissé à tous ceux qui auraient voulu dire non. Le silence qu'oppose la famille française à l'officier allemand qu'elle a été obligée de loger dans *Le silence de la mer*, le roman de Vercors paru clandestinement en 42, devient le symbole de la Résistance. En 44, Sartre désigne sous le nom de "République du silence" l'expérience collective de la Résistance, dans laquelle chaque combattant a pu vivre l'épreuve de "la responsabilité totale dans la solitude totale"²⁵². Pour certains parmi les écrivains les plus engagés dans la Résistance (René Char, Pierre Reverdy, mais pas Sartre), cette responsabilité ne pouvait trouver son expression que dans le silence, à tout le moins le refus de publier. Avec la fin de la guerre, et la découverte des camps de concentration, le silence revendiqué comme une arme par les vaincus est devenu le silence hébété des survivants, le silence coupable de ceux qui auraient dû savoir et parler, le silence, autant subi que choisi, comme seule réponse à la mesure de ce qui est advenu, dans les camps, à l'humanité tout entière.

"Ecrire un poème après Auschwitz est barbare", écrit en 49 le philosophe allemand Adorno²⁵³. Cette réflexion, reprise le plus souvent de façon très simplifiée (on ne peut plus écrire après Auschwitz), pose à la culture européenne de l'après-guerre la question des limites de la littérature, et plus généralement des limites de la représentation en art. En France, cette question n'a pas reçu une formulation philosophique comme en Allemagne, mais elle court en filigrane dans le débat littéraire, de l'après-guerre jusqu'aux années 60, nourrissant des réflexions divergentes et dessinant des lignes de partage. La plus significative est sans doute celle qui sépare la littérature engagée que prône Sartre de ce que Jean Cayrol définit en 1950 dans son essai *Lazare parmi nous*²⁵⁴ comme "littérature lazaréenne", c'est à dire ressuscitée d'entre les morts.

Sartre affirme le devoir de parole: "L'écrivain est *en situation* dans son époque: chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne

²⁵² "La république du silence" in *Situations III* (Gallimard, 1949).

²⁵³ Theodor Adorno, *Prismes: critique de la culture et société* (Payot, 1986).

²⁵⁴ Seuil, 1950.

pour l'empêcher", écrit-il en 45 dans sa "Présentation des *Temps Modernes*"²⁵⁵. Pour lui, l'époque réclame une littérature engagée, la "littérature des grandes circonstances"²⁵⁶. Jean Cayrol, lui, est un rescapé des camps qui ne parle pas des camps; il cherche simplement à se frayer un chemin à travers "cet Insaisissable Camp"²⁵⁷ que son expérience de déporté lui a révélé dans le monde qui l'entoure, et qu'il retrouve dans certains textes littéraires annonciateurs. Pour Cayrol, écrit Jean-Pierre Salgas, "si la littérature peut se poursuivre après Auschwitz, c'est parce qu'à travers certaines de ses avancées elle avait déjà anticipé la mutation "anthropologique" constituée par l'univers concentrationnaire"²⁵⁸. Cayrol se reconnaît pour compagnons dans l'"art lazaréen" bien d'autres écrivains de la modernité - au premier rang desquels Kafka. Dans un récit autobiographique, il commencera la description de son arrivée à Mauthausen par cette phrase: "J'étais un fidèle lecteur de Kafka et puis j'avais des renseignements sur ce qui m'attendait"²⁵⁹. Il ne s'agit certainement pas, pour Cayrol, d'écrire pour dénoncer, voire, comme voudrait Sartre, pour "empêcher". La littérature lazaréenne est en elle-même une "littérature d'empêchement": c'est un romanesque sans intrigue, où le récit se construit autour d'événements discontinus, et d'un personnage sans passé, absent au monde, et qui existe d'abord dans son rapport aux choses. A l'époque, Roland Barthes (qui va publier *Le degré zéro de l'écriture*) est le premier à percevoir la portée novatrice du "romanesque lazaréen": "dans un temps intérieur infiniment reculé, repoussé par quelque cataclysme innommé - comme peut-être les Camps - en deçà de l'humain, il y a une institution progressive de l'homme dans un monde déjà institué dans ses assises inhumaines (les objets)"²⁶⁰. Le même Barthes soulignera quelques

²⁵⁵ Repris dans *Qu'est-ce que la littérature?*, in *Situations II*, Gallimard, 1948, p.13.

²⁵⁶ *Qu'est-ce que la littérature, op. cit.*, p.269.

²⁵⁷ "De la mort à la vie", *Esprit*, septembre 49, repris dans *Nuit et Brouillard*, Fayard, 1997, p.47.

²⁵⁸ "Shoah, ou la disparition", in *De la littérature française*, sous la direction de Denis Hollier, Bordas, 1993, p.1007.

²⁵⁹ *Il était une fois Jean Cayrol*, Seuil, 1982, p.97.

²⁶⁰ "Jean Cayrol et ses romans", *Esprit*, n°3, mars 52, p.490.

années plus tard la proximité entre les recherches de Cayrol et celles du Nouveau Roman. De Lazare au Nouveau Roman, on peut retracer la filiation d'une esthétique de rupture, et relever un même refus de l'anthropocentrisme et des illusions éducatives de la littérature engagée. C'est sur la recommandation de Cayrol que Barthes lit *Les gommages* de Robbe-Grillet (1953), et publie à la suite la première étude de fond²⁶¹ consacrée à cet auteur, une adhésion enthousiaste. Sous son impulsion théorique, le Nouveau Roman, qui est en train de naître, va revêtir aux yeux des lecteurs une dimension subversive qui ne doit plus rien aux engagements proclamés: c'est de plus en plus l'écriture en elle-même, non le message qu'elle délivre, qui est - ou non - révolutionnaire. Ce changement de regard sur ce que pouvait être la dimension politique de la littérature se trouve par ailleurs confirmé par la stratégie éditoriale des Editions de Minuit, qui fait coexister de façon "étanche", dans le catalogue de la maison, d'une part une littérature documentaire et subversive concernant la guerre d'Algérie (par exemple *La Question* d'Henri Alleg, dont la saisie en mars 1958 propulse Minuit à l'avant-garde de la contestation politique), et d'autre part une littérature de fiction non "engagée" au sens traditionnel, mais extrêmement novatrice²⁶².

A leur manière particulière, les romans des Nouveaux Romanciers revêtaient donc une dimension politique, et parfois au delà même de la remise en cause de l'ordre ancien qu'opérait dans tous les cas leur écriture - de façon en quelque sorte métaphorique. C'est ainsi que l'écrivain américain Jerome Charyn rappelle (pour une enquête sur l'influence du Nouveau Roman sur les romanciers actuels) le choc que fut pour lui *Le Voyeur* de Robbe-Grillet (1955): "cet écrivain a apporté, autant que le film de Resnais *Hiroshima mon amour*, une réponse à l'amnésie liée à la Seconde Guerre mondiale; à lire Robbe-Grillet, on prenait conscience que l'histoire était un mensonge"²⁶³. A sa manière encore plus particulière (liée à sa position particulière au sein du Nouveau Roman), l'œuvre de Nathalie Sarraute comporte aussi une dimension politique, que son théâtre révèle plus

²⁶¹ "Littérature objective", *Critique*, n°86-87, juillet-août 54, p.590.

²⁶² Voir à ce sujet l'article très éclairant d'Anne Simonin: "la littérature saisie par l'histoire", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°111-112, mars 96, pages 59 à 75.

²⁶³ "L'ère du soupçon", *Le Nouvel Observateur*, 18-24 septembre 97, p.116.

nettement. Elle ne tient pas à cet aspect "en deçà de l'humain" que certains Nouveaux Romanciers (ceux qu'on a désignés comme "l'école du regard") pouvaient partager avec Cayrol, mais plutôt à la façon insistante - et qui semble pourtant presque involontaire - dont les catastrophes du siècle reviennent hanter son écriture, particulièrement le vocabulaire métaphorique. Chassée de la surface du texte, l'Histoire semble s'être réfugiée dans sa profondeur, dans le corps du texte, dans les mots et dans l'ombre des mots.

Plusieurs lecteurs attentifs de Sarraute ont été sensibles à cette présence "fantomatique" de l'Histoire dans ses textes - en particulier l'Histoire des totalitarismes. "Il m'a rarement été donné d'éprouver, écrit Jacques Lassalle (metteur en scène de trois de ses pièces), dans le commerce prolongé d'un texte dramatique, la présence aussi obsédante des espérances, plus souvent des tragédies, qui ont marqué notre siècle (...) la menace persistante des totalitarismes, le retour des génocides et des guerres civiles, la montée des nationalismes, des xénophobies et du racisme (...) irriguent, façonnent, commandent sourdement (inconsciemment?) les images, le lexique et jusqu'aux silences, aux pannes, aux paniques d'un texte si souvent hanté. Rien ou presque, à la surface de ce théâtre, ne nomme explicitement l'Histoire; tout par en-dessous l'exsude et la désigne"²⁶⁴.

Dans un entretien qu'il a accordé à Bernard-Henri Lévy, Claude Simon formule la même intuition, assortie d'une condamnation de la position de Sartre — position que Claude Simon aurait lue ainsi résumée dans une anthologie de textes du philosophe: "il s'agit de savoir si l'on veut parler de la condition des juifs ou du vol des papillons!". "Sans doute, remarque Claude Simon, ce grand philosophe se retournerait-il dans sa tombe si on se permettait de lui signaler que Nathalie Sarraute (qui n'a jamais parlé de la condition des juifs) est juive, que Louise Nevelson (qui n'a jamais représenté un camp de concentration) était juive et que le maître de Rauschenberg qui propose des compositions où il assemble des morceaux de bois, de papier goudronné, de vieux tissu, combinés à des coulées de peinture, était Schwitters, un juif qui avait fui l'Allemagne nazie. Eh bien, peut-être qu'à leur façon, ils parlaient tous de la condition des juifs. Dans l'Histoire, tout se tient. Le "trou

²⁶⁴ "Le théâtre de Nathalie Sarraute ou la scène renversée", *L'Esprit Créateur*, *op.cit.*, pages 71 et 72.

noir" d'Auschwitz (sans parler du Goulag) a rendu tout discours "humaniste" simplement indécent. D'où sans doute, ce recours acharné au concret... "265

2) La vérité, le mensonge, et leurs spectres:

Il n'y a que deux passages, dans toute l'œuvre de Nathalie Sarraute, qui évoquent directement la condition des juifs et précisément la condition faite aux juifs pendant la période nazie. Le premier n'est qu'une rapide allusion à l'intérieur d'un paragraphe du *Planétarium*, mais comme cette allusion sera réutilisée dans la pièce *Le Mensonge*, il vaut la peine de la rappeler. Alain Guimier, venu essayer de convaincre sa tante d'accepter un troc d'appartements, se heurte à un refus buté; il recourt à la menace, invoque les lois sur le logement, mais sa tante reste sur ses positions et le défie:

Il se sent balayé, emporté, entraîné très loin, toujours plus loin, dérivant vers des régions étranges, terrifiantes, entrevues autrefois, il y a déjà longtemps, quand il était encore très jeune, presque un enfant...

Des prisonniers évadés, des résistants, des juifs cachés sous de faux noms se prélassaient au soleil, bavardaient sur les places des villages, assis au bord des fontaines, trinquaient, comme si de rien n'était, dans les bistrot, proies sournoises, inquiétantes, forçant sournoisement les autres, qui n'ont rien fait, les forts, qui n'ont rien à craindre de personne, à une répugnante complicité, les attirant dans leur déchéance, narguant la loi, bouleversant l'ordre, faisant enfin se lever un beau matin, - il faut bien que quelqu'un le prenne sur soi et le fasse, à la fin - sortir de chez lui et courir le long des murs, l'échine courbée, le dénonciateur...²⁶⁶

Par une sorte de travelling fantasmatique, le texte part de l'image presque idyllique de clandestins à l'abri et, chargeant peu à peu cette image de tropismes tout en s'en éloignant, fait progressivement entrer dans le champ la conscience, puis la réalité physique du dénonciateur — recréant ainsi par l'écriture la pulsion qui s'empare alors d'Alain Guimier (qui rêve un instant de se débarrasser de sa tante en la dénonçant pour occupation abusive de logement). Sarraute essaie peut-être ainsi de revivre dans l'écriture cette pulsion, telle qu'elle a pu s'emparer réellement de ce boulanger de Janvry qui, un jour de 1942, dénonça Sarraute comme juive, la forçant à fuir ce village où elle passait les vacances avec ses enfants, et à vivre désormais cachée sous une fausse identité²⁶⁷.

²⁶⁵ Bernard-Henri Lévy, *Les aventures de la liberté*, Grasset, 1991, p.21.

²⁶⁶ Pléiade, p.473.

Le texte du *Planétarium* est donc une première formulation de cette anecdote du dénonciateur, qui va illustrer dans *Le Mensonge* (par un de ces paradoxes extrêmes dont Sarraute est coutumière) la pulsion irrésistible qui pousse à dire la vérité. Mais ce passage formule aussi le thème général de la pièce future qui, à travers un jeu de métaphores corporelles (la contagion, la tumeur qui pousse et brûle, l'asphyxie), essaie de formuler l'antagonisme de la vérité et du mensonge en termes de ressenti tropismique. Le choix éthique (et par conséquent politique — c'est ce que suggère la référence à la période de l'Occupation), pour être parfaitement libre, ne doit-il pas tenir compte du vécu le plus intime, le moins consciemment articulé, sur lequel il se fonde aussi?

Le Mensonge met en scène un groupe confronté à toute une série de mensonges. Le premier a eu lieu hors-champ et quand la pièce commence, le protagoniste, Pierre, qui vient de le dénoncer publiquement, se fait rabrouer pour son intransigeance; le groupe décide alors d'organiser un psychodrame, au cours duquel un faux menteur, Vincent, "fait son numéro" pour apprendre aux autres à supporter le mensonge sans en souffrir (c'est à dire sans le dénoncer comme Pierre, mais sans non plus y participer comme Lucie); or avant que le jeu ait pu aboutir, une des participantes, Simone, raconte une anecdote qui est bientôt dénoncée comme mensongère par Pierre; celui-ci n'aura plus de cesse qu'il ne convainque le groupe, et qu'ils n'obtiennent ensemble l'aveu de Simone (malgré l'opposition de Lucie, horrifiée par la "torture" infligée à Simone); mais l'aveu extorqué à Simone ("bien sûr, je jouais") n'est peut-être qu'un mensonge de plus, et la pièce se clôt sur la torturante incertitude de Pierre, et le vertige de l'auditeur. Telle est, résumée en ses cinq séquences principales, l'action de la pièce.

Tout au long de cet étrange texte, reviennent de façon obsédante les spectres de la Seconde guerre mondiale. Nathalie Sarraute a maintes fois souligné le fait qu'il s'agit dans la pièce

²⁶⁷ Voir *Chronologie*, Pléiade, p. XXXVIII. Dans ses entretiens filmés avec Olivier Soufflot de Magny, Sarraute parle de ce boulanger comme d'un "monstre épouvantable" (*Nathalie Sarraute, Archives du XXème Siècle*, réunies par Jean-José Marchand, Entretiens 1969-1974, Production S.F.P. avec le concours du C.N.C., avril 73).

du "mensonge le plus insignifiant"²⁶⁸, au sens où il ne touche aucunement les rapports que les locuteurs entretiennent les uns avec les autres. Mais peut-on vraiment considérer comme "insignifiants" ces mensonges qui tous (hormis le premier) renvoient à la période de l'Occupation? Vincent, quand il joue le menteur Edgar, évoque d'imaginaires "exploits de résistant"; le mensonge de Simone concerne des Canadiens parachutés²⁶⁹ et son lieu de résidence pendant l'Occupation (cachée en France ou à l'abri en Suisse); on évoque le boulanger dénonciateur de juifs; Lucie imagine que le groupe qui essaie de faire avouer Simone va lui "raser la tête"; une autre, évoquant la découverte d'un mensonge, parle de "vapeurs délétères" qui asphyxient; on dit que la vérité demande son "espace vital", mais qu'on est parfois "obligé de résister", pour garder un secret, par exemple ...²⁷⁰

Anecdotes, métaphores, ou simples doubles sens, tout semble parler de cette période au cours de laquelle vérité ou mensonge furent loin d'être indifférents et insignifiants. Jusqu'au doute final sur la valeur du "je jouais" de Simone, qui peut nous rappeler le fameux doute sur le "double jeu" possible du gouvernement français de Vichy. Cette référence insistante à la sombre période de l'Occupation ne fut pas soulignée par la critique²⁷¹, sauf en Allemagne: à la création de la pièce sur les ondes de la radio de Stuttgart, on souligna "l'accent éthique" de la pièce et la profondeur que lui donnait son "immersion dans l'histoire contemporaine"²⁷².

3) "Ce terrible désir d'établir le contact":

²⁶⁸ Introduction à la pièce, *Cahiers Renaud-Barrault*, n°54, Avril 66, p.94, repris dans Pléiade, p.2004.

²⁶⁹ Dans ses entretiens filmés avec Olivier de Magny (cités plus haut), Sarraute raconte une anecdote personnelle de l'époque de l'Occupation: des Canadiens parachutés, à qui elle avait servi de traductrice, furent recherchés par la police dans la pension d'enfants de Parmain où elle habitait sous une fausse identité et faillirent provoquer, pour la seconde fois, son arrestation.

²⁷⁰ Pléiade, respectivement pages 1406, 1409, 1412, 1416, 1413, 1403, 1404.

²⁷¹ Peut-être simplement parce qu'il apparaissait inutile de souligner une référence évidente et encore très présente dans les mémoires...

²⁷² *Kirche und Rundfunk* n°10, 12 mars 66.

Le deuxième passage qui parle — beaucoup plus longuement que dans *Le Planétarium*, beaucoup plus directement que dans *Le Mensonge* — de la condition des juifs, c'est la fin de l'essai "De Dostoïevski à Kafka", dont nous avons évoqué plus haut la réflexion sur le Bouffon Karamazov. Ce final est d'une gravité qui tranche avec le début du texte, où ne manquent pas les traits d'humour. Nathalie Sarraute y évoque le génocide des juifs, non pas pour lui même, mais *à propos de* Kafka, dans le cadre de sa réflexion sur son œuvre:

Avec cette divination propre à certains génies, celle qui avait fait pressentir à Dostoïevski l'immense élan fraternel du peuple russe et sa singulière destinée, Kafka qui était juif et vivait dans l'ombre de la nation allemande a préfiguré le sort prochain de son peuple et pénétré ces traits qui furent ceux de l'Allemagne hitlérienne et qui devaient amener les Nazis²⁷³ à concevoir et à réaliser une expérience unique: celle des étoiles en satinette jaune distribuées après remise de deux points découpés dans la carte de textile; celle des fours crématoires sur lesquels de grands panneaux-réclame indiquaient le nom et l'adresse de la firme d'appareils sanitaires qui en avaient construit le modèle, et des chambres à gaz où deux mille corps nus (les vêtements avaient été au préalable, comme dans *Le Procès*, "soigneusement mis de côté et pliés") se tordaient sous l'oeil de messieurs bien sanglés, bottés et décorés, venus en mission d'inspection, qui les observaient par un orifice vitré dont ils s'approchaient tour à tour en respectant les préséances et en échangeant des politesses. Là, derrière ces limites extrêmes où Kafka les a non pas suivis, mais où il a eu le courage surhumain de les précéder, tout sentiment disparaît, même le mépris et la haine, il ne reste qu'une immense stupeur vide, un ne-pas-comprendre définitif et total. On ne peut ni demeurer à ses côtés, ni essayer d'aller plus loin. Ceux qui vivent sur la terre des hommes ne peuvent que rebrousser chemin.²⁷⁴

Pour Nathalie Sarraute comme pour Jean Cayrol, il semble que les textes de Kafka - en tous cas *Le Procès* qu'elle lut après la guerre et qui fut, selon ses propres dires²⁷⁵, "une révélation" — puissent être lus (aussi) comme un témoignage véridique, quoiqu'imaginaire, sur la réalité des Camps. Dans l'essai que conclut cette terrible vision (à la fois kafkaïenne et historique), Nathalie Sarraute cherche à retracer, dans l'histoire récente du roman, le chemin qui pour elle mène de Dostoïevski à Kafka — et plus tard sans doute à ses propres textes. Dépasant l'opposition traditionnelle dans la critique de l'époque entre roman psychologique et roman de situation, elle essaie de montrer comment l'univers de Kafka, dont on prétend l'absurde étranger à toute psychologie, prend sa source

²⁷³ Dans le texte de 47 pour *Les Temps modernes*, Nathalie Sarraute avait écrit: "ces traits fondamentaux du caractère allemand et qui devaient amener les Allemands à concevoir". Cette version est également reprise pour la parution de l'essai dans le volume de *L'Ere du soupçon*, en 56. Ce n'est que pour l'édition de 1964 (au moment donc où elle écrit sa première pièce pour la radio allemande) que Sarraute corrige ce passage, remplaçant "Allemands" par "Nazis" et "fondamentaux du caractère allemand" par "qui furent ceux de l'Allemagne hitlérienne".

²⁷⁴ Pléiade, pages 1576 et 1577.

²⁷⁵ "Conversations avec Simone Benmussa", *Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous? op. cit.*, p.54.

"sur ces terres immenses dont Dostoïevski a ouvert l'accès"²⁷⁶. Elle repère chez les personnages de Kafka "ce même désir passionné et anxieux, d'"établir un contact" qui traverse comme un fil conducteur toute l'œuvre de Dostoïevski"²⁷⁷. Simplement, ce désir est chez Kafka bien plus désespéré: si l'on envisage la littérature comme une course de relais ininterrompue, Kafka prend son départ, explique-t-elle, "à l'extrême pointe" de l'œuvre de Dostoïevski, dans son récit le plus noir, le seul vraiment dénué d'espoir: *Mémoires écrits dans un souterrain*. Le héros qui s'exprime dans ces tortueuses confessions ressent au plus fort de son angoisse l'impression de n'être pour les autres "rien d'autre qu'un simple objet", un "insecte curieux", une "vilaine mouche"²⁷⁸; or ce sentiment, insiste Sarraute, "ce point extrême où il n'est qu'un instant acculé, ce sera précisément, grossi aux dimensions d'un interminable cauchemar, le monde sans issue où se débattront les héros de Kafka". Là, dans ce monde raréfié pressenti par Dostoïevski mais que Kafka a vraiment découvert et seul arpenté, les mains se tendent en vain et "les appels sont toujours trompeurs"; là "les questions ne reçoivent pas de réponse"; là les autres, ce sont ces Messieurs, "lointains et invisibles", qui ont sur vous un pouvoir infini et qui pourtant "ne vous parleront jamais (...) quelque insistance que vous mettiez à les importuner"; là des "distances infinies" séparent les êtres les uns des autres, "les sentiments se désagrègent" et "les paroles perdent leur sens habituel et leur efficacité"; là "comme un homme qui n'a plus de miroir, on ne connaît plus son propre visage"²⁷⁹.

Ce monde que Kafka a préfiguré - et dont les Camps sont comme l'aboutissement et l'incarnation historiques - ce monde où l'homme ne peut, malgré tous ses efforts, rester humain, c'est (en termes sarrautiens) un monde sans tropismes, puisque le tropisme n'est en somme que la manifestation la plus aiguë du rapport humain. Il n'est pas possible, conclut Sarraute, d'aller plus loin que Kafka: "Ceux qui vivent sur la terre des hommes ne peuvent

²⁷⁶ Pléiade, p.1564.

²⁷⁷ Pléiade, p.1572.

²⁷⁸ Pléiade, p.1573; Sarraute cite ou traduit elle-même le texte de Dostoïevski.

²⁷⁹ Pléiade, pages 1574 et 1575; Sarraute cite ou paraphrase les textes de Kafka, principalement *Le Procès* et *Le Chateau*.

que rebrousser chemin." Rebrousser chemin, c'est pour Nathalie Sarraute refuser le silence et la distance, affirmer encore et toujours la nécessité du contact, même et surtout si on a reconnu ses limites, qui sont les frontières de "la terre des hommes". Et ce désir d'établir le contact peut même prendre parfois une forme "terrible", comme chez H1 s'adressant, au delà du silencieux Jean-Pierre, à des "oreilles allemandes".

Car si l'on essaie, pour écouter *Le Silence*, de se doter d'"oreilles allemandes", on peut entendre dans la première pièce de Nathalie Sarraute un étonnant dispositif dramatique d'interpellation du public (ou plus exactement de l'auditoire). On sait que la pièce développe les tropismes ressentis par le protagoniste H1 à cause du silence "pesant" que garde l'un des interlocuteurs au cours d'une banale conversation amicale. En réalité, la pièce met en scène et fait entendre deux silences: celui du mutique Jean-Pierre, bien sûr, mais aussi, au tout début, celui du loquace H1. "Si, racontez... C'était si joli... Vous racontez si bien...": la première réplique de la pièce est suscitée par le refus de H1 de continuer une charmante description, à l'intérieur d'un récit de voyage qu'il vient brusquement d'interrompre²⁸⁰. Les règles de la conversation se trouvant ainsi transgressées, le groupe - un chœur de quatre voix féminines menées par le choryphée bouffon H2 - se récrie, insiste, flatte et cajole, réclamant ce dont on vient de le frustrer: un moment de *poésie*. Comme dans les contes de fées où un certain mot ne doit pas être prononcé sous peine de malheur, le mot "poésie" (ce "pavé de l'ours" comme dit H1) fait se "précipiter" la catastrophe en suspension. Au comble du malaise, H1 est contraint d'avouer ce qu'il ressent, il dénonce le silence insupportable de Jean-Pierre. Ensuite, il va essayer de réduire ce silence, c'est à dire, tour à tour (et selon les cas contré ou secondé par le groupe), chercher à séduire Jean-Pierre, lui demander pardon, le conspuer, le menacer, le supplier, le défier, le faire rire, l'attendrir, lui faire peur, le maudire. Enfin, ayant épuisé en vain toutes les ressources performatives du langage et entraîné le groupe dans le même

²⁸⁰ On notera que les lieux évoqués par H1 renvoient aux souvenirs d'enfance de Nathalie Sarraute, les "petits auvents de bois découpé" étant ce qu'elle se rappelle des maisons d'Ivanovo, sa ville natale de Russie. Lorsque H1 reprendra, à la fin de la pièce, son évocation, il soulignera cet aspect: "Oui, là-bas, tout est intact. Tout est comme gonflé d'enfance... Il y a partout répandue une candeur..." (Pléiade p.1396).

"naufrage tropismique"²⁸¹ que lui, H1 se décide à reprendre son récit là où il l'avait laissé: "Eh bien, mes amis, voilà. Voilà (*avec détermination*). Je vous disais donc qu'il y a là-bas de ces maisons (...)"²⁸². Ce retour à la situation antérieure à la première réplique a pour effet immédiat de "déliver la langue" du muet Jean-Pierre (il pose alors une question extrêmement banale à H1), et d'amener la pièce à sa conclusion.

Le "personnage" de Jean-Pierre, silencieux jusqu'aux toutes dernières répliques, n'a pas de consistance à la radio, contrairement à la scène où il impose (de face, comme chez Lassalle, ou de dos, comme chez Barrault) une persistante présence. L'auditeur, naturellement muet, peut donc être conduit à se mettre à la place de Jean-Pierre et à se sentir finalement le destinataire de cette longue suite d'imprécations, supplications et agressions. Cette identification est encore facilitée par le fait que H1, contrairement au groupe, n'interpelle jamais Jean-Pierre en utilisant son prénom, mais par un "vous" très ambigu. L'auditeur peut donc à certains moments en arriver à oublier Jean-Pierre, et se sentir, lui, l'objet de cette longue interpellation en quoi consiste finalement la pièce. Il sera alors légitimement dérouté par une étrange mise en demeure: car il reçoit l'injonction contradictoire de parler et de se taire, ou pour mieux dire on le somme de parler s'il veut entendre la belle histoire de H1 (qui est et n'est pas celle de Sarraute aussi). Il est comme pris au piège d'une construction en abyme où le désir d'entendre renvoie indéfiniment à un refus ou à une impossibilité de parler, dessinant la figure d'une malédiction radicale (même si tout "rentre dans l'ordre" à la fin) de la communication.

"Ce terrible désir d'établir le contact": la formule empruntée par Sarraute à Katherine Mansfield et qu'on pourrait mettre en exergue à toute son œuvre, nulle part peut-être on ne l'entend avec autant de violence que dans *Le silence*. Par les Bouffons sarrautiens, nous avons déjà été confrontés, comme lecteurs, à cette violence qui se fonde sur l'ambivalence de la relation avec l'autre. Dans *Le Silence* aussi, cette ambivalence règne. Celui qui par son silence rend la poésie impossible, celui qui est "destructeur", qui "paralyse et les voix

²⁸¹ "L'angoisse me gagne..."confie F1, "le coeur me manque..." avoue F2.

²⁸² Pléiade, p.1396.

et les coeurs", est aussi celui qui d'un mot peut délivrer et guérir les âmes, un "poète" lui-même peut-être, qui sait. Il est cet autre, sauveur et tourmenteur avec lequel il est vital d'établir le contact, ce "tout puissant Autrui" auquel il nous faut "mendier notre Moi", comme l'écrit René Girard à propos du *Planétarium* ²⁸³. Mais il est par ailleurs aussi, cet autre, le descendant bien réel de ces "Messieurs bien sanglés, bottés, et décorés", qui ont réellement existé dans le pays où Sarraute fait entendre *Le Silence*. Cette réalité-là s'entend dans la pièce — et plus nettement encore si on se rappelle qu'elle fut d'abord *entendue à la radio*.

4) Un paquebot superbe, une toute petite chose:

Pour mesurer la distance qui sépare la littérature engagée de ce qu'on a tenté de définir ici comme la résonance historique du texte sarrautien, il peut être intéressant de rappeler un projet de Sartre assez proche, à l'origine, du *Silence* de Sarraute. Jean-Pierre Sarrazac l'évoque en ces termes, dans *L'Avenir du drame* : "on est frappé, écrit-il, de constater l'écart prodigieux entre, par exemple, *Les Séquestrés d'Altona* et les intentions qui présidèrent à son écriture: "Faire une pièce, déclarait Sartre dans une discussion avec Adamov, sur la décomposition qui peut naître à l'intérieur d'une famille, du fait du silence observé par un appelé à son retour d'Algérie" (...)"

On sait que la pièce qui sera représentée, un an et demi après ces déclarations, en septembre 1959, met en scène un officier démobilisé de la Wehrmacht qui se séquestre à l'intérieur de sa famille - s'enfermant ainsi symboliquement dans la défaite de l'Allemagne

²⁸³ "Seul Autrui peut faire de nous l'individu supérieur à tous les autres, le Dieu, en somme, que nous désirons être (...) L'Autre, chez Sartre, n'est guère qu'un Voleur; il nous prive d'un univers que nous pourrions croire bien à nous. L'Autre, chez Mme Sarraute, est aussi l'Enchanteur qui suscite à chaque instant sous nos pas de nouveaux univers et des Moi de rechange, lesquels s'imposent à notre effarement avec une puissance de suggestion irrésistible." (*The French Review*, volume 34, n°1, octobre 60, pages 111 et 112).

et dans sa propre culpabilité (en Russie, il a torturé des partisans). Il est vrai que l'actualité algérienne éveillait tout naturellement des souvenirs de la Seconde guerre mondiale, en particulier à propos de la torture, dont on commençait tout juste à dénoncer la pratique par l'armée française. Il est vrai aussi que la censure était vigilante sur tout ce qui concernait l'Algérie. Néanmoins, il est frappant de constater que la pièce finale, très "bavarde", semble avoir perdu beaucoup de la force subversive que pouvait laisser présager l'idée de départ. Démonstration un peu appliquée (et trop parsemée, comme le regrettait Bernard Dort, de "mots de philosophe"²⁸⁴) du lien entre tragédie privée et situation historique, la pièce se présente comme un huis clos familial classique, où les conflits seront résolus par une prise de conscience bien rhétoriquement articulée. Finalement, écrit Jean-Pierre Sarrazac, "nous lisons dans cette pièce une tragédie, une *tragédie domestique*. Tel un arbre, la pièce de Sartre s'enracine toujours plus loin, plus profond dans un sol sédimenté par les dramaturgies du passé; on mesure son vieillissement à chaque nouveau cercle de significations dont elle s'enrobe et qui nous éloigne davantage de son cœur (...) Pulsion de mort de l'écriture dramatique: ce que tue le fétichisme des genres anciens c'est, au sens le plus large, *l'actualité* d'une pièce"²⁸⁵.

Certes, *Les Séquestés d'Altona* reste un impressionnant témoignage de la passion de Sartre pour cette question de l'Histoire vécue par l'homme. Impressionnant plus que vraiment convaincant. D'abord, en abandonnant dans la pièce finale l'ancrage dans l'actualité de la guerre d'Algérie, Sartre a sans doute perdu de la nécessité et de l'urgence du projet initial. Mais il a aussi abandonné le silence, conçu à la fois comme principe dramaturgique et comme métaphore politique. En renonçant au silence comme principe actif au présent, Sartre s'est sans doute aussi privé des surprises d'écriture qui pouvaient en résulter: le sens politique de sa pièce, au lieu d'être produit par l'écriture à partir de cette intuition initiale, apparaît comme une donnée de départ, aux contours philosophiques et idéologiques bien

²⁸⁴ "Pirandello et le théâtre français", *Théâtre public, op. cit.*, p.124.

²⁸⁵ *L'Avenir du drame, op.cit.*, pages 154 et 155.

connus, que Sartre essaie de vivifier en utilisant adroitement (peut-être trop adroitement) mais un peu en vain les ressources d'un discours dramaturgique à l'efficacité éprouvée²⁸⁶.

Comparées aux impressionnantes réalisations sartriennes, les petites pièces de Sarraute pourraient pourtant paraître insignifiantes. Il y a entre les deux démarches une différence d'échelle que Sarraute elle-même a bien formulée. Et en guise de conclusion, on résumera la différence d'approche entre les œuvres de la littérature engagée et la sienne en mettant en regard deux de ses textes:

(...) "Grande fresque"... "Mieux que Guerre et Paix"... "L'homme moderne aux prises avec les grands problèmes de notre temps"... c'est cela qui les occupe en ce moment. J'ai remarqué qu'à des moments comme celui-ci, quand ils se sentent ainsi portés par l'Histoire, comme par un paquebot superbe, doté des tout derniers équipements, soulevant sur son passage des vagues et des gerbes d'eau immenses qui font danser et chavirer autour d'eux les fragiles embarcations, j'ai remarqué que c'est à ces moments-là surtout qu'ils sont particulièrement sûrs d'eux et contents... Il faut le reconnaître, d'une certaine façon on peut les comprendre. Moi-même parfois il m'est arrivé de les envier... (...) Je suis allé visiter ces grands bâtiments. J'ai examiné de plus près ces fresques à la mesure de notre temps. Mais il n'y a rien eu à faire, je me sentais mal à l'aise, je m'ennuyais... ²⁸⁷

Ces réflexions du lecteur amoureux des *Fruits d'or*, à la fin du roman homonyme, définissent sans doute les sentiments de Sarraute à l'égard de la littérature engagée, sentiments avant tout fondés sur une frustration de lectrice, et sur l'intuition, comme écrivain, que ce n'est pas là son domaine, qu'elle n'y est pas *chez elle*, même si cela pourrait être plus gratifiant.

Quelques années plus tard, nous trouverons dans la bouche de H2, le protagoniste de *Elle est là*, une réflexion qui peut valoir, nous semble-t-il, pour définir la façon indirecte, détournée, dont l'Histoire est présente dans l'œuvre de Sarraute; et la façon "minuscule" et pourtant profonde dont la politique est vécue. C'est le final de la pièce, le moment où H2 - qu'on a vu tout au long de la pièce se battre pour confronter son idée avec l'idée opposée que Elle, le "personnage" féminin, nourrit en secret - accepte finalement de rester seul avec son idée, sans plus chercher à la faire partager:

C'est drôle, maintenant je crois que je commence pour la première fois à comprendre... Une petite chose, *une toute petite chose* sans importance vous conduit parfois ainsi là où l'on n'aurait jamais cru qu'on pourrait arriver... Tout au fond de la solitude... dans les caves, les casemates, les cachots,

²⁸⁶ Comme le résume Bernard Dort: "Ses personnages expriment leur situation historique: ils ne la vivent pas, ils ne sont pas changés par elle" ("Frantz notre prochain?", *Théâtre Public*, Seuil, 1967, p.135).

²⁸⁷ Pléiade, p.616.

les tortures, quand les fusils sont épaulés, quand le canon du revolver appuie sur la nuque, quand la corde s'enroule, quand la hache va tomber... à ce moment qu'on nomme suprême... avec quelle violence elle se redresse... elle se dégage hors de son enveloppe éclatée, elle s'épand, elle, la vérité même... la vérité... elle seule...²⁸⁸

On peut voir, comme Arnaud Rykner, l'expression dans ce texte d'émotions confuses, prises à l'état naissant dans "les couches secrètes de l'être", et lire le texte comme une suite de métaphores, comme ces "images fantastiques qui relevaient du seul préconscient des romans"²⁸⁹. Il est certain en effet que ces images d'exécution et de moment suprême traduisent d'abord les fantasmes préconscients de H2 à ce moment de son parcours: il n'a "réellement" rien à craindre pour sa vie et sa sécurité.

Mais on peut lire aussi, dans cette fin de pièce, un changement d'optique, un agrandissement de la vision, un élargissement de l'intime à l'épique et à l'historique, par la découverte consciente que fait H2 du sens plus général, peut-être même historique, que peut revêtir son petit combat personnel. "Une toute petite chose" — ce désaccord négligeable avec sa collaboratrice et les divers épisodes auxquels il a donné lieu — peut révéler "en petit" des vérités bien plus graves: l'importance des idées, c'est à dire la nécessité de la liberté de penser, et aussi la nécessité du débat, voire de l'affrontement des idées. "Une toute petite chose sans importance" peut éclairer des combats bien plus importants. Nathalie Sarraute s'est inspirée, pour écrire la "tirade"²⁹⁰ finale de H2, de la description par Malraux de la mort de Jean Moulin, dans l'oraison funèbre²⁹¹ qu'il prononça pour le transfert de ses cendres au Panthéon, le 19 décembre 64. A son niveau, H2 semble revivre en cette fin de pièce un moment d'adhésion absolue à son idée et de foi totale,

²⁸⁸ Pléiade, p.1493. C'est moi qui souligne.

²⁸⁹ Pléiade, p.1986 (Notice Générale sur le Théâtre).

²⁹⁰ Le mot peut paraître déplacé, s'agissant de ce théâtre, mais pas plus finalement que n'est inusitée la longue méditation de H2 qui conclut la pièce.

²⁹¹ "(...) entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège. Avec ceux qui sont morts dans les caves sans avoir parlé, comme toi; et même, ce qui est peut-être plus atroce, en ayant parlé; avec tous les rayés et tous les tondus des camps de concentration (...) Entre, avec le peuple né de l'ombre et disparu avec elle - nos frères dans l'ordre de la Nuit..." (repris dans *Le Monde*, 21 novembre 96, p.17)

adhésion et foi comparables à celles qui ont conduit certains hommes (Jean Moulin, par exemple) à mourir pour leurs idées, pour que triomphe ce qui était pour eux la vérité²⁹².

La liberté de penser est une grande idée, de celles qui mettent en branle les peuples, causent de grands mouvements historiques, et éventuellement inspirent des oeuvres engagées. La responsabilité de l'homme dans l'Histoire est aussi une grande idée - c'est celle que Sartre avait voulu traiter dans sa pièce. Mais pour Nathalie Sarraute, la responsabilité politique et historique commence avec la responsabilité du langage et de la parole. C'est pour un usage responsable de la parole que H2, à sa façon excessive et à son niveau minuscule, combat. Et c'est toujours par cette responsabilité-là que Sarraute, comme romancière et comme dramaturge, commence. La particularité de son oeuvre est de défendre parfois de grandes idées mais toujours *en partant d'une toute petite chose*.

²⁹² Dans un entretien donné après la fin des représentations de ***Elle est là***, Sarraute semble avoir voulu préciser sa pensée pour corriger certains contresens sur sa pièce: "Devant une idée qui s'oppose à ce qui est pour nous la vérité, nous éprouvons toutes sortes de pulsions (...) détruire l'opposant ou (...) faire le sacrifice de notre vie pour le triomphe de ce qui est pour nous la vérité. J'espère qu'il ressort de ma pièce que seul le sacrifice de soi peut-être efficace (...) Ma pièce est une défense de la liberté de penser." ("Entretien avec Nathalie Sarraute", propos recueillis par Charles Haroche, ***L'Humanité***, 12 mai 80).

Chapitre II: Nouveau Roman, *Neue Hörspiel*

Lorsque Nathalie Sarraute écrit son premier *hörspiel* ²⁹³ en 1963 pour la radio de Stuttgart (le *Süddeutscher Rundfunk*, que nous désignerons désormais par le sigle SDR), elle s'inscrit dans une tradition artistique très spécifique et qu'elle découvre à cette occasion. Comme le rappelle David Bellos à propos des oeuvres radiophoniques de Georges Pérec²⁹⁴, l'Allemagne avait hérité de la tutelle des Alliés, après la guerre, un réseau de stations de radio régionales à la fois indépendantes et pourvues de moyens importants. L'Allemagne possédait, comme la France et l'Angleterre, une grande tradition de théâtre radiophonique, qui remontait aux années 20. Grâce à ce réseau, elle fut à même de poursuivre et de développer cette forme de création au cours des années 50 et 60. Alors qu'en France les écrivains dédaignaient la radio et ne rêvaient que cinéma, alors qu'en Angleterre ils se tournaient plutôt vers la télévision, en Allemagne (où cinéma et télévision avaient été volontairement affaiblis par les Alliés) c'est la radio qui attira en masse les écrivains et qui suscita, par ses commandes, nombre d'œuvres originales.

Comme quelques autres producteurs de théâtre radiophonique, Jochen Schale, le responsable de ce secteur au SDR, faisait aussi un travail de prospection des littératures étrangères (évoquant ses propres travaux pour la radio, et en particulier la radio allemande, Claude Ollier lui rend un chaleureux hommage dans son livre de souvenirs²⁹⁵). Il avait dépêché en France un jeune étudiant, Werner Spies, chargé de convaincre des auteurs français d'écrire pour la radio de Stuttgart. Werner Spies s'intéressa tout particulièrement au mouvement du Nouveau Roman et commença à essayer de "convertir" ses auteurs à l'art du *hörspiel*.

²⁹³ L'allemand dit "jeu pour l'oreille", "jeu à écouter", là où nous parlons de "pièce radiophonique"; de même le spectacle ou la pièce de théâtre est un *schauspiel*, un "jeu pour la vue".

²⁹⁴ David Bellos, *Georges Pérec, une vie dans les mots*, Seuil, 1994, pages 395 à 409.

²⁹⁵ Claude Ollier, *Cité de mémoire*, entretiens avec Alexis Pelletier, P.O.L., 1996, p.205.

1) Les expériences de radio des "Nouveaux Romanciers":

En réalité, Beckett avait déjà ouvert cette voie en écrivant dès 1956 pour la BBC *All that fall* (*Tous ceux qui tombent*), un texte qui s'inscrit encore dans la tradition de la pièce radiophonique anglo-saxonne (cohérence de la fiction, réalisme du décor de bruits qui doit la rendre "vivante"). Pinget le suivit avec *La manivelle* (*The old tune*, dans la traduction de Samuel Beckett) commandée et créée par la BBC en 1960. Il fut ainsi le premier du groupe à passer, l'année suivante, sur les ondes allemandes. Devaient rapidement l'y rejoindre - souvent suite à des commandes du SDR - Jean Thibaudeau avec *Reportage d'un match international de football* (sur France III National, en 1961, *Fu3ballreportage* sur le SDR, en 1962), Butor avec *Réseau aérien* (*Fluglinien* sur le SDR, en 1962), Sarraute avec *Le Silence* (*Das schweigen* sur le SDR, en 1964), Claude Ollier avec *La mort du personnage* (*Der Tod des Helden* sur le SDR, en 1966) — et ensuite encore Claude Simon, Philippe Sollers, Monique Wittig²⁹⁶. Cette "conversion en masse" fit que la réflexion en Allemagne sur le renouvellement des formes du *hörspiel* se développa par le biais des créations radiophoniques du Nouveau Roman français et lui resta associée jusque dans l'appellation *Neue Hörspiel*²⁹⁷

En effet, à travers la diversité des oeuvres présentées, certaines constantes se dégagèrent: en premier lieu sans doute la remise en cause du lien, jusque là tenu pour naturel, entre le *hörspiel* et la tradition théâtrale. Le *hörspiel* était, à l'intérieur de cette tradition, comme un "théâtre pour les pauvres", un théâtre dont on avait soustrait tous les éléments visuels. C'était aussi un "théâtre invisible", un théâtre qui pouvait tirer de sa pauvreté même une

²⁹⁶ Cf Werner Spies, "Der neue roman und das Hörspiel", in Klaus Schöning, *Neues Hörspiel*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974, p.75.

²⁹⁷ A la création du *Silence* sur les ondes du SDR, le *Stuttgarter Zeitung* du 13 avril 1964 saluait la naissance du *Neue Hörspiel*, en le considérant comme le "demi-frère spirituel du Nouveau Roman". (Revue de Presse fournie par le Département Documentation et Archives du Südwestrundfunk, ex-SDR).

puissance d'évocation illimitée. Dans le meilleur des cas, le medium radiophonique pouvait revivifier la forme dramatique traditionnelle, en proposant des solutions originales que seules sa souplesse narrative (sa fluidité à jouer de l'espace et du temps) et la variété de ses possibilités expressives (aussi bien du côté épique que lyrique) rendaient possibles²⁹⁸.

C'est cette appartenance à une tradition théâtrale que les propositions du Nouveau Roman vont remettre en question. Tout simplement d'abord à cause de leur ignorance totale de cette tradition. En dignes contemporains de Marshall McLuhan, les auteurs du Nouveau Roman pensèrent radio avant et le plus souvent au lieu de penser théâtre. Le romancier Claude Ollier, évoquant les textes qu'il a écrits pour la radio, fait nettement la distinction: "Je dirais que je n'ai pas travaillé sur d'autres formes mais sur d'autres matériaux (...) je n'écoutais jamais ce qu'on appelle des "dramatiques" (...) les expressions "dramatique" ou "pièce radiophonique" avaient une tonalité ouvertement théâtrale, je ne me voyais pas écrivant pour le théâtre"²⁹⁹. Chez la plupart de ces auteurs, le medium radio suscite un imaginaire spécifique, qui remplace celui du théâtre, comme le résume très bien Jean Thibaudeau revenant, dans un entretien de 1983, sur son *Reportage d'un match international de football* : "le poste de radio dont il est question dans le *Reportage*, (...) *L'enfant rêve... il ouvre bien grandes ses oreilles à toutes les voix du monde — images — l'aiguille, verticale, comme dans un théâtre, par quelque machinerie que sa main posée sur le bouton commande, verticale glisse vers la gauche ou la droite, sous la plaque de verre où sont écrits en lettre d'or les noms des capitales et des villes de province, éveillant leurs échos* etc — ce poste était chez mes parents encore en 1960... Un meuble assez considérable, à partir duquel on pouvait en somme visualiser le monde."³⁰⁰ La radio est ici rêvée comme théâtre de voix captées tout autour du monde, un théâtre qu'on commande

²⁹⁸ Cf Bianca Marinoni, "L'originale radiofonico in Germania", *Rivista di letteratura moderna e comparata*, N°19, 1966, pages 132 à 140.

²⁹⁹ Claude Ollier, *Cité de mémoire, op. cit.*, pages 193 et 194.

³⁰⁰ Jean Thibaudeau, *Reportage d'un match international de football* (réalisation d'Alain Trutat), CD et livre édités par Phonurgia Nova et l'I.N.A., collection Les Chefs-d'oeuvre de la radio, 1998, p.61.

magiquement en tournant un bouton: on le voit, la radio entraîne la plupart des Nouveaux Romanciers dans une direction qui n'a rien à voir avec l'imaginaire théâtral traditionnel.

Pour Claude Ollier, il s'agissait de travailler sur les matériaux radiophoniques (voix, bruits, musiques, silences) en les combinant, en les opposant ou en les superposant, pour aboutir à un tissu sonore dont la logique n'était plus uniquement ni même principalement celle du texte littéraire: "l'écriture proprement dite occupe une place privilégiée sans doute, mais une place seulement dans l'ensemble"³⁰¹. La position de Ollier ne faisait que reprendre certaines intuitions qui avaient déjà commencé à s'exprimer en Allemagne, sans trouver encore un large écho. Friedrich Knilli, en particulier, cherchait par ses théories et ses expérimentations sur le "son total" à remettre en question la priorité accordée à la parole, qui condamnait selon lui le *hörspiel* à n'être qu'une forme secondaire du théâtre³⁰². Ces idées "radicales" seront en partie illustrées dans les réalisations de la fin des années soixante, lorsque Rühm, Pérec ou Handke concevront leurs *hörspiel* comme des partitions sonores où le sens est construit secondairement par le jeu acoustique³⁰³. Sans aller aussi loin, il est certain que la plupart des auteurs du Nouveau Roman (à l'exception, nous le verrons, de Nathalie Sarraute) ont contribué à ouvrir cette voie, en s'attachant à explorer les possibilités spécifiques de ce nouveau medium. Ils ont, dans leurs essais radiophoniques, commencé à créer de nouveaux rapports entre les composants du message sonore (signifiant linguistique, signal sonore, signe musical) et à subvertir la hiérarchie traditionnelle de leurs fonctions³⁰⁴.

³⁰¹ Claude Ollier, *Cité de mémoire*, *op. cit.*, p.

³⁰² Friedrich Knilli, *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, Stuttgart, 1961, cité par Bianca Marinoni, art. cit., p.139. Le "jeu de sons" (*schallspiel*) dont rêvait Knilli devait se fonder sur bruits et sons utilisés comme valeurs sonores absolues, et non de façon illusionniste ou instrumentale.

³⁰³ Cf David Bellos, *Georges Pérec, op.cit.*, pages 400 à 405, et Christa Geitner, "Hörspiel: jeu acoustique", in *Hermès sans fil*, ouvrage collectif sous la direction d'A. Montandon, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1995, pages 219 à 233.

³⁰⁴ Cf Odile Michel, *Pour une nouvelle "écriture" radiodramatique, éléments de recherche sur la matière sonore*, mémoire de maîtrise dirigé par René Farabet, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, Bibliothèque Gaston Baty.

Ainsi dans *Réseau aérien* de Michel Butor, les lambeaux de conversation des passagers de dix avions différents survolant les pays du monde, sont "noués" les uns aux autres par différents bruits ou musiques dont la fonction (décorative, référentielle, suggestive ou symbolique) n'est pas toujours décidable; selon un schéma formel assez complexe (une sorte de construction sérielle), le texte entrecroise ces fragments de dialogues menés dans chaque avion par un couple de voix, voix féminine et voix masculine alternant strictement; chaque couple "répond" - par le son ou le sens - à travers l'espace et le temps aux autres couples de voix situés dans les autres avions - tous tissant ensemble une gigantesque toile verbale et sonore, prose et poésie mêlées et scandées par des bruits et des musiques, qui enveloppe le monde et le "raconte".

6.810.000 litres d'eau par seconde, commandé par le SDR en 65, est une "étude stéréophonique" encore plus ambitieuse, qui place l'auditeur dans une situation de sur-stimulation acoustique. Butor entrelace sur un canal central la description actuelle d'un lieu (les chutes du Niagara) par la voix d'un speaker, sa description littéraire par la voix d'un lecteur (des citations d'*Atala* de Chateaubriand en leitmotiv), et des bruits extrêmement variés; à ce flux sonore central viennent s'ajouter, sur des canaux latéraux, les dialogues de différents couples qui tendent, au fil de l'oeuvre, à se fondre de plus en plus en une même coulée verbale. Cette oeuvre impressionnante a été conçue comme une symphonie radiophonique³⁰⁵ jusqu'à dans les moindres détails de son orchestration sonore puisque l'auteur a pris soin d'indiquer sept niveaux sonores différents pour sa production.

Les textes radiophoniques de Butor sont surtout remarquables, outre leur valeur expérimentale, comme exemples de poésie sonore. Butor, qui se qualifie lui-même d'"auteur oral", évoquera plus tard ces expériences en définissant le texte radiophonique comme "partition", impliquant pour l'auteur une autre façon d'écrire et pour le lecteur un type plus actif de réception³⁰⁶.

³⁰⁵ C'est également un livre (Gallimard, 1965, collection Blanche), dans lequel les simultanités, les diverses sources d'émission et les différents volumes sont indiqués en utilisant les ressources de la typographie et de la disposition spatiale sur la page.

³⁰⁶ Michel Butor, *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993.

Il y avait d'autres façons d'explorer les possibilités spécifiques de la radio. On trouve souvent dans les essais radiophoniques du Nouveau Roman le souci de développer, comme dans les textes romanesques, une réflexion critique sur le médium utilisé, en instaurant un rapport ludique avec l'auditeur. Dans *L'Attentat en direct* (1965 pour le Hessischer Rundfunk), Claude Ollier s'inspire de l'attentat contre Kennedy pour imaginer la manipulation politico-médiatique qu'une chaîne de radio a organisée, commanditant un attentat pour mieux pouvoir le retransmettre en direct. La "réalité" du reportage au niveau de la rue se laisse peu à peu décrypter, à mesure que l'oreille de l'auditeur prend de la distance par rapport à l'événement, et pénètre les secrets du pouvoir en s'élevant dans les étages de l'immeuble de la radio et dans sa hiérarchie. Dans *Reportage d'un match international de football*, Jean Thibaudeau livre son art poétique au cours d'une fausse interview insérée au milieu de l'émission - l'émission elle-même étant "peut-être le plus formidable exemple de radio dans la radio", comme l'écrit Werner Spies³⁰⁷. Thibaudeau y rappelle à son "intervieweuse" qu'il cherche, dans l'interview comme dans le reportage, à mettre en représentation des "tons faux": "je voudrais qu'il y ait, entre mon texte et son interprétation, un "jeu", une distance d'ailleurs variable - et que l'auditeur ne puisse pas s'identifier à l'interprète, qui ne s'identifie pas au texte: il me semble qu'ainsi l'auditeur (...) au lieu de se laisser charmer, et peut-être endormir, "entrera dans le jeu" (...)" . Il s'agit donc pour Thibaudeau d'écrire pour un auditeur qu'il souhaite plus "libre de ses mouvements", plus enclin à participer de façon critique à l'émission qu'il écoute. Plus qu'un pastiche, c'est une façon de "décrasser l'oreille, faire d'une oreille plus ou moins abasourdie une oreille critique"³⁰⁸.

Dans toutes ces réalisations, ce qui frappe finalement c'est la prise en compte, dans une optique d'expérimentation, de la spécificité du médium radiophonique, dans ses matériaux,

³⁰⁷ Werner Spies, "Der neue Roman und das Hörspiel", in Klaus Schöning, *Neues Hörspiel, op. cit.*, p.72. Selon les propres termes de son auteur, cette pièce radiophonique est "à la fois la description d'un match de football et la description du reportage radiophonique de ce match" (Jean Thibaudeau, *Reportage...*, *op. cit.*, p.34).

³⁰⁸ Jean Thibaudeau, *Reportage...*, *op. cit.*, pages 30 et 32.

dans les particularités de sa réception. C'est cette curiosité active des auteurs à l'égard de leur nouveau medium qui nourrit leurs textes, et renouvelle leur écriture.

Le cas de Robert Pinget est un peu différent. Sa première pièce radiophonique, *La Manivelle*, écrite pour la BBC en 1960, est écrite un an après sa première pièce de théâtre, *Lettre morte*, et sans doute parallèlement à son roman suivant *Clope au dossier* (1961), dont elle adapte presque littéralement une scène. Le passage du roman au théâtre, puis du théâtre à la radio, semble une sorte d'évidence pour Pinget, dont l'écriture est remarquablement indifférente aux frontières génériques³⁰⁹. Dans *Nuit*, une pièce radiophonique écrite pour le SDR en 1972, les locuteurs A et B dialoguent: — Il s'agit de théâtre, dit B; — De théâtre ou de radio? demande A; — Quelle différence? répond B...

Pinget écrit "pour l'oreille": ses romans et ses pièces ont à peine besoin d'être adaptés pour passer à la radio, et déjà entre roman et théâtre les frontières sont très perméables. Au cours d'un entretien sur France-Culture, quand on lui fait remarquer la théâtralité de son écriture, il répond: "Oui, c'est une chose que je ne savais pas. Ces choses qui étaient du théâtre alors que je pensais que c'était romanesque, c'était involontaire"³¹⁰. Dans son travail sur la voix et le ton³¹¹, Pinget rencontre "tout naturellement" la radio et en utilise les ressources spécifiques dans un premier temps de façon assez traditionnelle: ce sont par exemple tous les bruits du monde moderne, qui créent l'illusion du carrefour où discutent Toupin et Pommard, dans *La Manivelle*. La rencontre se révèle plus riche lorsque les ressources spécifiques de la radio se trouvent correspondre, "tout naturellement" là encore, à la poétique de Pinget. Ainsi la radio est le medium idéal pour faire entendre les moments de monologue intérieur³¹² de l'oeuvre. *Autour de Mortin*, "suite radiophonique" écrite pour

³⁰⁹ C'est ce que souligne Florence Vinas dans son intervention (10 novembre 1998) "D'une école du regard à une école de l'oreille: Robert Pinget, le passeur de voix", Séminaire Littérature et Radio, 1998-99, Université Montpellier III.

³¹⁰ "Le temps de Robert Pinget", France-Culture, série *Les maîtres du jeu*, 21 janvier 1995.

³¹¹ "Mon travail sur la voix, que j'ai appelé aussi le ton, n'a pas cessé depuis quarante ans" (*Pinget à la lettre*, entretiens avec Madeleine Renouard, Belfond, 1993, p.195).

le SDR en 1965, fonde son évocation de l'écrivain Mortin, inventé dans *L'Hypothèse*, sur la technique spécifique de l'interview radiophonique, une forme particulièrement favorable au développement de ces *on-dit* si chers à Pinget. L'enquête sur ce personnage insaisissable s'appuie de façon parodique sur cette technique ainsi que sur le modèle du feuilleton à épisodes, qui inspire la diffusion échelonnée des entretiens et les rebondissements ménagés de l'un à l'autre (aboutissant à brouiller totalement l'image de Mortin).

Plusieurs des pièces radiophoniques de Pinget ne se distinguent presque en rien des monologues (ou quasi-monologues) romanesques - c'est le cas par exemple de *Dictée* ou *Lubie*. Une nouvelle de *Entre Fantoine et Agapa* suggérerait que le dialogue pourrait être une forme abâtardie du monologue: "Quand on parle tout seul affirmations et réparties ont cette liberté, cette vigueur que l'intrusion d'un auditeur anémie aussitôt. Le monologue intérieur (...) concentre les diverses formes d'expression"³¹³. A la lumière de ces réflexions et des œuvres elles-mêmes, Jean-Claude Lieber suggère que pour Pinget "le théâtre radiophonique est une forme simplifiée de l'écriture romanesque"³¹⁴. Il apparaît comme l'accompagnement ou le prolongement évidents (au point qu'il est parfois difficile et même vain de vouloir assigner un genre à tel texte qui en changeant de titre peut changer de medium³¹⁵) d'une oeuvre spontanément orale. A cette écriture toujours en quête de voix, "la radio offre d'emblée la chambre d'écho, le lieu illocalisable où se croisent et s'échangent, dans un murmure intarissable, les voix de toujours et de partout."³¹⁶

³¹² "le monologue intérieur est la forme radiophonique *par excellence*", note Germaine Van Oene Baril à propos de la pièce *Nuit* de Pinget ("A search for form: experiments in radio by the *Nouveaux Romanciers*" in *Michigan Academician*, n°12, 1979, p.19).

³¹³ Le Perroquet, in *Entre Fantoine et Agapa*, cité par Jean-Claude Lieber, "Robert Pinget et le théâtre radiophonique", *Revue des arts du spectacle*, n°1, CERTC, Université Lumière Lyon II, 1993, p.116.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

³¹⁵ Par exemple *Le Chrysanthème* est une pièce radiophonique diffusée sur France-Culture en 77, et une nouvelle parue dans *La Nouvelle Revue Française* en 78 sous le titre *Le rescapé*.

³¹⁶ Jean-Claude Lieber, "Robert Pinget et le Théâtre radiophonique", *Revue des arts du spectacle*, *op. cit.*, p.123.

2) Le cas Sarraute:

A la lumière de ces divers exemples contemporains d'écriture pour la radio, l'on mesure à quel point l'expérience radiophonique de Nathalie Sarraute a été singulière (et probablement déterminante pour son oeuvre). Pour reprendre les termes de Claude Ollier, ce n'est pas tant la nouveauté des matériaux à travailler (bruits, voix, musique, silence) qui a intéressé Sarraute que celle de la forme à inventer. Plus que de nouvelles ressources, la radio proposait un nouveau défi. Car contrairement à la plupart des auteurs du Nouveau Roman, Sarraute a pensé théâtre avant de et au lieu de penser radio: "Pendant très longtemps j'ai pensé qu'il ne me serait pas possible d'écrire pour le théâtre", telle est la première phrase du "Gant retourné", écrit en 74, une époque où elle n'a encore écrit que ses quatre premières pièces, officiellement destinées à la radio. Sarraute pensa donc théâtre mais, contrairement cette fois à Pinget, c'était un domaine qu'elle n'avait jamais exploré et qu'elle jugeait incompatible avec son écriture.

Werner Spies lui même, qui lui fit la proposition d'écrire un *hörspiel* pour le SDR ("dans une forme si insolite soit-elle", selon les termes employés dans "Le Gant retourné"), avoue que cette commande — que Philippe Sollers lui aurait soufflée comme un défi — constituait une sorte de paradoxe. Lui même n'était-il pas fasciné avant tout dans les romans de Sarraute par ce dialogue impossible, sans cesse suspendu, arrêté, ressurgissant ailleurs?³¹⁷. Pourtant, lorsqu'on relit les textes théoriques que Nathalie Sarraute a consacrés à la question du dialogue, que ce soit "Conversation et sous-conversation" ou sa conférence "Le gant retourné" (où elle revient sur les débuts radiophoniques de son théâtre), on ne peut s'empêcher de penser que le rôle de Werner Spies a été en quelque sorte celui d'un "deus ex machina". Il a sans doute offert à l'écrivain l'occasion providentielle d'inventer des réponses radicales à des questions qui la préoccupaient de longue date, et qui touchaient à l'essence même de son travail d'écriture. Ainsi s'expliquerait le fait que

³¹⁷ Conversation avec Werner Spies, 28 octobre 1998.

Nathalie Sarraute n'ait pas un instant songé à adapter pour la radio son roman *Les Fruits d'or*, malgré le succès considérable qu'il était en train de remporter, et le fait qu'il aurait pu parfaitement se prêter à une adaptation radiophonique — comme il se prêtera aisément à une adaptation théâtrale. L'intérêt de la commande était d'expérimenter une nouvelle forme, ce qui supposait de "repartir à zéro" et de se poser les problèmes autrement.

"Nathalie Sarraute se trouvait donc, écrit Werner Spies, face à cette tâche: assigner une place, dans un système dialogique, au texte manifeste et à la sous-conversation. Une solution imaginable dans le cadre de la narration radiophonique, à savoir commentaire plus dialogue, fut rejetée d'emblée. Elle était à la recherche d'un système permettant un passage sans discontinuité de la préparation à l'énonciation. Dans le roman, ce passage se fait sans heurts. Dans le *Hörspiel*, cela aurait été impensable, ne serait-ce qu'en raison de l'alternance des voix"³¹⁸. Pour dire les choses autrement, Sarraute pouvait rester dans le cadre de sa narration romanesque habituelle, mais alors la nature même du medium radiophonique aboutissait à différencier nettement dialogue et prédialogue, par l'utilisation de voix différentes (ou au moins de qualités sonores différentes). Là où les signes habilement clairsemés de la typographie guidaient légèrement le lecteur — dans ses plongées à l'intérieur des psychismes et ses retours à la surface des discours — les alternances brutales de voix risquaient de l'entraîner sur de fausses pistes, à la recherche de fausses identités de personnages. Or la fluidité du va-et-vient, le passage naturel, la quasi-continuité du dedans au dehors étaient devenus une priorité pour Sarraute; c'était la grande conquête de son écriture dans les deux derniers romans.

Il s'agissait donc de trouver une forme différente, mais aussi pertinente que celle qu'elle avait inventée pour le roman, pour accomplir le vieux rêve de "Conversation et sous-conversation": "Il est donc permis de rêver d'une technique qui parviendrait à plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains (...) C'est insensiblement, par un changement de rythme ou de forme, qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation, que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au dehors." Il fallait préserver cette fluidité

³¹⁸ "Der nouveau roman und das Hörspiel", in Klaus Schöning, *Neues Hörspiel, op. cit.*, p.84. Les passages cités sont traduits par Myrto Gondicas.

dans le trajet du dedans au dehors (de la sous-conversation à la parole articulée), à l'intérieur d'une forme à priori plus rigide que celle du roman. C'est là qu'était le défi, l'enjeu formel.

Quant à la solution, elle était déjà trouvée: il suffisait de la lire, dans ce même texte. Lorsque Sarraute concluait, toujours dans "Conversation et sous-conversation": "Le dialogue, tout vibrant et gonflé par ces mouvements qui le propulsent et le sous-tendent, serait, quelle que soit sa banalité apparente, aussi révélateur que le dialogue de théâtre"³¹⁹, elle indiquait dix ans à l'avance la voie à suivre. Le dialogue de théâtre, gonflé de vie par la présence charnelle de l'acteur et son engagement physique, était alors (l'article est écrit en 55) le modèle du dialogue romanesque vivant, vibrant en écho aux mouvements intérieurs. En 63, quand elle se met à écrire *Le Silence*, le dialogue de théâtre s'impose comme le moyen pour Sarraute de faire (l'équivalent) du roman à la radio. La voix seule, le seul texte proféré devront vibrer de tous ces mouvements que décrivait l'écriture romanesque, ou que pouvait suggérer par son jeu l'acteur en scène. Le texte proféré va devoir prendre en charge le dedans, le dehors, et le passage de l'un à l'autre. Loin donc d'entraîner Sarraute vers plus de liberté romanesque (en jouant comme Thibaudeau avec les codes de la narration), voire vers la poésie (en exploitant, comme Butor, les ressources musicales de la parole), son nouveau medium lui a imposé le théâtre comme le meilleur moyen de continuer ses romans à la radio.

Faut-il alors penser qu'en acceptant d'écrire une pièce radiophonique Nathalie Sarraute a simplement saisi l'occasion offerte de s'essayer au dialogue de théâtre, sans prendre du tout en compte les particularités du medium qu'elle rencontrait, ni s'en inspirer du tout? Au contraire, la radio lui apparaît comme le seul endroit où faire entendre le nouveau type de dialogue qu'elle invente, comme le suggère ce passage de son essai "Le Gant retourné": "tiré par ce silence un dialogue a surgi, suscité, excité par ce silence. Ca s'est mis à parler, à s'agiter, à se démener, à se débattre... et je me suis dit: voilà donc quelque chose qui

³¹⁹ Pléiade, p.1604.

pourrait être écouté à la radio"³²⁰. Ce qui est important ici, c'est — si l'on peut dire — le *ça*, et l'indétermination qu'il entraîne avec lui. *Ça* parle à la radio, cela veut dire: "on" parle, sans qu'on sache toujours exactement qui. Cela veut dire aussi: c'est une parole qui vient d'un lieu plus intime et plus profond que celui d'où l'on peut dire "je". Le texte sarrautien arrivera ainsi à regagner, par les vertus de fluidité et d'intimité de la radio, ce que sa rigidité (la règle de l'alternance des voix) risquait de lui faire perdre.

Dans un autoportrait radiophonique, Nathalie Sarraute a parlé du plaisir qu'il y a à "être dans l'obscurité et parler à l'oreille (...) ça aide fantastiquement <à parler> parce qu'on se sent seul..."³²¹. La perception spontanée que Sarraute a du médium radio s'inscrit dans toute une tradition que l'on pourrait dire "nocturne" de la radio. On peut en effet distinguer une conception "diurne", où la radio est surtout espace du dehors, de l'événement en direct, du monde survolé et des paroles volées (c'est celle qui sous-tend la poésie "aérienne" ou "aquatique" de Butor, ou la rêverie de Thibaut dans *Reportage...* sur la petite aiguille qui fait défiler le monde dans le poste). Et il y a d'autre part une conception "nocturne" qui, dès les débuts de la radio, a nourri certaines rêveries sur le médium: la radio est alors espace du dedans, "axe de l'intimité", confidence chuchotée dans le noir et au creux de l'oreille. Bachelard demande par exemple qu'il y ait sur les ondes "l'heure des rêveurs" pendant laquelle il faudra que "la radio trouve le moyen de faire communier les inconscients"³²²; pour Brice Parain, la radio est la chance donnée à la solitude de chacun de communiquer de façon plus spontanée et plus vraie³²³. On peut d'ailleurs noter que, en France en tous cas, le théâtre radiophonique naît d'emblée avec ces deux visages, si l'on pense aux deux premières pièces radiophoniques qui furent lauréates ex aequo du concours organisé en mai 1924 par *L'Impartial Français*. D'une part le "drame maritime" *Maremoto*, de Gabriel Germinet et Pierre Cusy, reconstituait un naufrage d'une manière qui peut sembler aujourd'hui quelque peu grand-guignolesque mais qui reste remarquable

³²⁰ Pléiade, p.1708.

³²¹ "Les Après-midi de France-Culture. L'Invitée du lundi: Nathalie Sarraute", émission diffusée le 9 février 76.

³²² "Rêverie et radio", *La Radio cette inconnue, La Nef*, n°73-74, février-mars 1951, p.16.

³²³ "Radio et solitude", *Ibid.*, pages 21 à 23.

par les qualités suggestives et spectaculaires de ses « décors de bruits ». D'autre part *Agonie*, « simple confidence d'un mourant qui a pu s'emparer d'un poste d'émission de T.S.F. »³²⁴, ne faisait appel à aucun artifice de mise en scène auditive, pour mieux faire entendre, dans la mise en phase de la fiction et de la situation de communication, la voix la plus intime d'un homme.

Nathalie Sarraute a défini l'invention de son dialogue théâtral comme une sorte de "révolution copernicienne" de son écriture romanesque. Dans son texte déjà cité, "Le Gant retourné", elle la résume ainsi: "Ce qui dans mes romans aurait constitué l'action dramatique de la sous-conversation (...) ici se déployait dans le dialogue lui-même"³²⁵. Il lui a suffi en somme de découvrir que son théâtre avait toujours été là, qu'il était simplement enfoui dans ses romans, et que pour le mettre au jour il ne fallait encore une fois - pour reprendre une de ses images favorites - qu'oser déchirer la surface et laisser affleurer le fond. Mais si le dialogue théâtral a pu ainsi accueillir ce qui « remonte » du niveau profond de la sous-conversation, c'est à la faveur de ce versant nocturne de la radio, qui cultive l'onirisme, le trouble des identités et la communion des inconscients.

L'ignorance volontaire ou non (et partagée, on l'a vu, avec les autres Nouveaux Romanciers) de certaines règles de base, va aussi favoriser le développement de ce nouveau dialogue. Cherchant à définir les spécificités du théâtre radiophonique, Robin Wilkinson note: "l'absence de vision limite sévèrement (à 4 ou 5) le nombre de personnages, avec des voix distinctes, qui peuvent être identifiés dans une scène donnée. Le personnage doit se faire entendre sous peine de s'effacer"³²⁶. Nathalie Sarraute transgresse d'emblée ces règles: il y a un personnage muet et sept locuteurs (très diversement loquaces d'ailleurs) dans *Le Silence*. Et il est effectivement fort probable qu'à l'exception de H1 et H2, l'auditeur moyen n'identifie guère ces voix, se contentant

³²⁴ Note de présentation citée par Roger Richard, "Le 'théâtre radiophonique' en France, Naissance d'un art: 1924-1940", *Revue des arts du spectacle, op. cit.*, p.36.

³²⁵ Pléiade, p.1708.

³²⁶ Robin Wilkinson, "Spécificités du théâtre radiophonique", in *Voix et Création au XXème siècle*, Actes du Colloque de Montpellier, janvier 95, Honoré Champion, p.73.

probablement de ressentir confusément diverses qualités de timbre féminin en ce qui concerne F1, F2, F3, et F4. L'auditeur ne peut s'appuyer sur aucune présence visuelle continue; il ne dispose que des échanges verbaux pour situer, le cas échéant, les locuteurs au moyen de leurs discours et en particulier de leurs "actes de parole"³²⁷ — lorsque ceux-ci sont suffisamment significatifs. L'auditeur ne sera pas distrait ou influencé par le typage psychologique et sociologique qu'induit l'apparence physique des acteurs. Dans *Le Mensonge* par exemple, il ne pourra repérer qu'un "traqueur de mensonge", ses victimes, ses aides, ou ses adversaires, sans être encouragé à attribuer un sens supplémentaire (psychologique, moral, ou autre) à leurs attitudes. L'étude des réalisations radiophoniques (voir plus loin) montrera qu'en réalité il n'est pas si facile de se débarrasser de tout typage. Une voix a elle aussi des connotations, physiques évidemment, mais aussi psychologiques et sociales; certaines études montrent même qu'une majorité d'auditeurs ressentent les voix selon une typologie qui recouvre à peu près celle des "emplois" traditionnels du théâtre³²⁸. La pluralité des voix, outre ses vertus musicales et sa relative neutralité, présente l'intérêt de "brouiller les pistes" en ce qui concerne les personnages, de rendre moins cernables les frontières entre les êtres. Car celles-ci sont en principe très précises à la radio: "les frontières entre les personnages qui sont encore fluides dans le roman deviennent plus apparentes dans le *Hörspiel* du fait de leur assignation à des voix déterminées", écrit Werner Spies dans l'article déjà cité. Puis, évoquant plus précisément *Le Silence*, il observe: "d'après ce qu'en dit Nathalie Sarraute, on aurait pu imaginer un dialogue circonscrit à deux personnages. Mais elle préfère le système auquel elle a recouru: une

³²⁷ Au sens de l'*illocutoire*, défini d'après Austin et Searle comme parole ayant "pour *fonction première et immédiate* de modifier la situation des interlocuteurs" (Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, pages 428 à 430).

³²⁸ "(...) à l'audition d'une voix, la majorité des auditeurs sollicités de lui prêter un visage et un caractère décrivent un "père noble", une "ingénue", une "coquette", un "jeune premier", etc. Ce sont là des sortes d'archétypes inscrits dans l'imagination du public (...) ces images phoniques (...) ne font pas appel à l'expérience matérielle de la réalité courante, mais à une expérience au second degré: l'expérience théâtrale" (Etienne Fuzellier, "Spécificité du théâtre radiophonique", *Revue des arts du spectacle, op. cit.*, p.21). Il va de soi que ces archétypes évoluent en même temps que les représentations artistiques qui les ont modelés, et que le cinéma, par exemple, a certainement créé de nouveaux archétypes tandis que d'autres tombaient en désuétude...

pluralité de partenaires garantit une plus grande richesse de mouvement tout en brouillant la situation — leurs interventions alternées dans la conversation ont pour effet de gommer les frontières. L'alternance des voix contribue également à faire fonctionner le passage entre conversation et 'sous-conversation'. Les uns tirent la conversation vers la surface, les autres la font plonger dans les profondeurs: elle acquiert ainsi cette sorte de reptation irréaliste, immobilisée sous le verre grossissant de l'instant, qui donne au style de Nathalie Sarraute (et au contenu de son écriture) son caractère unique."³²⁹

La pluralité des voix, en opérant un brouillage des frontières entre les locuteurs, facilite du même coup le brouillage des niveaux du discours: *ça parle*, c'est à dire que la parole flotte entre intériorité et extériorité, comme entre les parleurs, sans qu'on sache toujours précisément *où ça parle*. Le choix d'une pluralité de locuteurs dans les trois premières pièces, le parti pris d'une certaine choralité, va donc de pair avec cette "élasticité de l'énonciation" qui permet selon Robin Wilkinson au théâtre radiophonique "de confondre rêve et réalité, virtuel et actuel, comme pour suivre les processus mêmes de la subjectivité"³³⁰.

Les voix parlantes seront neuf dans *Le Mensonge*, huit dans *Isma*. Dans le théâtre radiophonique de Nathalie Sarraute, les "voix non identifiées" des trois premières pièces, que nous avons appelées les pièces chorales, rendent compte d'un aspect essentiel de son écriture. Sur le plan où elle se situe, elle l'a souvent dit, la singularité psychologique ou sociale de chacun (qu'elle ne songe pas à nier) n'a plus d'importance, puisque tout le monde peut ressentir à peu près de la même façon ces mouvements infimes que sont les tropismes³³¹. Ainsi les voix des premières pièces de Nathalie Sarraute sont-elles — dans les moments de "plongée tropismique" au moins — comme des "personnages retournés", n'exhibant, dans leur penser-parler désincarné, que leur profondeur par laquelle ils se

³²⁹ "Der nouveau roman und das Hörspiel", in Klaus Schöning, *Neues Hörspiel, op. cit.*, p.84. Les passages cités ont été traduits par Myrto Gondicas.

³³⁰ "Spécificités du théâtre radiophonique", *Voix et création au XXème siècle, op. cit.*, p.77.

³³¹ "Nous sommes au niveau d'une certaine réaction incontrôlable, et qui est propre à tous. Seul le prétexte peut différer", dit-elle au cours de son entretien avec Arnaud Rykner (*Nathalie Sarraute*, Les Contemporains, Seuil, 1991, p.170).

ressemblent tous. Plus on est immergé dans le monde tropismique et plus, semble-t-il, les contours de l'individualité tendent à s'effacer. Les voix diverses du groupe peuvent alors résonner en nous comme les voix démultipliées d'un même moi choral aux prises avec les énigmes de sa vie psychique. On est alors au plus près de ce que Martin Esslin décrit comme l'essence du théâtre radiophonique: une "scène de l'esprit", qui est selon Robin Wilkinson celle de l'auteur, celle parfois du personnage, et, dans tous les cas, celle de l'imaginaire de l'auditeur³³². Cette écriture radiophonique des voix nous apparaît alors comme une première version, une préfiguration d'un livre ultérieur, *Tu ne t'aimes pas* (1989), dans lequel on entend débattre les voix diverses d'un même "je" qui dit "nous", et qui interpelle ses compagnons en ces termes: "vous tous qui êtes moi... et nous sommes un si grand nombre... "une personnalité complexe"... comme toutes les autres... (...) Nous si nombreux... incernables... incommensurables..."³³³

³³² ***Ibid.*** Robin Wilkinson cite ici l'essai de Martin Esslin, "The mind as a stage: radio drama", in ***Meditations: essays on Brecht, Beckett and the media***, Eyre-Methuen, London, 1980.

³³³ Pléiade, pages 1149 et 1163.

Chapitre III: Le Silence

1) L'action:

On a vu plus haut (chapitre I, 3) l'enjeu général de la pièce, qui met en scène une parole doublement menacée (et tentée) par le silence. Si l'on essaie, pour la commodité de l'analyse, de repérer les articulations du texte, les moments-clés à partir desquels l'action progresse ou évolue³³⁴, on s'aperçoit que ces moments-clé sont de deux sortes: ce sont soit des moments où le chœur s'exprime de façon indifférenciée (ce que le texte note par la didascalie: *Voix diverses*), soit des moments où le silencieux Jean-Pierre intervient par un geste ou un son, que signale une didascalie (*On entend un faible rire*) ou que H1 lui-même nous signale, à tort ou à raison ("Il a sifflé... j'ai entendu...", ou bien: "Oh, oh, il se lève"). Selon les cas donc, c'est le chœur qui renvoie H1 à son aparté anxieuse avec Jean-Pierre, ou bien ce sont les réactions de Jean-Pierre qui renvoient H1 demander de l'aide auprès du chœur. Le texte apparaît donc littéralement scandé par le balancement du protagoniste entre ces deux pôles: le chœur d'une part, gardien du Lieu Commun et des règles traditionnelles de la conversation, et d'autre part Jean-Pierre, l'homme silencieux — le lieu commun ou le silence: les deux menaces/tentations majeures de l'homme qui parle.

³³⁴ On a opéré cette division en segments en se fiant à la seule intuition, décidant, comme Michel Vinaver conseille de le faire dans sa *Méthode d'approche du texte théâtral (Ecritures Dramatiques)*, Actes Sud, Arles, 1993, p.896) "qu'un segment s'achève et qu'un autre commence quand il y a, par exemple, un changement de sujet, ou de ton, ou d'intensité, ou d'interlocuteurs dans le dialogue". La méthode plus formelle que propose par exemple Steen Jansen dans son *Analyse de la forme dramatique du Mensonge de Nathalie Sarraute (Revue Romane, numéro spécial 9, Akademisk Forlag, 1976, p.30)*, où il sélectionne comme démarcation pour diviser le texte du *Mensonge* "la réplique qui commence par une phrase interrogative et qui est dite par un personnage qui n'a pas dit l'une des neuf répliques précédentes" (puisque'il y a neuf personnages dans la pièce) - cette méthode n'aboutit guère à des résultats convaincants et l'on peut à cette occasion se rappeler ce que Sarraute a souvent affirmé: elle a, dans ses premières pièces, distribué les répliques (hormis celles du ou des protagonistes) sinon "au petit bonheur", du moins "à l'oreille" et sans jamais prendre en considération les "personnages"; c'est pourquoi il est un peu vain de considérer la distribution des répliques entre eux comme systématiquement significative.

Voici résumé le déroulement de la pièce:

Dans une sorte de prologue, il est fait allusion à un récit évocateur ("ces petites maisons... il me semble que je les vois... avec leurs fenêtres surmontées de petits auvents de bois découpé"), qui a été malheureusement interrompu. H1, qui veut se réfugier dans le silence, essaie d'échapper aux sollicitations de F1 et H2 ("Si, racontez... C'était si joli...", "C'était merveilleux, la façon dont vous l'avez dit"). (p. 1379)

1) Le chœur, désigné comme être collectif et anonyme par la mention *Voix diverses*, accentue sa pression et lance le "pavé de l'ours": "C'est d'une poésie...". Le mot de "poésie" est celui par qui le scandale arrive. Une fois ce mot prononcé, "le mal est fait" constate H1, qui brise alors avec une rage froide le consensus: ils ne sont plus dans une conversation anodine, il n'est plus possible de rattraper ce qui a été déclenché, ce qui va les contaminer... (p.1380-81)

2) Le *faible rire* qu'on entend alors conduit H1 à préciser, à la stupeur du chœur, son accusation: c'est à cause de Jean-Pierre, dont le rire vient de "déborder", que lui H1 ne peut plus parler. (p.1381-82)

3) Tandis que les *Voix diverses* tournent la chose en plaisanterie, H1 s'adresse pour la première fois à Jean-Pierre, essayant de le convaincre de sortir de son silence — silence qui est enfin désigné comme la cause du trouble de H1; puis face à la réprobation du chœur ("Il est très timide, c'est tout"), et aux sarcasmes de H2 ("De la timidité! Fi donc (...) Prenons le mystère à la gorge"), H1 prend douloureusement conscience de son "impudeur", terme qui désigne à la fois le scandale qu'il vient de provoquer et la façon dont il a fait de la littérature de pacotille avec ses "petits auvents"³³⁵. (p.1382-84)

4) A nouveau les *Voix diverses* s'élèvent, mi-amusées mi-inquiètes pour H1, qui à nouveau s'adresse à Jean-Pierre. H2, puis F4 essaient de l'en détourner, en vain ("j'étouffe... (*criant*.) Mais parlez enfin, dites quelque chose."); H1 accuse Jean-Pierre d'être un intellectuel méprisant, puis se défend lui-même de l'être, et discute de la définition de l'intellectuel. La conversation revient presque à la normale, mais H1 a le malheur d'évoquer des charrettes d'un bleu "ineffable": cette rechute inopinée dans la "poésie" provoque une nouvelle interruption. (p.1384-87)

5) Les *Voix diverses* s'élèvent pour s'étonner de l'interruption, tandis que H1 accuse Jean-Pierre d'avoir sifflé. Pour arriver à faire fléchir son silence, H1 va alors se livrer tout entier, évoquer sa sentimentalité stupide, raconter son plus douloureux échec amoureux, exprimer son admiration pour Jean-Pierre, bref faire le bouffon ("Qu'il prenne, tout est à lui. Tout. A lui. Pourvu qu'il rie."), bientôt imité par le chœur. Pour finir, le chœur désormais solidaire de H1 propose de *jouer à se taire*, sans succès. (p.1387-90)

6) Les *Voix diverses* s'élèvent encore une fois, constatant leur impossibilité à garder un silence convaincant. Après une dernière tentative de dialogue sur la poésie, H1 "craque" soudain: "Oh, il n'y a pas de place pour nous deux en ce monde. Je ne peux pas vivre où vous vous trouvez. J'étouffe, je meurs... Vous êtes destructeur." Encouragé par le rappel d'une phrase de Balzac³³⁶, H1 éprouve pour la première fois la tentation d'exclure Jean-Pierre de leur cercle ("il n'est pas des nôtres, c'est un imposteur"). (p.1390-93)

7) H1 voit (ou croit voir) Jean-Pierre se lever comme pour exaucer son désir de l'exclure. C'est le signal d'un affolement général: pour que le contact ne soit pas rompu avec l'autre ("Nous sommes tous pareils, des frères, tous égaux... et voilà que parmi nous (...) oh je ne peux pas le supporter (...) Allons, vous tous, un effort, je vous en supplie..."), H1 puis H2 puis F1, toujours entourés par le chœur, vont essayer de retenir Jean-Pierre en racontant des histoires drôles. En vain. Chacun alors offre son âme, que le silence de Jean-Pierre "aspire" au sens propre ("je l'apporte en offrande à vos

³³⁵ Qui sont, rappelons-le, un souvenir de la maison natale de Nathalie Sarraute à Ivanovo — souvenir d'autant plus précieux peut-être qu'il est reconstruit: "voici une autre <image> qui apparaît toujours au seul nom d'Ivanovo... celle d'une longue maison de bois à la façade percée de nombreuses fenêtres surmontées, comme de bordures de dentelle, de petits auvents de bois ciselé... (...) Aucune maison au monde ne m'a jamais paru plus belle que cette maison. Une vraie maison de conte de Noël... et qui de plus est ma maison natale." (*Enfance*, Pléiade, p.1010). Lors d'une visite à Ivanovo en 1990, Nathalie Sarraute, retrouvant sa maison natale intacte, dut constater que c'était en réalité une bâtisse de deux étages en pierre... Mais ce faux souvenir était une image assez puissante pour qu'on la retrouve, après *Le Silence*, dans *Entre la vie et la mort* (Pléiade, p.635).

³³⁶ Que F3 vient opportunément de citer, en rapport avec leur situation: "ceux qui, sans en être dignes, arrivent à une région supérieure, paralysent par leur présence et les voix et les coeurs..."

pieds... Vous plaît-elle?"). Tous se sentent maintenant "vidés" de leur substance, vaincus par le silence... (p.1393-96)

Epilogue: Le chœur est annihilé: les *Voix diverses* ont été réduites à un *Long silence, soupirs...* C'est alors que H1 revient au récit interrompu au tout début de la pièce ("Eh bien, mes amis, voilà. Voilà (*avec détermination*). Je vous disais donc qu'il y a là-bas de ces maisons comme dans les contes de fées.") La parenthèse se referme: Jean-Pierre pose une question anodine, à laquelle H1 répond tout naturellement; et aux remarques étonnées de F1, F2, F3, et F4, s'émerveillant de ce retournement de situation, H1 répond la phrase de fin: "Je n'ai rien remarqué." (p.1396-97)

On le voit, même si la pièce est fort peu "dramatique" au sens traditionnel, son mouvement est assez net: c'est celui d'une progressive contamination du chœur par l'angoisse et les tropismes de H1 (sous l'influence du silence de Jean-Pierre), tout le groupe essayant de seconder ses efforts et arrivant finalement à une sorte d'annihilation, qui elle-même aboutit au revirement final de H1 (il reprend son récit, comme s'il avait "retrouvé le *bon texte*"³³⁷) aussitôt imité par Jean-Pierre qui rompt alors son silence.

2) Le genre de la pièce:

Malgré les apparences, *Le Silence* n'est pas une "pièce de conversation", au sens où la définit Szondi³³⁸. En effet la conversation, loin d'être ici une activité contingente qui emprunte ses types, son contenu et son action au monde du dehors et aux problèmes du

³³⁷ C'est l'expression qu'emploie Arnaud Rykner dans sa notice introductive au *Silence* (Pléiade, p.1993), soulignant l'ambiguïté d'un dénouement qui semble rétrospectivement n'avoir dépendu que de la bonne volonté de H1. Nous verrons que ce dénouement (le retour de la phrase du début, qui avait tout déclenché) incite aussi à considérer la temporalité de la pièce comme irréaliste: tout cela n'aurait dans la réalité duré que quelques secondes et ne serait, pour reprendre une autre expression d'Arnaud Rykner, qu'une "parenthèse irréaliste au cœur du quotidien".

³³⁸ C'est à dire comme une variante de la "pièce bien faite", une tentative de continuer la tradition dramatique par la préservation purement formelle du dialogue. Ce dialogue prend alors la forme d'une conversation autonome (qui n'est plus "l'espace commun où s'objective l'intériorité des personnages"), dépourvue de nécessité et d'efficacité (le dialogue n'est plus une "chaîne causale"), qui brasse ordinairement des thèmes d'actualité, et propose des personnages et une action inspirés de la vie dans la société réelle. Voir Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, pages 74 à 76.

jour (à l'opposé du caractère absolu que revêtait le drame), la conversation n'a ici d'autre contenu qu'elle-même, et toute l'action consiste à essayer de la rendre possible, à définir en quelque sorte et à réaliser ses conditions de possibilité. Dans la typologie de Szondi, la première pièce de Sarraute s'apparenterait plutôt à la *pièce en un acte*, dont elle a certaines caractéristiques. "La pièce en un acte moderne (...) et le drame, écrit Szondi, ont bien en commun le point de départ, à savoir la situation, mais non pas l'action dans laquelle les décisions des personnages modifient sans cesse la situation initiale et la conduisent vers le point final de la résolution. Comme, dans la pièce en un acte, la tension ne se nourrit plus de l'événement interhumain, elle doit être déjà ancrée dans la situation (...) la situation ici doit tout donner"³³⁹. La pièce en un acte propose donc souvent une situation-limite, sa tension dramatique se nourrissant alors, chez Maeterlinck ou Strindberg, de l'imminence de la catastrophe. *Le Silence*, toutes proportions gardées, propose un peu ce schéma: toute la pièce se déroule dans une perspective de *catastrophe minuscule*, la catastrophe du silence initial de Jean-Pierre n'étant que la préfiguration d'une autre catastrophe à venir, celle de la rupture de tout contact avec Jean-Pierre. La pièce en un acte ne comportant plus d'événements, elle se rapproche, souligne encore Szondi³⁴⁰, de la "technique analytique" ibsénienne, c'est à dire que c'est la progressive mise au jour des événements du passé, leur retentissement dans le psychisme des personnages, et leur force de révélation, qui constitue toute l'action. Là encore, si l'on admet que le fait psychique essentiel, chez Sarraute, a la dimension du tropisme, *Le Silence* apparaît bien comme la mise au jour progressive et l'approfondissement des bouleversements psychiques causés par un événement (une parole, un silence en trop) lui aussi renvoyé au passé (même si c'est un passé très immédiat puisque situé juste avant la première réplique).

La nouveauté essentielle qu'introduit Sarraute par rapport à cette "tradition moderne"³⁴¹, nous apparaîtra clairement si nous comparons sa première pièce avec une pièce en un acte

³³⁹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, op. cit.*, pages 78 et 79.

³⁴⁰ *Ibid.*, p.80.

³⁴¹ Puisque pour Szondi, la pièce en un acte, comme la pièce de conversation et la pièce existentialiste, relève des tentatives modernes de préservation du drame classique en crise.

de Strindberg dont elle est très proche par le thème, *La plus forte* (1888-89). Dans cette très courte pièce qui n'est qu'en apparence un monologue, "Madame X, actrice et mariée" rencontre un soir de Noël dans un café pour dames une amie perdue de vue, "Mademoiselle Y, actrice et célibataire". La parole de Madame X, "dialoguant" avec le silence de Mademoiselle Y, va mettre au jour des fragments d'un passé commun et amener la parleuse à comprendre qu'il y a eu dans le passé une liaison entre son mari et son amie. Dans le silence de Mademoiselle Y, Madame X puise à la fois l'explication de son passé et le sens de sa vie ("j'ai dû porter tes couleurs, lire tes auteurs (...) ton âme s'est glissée dans la mienne, comme le ver dans la pomme), un sens qui d'ailleurs s'inverse à la fin ("c'est peut-être moi la plus forte à présent... Tu n'as jamais rien reçu de moi, et tu me donnais tout sans le savoir"). De même s'inverse au fil de la pièce le rôle et la valeur du silence de l'autre. "Pourquoi ne dis-tu rien? (...) Rien qu'en me regardant, tu as fait jaillir toutes ces pensées que je croyais mortes, comme on tire la soie du cocon", s'écrie dans un premier temps la parleuse juste avant de comprendre la vérité (et du coup de faire taire l'autre qui allait parler). Mais à la fin, elle dira: "Et pourquoi ne dis-tu jamais rien, restes-tu toujours comme une carpe? Oui, j'ai d'abord cru que c'était de la force... mais c'est peut-être simplement que tu n'as rien à dire. Parce que tu n'es qu'une outre vide." Le silence gonflé de sens ("plein à craquer", comme dit H1), le silence démiurge, est devenu à la fin (quand la parole va cesser) le silence inconsistant et impuissant de la vacuité³⁴².

Le silence a fait naître la parole et l'a alimentée autant que la parole a créé le silence et s'en est nourri. Dans le silence de l'autre, Madame X a puisé la matière de son propre portrait, qui la révèle à elle-même; de même que sa parole (avec les silences qu'elle comporte aussi) a dessiné en creux le portrait de Mademoiselle Y. Il s'agit réellement d'un dialogue: l'autre, tout en gardant le silence, hoche la tête, écoute, regarde, sursaute, rit, veut parler ou refuse

³⁴² On le voit, nous sommes ici très loin de ce "théâtre du silence" dont la pièce de Jean-Jacques Bernard *Martine* (une sorte de *Dentellière* de 1922) fut le manifeste. Il s'agissait, en se réclamant du précurseur Maeterlinck, de définir le théâtre comme "l'art de l'inexprimé", où l'essentiel passe "moins par les répliques mêmes que par le choc des répliques". Le texte théâtral devait faire entendre, sous le dialogue apparent, un dialogue sous-jacent, "la série des pensées ou des désirs qui échappent aux mots (...) toute la gamme des sentiments inexprimés, inavoués ou inconscients" (Jean-Jacques Bernard, "De la valeur du silence dans les arts du spectacle", *Témoignages*, Coutan-Cambert, 1933, pages 25 et 27).

de parler, bref répond; la muette est présente dans la parole autant que la parleuse. La parole est partagée à deux, l'histoire racontée est leur histoire (et c'est d'ailleurs, comme souvent chez Strindberg, l'histoire d'un rapport vampirique, de dévoration réciproque).³⁴³

Il y a dans *Le Silence* également élaboration de portraits croisés: H1 trouve (invente) dans le silence de Jean-Pierre les éléments épars d'un portrait en miroir du silencieux et du parleur. Tout au long de la pièce, il en accumule des esquisses contradictoires, qui apparaissent du coup plus ou moins ratées³⁴⁴. Mais ce portrait n'est jamais, comme chez Strindberg, révélateur d'une vérité cachée des êtres: même lorsque H1 se met à « tout dire » de lui, il ne découvre rien qu'il ne sache déjà. Nous ne sommes pas ici dans le cadre de la technique analytique ibsénienne qui permet à la vérité du passé de se révéler progressivement dans le présent.

En effet, l'élément nouveau qu'introduit Sarraute et qui change complètement la donne, c'est le chœur. Par le chœur, à cause de lui, se défait d'abord le couple autarcique du muet et du parleur. Certes, le fait qu'à la radio le "muet" n'existe pas rendait déjà ce couple problématique. Mais c'est la présence du chœur qui déplace définitivement l'accent de la pièce. C'est par le chœur qu'est réintroduite, dans une certaine mesure, l'action interhumaine que Szondi déniait à la pièce en un acte. On peut dire en effet qu'en un certain sens c'est le chœur l'enjeu de la pièce. C'est en tous cas lui qui accomplit le parcours le plus significatif, du conformisme léger des premières répliques à la "paralyse" mentale de la fin, en passant par ce moment irréel d'oblation des âmes, où il semble bien que tous ont "plongé" à la suite d'H1 dans les profondeurs tropismiques. C'est d'ailleurs l'annihilation finale du chœur qui provoque le revirement de H1, son retour au "bon texte". C'est donc le chœur qui commande ce qu'on se risquera à appeler le dénouement.

³⁴³ On retrouve le même fonctionnement dans le film *Persona* (1965) d'Ingmar Bergman (dont on sait la familiarité avec l'univers de Strindberg): dans la relation en miroir de l'actrice qui ne veut plus parler et de son infirmière, on finit par oublier que l'une des deux seulement parle; leurs deux visages finissent d'ailleurs par se confondre sur l'écran en un troublant visage hybride, mi-Liv Ullmann mi-Bibi Andersson.

³⁴⁴ Au fil du texte: "J'ai manqué de pudeur", "Vous êtes, vous, si pur", "vous êtes complexé", "Vous êtes timide", "Je n'en suis pas un <intellectuel>", "Vous en êtes un, bien sûr <intellectuel>", "Ce côté fleur bleue (...) C'est pathologique chez moi", "Vous êtes un poète", "Je suis un paresseux (...) je suis un resquilleur", "Vous êtes pratique", "Monsieur est snob"...

3) Schémas actantiels:

On peut, en utilisant les outils descriptifs proposés par Anne Ubersfeld³⁴⁵, proposer de lire dans la pièce un schéma actantiel dans lequel le Sujet H1 (le "chasseur"), poussé par son angoisse tropismique, veut établir un contact avec l'Objet Jean-Pierre (le "porteur"), le chœur occupant dans un premier temps la position d'Opposant, ensuite se laissant peu à peu convaincre de devenir Adjuvant. C'est le schéma le plus apparent. Il laisse dans un certain flou la question du Destinateur, c'est à dire de ce qui pousse H1 dans sa quête désespérée du contact avec Jean-Pierre.

La nature de ce Destinateur s'éclairera en revanche si on essaie, comme le texte nous y invite, de mettre le chœur en position de sujet au moins pour la première partie du texte, avant qu'il se mette à seconder H1 dans sa quête. On peut alors lire dans la pièce deux schémas actantiels successifs, le glissement de l'un à l'autre correspondant à la "conversion" du chœur, peu à peu gagné par l'angoisse du silence (après la "rechute poétique" de H1):

1)

D1 = le Lieu Commun ou
la Communauté Conventionnelle
des Parleurs

D2 = le Groupe Réel
des Parleurs

S = le Chœur (*mené par le coryphée H2*)

(*le ramener à la conversation normale: le récit de voyage*)

O = H1

³⁴⁵ S'inspirant de Greimas et prenant différents exemples de récits dramatiques, Anne Ubersfeld propose un schéma type dans lequel un destinateur D1 (force divine, valeur, collectivité et/ou personnage, il porte, dans son rapport avec le destinataire D2, le sens idéologique du récit) conduit un sujet S à rechercher un objet O dans l'intérêt ou à l'intention d'un destinataire D2 (lui aussi abstrait et/ou concret); dans cette recherche, le sujet a des alliés ou adjuvants A et des opposants Op. (*Lire le théâtre*, Messidor/Editions sociales, 1982, pages 61 à 97).

A = le Choeur

Op. = Jean-Pierre (H2 et F4 surtout)

2)

D1 = l'Ordre du Dialogue ou
la Communauté Idéale des
Parleurs

D2 = le Groupe Réel
des Parleurs

S = H1

(rétablir le contact: rompre le silence)

O = Jean-Pierre

A = le Choeur

Op. = Jean-Pierre (surtout F3, F1, et H2)

On voit bien que si le but des Sujets successifs est à chaque fois de rétablir la conversation (en réintégrant la "brebis égarée" dans le Groupe Réel des Parleurs), les moyens utilisés sont fort différents et renvoient à deux conceptions différentes de l'échange verbal. Dans la première conception, celle du chœur, c'est le Lieu Commun qui soude la communauté des parleurs (comme il dirigeait les cercles du *Planétatium* et les rondes de *Tropismes*); dans la seconde, celle de H1, c'est cette loi abstraite, difficile à définir sinon quand elle est bafouée (comme ici par le silence, par exemple), et que nous avons désignée comme l'Ordre du Dialogue³⁴⁶. L'action de la pièce consiste donc non seulement à arracher Jean-

³⁴⁶ L'expression se trouve dans l'entretien déjà mentionné de Nathalie Sarraute avec Lucette Finas: NS — "(...) mon chevalier, comme vous l'appellez, n'a pas en vue la soumission de la personne de son interlocuteur. Il souhaite la soumission de sa parole à un ordre qui les dépasse tous deux et auquel il se soumet lui-même." LF — "Et qui est l'ordre du dialogue. Mais le postulat

Pierre à son silence, mais aussi, indissociablement, à "convertir"³⁴⁷ le chœur à une autre conception, plus exigeante, de l'échange verbal.

4) La question de la poésie:

Le Lieu Commun, dont le chœur est au début le porte-parole, est en effet — autant que le silence de Jean-Pierre — la cause de la révolte de H1. Le lieu commun, c'est par exemple ce mot de "poésie", décerné par F3 au récit *off* de H1 comme un label de qualité, et qui déclenche sa rage. C'est d'ailleurs ce mot qui fait se précipiter, au sens chimique, le silence jusque là diffus de Jean-Pierre, et le rend tout à coup insupportable³⁴⁸. Mot-carcan, mot-massue, "pavé de l'ours", le mot "poésie"³⁴⁹ écrase inexorablement ce qui pouvait palpiter, intact, dans la description³⁵⁰ des petits auvents de bois: le bonheur de la sensation à l'état

implicite de vos textes est que la rectitude du dialogue se porte garante de la bonne marche du monde." NS — "J'en suis, pour ma part, convaincue." (*La Quinzaine Littéraire*, 16 décembre 78).

³⁴⁷ C'est à dessein que nous utilisons ce mot à forte connotation religieuse (comme "brebis égarée" plus haut). Il y a chez Sarraute et particulièrement dans *Le Silence* une dimension utopique dont l'envers est le scandale, qu'assume le protagoniste, *celui par qui le scandale arrive*. C'est peut-être cette double dimension qui explique les références appuyées (avec un léger accent parodique) au christianisme dans la pièce: "Pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font", dit H1 à Jean-Pierre, reprenant les paroles du Christ sur la croix, avant de résumer plus loin une phrase du rituel d'avant la communion ("Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole et mon âme sera guérie"); F1 parle de péché, et après l'oblation des âmes H2 crie à Marthe (dans l'Evangile, soeur de Lazare, ressuscité par le Christ) de se mettre debout, juste avant que Jean-Pierre (Jean "bouche d'or" et Pierre muet comme une tombe?) ne soit lui-même "ressuscité" finalement à la parole... Rappelons que Sarraute a pratiqué, dans son enfance, diverses formes de religiosité, catholique ou orthodoxe (voir *Enfance*, Pléiade pages 1119 à 1121). Notons aussi que la presse d'inspiration chrétienne salua à la création le "verbe de vérité" des deux premières pièces.

³⁴⁸ Dans *Les Fruits d'or*, un chapitre proposait de suivre le processus inverse, du silence au lieu commun: lorsque le grand critique est sollicité de lire en public un passage du roman *Les Fruits d'or* pour "montrer" la beauté du livre à ses auditeurs, il sent leur silence aspirer la sève des mots qu'il lit; à la fin, la formule d'un auditeur: "C'est très beau", dévale sur lui et l'écrase, "comme le pavé de l'ours" (Pléiade, pages 591 et 592). Ce passage est probablement, avec le Tropisme IX (Pléiade, pages 14 et 15), une des sources de la pièce — bien plus que celui de *Martereau* (Pléiade, pages 255 à 259), dans lequel le silence de la Tante est surtout une arme dans la guerre conjugale.

³⁴⁹ Dans *L'Usage de la parole*, Sarraute examinera ce pouvoir pétrifiant de certains mots à propos d'un autre mot prestigieux, dans le chapitre intitulé "Le mot Amour".

naissant, pas encore nommée, pas encore définie et assignée à résidence dans un mot. Le mot de "poésie" est, au pire sens du terme, une *nomination* des petits auvents de bois. Il y a chez Nathalie Sarraute une méfiance de la nomination comme geste mortifère. Car parler ou écrire, dans leur sens le plus haut, c'est essayer de maintenir en vie un objet à travers une sensation, en suspendant (par ces fameux points de suspension) aussi bien la nomination définitive que le silence. Comme si la bonne relation, le juste rapport du sujet avec un objet élu, était toujours une façon de se tenir (ou plutôt de pulser) entre silence de la fusion et distance de la nomination. Le silence ou le mot pétrifiant: ce sont les deux tentations (les deux menaces aux yeux de l'écrivain Sarraute) entre lesquelles se débat ici H1, le chevalier de la parole. C'est pourquoi, tout au long de la pièce, le silence de Jean-Pierre renvoie sans cesse H1 à la question de la poésie — à la poésie comme question sur le langage dans son rapport avec la réalité, bien loin de la "poésie" de convention que le Lieu Commun reconnaît³⁵¹.

La poésie apparaît souvent, dans l'oeuvre de Sarraute, comme une émotion esthétique explicitement reliée à l'enfance. Dans *Tropismes*, ce sont par exemple ces objets du texte XXII, "chauds, pleins, lourds d'une mystérieuse densité" qui rayonnent et deviennent, pour le passant qui les regarde, "un petit morceau de son enfance"³⁵². Dans *Portrait d'un inconnu*, le Narrateur retrouve, en villégiature dans une ville étrangère ("elle avait toujours été pour moi, la ville de *L'Invitation au Voyage*"), des sensations qui ont gardé la fraîcheur intacte de l'enfance, "leur saveur d'autrefois"³⁵³. Il y a ainsi, dans l'univers tourmenté des premiers romans, comme des paradis perdus vers lesquels les âmes engluées dans le marécage des tropismes rêvent sporadiquement de retourner, comme pour y

³⁵⁰ Que nous n'entendrons jamais, car tout donne à penser que la reprise finale de cette description, que H1 articule avec une détermination "un peu mécanique", est bien différente de sa première occurrence, au moins dans la façon dont elle est proférée.

³⁵¹ "Pour moi, déclare Sarraute dans un entretien, la poésie dans une oeuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible. Plus fort sera l'élan qui permettra de percer les apparences - et parmi ces apparences je compte ce qu'il est convenu de considérer comme "poétique" - plus grande sera dans l'oeuvre la part de la poésie." ("La littérature, aujourd'hui", *Tel Quel*, n°9, printemps 62, p.53)

³⁵² Pléiade, p.30.

³⁵³ Pléiade, p.85.

retrouver leur "douce langue natale"³⁵⁴. Ces fragments de paradis s'offrent à la rêverie nostalgique comme des mondes clos, de douces images vues comme derrière une vitre, tel ce cottage anglais si rassurant du Tropisme XVIII³⁵⁵. Ces belles images closes sur leur douceur sont un refuge contre l'angoisse des tropismes. Refuge fragile, que l'on se plaît à évoquer mais que la moindre maladresse verbale risque d'abîmer:

- Oui... mais je ne peux pas y résister, cette image immuable, j'ai envie de la palper, de la caresser, de la parcourir avec des mots, mais pas trop fort, j'ai si peur de l'abîmer... Qu'ils viennent encore ici, qu'ils se posent... à l'intérieur de la maison (...) ma maison natale.³⁵⁶

La crainte qu'exprime dans *Enfance* la voix qui évoque ses souvenirs (ici la maison natale aux petits auvents de bois), semble faire écho à la déconvenue vécue par H1 dans *Le Silence* — au point d'ailleurs qu'on peut voir dans la pièce, avec ses "petits auvents" impossibles à évoquer, le germe du livre autobiographique à venir. Les belles images d'enfance sont fragiles en effet, parce qu'elles sont bâties sur du vide, ou sur les fonds marécageux de l'angoisse tropismique. Quand on les examine de près, elles laissent voir le défaut, le manque qui les fonde: le cottage anglais paradisiaque renvoie à l'enfer du foyer parisien déchiré par les disputes³⁵⁷, et dans la trop belle (et fausse) image de la maison natale d'Ivanovo est enclose l'absence de la mère³⁵⁸. C'est pourquoi il est dangereux d'évoquer son enfance (celle qu'on a vécue ou celle qu'on peut s'approprier dans les objets du monde): on risque toujours de la voir revenir méconnaissable, affublée par les autres du mot "poésie", ou accueillie par un silence glacial; et au total, ce n'est jamais que son propre manque qu'on aura évoqué. Parler n'est pas une activité paisible et anodine, du moins dès

³⁵⁴ Charles Baudelaire, "L'Invitation au Voyage", *Les Fleurs du mal*, Garnier-Flammarion, 1964, p.78.

³⁵⁵ Sarraute y fait revivre les sensations idylliques de ses séjours de jeune fille en Angleterre: "Je voyais tout de l'extérieur, comme une image... c'était le paradis... je sortais de l'enfer" (Pléiade, p.1740).

³⁵⁶ Pléiade, p.1010.

³⁵⁷ Sarraute met explicitement en rapport les deux choses dans ses entretiens filmés avec Olivier de Magny (cités plus haut).

³⁵⁸ Pléiade, p.1010.

qu'on sort du domaine du Lieu Commun³⁵⁹. Mais il faut pourtant, si on veut que la parole ait une valeur, affronter ses dangers, s'y risquer tout entier, avec ses propres manques et ses propres obscurités. H1 a couru ce risque, c'est sa faute et aussi son titre de gloire; c'est ce qui fait de lui à la fois un chevalier de la parole et un bouffon.

5) Le dialogue "retourné":

Il nous reste à examiner les moyens mis en oeuvre par Sarraute dans sa première pièce, c'est à dire la façon dont le dialogue est écrit, et en particulier la façon dont il intègre la sous-conversation. Dans "Le Gant retourné", Sarraute déclare à propos de son écriture théâtrale: "La sous-conversation devenait la conversation". Mais elle nuance presque aussitôt cette affirmation un peu massive:

Mais ce dialogue conserve, malgré sa plongée dans les zones interdites et obscures où il se déploie, la forme du dialogue ordinaire, celle dont on se sert dans la vie dite "courante". Pourquoi? parce qu'il s'agit ici de communiquer aux autres et de vivre sous leurs yeux, avec eux, ces mouvements intérieurs, de les convaincre, de les appeler à l'aide, et pour cela il faut se servir du seul langage qu'ils puissent aussitôt comprendre, le langage quotidien. Ensuite parce qu'il faut que le spectateur, ou l'auditeur, comme les personnages, participe immédiatement à cette expérience, qu'il s'y retrouve chez lui.³⁶⁰

Le dialogue de théâtre va donc se développer *au niveau de* la sous-conversation, là où se déroulent les mouvements intérieurs des tropismes, mais pas forcément *sous la même forme* que la sous-conversation, qui est caractérisée par son emploi des images (plus ou moins spectaculaires ou mélodramatiques) et du rythme. Car ce dialogue, qui s'adresse inlassablement aux autres, doit en être immédiatement compris. Nous avons vu que l'évolution de l'écriture romanesque allait vers la prédominance de la parole adressée, jusque dans les sous-conversations (voir dans la Première Partie le chapitre VII, 1). Cependant cette parole adressée restait intérieure. Ici, où elle cherche à agir sur l'autre, elle

³⁵⁹ De façon significative, F4, le personnage qui semble le plus proche de H1, est désignée (dans l'édition du texte radiophonique au Mercure de France, en 64) comme "une voix jeune" et évoque sa propre fascination pour le silence *quand elle avait quinze ans*, comme si la gravité du rapport au langage était toujours liée à une forme de jeunesse ou d'enfance.

³⁶⁰ Pléiade, pages 1708 et 1709.

va se faire plus directe, moins métaphorique. Comment alors va se marquer son caractère insolite? Comment va-t-on sentir que tout cela se déroule dans les "bas-fonds" tropismiques?

D'abord par l'incongruité de certaines énonciations: lorsque suite à l'anodin "C'est d'une poésie..." de F3, H1 explose en reproches et imprécations, les personnages comme les auditeurs sentent immédiatement un énorme décalage entre les deux parleurs, comme une différence de niveau de la parole. La même impression est suscitée différemment lorsque, un peu plus loin, H1 encore (lui seul est pour le moment la proie du malaise tropismique) emploie des expressions de ferveur religieuse pour adresser sa première supplique à Jean-Pierre: "Pardonnez-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font, ne faites pas attention, ayez pitié... (...) Juste un mot. Un petit mot de vous et on se sentirait délivrés."

Ensuite, c'est par le biais de la parodie que les images habituelles de la sous-conversation vont faire retour dans le dialogue direct du théâtre. H1 est le premier à utiliser une expression métaphorique pour désigner la façon dont il ressent le silence de Jean-Pierre ("C'est comme des émanations"), mais c'est H2 qui va développer, sur le mode parodique, la métaphore à peine esquissée par H1:

Voyons un peu. Prenons le mystère à la gorge, ou plutôt remontons à sa source. C'est par une remarque sur les petits auvents comme des dentelles peintes et les jardinets pleins de jasmin... c'est par là que tout a commencé. On ne me la fait pas, à moi, je n'oublie pas si facilement... C'est ça qui a déclenché les émanations, les débordements, les suffocations et les appels au secours. Et voilà qu'à présent on veut couvrir tout ça avec de la timidité... comme avec une couverture qu'on jette sur la flamme... Mais c'est trop tard, ça brûle, ça grésille... vous ne sentez pas?³⁶¹

Le ton parodique de H2 est une façon d'introduire naturellement le langage métaphorique dans le dialogue théâtral; ces images, que nous avons si souvent rencontrées dans la sous-conversation romanesque, vont s'acclimater ainsi dans le discours direct, y figurant de façon assez restreinte mais désormais hors de toute intention parodique: images du gouffre qui attire ("Votre silence... comme un vertige... j'ai été happé..."), de la tumeur qui grossit ("Oh, ça s'amasse maintenant, oh, comme ça enfle"), du poids qui écrase ("Vous voulez que je coure et je ne peux pas me traîner, ça pèse cent tonnes... Je suis écrasé, j'étouffe").

Enfin c'est une certaine exubérance bouffonne qui, prenant le relais de la parodie, va manifester le niveau inférieur (profondeur et bas-fonds du tropisme) où la parole se situe.

³⁶¹ Pléiade, p.1383.

De façon significative, H1 acquiert au fil du texte les caractéristiques qui sont celles de H2 dans la première partie de la pièce; et c'est en endossant à son tour le rôle du bouffon qu'il va entraîner à sa suite le chœur, devenant lui aussi, dans la seconde partie, choryphée. De cette évolution témoigne le changement d'attitude de H1 à l'égard du rire de Jean-Pierre. Au début de la pièce, ce rire qui déborde fait aussi déborder la rage de H1 et le conduit à désigner Jean-Pierre comme la cause de son malaise. Mais rapidement H1 va perdre cette pointilleuse susceptibilité, et rechercher au contraire l'effet comique, que ce soit pour provoquer ou pour séduire Jean-Pierre. Il pépie d'une voix efféminée en feignant l'horreur, éclate d'un rire aigu en évoquant son propre côté "fleur bleue", et quand Jean-Pierre finit par rire à son numéro d'histrion, il explose de bonheur et de gratitude:

Oh, il a ri, c'est certain. Je l'ai fait rire. Mais comme je suis content. Que ne donnerais-je encore? Qu'il prenne, tout est à lui. Tout. A lui. Pourvu qu'il rie. Voilà, je vous ai déridé. Hein? Je vous fais rire... Peut-être que ça vous rappelle quelque chose, à vous aussi. Quelque chose de drôle... dans votre vie... Ce serait un tel bonheur, ce serait un tel honneur... Vous n'avez pas besoin de donner autant. Moi, vous savez (*soudain très digne*), c'est beaucoup, ce que j'ai donné... sans en avoir l'air (*soupir étouffé*) ... c'est un gros morceau... Mais vous, juste un petit bout... Une petite parcelle... Un grain... Nous nous en contenterons... Non, bas les pattes, hein? Vous n'aimez pas ces promiscuités.³⁶²

Le rire est un contact, une rencontre, peut-être une promesse de fusion; le bouffon en est ravi, et en prend aussitôt avantage pour demander plus, puis pour se plaindre, et enfin pour attaquer, avec dans son humilité quelque chose de menaçant, qui rappelle le traditionnel maître-chanteur ou le traître des mélodrames. Le souvenir de Dostoïevski est ici extrêmement présent et H1 se comporte comme un descendant direct des Lebiadkine, Lebedev et Karamazov³⁶³, tous ces bouffons si bien décrits dans l'article "De Dostoïevski à Kafka", tour à tour et sans transition humbles et agressifs, "sucrés et corrosifs"³⁶⁴.

A la fin de la pièce, dans l'affolement causé par la crainte du départ de Jean-Pierre, H1, l'interpellant pour la première fois par son prénom, va mendier son rire pour essayer de le retenir:

Jean-Pierre, je vais vous raconter... Non, ne craignez rien, pas sur les auvents, rien sur ces maudits auvents du diable... Qu'ils aillent se faire pendre... (*Rires*) Je vais vous raconter quelque chose de

³⁶² Pléiade, p.1389.

³⁶³ Respectivement dans *Les Démons*, *L'Idiot*, et *Les Frères Karamazov*.

³⁶⁴ Pléiade, p.1564.

très drôle. Une anecdote. J'en connais des tas. J'adore les raconter, les entendre. Vous savez, comme un de ces deux amis... Vous la connaissez? (...) C'est drôle, n'est-ce pas?³⁶⁵

H2, puis F1 emboîtent le pas à H1 et chacun y va de son histoire drôle, sans obtenir de marque d'approbation de Jean-Pierre. La réaction violente de H1 à cet échec va alors entraîner le groupe dans un geste de sacrifice collectif, une sorte d'"oblation des âmes":

H1: Et moi, qu'est-ce que vous en pensez? Est-ce que j'ai besoin de les raconter, mes histoires? (...) Mais on est prêt à tout: se couvrir de ridicule, s'humilier... Tout... Elle, la pauvrete, le vertige l'a gagnée... On serait prêt à se laisser damner. On prostituerait son âme... comme je l'ai fait... Qu'il la prenne...

F1, suppliante, chuchotante: Oui... oui, prenez, je ne peux plus la retenir, vous l'aspirez... elle se soulève, la voilà... je vous l'offre... je l'apporte en offrande à vos pieds... Vous plaît-elle?

F2: Et la mienne? (...) ³⁶⁶

On le voit, le dialogue a fini par atteindre, à ce moment-là, un très haut degré d'irréalité: poussé par la force irrésistible du silence, le groupe se retrouve d'accord pour accomplir un sacrifice collectif à forte résonance religieuse, chacun à son tour offrant son âme au silencieux, s'immolant sur l'autel du Dieu muet.

Ainsi, l'incongruité, la parodie, la bouffonnerie ont réussi à faire affleurer presque naturellement dans le dialogue théâtral ce fond mythologique où les scènes imaginaires des romans puisaient abondamment leurs personnages et leurs actions archétypiques. Les références les plus nettes dans *Le Silence* sont la tragédie grecque³⁶⁷, et, comme on l'a vu, l'Evangile; ces deux textes fondateurs sont utilisés comme un réservoir d'images et de formules propres à la fois à illustrer la violence du conflit tropismique et à "dépayser" le dialogue. Ce "dépaysement", cette irréalité qu'il s'agit de faire entendre, ce sont évidemment les questions les plus ardues que les pièces de Sarraute poseront, comme on le verra, à tout mise en scène (voir chapitre VII).

³⁶⁵ Pléiade, p.1393.

³⁶⁶ Pléiade, pages 1394 et 1395.

³⁶⁷ Arnaud Rykner qualifie de "dionysiaque" la violence qui anime la "tribu" et la pousse à accomplir un rituel de sacrifice ("Théâtre et cruauté: les écorchés de la parole", in *Autour de Nathalie Sarraute, op. cit.*, pages 254 et 255). Heinke Wagner voit en Jean-Pierre le "dieu profané" et considère que l'action de la pièce "consiste en une volonté de savoir proche de celle d'*Oedipe Roi*" ("La pièce de conversation", mémoire de D.E.A. sous la direction de Georges Banu, Paris III, 1992, pages 43 et 44).

6) Conclusion:

La première pièce de Nathalie Sarraute est à bien des égards le plus radical de ses textes dramatiques — de même que *Tropismes* était aussi plus radicalement novateur que *Portrait d'un inconnu* ou *Martereau*. La pièce semble annoncer dans la "simplicité rayonnante"³⁶⁸ de son titre, la gravité essentielle des questions qu'elle pose sur le langage: qu'est ce qui s'échange dans un dialogue, comment est-on lié par la parole, de quelle façon circule le pouvoir dans une conversation, peut-on et doit-on régler l'échange verbal? Ces questions ne reçoivent pas de réponse, mais sont ici passionnément formulées; elles seront reformulées dans les autres textes dramatiques et dans la plupart des futurs textes non dramatiques (en particulier *L'Usage de la parole*³⁶⁹), mais peut-être pas avec une aussi radicale simplicité que dans *Le Silence*.

Le conflit tropismique s'exprime dans la pièce avec une violence extrême. "Oh, il n'y a pas de place pour nous deux en ce monde. Je ne peux pas vivre où vous vous trouvez. J'étouffe, je meurs... Vous êtes destructeur": ainsi H1 renvoie-t-il à Jean-Pierre la souffrance que celui-ci lui inflige en se taisant³⁷⁰. Dans la dernière pièce, *Pour un oui ou pour un non*, H2 dira avec la même violence à H1: "(...) entre nous il n'y a pas de conciliation possible. Pas de rémission... C'est un combat sans merci. Une lutte à mort. Oui, pour la survie. Il n'y a pas le choix. C'est toi ou moi." Entre ces deux pièces "extrêmes", le conflit du *chasseur* et du *porteur* (la version sarrautienne de la guerre des cerveaux strindbergienne) se déroule de façon plus édulcorée. Même les pires fantasmes meurtriers de H2 dans *Elle est là* paraissent moins violents parce qu'ils ne sont pas *adressés à qui les provoque* (en l'occurrence Elle), alors qu'ils le sont dans la première et la dernière pièce. Comme s'il avait

³⁶⁸ L'expression est de Jacques Lassalle dans son article "Le théâtre de Nathalie Sarraute ou la scène renversée", in *L'Esprit créateur, op. cit.*, p.69.

³⁶⁹ Dont le chapitre "A très bientôt" est une variation sur le thème du *Silence*.

³⁷⁰ Dans ses entretiens filmés avec Olivier de Magny (cités plus haut), Sarraute qualifie de "tueuse" la femme du Tropisme IX, qui par son silence aspire la parole de son interlocuteur, le force à "se vider de sa substance", semblant ainsi relire ce texte ancien (le premier qu'elle ait écrit) à la lumière du *Silence* plus récent.

fallu à Nathalie Sarraute toute son expérience de théâtre pour réinventer à la fin, par d'autres moyens, la *violence de l'adresse*, qu'elle avait à ses débuts tirée de la sous-conversation romanesque et transfusée dans le dialogue de sa première pièce.

Une dernière caractéristique remarquable du *Silence*, c'est sa temporalité. Elle est presque explicitement désignée comme irréaliste: d'abord par le retour à la fin de la phrase initiale qui avait déclenché le tropisme, puis par le déni qu'oppose H1 aux voix féminines qui tentent de lui rappeler le silence qui a précédé ("Mais quel silence? (...) Je n'ai rien remarqué"). Comme nous l'avions noté, la reprise par H1 des paroles antérieures à la première réplique ("Voilà (*avec détermination*). Je vous disais donc... ") donne fortement à penser que toute la pièce n'a été que l'exploration démesurément grossie de quelques secondes de silence. *Le Silence* est la seule de toutes les pièces à fonctionner ainsi, à se boucler aussi explicitement sur son annulation par le protagoniste. Sarraute se livre ici à une expérimentation radicale en faisant de ce qui pouvait occuper quelques paragraphes dans *Les Fruits d'or* par exemple, la matière d'une pièce entière. Dans *Le Silence* se donne donc à lire, à entendre et à voir, pour la première fois aussi clairement (parce que c'est un dialogue de théâtre), cette *ouverture de l'instant* que Françoise Asso désigne comme le principe de l'écriture sarrautienne³⁷¹. Ce principe sera dès le roman suivant *Entre la vie et la mort*, et dans la suite de l'oeuvre, systématiquement décliné.

³⁷¹ Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction, op. cit.*, p.1. Françoise Asso rappelle que l'expression vient de Sarraute elle-même, dans un entretien avec Serge Fauchereau et Jean Ristat: "...j'ai envie de dire: mais regardez, regardez, ouvrons-le, cet instant, et voyons ce qu'il révèle" (*Digraphe*, n°32, mars 84, p.12).

Chapitre IV: Le Mensonge

1) Une pièce "didactique":

Par rapport à la radicalité du *Silence*, *Le Mensonge* semble nettement en retrait. Dès le départ le retour des personnages nommés (c'est une sorte de réflexe conditionné: s'il y a un nom, on est tenté de penser qu'il y a un personnage) frappe le lecteur comme une concession — bien qu'il y ait sans doute une bonne part d'ironie. Nathalie Sarraute qui a tellement tourné en dérision les "dit Jeanne" et "répliqua Paul"³⁷² nous gratifie ici de Vincent, Lucie, Pierre et les autres, neufs parleurs qui n'hésitent pas à se lancer parfois des "mon petit Robert", "ma petite Simone", ou d'évoquer "ce pauvre Pierre".

Peut-être est-ce une façon de faire des concessions apparentes, après le relatif "malentendu" de la mise en ondes du *Silence* (voir plus loin chapitre VI, 1) — concessions sans réelle importance qui font semblant de donner des gages à ce désir permanent, au théâtre, d'avoir affaire à des personnages. Peut-être est-ce une façon pour elle de se placer volontairement à une certaine distance de l'action, ou de la tenir à distance pour la rendre plus lisible³⁷³.

Il semble par ailleurs évident que *Le Mensonge* se démarque du *Silence* par une volonté didactique presque un peu appuyée. On peut d'ailleurs penser que ce didactisme est responsable de certaines faiblesses de la pièce, comme la mise en place assez laborieuse de la situation, qui est donnée en deux temps: un premier mensonge *off* sert de prétexte à une réflexion collective un peu théorique, avant qu'un deuxième mensonge, *in* celui-là,

³⁷² Dans "Conversation et sous-conversation" (Pléiade, p.1599).

³⁷³ "Dès que je donnais un nom, 'Jeanne dit', par exemple, je me retrouvais placée à une certaine distance... Je n'étais plus au centre. Là, il n'y a pas de noms; il n'y a rien. Il y a une sorte de substance anonyme qui fonctionne d'elle-même" dit-elle au cours d'un entretien en évoquant son impossibilité de donner des noms dans *Portrait d'un inconnu* ("Nathalie Sarraute and Germaine Brée", *Contemporary Literature*, vol. XIV, n°2, Spring, 1973, p.145). Le thème de la distance synonyme de maîtrise est central dans la pièce, on le verra. Comme le dit Robert, "la distance, c'est l'essentiel" (Pléiade, p.1408).

provoque une sorte de mise à l'épreuve pratique de cette réflexion. La pièce démarre ainsi par une longue série de commentaires après coup, à propos du petit scandale que vient de déclencher Pierre en dénonçant un mensonge anodin; par contraste, *Le Silence* témoignait d'une grande désinvolture en démarrant par une série d'actions à la fois violentes et énigmatiques (refus de parler, supplications, explosion de colère), au terme desquelles l'auditeur finissait par comprendre et l'élément déclencheur et le sens de la situation.

C'est en tous cas une volonté didactique qui semble organiser les cinq séquences que nous avons décrites rapidement plus haut (voir chapitre I, 2). Elles semblent s'enchaîner comme les cinq temps d'une démonstration et la pièce pourrait s'intituler "le mensonge dans tous ses états", car elle met en scène successivement: *le mensonge raconté, le mensonge rejoué, le mensonge proféré, le mensonge abjuré, et le mensonge redoublé*. A chacun de ces cinq temps, le leader du groupe change, même si le protagoniste Pierre, le "chevalier de la vérité", mène le jeu globalement. Voici résumées ces cinq séquences:

1) La pièce commence par le récit d'un petit scandale qui vient de se dérouler off: le protagoniste Pierre vient de dénoncer le mensonge anodin mais exaspérant d'une amie commune qui veut se faire passer pour pauvre, en rappelant qu'elle est l'héritière du très riche Styvers; l'attitude de Pierre divise le chœur: la plupart le rabrouent pour son intransigeance mais certains comprennent que la vérité a parfois besoin de jaillir.

Dans ce premier temps, Pierre apparaît comme le protagoniste: il est le déclencheur de l'action, et le locuteur principal au sein d'un groupe encore indifférencié. (p. 1401-04)

2) Un membre du chœur, Robert, se distingue en prétendant que loin de l'exaspérer, le mensonge l'amuse; la singularité de cette position incite le groupe à tenter une expérience: Vincent va jouer le rôle du menteur et Lucie le rôle de celle qui "subit" le mensonge; sous la direction de Robert, Lucie, puis le chœur essaient d'apprendre à "rester à distance" du menteur, à ne plus se sentir touché, voire contaminé par le mensonge (et donc obligé soit de le dénoncer comme Pierre, soit d'y participer comme Lucie); il s'agit d'arriver à supporter le mensonge sans en souffrir, et même en s'en amusant. Mais le jeu tourne court: le chœur finit par refuser ce cynisme et souligne la force du désir de vérité.

Robert est le leader de ce second temps de la démonstration: c'est lui qui mène le jeu et désigne Lucie ("tellement docile", soumise au mensonge) comme cobaye. (p. 1405-09)

3) Pour illustrer le besoin de vérité, Simone (troisième membre du chœur à se singulariser) commence une anecdote sur des Canadiens parachutés pendant la guerre; Pierre l'interrompt aussitôt et dénonce le mensonge: Simone n'était pas en France mais en Suisse pendant la guerre et n'a donc pas pu rencontrer des Canadiens parachutés; Pierre se débat entre ce qu'il croit être la vérité et le mensonge dans lequel Simone s'obstine, entouré par le chœur qui essaie de le calmer. Pierre est redevenu le protagoniste, son affrontement avec Simone trouve sa résonance dans les réactions du chœur. (p.1409-13)

4) Pierre supplie Simone d'avouer; il ne peut plus comprimer en lui la vérité, et bientôt quelques membres du chœur le rejoignent; ensemble (et malgré l'opposition de Lucie qu'on a entraînée à l'écart, horrifiée par la "torture" infligée à Simone) ils obtiennent l'aveu: "Simone *rit*: Bon, bon, bien sûr, je jouais... Voilà. Vous êtes contents?".

Ce quatrième temps est celui de la confrontation directe et violente du *chasseur*, soutenu par le chœur, et du *porteur*; pourtant c'est Lucie qui a le plus grand nombre de répliques - Lucie qui commente de loin, "rêvant" la torture de Simone beaucoup plus qu'elle ne voit l'affrontement. (p.1414-16)

5) Le chœur est soulagé et heureux ("on va avoir la paix maintenant") mais pas Pierre: répétant l'aveu extorqué à Simone ("Bon, bon, bien sûr, je jouais..."), il y entend, selon l'intonation qu'il y met, la vérité enfin révélée ou un mensonge "au carré", un mensonge "en abyme" qui réduit à néant tout ses efforts. Tandis qu'il ressasse cette torturante incertitude, le chœur réprobateur essaie de le

faire taire puis, de guerre lasse, accompagne le mouvement de départ qu'a initié Simone, laissant Pierre à son vertige solitaire.

Pierre est redevenu le leader dans cette dernière séquence, mais il ne mène plus le chœur, qui n'aspire qu'à croire qu'il ne s'est rien passé, et le laisse à sa torture solitaire. (p.1416-19)

Tout au long de la pièce, nous avons certes affaire à un chœur, mais c'est un chœur d'où émergent désormais quelques voix individualisées: Robert et Lucie, outre évidemment Simone la menteuse. Tous trois s'opposent au protagoniste: Simone dans une confrontation directe, les deux autres parce qu'ils représentent des positions opposées à celle de Pierre. Lucie, comme Pierre, souffre du mensonge; tous deux ont l'impression que le mensonge menace leur intégrité. Mais là où Pierre attaque, comme répondant à une agression, Lucie se défend en "collant" à l'adversaire et en accompagnant son mensonge le plus possible; elle obéit à la pulsion fondamentale du bouffon: le besoin d'empathie, le désir de coller à l'autre, d'épouser tous ses mouvements. Robert, en revanche, observe le menteur de très loin: c'est la condition, dit-il, pour ne pas souffrir, et cette "distance énorme" permet même de s'amuser du mensonge en manipulant le menteur.

Lucie et Robert représentent des positions extrêmes dans la relation interhumaine (tout près de l'autre, très loin de l'autre). Pierre — et c'est pourquoi le chœur le désigne comme perturbateur — occupe au fond les deux positions à la fois: assez près pour être touché par le mensonge, assez loin pour pouvoir agir (alors que le chœur occupe plutôt une position intermédiaire: trop loin pour être touché, trop près pour pouvoir agir). Le fait de dédoubler en quelque sorte la position de Pierre, en donnant en regard les deux positions extrêmes de Robert et Lucie, a sans doute des vertus didactiques. Mais le protagoniste y perd en intensité, en contradiction: dans *Le Silence*, H1 (et c'était tout son charme) réunissait en lui le chevalier de la parole et le bouffon, l'un et l'autre se renforçant paradoxalement; ici Pierre est devenu un chevalier un peu trop sérieux, tandis que Lucie est un bouffon un peu trop passif. Et la pièce devient du coup peut-être un peu démonstrative.

Les quasi-personnages de Simone, Robert et Lucie réintroduisent dans la pièce, dans une certaine mesure, l'événement interhumain (le jeu psychodramatique, le conflit ouvert au moment du mensonge proféré, dénoncé, puis avoué) — cet événement interhumain qui, pour reprendre les termes de Szondi, nourrit la tension du drame, mais se trouve absent de

la pièce en un acte (où la situation doit tout donner). *Le Mensonge* se rapproche donc, toutes proportions gardées mais un peu plus que *Le Silence*, de la forme traditionnelle du drame — et c'est peut-être aussi une conséquence de ses visées didactiques. Comme le souligne Arnaud Rykner³⁷⁴, c'est ce que signifiait, parfois explicitement, la réaction au spectacle de 1967 des critiques, qui préférèrent en général la deuxième pièce³⁷⁵.

2) L'action:

Toutes les caractéristiques que nous venons de repérer: un chœur moins homogène car tiraillé par l'émergence de quasi-personnages, une action plurielle, une situation donnée en deux temps (mensonge *off*, puis mensonge *in*), un dialogue qui se développe par conséquent de façon moins nécessaire et qui peut paraître du coup plus "mondain" — toutes ces caractéristiques compliquent les schémas actantiels de la pièce. On peut néanmoins, sur le modèle du *Silence*, repérer deux schémas successifs (le passage de l'un à l'autre correspondant au passage de la première situation "théorique", induite par le mensonge *off*, à la deuxième situation "pratique", déclenchée par le mensonge *hic et nunc* de Simone):

1)

³⁷⁴ Pléiade, p.2005 (Note sur la création théâtrale).

³⁷⁵ "*Le Mensonge* est plus plein, plus excitant, son suspens plus actif" écrit Elsa Triolet (*Les Lettres Françaises*, 26 janvier 67), tandis que Claude Baignères estime que "Nathalie Sarraute a eu la plume plus heureuse dans *Le Mensonge* que dans *Le Silence*", car il y a plus d'action et une analyse plus fine des réactions des personnages (*Le Figaro*, 19 janvier 67). Georges Léon remarque que *Le Mensonge* est plus proche d'une esthétique connue, plus "classique" en quelque sorte (*L'Humanité*, 19 janvier 67).

D1 = le Lieu Commun ou
la Communauté Conventionnelle
des Parleurs

D2 = le Groupe Réel
des Parleurs

S = le Choeur(*mené dans un 2nd temps par Robert*)

(le neutraliser)

O = le mensonge(*celui de Madeleine, puis d'Edgar*)

A = le Choeur, puis
Vincent surtout

Op. = Pierre, puis
Lucie

2)

D1 = l'Ordre du Dialogue ou
la Communauté Idéale des
Parleurs

D2 = le Groupe Réel
des Parleurs

S = Pierre

(rétablir le contact: lui faire avouer son mensonge)

O = Simone

A = Juliette, Jeanne,
Vincent, puis le Choeur

Op. = le Choeur
puis Lucie seule

On le voit, dans le premier temps le chœur s'emploie à neutraliser le mensonge, et donc aussi celui qui l'a dénoncé, le protagoniste Pierre. La loi du Lieu Commun veut en effet qu'un mensonge sans importance ne soit pas relevé, n'existe pas en somme. Pourtant, le chœur n'est pas unanime à appliquer sans état d'âme la loi du Lieu Commun. Des voix s'élèvent (Juliette, Jeanne) pour dire que la vérité a ses exigences, mais ces voix sont encore minoritaires. Le psychodrame, conçu pour lever ces quelques réticences et débarrasser le chœur d'un reste de malaise face au mensonge, va pourtant échouer : le chœur refuse de se reconnaître dans le personnage cynique que lui propose Robert. Le Lieu Commun n'est pas cynique.

L'échec du psychodrame rend donc possible la conversion du chœur au rêve de transparence de Pierre. Mais cet échec à lui tout seul ne suffirait peut-être pas à entraîner la conversion du chœur. Il faut qu'un nouveau mensonge soit proféré et dénoncé, il faut l'insistance de Pierre, le chevalier de la vérité (et en contrepoint les cris de souffrance de Lucie dans son rôle de bouffon), pour que le chœur opère sa conversion et soutienne Pierre dans sa quête de vérité ("C'est devenu quelque chose de si précieux (...) comme un trésor", dit Jeanne³⁷⁶).

Reconnaissons pourtant que ces deux schémas ne rendent pas compte de toute la pièce. L'aveu de Simone ne scelle pas un retour collectif dans la Communauté Idéale des Parleurs mais entraîne au contraire une séparation définitive entre ceux qui veulent réintégrer le

³⁷⁶ Pléiade, p.1415.

Lieu Commun (ce "lieu qu'il n'aurait jamais fallu quitter", comme le pense le public mécontent d'Alain Guimier dans *Le Planétarium*³⁷⁷), et celui qui ne peut s'empêcher de ressasser la scène sur tous les tons³⁷⁸, poursuivant seul désormais sa quête de vérité³⁷⁹. Dans la dernière séquence, le chœur, ayant apparemment réintégré en son sein la menteuse Simone, et désireux de croire qu'il ne s'est rien passé, abandonne Pierre au vertige solitaire du mensonge en abyme. Le chœur n'a donc pas été converti, il n'a été que momentanément égaré, saisi par un désir de vérité comme par un accès de folie, qu'il regrette "au réveil"³⁸⁰. Pourtant, Pierre a malgré tout réussi à ébranler le cercle du Lieu Commun. Comme le fait Alain Guimier pour le cercle d'amis du *Planétarium*, l'entêtement grossier de Pierre, chevalier de la parole et finalement aussi bouffon³⁸¹, réussit à mettre à la fin le chœur du Lieu Commun en déroute. Alors que *Le Silence* s'achevait par le retour "miraculeux" du porteur et du chasseur au sein d'une communauté refondée, *Le Mensonge* se clôt sur un départ désordonné du chœur, qui bat en retraite avec Simone, chassé par le délire solitaire de Pierre³⁸². C'est donc une vision nettement plus pessimiste (ou réaliste?) de ses rapports

³⁷⁷ Pléiade, p.361.

³⁷⁸ Le médium radiophonique donne à ce final toute son efficacité: les différents tons ("*hésitant et sournois*" ou "*naturel et franc*") essayés par Pierre pour comprendre ce que Simone a "vraiment" dit, prennent tout leur relief à la radio.

³⁷⁹ Il y a certainement des échos pirandelliens dans ce final: comme le Henri IV de la pièce de Pirandello, Pierre semble à la fin s'enfermer dans un délire solitaire, mais là où Henri IV choisit sa folie comme le masque qui lui est le plus propre, Pierre risque la folie en se retrouvant prisonnier des masques qu'il a voulu arracher à l'autre.

³⁸⁰ Il aspire donc, après ce détour, à retrouver à la fin la situation de tout cercle soudé par le Lieu Commun, celle par exemple qu'on trouve dans le passage des *Fruits d'or* où une lectrice dénonce le petit mensonge d'un critique (certainement une des sources du *Mensonge*): "Qui trouble l'ordre? Qu'est-ce que c'est que cette folle, cette illuminée qui (...) appelle à la pénitence, prêche la parole du Christ, pointe son doigt crochu sur les grands de cette terre (...) On l'entoure, leurs regards la lapident. Elle est repoussée, expulsée. Le cercle des fidèles se referme." (Pléiade, p.575).

³⁸¹ Si Lucie est muette tout au long de cette dernière séquence, n'est-ce pas parce que Pierre a repris son rôle?

³⁸² "Cette fois, mes amis, je vous tire ma révérence", dit Simone; et les autres renchérissent sur son mouvement: "la farce a assez duré", "Mes amis, adieu. Les meilleures choses ont une fin", "Robert, nous partons ensemble"; "Allons, on vous ramène. Il faut vous reposer, mon ami, vous en avez besoin", conclut Juliette à l'adresse de Pierre. Rappelons tout de même que le final du *Silence* proposait un miracle un peu artificiel, ce que soulignait l'"amnésie" finale de H1 ("je n'ai

avec le public que Sarraute met en scène dans sa deuxième pièce: non plus le public du *Silence*, converti et faisant corps autour de son chevalier, mais un public divisé et qui quitte la salle mécontent de s'être laissé momentanément compromettre par un imposteur.

3) La scène imaginaire:

Nous avons vu que la pièce essaie de formuler l'antagonisme de la vérité et du mensonge en termes de ressenti tropismique (voir plus haut, chapitre I, 2). D'abord, nous l'avons vu, cet antagonisme met en jeu le rapport à l'autre vécu dans sa dimension proxémique imaginaire: c'est le psychodrame comme jeu du trop près/trop loin. Ensuite et surtout, le mensonge comme la vérité affectent l'être parlant dans son intégrité corporelle. Dès le début le texte propose une métaphore qui va être développée tout au long du texte: celle de la vérité qui *pousse* et *appuie*³⁸³, comme une tumeur. Par opposition, le mensonge est d'abord désigné comme ce qui *tire*, et attire, comme un gouffre³⁸⁴, le gouffre de l'âme d'où montent des "vapeurs délétères", qui asphyxient³⁸⁵. Vérité et mensonge semblent alors s'opposer comme le pôle actif (la vérité pousse et pousse à faire, à parler, et à faire parler) et le pôle passif (le mensonge tire et attire, c'est à dire fascine dans un vertige passif).

Mais à la fin du texte, cette opposition trop simple est défaite: le mensonge "redoublé" de Simone est ressenti comme un "dard", un "petit piquant planté" dans la chair de Pierre, "un ver dans le fruit" de la parole³⁸⁶, une variante en somme de la tumeur qui pousse. En d'autres termes, le mensonge, à la fin de la pièce a cessé d'être perçu comme pure

rien remarqué"): tout compte fait, la communauté n'avait peut-être été refondée qu'en rêve, l'espace de quelques secondes...

³⁸³ Cette métaphore était déjà en germe dans le passage des *Fruits d'or* mentionné comme une des sources de la pièce: "Cela se dégage, se déploie, grossit, appuie" (Pléiade, p. 573).

³⁸⁴ Dans la première pièce, c'est le silence qui était un gouffre, un "vertige", par lequel le parleur était "happé", "aspiré".

³⁸⁵ Pléiade, p.1413.

³⁸⁶ Pléiade, pages 1417 et 1418.

extériorité: il n'est plus seulement le fait et la faute de l'autre, la faille qui s'ouvre en lui et révèle ses abîmes, et me fascine et me fait peur. Le mensonge s'est incorporé à moi, il est devenu en moi comme une écharde, où risque de s'égratigner toute parole.

Le mensonge, semble nous dire Sarraute, peut éveiller un écho à l'intérieur de chaque sujet parlant. La possibilité du mensonge y devient comme un dard planté, comme un poison qui corrode le langage: c'est le *soupçon* qui, à l'intérieur du sujet, peut miner toute parole adressée à lui de l'extérieur. Le "génie du soupçon"³⁸⁷, qui est la conséquence d'un goût excessif pour la vérité, a-t-il le pouvoir de revivifier les relations interhumaines³⁸⁸, ou ne fait-il que les détruire, en dénonçant leurs mensonges superficiels? *Le Mensonge* ne tranche pas, mais la pièce se termine sur la dislocation du groupe et la solitude du protagoniste.

En dehors des réseaux métaphoriques que nous venons d'examiner (la tumeur, le gouffre, le dard), le dialogue charrie peu d'images. Comme dans *Le Silence*, c'est surtout par un certain style d'énonciation, excessif, incongru³⁸⁹, que l'auditeur réalise qu'il n'est plus au niveau de la conversation normale. Mais alors que les métaphores (surtout celles de la tumeur) étaient utilisées par à peu près tous les membres du chœur, c'est presque uniquement Lucie (beaucoup plus même que Pierre) qui use de ce style *excessif*. C'est elle qui, au moment de l'aveu extorqué à Simone, fait basculer la scène dans l'irréalité en la vivant et en la commentant comme une scène de torture, donnant brusquement une terrible actualité aux références (jusque là éparses dans les discours et qu'on pouvait trouver anodines) à la seconde guerre mondiale.

³⁸⁷ Pour reprendre l'expression de Stendhal que cite Sarraute, en l'appliquant à l'évolution du roman, dans son essai "L'Ere du soupçon" (Pléiade, p.1579).

³⁸⁸ "Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre", écrivait Sarraute à propos de l'art du roman, en conclusion de "L'Ere du soupçon" (Pléiade, p.1587). Jusqu'où peut-on appliquer cette conception esthétique aux relations interhumaines? Ou en d'autres termes: le tropisme, cette "maladie du ressenti", peut-il aider à refonder les relations interhumaines sur des bases plus authentiques?

³⁸⁹ La dimension parodique et bouffonne, si importante dans *Le Silence* est ici à peu près absente; *Le Mensonge* est décidément une pièce beaucoup plus "sage" que la première.

Si l'on veut bien se rappeler que la pièce est écrite pour la radio, on saisit mieux la dimension fantasmatique et angoissante de ce moment — que peut encore accentuer l'utilisation de procédés radiophoniques comme la réverbération et le "micro subjectif" (voir plus loin). On a ici une scène imaginaire comparable à celles qui prolifèrent dans la sous-conversation des romans, mais racontée par Lucie comme une hallucination personnelle:

Lucie: Oui, oui, mais je vous en prie, allez voir, venez juste me dire... Qu'est-ce qui se passe? Qu'est-ce qu'on lui fait?

Yvonne: A Simone?

Lucie: Oui, il m'a semblé qu'il a parlé de poison, de fiole qu'on ouvre...

Yvonne: Il est très drôle. Il la compare aux empoisonneuses... quand elles versent quelques gouttes et observent...

Lucie: Je n'en peux plus. J'aime mieux aller voir...

Jeanne: Simone, ne résistez pas.

Juliette: Dites-le-nous.

Vincent: Dites-le donc... Juste un mot...

Lucie: Voilà, c'est ce que je craignais, c'est déclenché... leur convoitise, leur avidité... ils vont lui arracher ça, ils la traquent, ils la pressent, leurs tiges de fer fouillent, elle se terre... un petit animal traqué... ses yeux effrayés les observent, elle palpite, toute chaude... et moi, comme elle...

Yvonne: Mais vous rêvez. Elle les regarde d'un oeil glacial.

(...)

Juliette: Attendez. Ca vient. Elle cède. Regardez-la, ses lèvres s'entrouvrent... Dans une seconde, les mots...

Lucie: Simone, je vous en supplie, ne cédez pas. Ils veulent vous détruire, vous vider... Ils vont vous saisir, vous passer la corde au cou, vous raser la tête...³⁹⁰

Cette scène, "traduite" par Lucie, devient à la fois la torture infligée à une résistante pour la faire parler ("ne résistez pas"), un viol collectif, et la punition de celle qui a "couché avec l'ennemi" ("ils vont vous raser la tête") — en un curieux amalgame (typique des scènes imaginaires sarrautiennes) de réalités contradictoires mais liées à un même contexte, celui de l'Occupation. La référence historique joue dans *Le Mensonge* le rôle que jouait dans *Le Silence* le fond mythologique (tragédie grecque et Evangile): elle illustre la violence du tropisme et aide à dépayser le dialogue. De plus, par ses résonances propres, elle invite ici à penser la question de la vérité et du mensonge en termes de courage et de peur. Mais elle le fait en "brouillant les pistes" en quelque sorte. Car Nathalie Sarraute ne nous propose pas ici de reposantes équivalences: le besoin de vérité peut être ressenti aussi bien par de courageux héros que par de lâches dénonciateurs; quant au mensonge, il peut être vécu comme courageuse résistance à la pression des autres, ou comme lâche abandon au courant dominant et peur de la vérité³⁹¹. Le tropisme n'est pas moral — mais en

³⁹⁰ Pléiade, pages 1415 et 1416.

revanche, une réflexion éthique ne peut sans doute s'élaborer pleinement sans tenir compte de la violente réalité des tropismes.

4) Conclusion:

La seconde pièce de Sarraute continue donc à ménager aux spectateurs un accès à ces bas-fonds tropismiques que les romans avaient rendus familiers aux lecteurs. Pourtant, cet accès nous semble ici comme rétréci. On l'a vu, les métaphores sont peu nombreuses, et restent dans un registre assez quotidien. Quant à la scène imaginaire (la torture de Simone), elle paraît insérée de façon un peu artificielle et démonstrative dans un dialogue qui donne par ailleurs beaucoup de gages au réalisme, voire à un certain naturalisme mondain³⁹². Dans *Le Silence*, le moment le plus irréel, celui de l'oblation des âmes, était vécu par tous les membres du chœur et restait en quelque sorte en équilibre à la lisière du réel et de l'imaginaire. D'ailleurs la pièce tout entière, plus riche en métaphores et en résonances mythiques, mêlait de façon plus fluide réel et imaginaire. Dans *Le Mensonge*, ces deux plans sont plus nettement séparés — là encore peut-être dans un souci de clarté didactique — et le passage se fait plus laborieusement de la mondanité un peu lisse des années 60 aux troubles abîmes tropismiques peuplés des spectres de l'Occupation. Sans doute, il n'était pas aisé d'inventer un dialogue qui puisse aller et venir entre ces deux plans. En tous cas, "le constant mouvement (...) de haut en bas et de bas en haut"³⁹³ que Sarraute dira avoir recherché dans ses pièces ne se réalise pas ici de façon totalement convaincante.

³⁹¹ Jeanne, puis Yvonne confient qu'elles auraient "si peur" de mentir (Pléiade, pages 1403 et 1407); Lucie, elle, a "si peur" que le menteur se sente démasqué par elle et Yvonne a "trop peur" de la vérité pour vouloir la connaître si elle doit bouleverser ses rapports avec les autres (Pléiade, pages 1408 et 1413).

³⁹² Certaines tournures de Français parlé, assez datées et connotées, vont dans ce sens: "Oh! On mourait", "Pour ça chez nous on était d'un strict", "On n'est pas plus aimable", "Mon petit Robert, au secours, tirez-nous de là", etc.

³⁹³ "Le Gant retourné", Pléiade, p.1710.

Du point de vue de la temporalité aussi, *Le Mensonge* constitue, après *Le Silence*, une sorte de régression réaliste. Les dernières répliques font alterner le présent d'un départ collectif un peu dégrisé ("la farce a assez duré") avec la répétition obsessionnelle, par le seul Pierre, de l'aveu passé de Simone ("Je jouais"), converti en mensonge éternellement présent ("(*Ton hypocrite*) Je jouais..."). Mais, à l'image du chœur, le spectateur ne se sent plus guère compromis dans cette quête tropismique qui piétine, figée par le leurre qui fascine Pierre. Dans *Le Silence*, les dernières remarques que faisaient les F étonnées à H1 soulignaient la collision de deux dimensions hétérogènes de la réalité³⁹⁴; ici le texte ménage un retour progressif à la réalité de la vie sociale après la "plongée" dans la dimension tropismique. Le fait que nous soyons maintenant, comme le chœur, prêts à partir, signifie bien que nous n'avions quitté que pour une rapide "excursion" l'espace et le temps à peu près réalistes d'une soirée.

Le Mensonge, qui fut considéré au moment de la création comme la plus théâtrale des deux premières pièces, a été beaucoup moins porté à la scène que *Le Silence*, et que toutes les autres pièces de Sarraute. Sans doute sa plus grande conformité à un modèle traditionnel, et aussi son souci de clarté didactique, ont-elles finalement joué en sa défaveur. Après la nouveauté du *Silence*, et son audace dans l'invention d'une théâtralité spécifique, *Le Mensonge* ressemble à un pas en arrière. Les metteurs en scène et le public ont appris peu à peu à apprécier la théâtralité inattendue des pièces de Sarraute; peut-être que celle du *Mensonge* ne les surprend plus assez maintenant.

³⁹⁴ "Tout à l'heure... (...) Son silence... (...) Il m'a semblé..." (Pléiade, p.1397).

Chapitre V: Isma

1) Une histoire de couples:

Si on lit *Isma* après *Le Silence* et *Le Mensonge*, on sent assez vite que cette troisième pièce introduit une figure nouvelle, qui brouille le jeu habituel du protagoniste et du chœur: c'est la figure du couple. De façon significative, Sarraute a appelé Elle et Lui ses deux protagonistes. Et comme pour "enfoncer le clou", elle met en scène dès le début de la pièce une quasi rupture conjugale, celle de H1 et F1, qui se découvrent (comme les vieux époux du *Cercle de craie caucasien* de Brecht, évoqués peu après) une mutuelle antipathie (!):

F1: Ah, elle est bonne! Ecoutez-le! Il ne me le pardonnera pas... que je refuse de retourner dans la pureté, la dignité, la pudeur... à son régime de laitages, de bouillies... Rien que les grands sujets. La Politique. L'Art. Ou juste les morts. (...) Pas le droit de baisser le nez pour flairer, pour humer... aussitôt une tape sur le dos... le rappel à l'ordre...

H1: Tu es ignoble.

F1: Ignoble. Moi! Vous savez, je vais vous dire: je l'ai toujours senti, depuis le début, mais je n'arrivais pas à mettre le doigt dessus. (...) C'est un tiède. Un indifférent.³⁹⁵

Le couple formé par H1 et F1 sert de repoussoir au couple de Elle et Lui, qui se caractérise par une empathie totale, une identité presque absolue³⁹⁶ dans le ressenti tropismique — ce qui, pour Sarraute, pourrait bien constituer une définition de l'amour³⁹⁷. Toute l'action de la pièce va consister pour le couple protagoniste à parler d'un cinquième couple absent, les Dubuit, afin d'en arriver très progressivement à expliquer aux autres l'horreur que leur inspire, à tous deux, la façon dont les Dubuit prononcent les mots qui finissent en "-isme"

³⁹⁵ Pléiade, pages 1430 et 1431.

³⁹⁶ Elle paraît un peu plus tendre que Lui à l'égard des Dubuit, à moins qu'Elle ne se sente simplement plus coupable que Lui de ne pas pouvoir les supporter!

³⁹⁷ C'est ce que semblent suggérer certains passages du *Planétarium* (voir chapitre I, section 6. C), et, plus tard, de *Tu ne t'aimes pas* ; dans ce livre, interrompu un moment par la mort de Raymond Sarraute, certaines pages essaient de faire revivre la réalité tropismique de ce que les autres appellent "un amour partagé" (voir Pléiade, pages 1226 à 1232).

— ceci dans l'espoir soit de se débarrasser de leur obsession, soit d'alléger leur angoisse tropismique en la faisant partager³⁹⁸.

Ce schéma général (qu'on peut appeler, pour reprendre les termes d'Arnaud Rykner, celui de la montagne qui accouche d'une souris³⁹⁹) se dégage à une lecture attentive et à travers maints détours: si on quitte en effet le point de vue du couple protagoniste, la pièce n'apparaît plus que comme une suite décousue de malentendus et de digressions, voire de divagations⁴⁰⁰! En fait, la dynamique de la pièce est bien ce "mouvement concentrique" que la critique Colette Godard avait décelé⁴⁰¹, ou encore, pour reprendre l'image plus chimique de Sarraute, cette "cornue où les sensations mijotent"⁴⁰²: dans les deux cas, et qu'on conçoive la pièce comme une centrifugeuse ou un alambic à distillation, il s'agirait bien d'obtenir à la fin de *l'extrait de tropisme*.

On peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles Sarraute abandonne ici le protagoniste unique ou plutôt le dédouble. Peut-être, dans la mesure même où le tropisme ne sera pas finalement partagé par le groupe (il n'y a pas, comme nous le verrons, de conversion même momentanée du chœur), a-t-elle ressenti le besoin de lui donner plus de poids en le faisant "supporter" par deux personnes au lieu d'une. Peut-être le thème même de la pièce, le tropisme de répulsion, prend-il plus de relief d'être porté par un couple, c'est à dire par l'image de l'intimité physique la plus forte. Toujours est-il que la relative consistance de ces figures de couple (deux surtout sur les quatre présents, outre les Dubuit absents) apparaît comme un petit pas effectué par l'écriture théâtrale dans la direction de

³⁹⁸ Le couple de Elle et Lui préfigure ainsi l'enfant Natacha de *Enfance*, en proie à ses "idées" mauvaises.

³⁹⁹ Voir sa Notice introductive à *Isma*, Pléiade, p.2008. On peut aussi hasarder le jeu de mots: beaucoup Dubuit pour rien... Après tout, Nathalie Sarraute n'a-t-elle pas souvent dit que le théâtre était pour elle une sorte de délassement?

⁴⁰⁰ Le rapport entre le "mécanisme de couple" et "l'exposition d'une quête" a été bien dégagé par Denise Goitein dans son article "A propos d'Isma: réflexions sur le théâtre de Nathalie Sarraute", *French Studies*, XXX, janvier 76, n°1, pages 43 à 56.

⁴⁰¹ Voir son compte-rendu du spectacle de Claude Régy, *Le Monde*, 7 février 1973, cité dans Pléiade, pages 2012 et 2013.

⁴⁰² *Ibid.*

personnages plus identifiables que les membres d'un chœur. Et l'écriture des pièces suivantes semblera bien confirmer cette tendance.

2) L'action:

Voyons maintenant en détail les diverses séquences de la pièce:

La pièce commence, comme les deux précédentes, dans l'immédiat après-coup d'un petit scandale, d'un éclat: la conversation a été brutalement interrompue par H1, qui ne supportait plus que le groupe, mené par Elle et Lui, dénigre les Dubuit. Rappelés à l'ordre du Lieu Commun, tous se remettent avec application à échanger des clichés anodins, jusqu'à ce que Lui explose, dénonce l'inanité de leur échange, et propose, au soulagement général, de revenir aux Dubuit. Mis en minorité, traité de "tiède", H1 s'en va, abandonné même par sa femme qui préfère rester. Il s'agit donc ici d'une sorte de prologue, à l'issue duquel le groupe, consolidé par une exclusion, a trouvé le "bon" sujet de conversation (les Dubuit). (p.1423-31)

1) Le groupe va maintenant essayer de cerner qui sont les Dubuit pour Elle et Lui, première étape nécessaire si on veut comprendre le sens de leur aversion. Les Dubuit leur sont, disent Elle et Lui, trop proches pour être seulement antipathiques; ne s'agirait-il pas plutôt de parents, et l'explication ne serait-elle pas à chercher dans la psychanalyse? Non. Alors les Dubuit leur ont-ils *fait* quelque chose? Non, décidément non. La séquence se clôt par un court et énigmatique *duo de l'aversion* de Elle et Lui. (p.1431- 35)

2) Le groupe essaye alors de définir qui sont les Dubuit en eux-mêmes: recourant aux catégories psychologiques les plus éculées, F3 les définit comme hypocrites et sournois, puis H3 fait le portrait de Dubuit en arriviste; mais il est vite arrêté dans son élan par le reste du groupe qui l'accuse d'assouvir des rancœurs personnelles. F3 revient à la charge avec un "fait", un ragot "de source sûre": les Dubuit sont des exploiters, ils cachent des victuailles dans des coffres et se gobergent, tout en jouant aux donneurs de leçons. L'excitation de F3 fait peine à voir mais ne soulage en rien Elle et Lui, qui entonnent avec plus de conviction un second *duo de l'aversion*. (p.1435-39)

3) Elle et Lui, vaguement encouragés par les autres, s'approchent peu à peu du pot aux roses ("Une sensation..."), et c'est Elle qui, n'y tenant plus, évoque enfin *Isma*: "Cette façon qu'il a de prononcer isma (...) Comme un venin". Aussitôt H2 intervient: la chose semble bien être passible d'une explication psychanalytique. Mais H3 s'interpose: tout cela, ce sont des fioritures; la vérité, dont il a eu l'intuition fulgurante, c'est que les Dubuit ont commis un crime. Assez vite F1, F2, H2, F3 adhèrent à cette idée et bientôt le groupe communique dans l'horreur partagée: on tue symboliquement les Dubuit en les accusant de meurtre, le chœur est constitué ("Tous ensemble. Au chaud..."). Mais Elle et Lui ne sont pas d'accord: "c'est *isma* qui est l'essentiel". Et sur ce thème, ils développent, entre rage et culpabilité, un troisième *duo de l'aversion*. (p.1439-44)

4) F2, pour délivrer Elle et Lui de leurs remords, confie sa propre aversion pour les oreilles décollées, et les incite à se débarrasser de tout sentiment de culpabilité. Elle et Lui entament alors le quatrième *duo de l'aversion*, le plus développé. On comprend enfin que ce qui les fait souffrir, c'est que (contrairement à F2 pour les oreilles décollées) ils attribuent un sens à *isma*, ils l'interprètent comme désir de la part des Dubuit de détruire, de bafouer: *isma est un crime*, qu'ils rêvent de voir reconnu et puni. La séquence culmine dans une scène imaginaire où l'on "voit" enfin emprisonné celui qui dit *isma*. (p.1444-47)

Epilogue: Lui rappelle que, en dépit de ses rêves exterminateurs, Elle éprouve aussi de la tendresse pour les Dubuit réels. Chacun essaie sans conviction de redonner une dernière fois sa recette, de défendre son interprétation. Elle et Lui restent avec le fardeau entier de leur tropisme; ils essaient une dernière fois de le faire partager: "Ecoutez: romantisma. Capitalisma (...) *ma... ma... ça claque* (...) Essayez, je vous en supplie, dites-le comme ça, en appuyant... *isma... isma...* vous sentez?". En vain: pour les autres, c'est vraiment "ce qui s'appelle rien". (p.1447-49)

Comme on le voit dans ce résumé, on n'arrive au cœur du sujet, *isma*, que bien après le milieu de la pièce. Une fois le mot lâché, le texte ne fera que développer cette révélation

que constitue *isma*. Nous accompagnerons Elle et Lui dans leur tentative de s'approcher au plus près de leur sensation, jusqu'au coeur brûlant du tropisme — refusant avec eux de suivre les fausses pistes, de plus en plus fantasmatiques d'ailleurs, que continuent à proposer les autres. La révélation que constitue "*isma*" ne structure donc que le dernier tiers de la pièce à peu près, de la réplique 327, où "le mot est lâché" à la réplique 481, la dernière. Force est de constater que les deux premiers tiers de *Isma* ne parlent pas de "*isma*". Le débat avec H1 sur le dénigrement (ce que nous avons appelé le prologue) occupe en fait presque le premier tiers de la pièce (répliques 1 à 150), et le deuxième tiers (les parties 1) et 2) du résumé, répliques 151 à 326) est occupé par diverses tentatives d'explication des Dubuit par les membres du groupe, dans le but avoué de soulager Elle et Lui de leur obsession, mais plus sûrement pour satisfaire leur goût pour l'enquête policière, psychologique, ou psychanalytique (variantes nobles du commérage).

On aurait ainsi affaire à trois schémas actantiels successifs, chaque schéma étant lui-même double, suivant le point de vue qu'on adopte⁴⁰³:

1)

D1 -----> S = Elle et Lui ----> O = parler des Dubuit (trouver un sujet de conversation "intéressant") <----- A = le Groupe / Op = H1

1')

D1 = le Lieu Commun -----> S = H1 ----> O = ne pas parler des Dubuit (trouver un sujet de conversation "intéressant") <----- A = le Groupe / Op = Lui (puis Elle, puis le Groupe, dans un revirement général).

2)

⁴⁰³ C'est en principe toujours le cas au théâtre, comme le souligne Anne Ubersfeld: "ce qui distingue le texte dramatique du texte romanesque par exemple, c'est le fait qu'au théâtre nous ne sommes pas confrontés à un seul modèle actantiel, mais au moins à deux" (*Lire le théâtre, op. cit.*, p.81). Mais cette essentielle "duplicité" du texte dramatique était jusqu'ici négligeable, vu la lisibilité extrême des deux premières pièces. Ici, elle est plus apparente — même si nous n'avons pas encore affaire à des schémas actantiels réellement concurrents, comme ce sera le cas avec *C'est beau*. Les schémas doubles de *Isma* contribuent en tous cas à la relative confusion de la pièce.

**D1 -----> S = Elle et Lui ----> O = parler des Dubuit (exprimer leur aversion) <-----
 --- A/ Op = le Groupe**

2')

**D1 = le Lieu Commun -----> S = le Groupe ----> O = parler des Dubuit (utiliser
 leur cas pour mener une enquête psychanalytique, psychologique, policière) <-----
 A/ Op = Elle et Lui**

3)

**D1 -----> S = Elle et Lui ----> O = parler des Dubuit (exprimer *isma*) <----- A/ Op
 = le Groupe**

3')

**D1 = le Lieu Commun -----> S = le Groupe ----> O = parler des Dubuit (utiliser
 leur cas pour donner libre cours à leurs fantasmes) <----- A/ Op = Elle et Lui**

Nous aurons plus loin l'occasion de tenter d'élucider la nature de ce Destinateur D1 qui pousse Elle et Lui dans leur quête, et que nous n'avons pas défini. Qu'il nous suffise pour le moment de remarquer qu'au delà de l'identité de leur but immédiat (parler des Dubuit), le couple protagoniste et le Groupe restent séparés tout au long de la pièce par un essentiel malentendu. Alors que le couple protagoniste vit sa relation avec les Dubuit sur le mode d'une souffrance alimentée par une relative proximité, le Groupe projette sur le couple absent des émotions assez diverses, mais qui témoignent toutes d'une distance maintenue à leur égard tout au long de la pièce. Les Dubuit ne sont pour le Groupe qu'un prétexte à commérages plus ou moins déguisés ou un support de fantasmes. Il n'y a pas, dans *Isma*, de conversion du chœur à la quête du protagoniste (et il ne peut d'ailleurs pas y en avoir puisqu'a disparu l'idée d'un Ordre du Dialogue sur lequel refonder idéalement la communauté des parleurs). En fait le Groupe semble avoir pour fonction, à travers ses diverses propositions, de figurer le pôle négatif dans les débats — ici seulement esquissés et avec une ironie certaine — qui opposent Sarraute à l'existentialisme, à la psychanalyse, et à la psychologie traditionnelle.

3) Divertissements polémiques:

Le débat avec H1, qui occupe le premier tiers de la pièce, renvoie ironiquement au différend entre Sarraute et Sartre. Les positions de H1, son amour des "grands sujets", sa définition du lieu commun comme "lieu où l'on se rencontre"⁴⁰⁴ sont sans doute pour Sarraute une façon un peu cavalière de régler leur compte aux grands thèmes sartriens: la littérature engagée⁴⁰⁵ et surtout cette fameuse dénonciation de l'inauthentique que Sartre lui avait attribuée dans la préface de *Portrait d'un inconnu*, et qu'elle considérait comme un malentendu⁴⁰⁶. Ce malentendu lui avait sans doute été rappelé récemment (la création du *Silence* et du *Mensonge* a lieu deux ans avant la rédaction de *Isma*) par certaines réactions critiques superficielles, évoquant par exemple l'inanité de conversations de salon qui ne sont là que "pour taire l'essentiel" ou ces "lieux communs (...) moulins à paroles vides qui (...) potentialisent l'absence et la non-signification"⁴⁰⁷.

Contre H1 et le lieu commun sartrien⁴⁰⁸, Lui-Sarraute affirme donc que toute parole, si on veut bien l'entendre jusqu'à ses dimensions souterraines, est pleine de sens. Sa profession de foi annonce, dix ans à l'avance, les "exercices" de *L'Usage de la parole*:

⁴⁰⁴ Pléiade, pages 1430 et 1428 respectivement.

⁴⁰⁵ On peut penser qu'il y a de la part de Sarraute un peu de provocation dans le fait de parler des "ismes" *de cette façon*, après mai 68...

⁴⁰⁶ "La parlerie de Heidegger, ça m'a coulée" résume-t-elle dans ses entretiens filmés avec Olivier de Magny (cités plus haut). Elle se défendra plus tard, on l'a vu, par une ferme mise au point: "Ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'inconsistance apparente des bavardages, c'est précisément la consistance inconnue mais sensible dont ils sont lourds, tout ce qu'il y a derrière la conversation." ("Nathalie Sarraute: 'Sartre s'est trompé à mon sujet' ", *Les Nouvelles Littéraires*, n°2552, 30 septembre 76). Présentant en 66 la pièce de Georges Michel *la Promenade du dimanche*, Sartre revenait sur "les lieux communs": "Unique moyen, dans le monde actuel, de communication entre les hommes, ils sont aussi les agents de l'absolue séparation (...) <servant> à passer sous silence la vérité, à cacher hors de nous, en nous, la violence, (...) à nier le monde" (cité par Bernard Dort, *Théâtre réel*, Seuil, 1971, p.218).

⁴⁰⁷ Compte rendu du spectacle de Barrault par Véra Volmane dans *Les Nouvelles Littéraires* (20 avril 67), et présentation par Arlette Dupont de la création radiophonique du *Silence* sur les ondes belges (hiver 63-64, document des Archives de la RTBF), respectivement.

⁴⁰⁸ Peut-être aussi contre Ionesco et sa version théâtrale à lui du lieu commun...

Lui: Vous sentez par moments... monter... d'en bas... comme des bouffées?... Hein? (...) Tout à l'heure, tenez, pour ne pas chercher bien loin, il aurait suffi de tendre un peu l'oreille et derrière nos échanges, mes amis, quel concert! Avec presque tous les lieux communs, d'ailleurs, c'est pareil. Il n'y a qu'à en prendre un au hasard (...) et à travers ça... ce qu'on pourrait percevoir... Si seulement on voulait...⁴⁰⁹

Une fois débarrassés de H1 le "censeur sartrien", Elle et Lui vont encore avoir à lutter contre deux autres ennemis de Sarraute, la psychologie traditionnelle, et sa version comique ou ludique la psychanalyse (c'est du moins ainsi qu'elle apparaît ici). Certes, nous ne prétendrons pas que Sarraute se livre ici à une critique sérieuse et argumentée. Elle se contente d'épingler des tics et de désigner, à la base des deux attitudes, un même fonctionnement "policiier" et un même aveuglement des enquêteurs sur leur propre part de fantasme. Les tenants de l'explication psychologique dans la pièce sont H3 et F3 (là encore, l'idée de couple semble pertinente). Les définitions des Dubuit qu'ils proposent (des hypocrites, des sournois, des arrivistes) ne sont ni plus ni moins éclairantes que n'importe quelles autres (Dubuit est une petite nature, Dubuit est un tendre etc). Elles ne font que refléter les pulsions et les projections inconscientes de ceux qui les inventent. La nature purement fantasmatique de ces pseudo-vérités psychologiques éclate d'ailleurs dans la scène des victuailles cachées dans le coffre, scène apparemment rêvée autant que rapportée par une F3 hors d'elle (*surexcitée, rattrapant sa salive*, dit la didascalie), et se contredisant elle-même ("Un tendre", Dubuit!... Oh!). Le sommet du fantasme est atteint lorsque H3, rêvant tout haut le crime que les Dubuit ont commis, finit par entraîner le reste du groupe dans son rêve. La seule conversion du chœur que propose la pièce est donc celle-ci, à la fois atroce et comique: l'adhésion à un fantasme de meurtre, la fusion dans l'horreur inventée ("Tous ensemble. Au chaud... Tous unis. Tous pareils (...) on partageait la même répulsion"⁴¹⁰).

⁴⁰⁹ Pléiade, p.1428.

⁴¹⁰ Pléiade, p.1443.

Quant à l'explication psychanalytique, elle est balayée avec plus de désinvolture encore. Dans une sorte de parcours "à la hussarde" de l'histoire de la psychanalyse, Sarraute exécute en quatre formules la vulgate freudienne ("Oh non... Pitié... Pas les complexes. Les refoulements. Les régressions. Les fixations infantiles... Pas ça: le préfabriqué"⁴¹¹), avant de régler son compte à un lacanisme de café du commerce, d'un ridicule sans appel:

H2: Cette façon de prononcer les mots en isme, ça vous frappe, n'est-ce-pas?

Elle: Oui. Isma... A la fin des mots...

H2: Et ça ne fait pas surgir l'image d'un isthme?

Elle: Oh non, jamais.

H2: Bien. Très bien. Je comprends. Vous n'en voulez pas. Vous allez voir... je vais vous sortir de là. Laissez-vous aller. Là... Abandonnez-vous... Dites-moi à quelles associations ça vous conduit...

F2: A l'isthme de Panama?

Notons pour conclure que ces polémiques apparaissent comme des divertissements au double sens du terme. D'abord parce que Sarraute semble avoir voulu polémiquer *pour rire*, présentant les idées auxquelles elle est réellement opposée sous la forme de caricatures à la limite du potache. Ensuite parce qu'elle semble avoir pris un malin plaisir à égarer l'auditeur-spectateur en lui proposant sans cesse de suivre de nouvelles fausses pistes, celles-là même que le groupe propose inlassablement comme issue à l'idée fixe du couple — dans une sorte de dialogue socratique perpétuellement raté. Elle donne ainsi à entendre en même temps la recherche et l'échec de la communication — mais avec une sorte de légèreté communicative.

4) La recherche et le partage de la sensation:

Elle et Lui sont donc sur la piste de cette sensation infime qu'ils éprouvent tous deux à l'égard des Dubuit, et à laquelle, patiemment, ils reviennent en dépit des digressions. Ils cherchent à l'exprimer à travers ce que nous avons baptisé leurs *duos de l'aversion*, ces moments d'un paradoxal lyrisme qui scandent chaque séquence (et qui s'opposent, dans l'écriture, aux diverses arias des membres du groupe⁴¹²):

⁴¹¹ Pléiade, p.1433.

Elle: Quelque chose qui filtre d'eux, qui s'insinue... ça vous atteint... ça fait se soulever en vous... ça traverse tous les aspects... ça vient de rien...

Lui, *sévère*: Ca vient d'une source en eux... cachée... ça sort de là, ça nous remplit, ça se répand sur tout...

(Séquence 1)⁴¹³

Lui: (...) ce qui sort... ce qui vous pénètre... ce qu'on sent... et qui fait chez vous se soulever... comme les poils sur l'échine du chat... avant que vous puissiez rien faire pour l'empêcher...

Elle: Sans rien pour le justifier... Et alors vous êtes capable... Si c'était permis...

Lui: Si c'était impuni...

Elle: Oh, c'est horrible.

(Séquence 2)⁴¹⁴

Lui: Isma... quand on le suit jusqu'à sa source... ça nous conduit...

Elle, *tout bas*: A l'indicible. Qui n'a pas de nom. Qui n'est prévu nulle part. Que rien n'interdit.

Lui: Quelque chose de glissant... qui vous file entre les doigts...

Elle: On l'attrape un instant (...) C'est cette fin en isme. Il la redresse... C'est comme la queue d'un scorpion. Il nous pique... Il déverse en nous son venin...

(Séquence 4)⁴¹⁵

Ce qui mène Elle et Lui et à travers eux l'action de la pièce, c'est donc cela, une sensation infime. Il s'agit de la saisir, dans son irréductible vérité, pour tenter de la faire partager: le Destinateur D1 pourrait donc être désigné comme le Partage de la Sensation⁴¹⁶. Ce mouvement de recherche patiente, d'approche inlassable vers la singularité du ressenti⁴¹⁷, c'est ce qui rapproche *Isma* du roman *Entre la vie et la mort*, qui en est la source toute proche (*Isma* est rédigé dans les mois qui suivent la parution du roman)⁴¹⁸. On trouve déjà

⁴¹² On entend ainsi, au fil du texte, F3, H3, F2, entonner qui le Grand Air des Victuailles, qui l'aria du Crime, qui le récitatif des Oreilles Décollées...

⁴¹³ Pléiade, p.1435.

⁴¹⁴ Pléiade, p.1439.

⁴¹⁵ Pléiade, p.1445.

⁴¹⁶ On retrouve encore une fois ce geste qui invite à "regarder ensemble", à reconnaître ensemble la vérité d'une sensation — geste qui fonde l'écriture de Sarraute, rappelle Françoise Asso (*Nathalie Sarraute Une écriture de l'effraction, op. cit.*, pages 14 à 27). *Ne sentez-vous pas, comme moi?* ainsi pourrait s'énoncer ce geste-leitmotiv des textes de Sarraute.

⁴¹⁷ La répétition de "isma " plusieurs dizaines de fois dans la pièce nous apparaît comme une façon pour Elle et Lui de reprendre à chaque fois leur élan pour s'approcher plus près de leur sensation — et non pas, ainsi que le propose Eric Eigenmann, comme l'*imitation* presque magique d'un référent indicible, c'est à dire un témoignage de "l'impuissance du langage à signifier" (il s'agit donc, pour Eigenmann, d'un autre exemple de ce "discours de pacotille <qui> ne rémunère certes pas le défaut des langues, en termes mallarméens, sinon dans la mesure où *il donne le change* , mais <qui> travaille à l'occulter." Eric Eigenmann, *La Parole empruntée, Sarraute Pinget Vinaver*, L'Arche, 1996, pages 34 à 36).

⁴¹⁸ *Entre la vie et la mort* (que Nathalie Sarraute a plusieurs fois désignée comme son œuvre préférée) est, pour reprendre les termes du "Prière d'insérer" pour l'édition de 1968, un livre "où il est question d'écrivains et d'écriture", mais qui n'est ni une autobiographie, ni un art poétique: "Il

dans le roman le mouvement général qui part du ragot⁴¹⁹ pour aller vers la sensation la plus authentique — ce même mouvement qui entraîne la pièce du premier mot ("dénigrement") jusqu'aux presque derniers ("vous sentez?"). Dans le roman, c'est à travers l'optique de l'apprenti écrivain que ce mouvement nous est communiqué. On l'accuse, comme Elle et Lui dans la pièce, de se repaître de ragots ("Ah, encore les Ballut? Mais mon cher, c'est une idée fixe..."⁴²⁰) alors que ce qui l'intéresse, c'est autre chose: c'est ce qui, à travers "un simple mot sans importance, un accent, n'importe quoi"⁴²¹, lui fait signe, s'infiltrer en lui, le presse, enfle, appuie. C'est une sensation, c'est à dire quelque chose qu'il veut communiquer, et qu'il éprouve donc le besoin d'exprimer. Au chapitre suivant (qui décrit "le drame toujours renouvelé de la confrontation de la sensation avec le langage"⁴²²) on verra d'ailleurs l'apprenti écrivain s'acharner et se perdre, dans une solitude totale et armé de sa seule "ardente patience", pour attraper et mettre en mots cette sensation infime⁴²³.

Pourquoi s'acharner ainsi à traquer l'infinitésimal? La question vaut pour Elle et Lui, comme pour l'apprenti écrivain de *Entre la vie et la mort*, comme aussi pour Sarraute, évidemment. Toute cette énergie et ce talent déployés visent-ils quelque chose d'aussi anodin et peu intéressant que, par exemple, ces "oreilles décollées" que F2 déclare haïr sans faire tant de façons? Certes, *isma*, cela ne semble pas non plus très intéressant, et comme le dit à la fin H3, "c'est vraiment ce qui s'appelle rien". Ce qui est intéressant, ce

montre quelques phases d'une lutte acharnée à l'issue toujours incertaine sur un des terrains où la vie et la mort s'affrontent avec le plus de dissimulation, celui où une oeuvre littéraire prend racine, grandit ou meurt." (Pléiade, p. 1863).

⁴¹⁹ Chez Sarraute comme chez Dostoïevski, la passion du ragot est une forme dégradée du désir de vérité et du désir de contact avec autrui. Comme l'écrit Gaëtan Brulotte: "Le potin est contradictoire. Il représente une des voix de la vérité, de cette vérité qu'on cherche avec acharnement à dépister (...) mais il est aussi la voix de quelque surmoi qui juge et classifie, voix qu'on déteste" ("Tropismes et sous-conversation", *L'Arc, op. cit.*, p.43). Sur le ragot comme dévoiement de la quête tropismique, voir *Portrait d'un inconnu* (Pléiade, pages 46 et 62), *Martereau* (Pléiade, p.218), et surtout, on l'a vu, *Le Planétarium* (Pléiade, pages 474 à 481).

⁴²⁰ Pléiade, p.650.

⁴²¹ Pléiade, p.656.

⁴²² Pour reprendre l'expression de Ann Jefferson dans sa Notice introductive au roman (Pléiade, p.1850).

⁴²³ Cf dans la Première Partie le chapitre VII, 2) où nous avons vu que la sensation, dans le texte sarrautien, peut être définie comme *ce vers quoi s'avance la phrase*.

n'est pas *isma* en soi, c'est ce qu'*isma* provoque comme interprétation, c'est le sens, même délirant, qu'on peut attribuer à *isma* — contrairement aux oreilles décollées qui ne provoquent aucune interprétation, et ne se voient attribuer aucun sens ("je ne perds pas mon temps à chercher, déclare F2, (...) Je chasse ces gens-là, voilà tout. Je les supprime (...) Aucune pitié. Aucun attendrissement (...) Pas besoin de les accuser, pas besoin de leur faire avouer"⁴²⁴). Les oreilles décollées sont hors langage⁴²⁵. Tout au contraire, *Isma* n'est que du langage, *Isma* — qui sonne comme un prénom de femme — est un être de langage, qui préfigure les personnages-mots de *Ouvrez*, la dernière oeuvre de Sarraute. Et *Isma* révèle l'être même du langage comme lieu dangereux de la rencontre avec autrui.

En effet le sens que Elle et Lui attribuent à *isma* est bien celui d'une agression commise par les Dubuit. Cela ressort nettement de la fin de leur dernier *duo de l'aversion* (la séquence 4, dont le début est cité plus haut):

Elle: (...) il déverse en nous son venin... pour nous punir... juste pour ces mots... pour leur terminaison...

Lui: Il cherche sournoisement à détruire en nous... oh, c'est trop insensé, c'est trop fou... comme, en nous, un point vital...

Elle: En douce, en catimini, ni vu ni connu.

Lui: Et à travers nous, il atteint... il bafoue... quelque chose...

Elle: Tout ce qu'il hait de toutes ses forces... qu'ils haïssent tous les deux...

Lui: Une manière d'être... une façon de penser... (*Etouffant*) La pensée... Ils veulent niveler... avilir...

Elle: En toute impunité. Sans qu'on puisse bouger... sans qu'on ose jamais... on se traite soi-même de fou...

Lui: Et personne! Personne pour nous soutenir.⁴²⁶

Le crime des Dubuit, tel qu'il est ici enfin dévoilé, serait donc de vouloir bafouer, par cette prononciation défectueuse, tout un univers de pensée que connoteraient les mots en -isme. Mais cette accusation n'est jamais formulée nettement: si, à cause d'*isma*, Elle et Lui accusaient par exemple les Dubuit d'anti-intellectualisme, il serait aisé de dénoncer chez eux un pur et simple délire d'interprétation. Ce qui les fait souffrir, c'est un phénomène à la fois plus vague et plus spécifique: c'est chez les Dubuit un usage pervers de la parole, une

⁴²⁴ Pléiade, pages 1445 et 1448.

⁴²⁵ En tous cas pour F2. Quant à Sarraute, elle y dissimule sans doute une ou plusieurs allusions, car on peut voir dans ces oreilles décollées un souvenir des "théories" physiognomoniques des nazis — ou y entendre une plaisanterie en rapport avec le media d'origine: toutes ces divagations pourrait bien "décoller les oreilles" des auditeurs de la pièce (dans *Enfance*, Véra utilise une expression russe: "Vraiment 'les oreilles se fanent' en entendant ça...").

⁴²⁶ Pléiade, pages 1445 et 1446.

façon d'affaiblir par la prononciation la valeur des mots utilisés, de faire passer par elle un message crypté qui dévalue le message manifeste. Cet usage pervers de la parole, il peut être intéressant d'en relever d'autres occurrences dans l'oeuvre de Sarraute et de s'interroger sur leur sens.

5) L'impossible transparence:

L'écho le plus évident se trouve dans le roman déjà signalé comme source proche de la pièce, *Entre la vie et la mort*. Dans un des premiers chapitres, le texte épouse l'optique de l'apprenti écrivain pour développer la sensation de répugnance éprouvée à entendre une prononciation exagérément traînante:

"Les molles voyelles grasses impitoyablement sur lui s'étirent, s'étalent, se vautrent... ces vaaacances... la courte consonne finale apporte un bref répit, et puis on va recommencer... le soooleil... laaa meeer... le liquide aux relents fades qu'elles dégorge l'asperge..."⁴²⁷

Là où les autres entendent une gouaille bon enfant, l'apprenti écrivain ressent une "violence sournoise", et bientôt une violence brutale ; c'est un viol qui est commis sur le corps de la langue:

(...) un sadique en train de s'acharner sur sa victime. Rien ne peut le contraindre à la lâcher... Les vaaacances... elle est traînée, toute défigurée, grotesque, avilie, prostituée (...) la voilà, cette fois, traînée plus loin, serrée plus fort... rampante, hideuse, déformée, tuméfiée, boursouflée... Vous saavez... les vaaa... son bourreau, comme à bout de forces, enfin à contrecœur la lâche... cances... juste pour un instant..."⁴²⁸

Cette violence, pour l'apprenti écrivain, est délibérée. Il ne s'agit pas ici, comme les autres auditeurs veulent le croire, de la familiarité gouailleuse qu'a spontanément l'accent populaire, mais d'une froide volonté de nuire⁴²⁹. C'est "le dessein délibéré de bafouer,

⁴²⁷ Pléiade, p.643.

⁴²⁸ Pléiade, pages 644 et 645.

⁴²⁹ Cette méfiance pourrait bien renvoyer à une position esthétique de Sarraute: dans ses textes le parlé (qui est un pensé-parlé) reste toujours dans un même registre de langue courante, et ne cherche jamais (à de rares exceptions près dans les premiers romans) à retranscrire des particularismes socialement marqués; la langue populaire est sans doute pour Sarraute suspecte d'être, en littérature, forcément artificielle (c'est aussi la position de Queneau par exemple, mais il choisit, lui, de jouer de cette artificialité).

d'avilir, de détruire" (on retrouve ces trois mêmes verbes dans le dernier *duo* de *Isma*) quoi, sinon la langue, l'instrument de la communication? Et il rêve, comme Elle et Lui dans *Isma*, d'une action en justice:

(...) C'est une agression intolérable, un attentat... Pour moins que cela un poète sur son lit de mort s'est dressé... — La preuve de la préméditation. Fournissez la preuve. Il nous faut une preuve absolue, vous entendez? L'avez-vous? — C'est une certitude. — Fondée sur quoi? — Je ne sais pas... Je le sens... Vous le sentez aussi, comme moi...⁴³⁰

Faute de preuve, le procès restera bien sûr fantasmatique, comme dans la pièce. Et l'apprenti écrivain n'aura d'autre ressource que de rêver au moment où l'agresseur desserrera son étreinte, laissant la voyelle (et par métonymie la langue tout entière) "reprendre sa forme":

Les vacances. La mer. La pêche... Voyez comme elle est belle quand on la traite ainsi (...) avec tous les égards qui lui sont dus... Comme elle se dresse, toute droite et légère, naturellement discrète, modeste et fière... sa limpidité, sa grâce innocente tiennent à distance, commandent le respect. On n'a pas le droit de porter atteinte à cela. Ce sont des choses de la plus haute importance...⁴³¹

Si nous avons longuement cité des passages de ce chapitre, c'est qu'il développe une rêverie sur l'usage de la parole qu'on trouve en bien d'autres endroits de l'oeuvre. L'apprenti écrivain du roman semble partager avec le couple protagoniste de *Isma* un même désir utopique de transparence de la parole: il faudrait arriver à la plus grande neutralité possible dans la prononciation afin de maintenir la plus grande transparence possible de la communication. Que la voix, comme marque de la subjectivité, se résorbe dans les mots prononcés (comme en eux le son dans le sens): tel est le rêve de transparence qu'on trouvera exprimé dans les livres ultérieurs, en particulier dans ces moments presque idylliques de récitation⁴³² que mettent en scène *Enfance* ou *Tu ne t'aimes pas*. Mais les locuteurs sarrautiens font bien plus souvent l'expérience de l'opacité que celle de la transparence. C'est même cette expérience de l'opacité de la parole de l'autre (d'autant plus cruelle qu'elle est toujours rapportée à ce rêve de transparence) qui alimente le plus

⁴³⁰ Pléiade, p.646.

⁴³¹ Pléiade, p.645.

⁴³² (...)il faut surtout que je parte sur le ton juste (...) ne pas faire trop monter, trop descendre ma voix, ne pas la forcer, ne pas la faire vibrer (...) les mots se détachent très nets, exactement comme ils doivent être, ils me portent, je me fonds avec eux (*Enfance*, Pléiade, p.1088). Nous n'étions plus rien que lui <le poème>... Notre voix était sa voix... elle recevait de lui ses inflexions... (*Tu ne t'aimes pas*, Pléiade, p.1198).

souvent la "machine à tropismes". Cette expérience est souvent vécue comme intimité forcée, compromission, fusion avec l'autre jusques et y compris avec ce qui dans sa parole nous agresse ou nous répugne. D'où l'intolérable souffrance que ressent le locuteur sarrautien: son hypersensibilité linguistique le conduit à éprouver les "agressions" commises par ses interlocuteurs comme s'il en était lui-même l'auteur. Et de fait, si l'apprenti écrivain ressent si vivement le viol qui s'accomplit par la prononciation "vautrée" de *vaaacances*, n'est-ce pas parce qu'il est plus sensible que quiconque aux "origines sensorielles et érogènes du langage, enfouies sous les conventions"⁴³³? Quant à Elle et Lui, est-ce qu'ils ne se métamorphosent pas eux-mêmes en Dubuit, à force de les faire revivre si intensément dans leurs *duos de l'aversion* ? N'entend-on pas, dans certaines répliques expirées comme autant de bouffées pulsionnelles (Elle: "En douce, en catimini, ni vu ni connu"⁴³⁴), la même jouissance surnoisement sadique qu'ils dénoncent chez les Dubuit?

On aura remarqué en effet que la singularité du parlé, parfois appréhendée d'abord comme signe d'une condition sociale ("milieu modeste", "complexé", "en remet pour s'affirmer", plaident les autres auditeurs), est finalement rapportée à une réalité plus trouble — que cette première interprétation, comme une falsification rassurante, était destinée à cacher: celle des pulsions, entre autres sexuelles, qui sont à l'oeuvre dans le parlé⁴³⁵.

C'est particulièrement évident dans le cas de *vaaacances*, mais cette réalité pulsionnelle est aussi présente, quoique moins nettement, dans *Isma*, et on l'entend aussi bien chez Elle que chez Lui:

⁴³³ Rachel Boué, "L'écriture à haute voix", *Poétique* n°102, avril 95, pages 142 et 143.

⁴³⁴ Vers la fin de la pièce, Elle reformule la même accusation, pour étayer son fantasme légaliste: "Vous avez osé <dire *isma*> ... par en dessous, comme toujours, vous croyant à l'abri... Ce sont des choses qu'on faisait autrefois, hein? Quand on se croyait tout permis?" C'est encore un écho de la période de l'Occupation, comme dans *Le Planétarium* les vagues souvenirs d'Alain Guimier enfant concernant ces "juifs cachés (...) proies surnoisées, inquiétantes, forçant surnoisement les autres, les purs (...) à une répugnante complicité". Ce thème de la "répugnante intimité" vite traduite en "répugnante complicité" fait bien de *Isma* une exploration des pulsions obscures qui sont à l'oeuvre dans le racisme — une exploration inquiète et inquiétante, qui peut et doit éclairer chacun sur ses propres obscurités.

⁴³⁵ le tic de langage comme indice de pulsions est présent dès les premiers textes, comme nous l'avons noté (Voir Première Partie, Chapitre VII, 2).

Elle, *excitée*: (...) Cette façon qu'il a de prononcer isma... Le bout se relève... Ca s'insinue... Plus loin. Toujours plus loin. (...)
 (...) Elle: (...) ma... ma... Ca claque... il fait claquer ses lèvres...
 Lui: Il savoure ça... mm, c'est bon. *Isma*.

La voix, ses intonations, sa façon de moduler et d'articuler⁴³⁶ apparaissent très souvent comme les vecteurs privilégiés d'un viol métaphorique. Outre le vieux monsieur du tropisme XV, poursuivant la jeune fille de ses "Dover, Dover? Hein? Hein?" sans répit, on voit le Vieux de *Portrait d'un inconnu* faire la même chose avec des mots russes: "Kotori tchass, leur dit-il à brûle-pourpoint, tchernoziom... hein? hein? Novo-tcher-kassk? Il détache fortement chaque syllabe..."⁴³⁷. Avec l'Oncle de *Martereau*, l'attentat est plus sournois, mais aussi plus explicitement désigné:

(...) cette voix molle, mouillée (...) On ne comprend pas très bien tout de suite ce qu'on ressent auprès de lui dans ces moments-là: une gêne... une répulsion... cette intonation cajolante, humide et molle s'insinue en vous, cherche à vous atteindre aux endroits les plus secrets, les mieux gardés, c'est un manque de décence, un manque criminel de respect, une tentative de viol... On a le sentiment d'être son instrument de plaisir, son jouet...⁴³⁸

Par delà la neutralité apparente du code linguistique — comme derrière une façade de respectabilité se font de louches trafics — grouille tout une économie souterraine des pulsions, se mènent des petits trafics émotionnels et libidinaux qui passent par l'accent, l'intonation, le timbre, l'articulation, le rythme de la parole, tous ces points où le code prend appui sur le corps⁴³⁹. Nul moralisme chez Sarraute: le rêve de transparence totale est bien

⁴³⁶ Ce que Gaëtan Brulotte désigne du terme générique de "modulation gestuelle de la voix qui parle" (Cf "Le gestuaire de Nathalie Sarraute", *Revue des sciences humaines* n°217, 1990-91, p.87).

⁴³⁷ Pléiade, p.115.

⁴³⁸ Pléiade, p.207.

⁴³⁹ La vision sarrautienne des rapports entre voix et libido peut être mise en rapport avec certaines recherches, qui commençaient à l'époque, sur les capacités expressives de la voix — des expériences de théâtre comme celles des Roy Hart Speakers aux spéculations des psychologues sur le "cri primal". Ces recherches présupposent le plus souvent l'utopie de retrouvailles avec une authenticité infra-linguistique. "Le risque existe, écrit Michel Collomb, que la valorisation récente de la voix puisse recouvrir une certaine complaisance pour l'irrationnel (...) On sera tenté de la célébrer comme la trace concrète et audible de l'originel et de l'irréductible en chacun." (Introduction à *Voix et création au XXème siècle*, Actes du Colloque de Montpellier, 26, 27, et 28 janvier 95, Honoré Champion). Sarraute nous semble au contraire refuser toute "mythologie de la voix, entendue comme expression immédiate du moi" (*Ibid.*). *Isma*, comme *Entre la vie et la mort*, nous propose en effet d'entendre la voix comme prise d'emblée dans un réseau d'interactions sociales, émotionnelles, pulsionnelles, et dans une tension "insoluble" entre code et corps.

une utopie. Le corps "partout-parlant" de l'autre désigne la limite et l'impossibilité de ce rêve; bien mieux, il propose au locuteur sarrautien une gageure: tout est à interpréter, et l'interprétation n'aura jamais de fin.

C'est sans doute cet aspect "extrémiste" d'*Isma* qui fait que se brouille avec cette pièce le schéma dont nous avons repéré les constantes dans les deux premières pièces. Si pour chaque interlocuteur la parole de l'autre est susceptible d'être interprétée à l'infini, il ne saurait plus être question de se soumettre tous ensemble (le Choeur se laissant guider par son Chevalier) à l'Ordre du Dialogue; chacun en est réduit à vivre le drame de la communication et à lui donner un sens *pour son propre compte*. C'est pourquoi la plupart des caractéristiques du modèle antérieur vont se retrouver gauchies dans la troisième pièce, qu'il s'agisse du rôle du protagoniste, chevalier de la parole et bouffon, de ses rapports avec le chœur, ou de son action. *Isma* est un peu, nous allons le voir, le dernier avatar d'un modèle que l'écriture va abandonner, pour proposer avec *C'est beau* une nouvelle approche. Nous étudierons ce tournant de l'oeuvre dans la Troisième Partie. Auparavant, nous allons donc essayer de rappeler l'évolution de l'écriture au fil des trois premières pièces; il s'agit de dresser un bilan de cette période radiophonique et chorale du point de vue des textes, avant d'aborder les réalisations qu'ils ont suscitées sur les ondes et sur la scène.

Conclusion sur les textes:

Un des changements les plus notables dans **Isma** par rapport au schéma habituel, c'est la disparition totale du *porteur* de tropisme. Certes, Jean-Pierre restait muet dans **Le Silence**, et dans **Le Mensonge** Madeleine, la première menteuse, off. Mais Jean-Pierre était malgré tout présent, et Simone prenait le relais de Madeleine: le protagoniste *chasseur* pouvait donc leur adresser l'expression de l'angoisse tropismique qu'il subissait à cause d'eux. On l'a vu, c'était cette violence de l'adresse — qu'elle soit déclinée en incongruités, en bouffonneries, en agressions, en fantasmes — qui à certains moments révélait l'irréalité fondamentale du dialogue. C'était aussi la présence de ce *porteur*, et le fait qu'on pouvait s'adresser à lui, qui permettait que se déploie une action interhumaine, si dérisoire qu'elle puisse apparaître. Il s'agissait d'ébranler un silence ou de faire avouer un mensonge: pour ce faire, le chevalier devait persuader le groupe de l'aider, et dans cette interaction consistait toute l'action — l'action "réelle" sur le *porteur* restant dans les deux cas sujette à caution.

En réalité pourtant, la disparition du *porteur* de tropisme dans **Isma** signale moins une direction future de l'écriture (le *porteur* va revenir en force dès la pièce suivante, **C'est beau**) qu'elle ne réalise ce qui était en germe dès la première des trois pièces chorales. On peut presque dire que le *porteur* dans ces trois pièces est par essence absent. Le mutisme de Jean-Pierre, le refus de s'expliquer de Simone sont plus des traits structurels des deux premières pièces que des conséquences de leurs thèmes: le *porteur* doit être d'une certaine façon *manquant* puisque c'est le chœur qui est le partenaire principal du protagoniste. C'est le chœur qui mène le jeu contre le protagoniste, puis avec lui, et c'est sa "conversion" qui marque le tournant des deux pièces. Le *porteur* n'est au fond que le prétexte de la pièce. Et **Isma** ne fait donc que radicaliser une donnée structurelle de l'écriture théâtrale dans cette période radiophonique.

Dans **Isma**, les Dubuit sont radicalement absents; on ne peut ni s'adresser à eux, ni agir sur eux "réellement" (H2 finit par évoquer la possibilité de corriger un jour, en leur présence,

leur prononciation défectueuse, mais l'idée est vite écartée comme irréalisable⁴⁴⁰). La seule action qui reste possible consiste en une réflexion collective, ou mieux une progressive élucidation collective du tropisme (ce que nous avons appelé la "distillation de l'extrait de tropisme"). Quant à la violence tropismique, faute de pouvoir s'exprimer dans une adresse directe, elle alimente de façon détournée la frénésie ou l'incongruité des scénarios fantasmatiques, et le lyrisme paradoxal des duos de l'aversion. Comme dans les deux premières pièces, la violence tropismique se traduit donc surtout par un style d'énonciation plus ou moins "anormal". On a perdu ici en violence directe; on a gagné en revanche une irréalité plus diffuse: une sorte de délire léger et grinçant, comme une ivresse, semble emporter le groupe dans ses élucubrations⁴⁴¹. Du fait de sa position marginale, *Isma* est la première (et la dernière) pièce de Nathalie Sarraute à dégager ce type de comique, un mélange d'humour noir et de loufoquerie constamment inattendu.

Aussi significatifs que la disparition du *porteur* de tropisme sont l'affaiblissement du chevalier-bouffon, et celui du chœur (au sens plein du terme). Certes le couple protagoniste d'*Isma* assume à sa façon la fonction de chevalier de la parole (le Partage de la Sensation remplaçant l'Ordre du Dialogue). Mais on ne le voit guère faire le bouffon ni se démener, tour à tour suppliant et séduisant, pour arriver plus ou moins (plus dans *Le Silence*, moins dans *Le Mensonge*) à entraîner le chœur avec lui. De même pour le chœur: dans *Le Planétarium*, la figure du Cercle défait avait éclaté en une multiplicité de voix discordantes se disputant "les petits Guimier"; ici les membres potentiels du chœur tendent à se distinguer les uns des autres dans leur façon de se situer par rapport aux Dubuit.

⁴⁴⁰ "**Elle**, *riant* : Rien que d'y penser, tenez, ça me donne des rires nerveux. Est-ce que ça ne lui donnerait pas le droit de téléphoner à Police-secours? De nous faire conduire à l'infirmerie?..." (Pléiade, p.1446).

⁴⁴¹ Elucubrations qui renvoient d'ailleurs encore plus allusivement que dans les deux premières pièces, à un arrière-plan mythique ou historique — ici, encore une fois, la période de l'Occupation (les victuailles, les criminels qui se promènent, les oreilles décollées). Par exemple la scène imaginaire de la prison (dans laquelle on enferme celui qui dit "*Isma*") semble surtout renvoyer à une sorte de bagne archétypique, qui représente toutes les sortes de bagnes, de prisons, et de camps que les idéologies en "-isme" ont pu susciter. L'Histoire est ici à la fois convoquée et mise à distance par des procédés de décalage ou d'inversion, d'un humour un peu grinçant (on a déjà vus ces procédés à l'oeuvre dans *Le Mensonge*, et on les retrouvera dans *Elle est là*).

Chacun ou presque a son *motif*, et le fonctionnement par couple contribue paradoxalement à les singulariser. Chacun est touché à sa manière propre, plus ou moins superficiellement ("Ca vous fait mal. Les Dubuit vous ont attrapée" dit Elle à F3). Le tropisme est moins désormais le fait d'un seul chevalier angoissé et passionné, qu'une réalité accessible à chacun, que chacun peut exprimer sur un mode différent; le temps du prosélytisme est passé, le tropisme est devenu l'affaire intime de chacun, son "ressenti" propre.

Sans doute faut-il lire dans cette évolution l'extinction progressive chez Sarraute d'un désir pédagogique dont l'ardeur du protagoniste, et l'efficacité de son action sur le chœur, renvoyait l'image. De même qu'elle avait abandonné avec *Le Planétarium* le Narrateur "pédagogue" de ses deux premiers romans pour nous faire vivre directement les tropismes de ses "personnages", Sarraute va abandonner la médiation du chœur, dont la conversion renvoyait au public l'image du parcours qu'elle lui proposait d'effectuer dans les premières pièces. Désormais, ceux qui ne veulent décidément rien savoir des tropismes devront partir, comme le H1 d'*Isma*.

Le Silence nous proposait un modèle d'une lisibilité extrême, une sorte de "prototype" aux lignes très nettes: dans un espace-temps imaginaire, le protagoniste (Chevalier et Bouffon) provoquait d'abord le scandale en exposant les tropismes qu'éveillait en lui par son attitude un Personnage-Effigie; puis il finissait par convertir le Chœur à son inquiétude et à sa quête pour restaurer l'Ordre du Dialogue; ensemble, ils allaient au bout de l'angoisse tropismique, avant de la surmonter *in extremis*. Les deux pièces suivantes sont des versions plus sophistiquées mais aussi plus confuses de ce prototype. Dès *Le Mensonge*, la distribution des rôles, l'action, deviennent plus complexes: Pierre est le Chevalier, mais plus guère le Bouffon, dont Lucie récupère un temps certaines caractéristiques, et Simone est trop mouvante pour être vraiment une effigie (comme le sont exemplairement Jean-Pierre, et d'une autre manière Madeleine ou les Dubuit, parce qu'ils sont absents); le chœur est moins homogène, il se laisse encore entraîner par le protagoniste, mais de façon plus laborieuse et plus superficielle. Avec *Isma*, la confusion est à son comble: le couple protagoniste met plus de la moitié de la pièce à formuler clairement son angoisse tropismique; le chœur "désaccordé" ne lui fait écho que de façon cacophonique, et loin de

se laisser convaincre tire au contraire à hue et à dia; l'action de la pièce ne consiste plus qu'en une contradictoire élucidation collective. Avec *Isma* le théâtre choral se clôt dans la confusion des voix discordantes.

Au terme de cette évolution, un autre modèle se dessine: il conjuguera la mise en présence du *chasseur* et du *porteur*, comme dans *Le Silence* et *Le Mensonge* (mais en rendant le *porteur* réellement actif) et une caractérisation plus poussée des locuteurs, comme dans *Le Mensonge* et *Isma*. Alors le tropisme, emportant dans sa spirale les locuteurs présents, "éjectera" de la scène tous ceux qui ne sont pas directement touchés par lui: le chœur quittera donc les lieux, comme le faisait déjà H1 dans *Isma*. Ainsi, sur la scène désencombrée (devenue presque un "ring", selon Arnaud Rykner), Sarraute pourra-t-elle focaliser l'attention sur l'affrontement des *chasseurs* et des *porteurs* ⁴⁴² - et rendre du même coup ces rôles de plus en plus "réversibles", comme nous le verrons dans la Troisième Partie.

⁴⁴² Arnaud Rykner note que "l'évolution du logo-drame vers une "extériorisation" des actants secondaires s'accompagne très logiquement d'une diminution des personnages internes à l'action" et souligne que "cette régression contribue à augmenter l'"efficacité" dramatique", voire, dans le cas de la dernière pièce, la "concentration tragique" (*Théâtres du Nouveau Roman*, José Corti, 1988, p.49).

Chapitre VI: Sur les ondes

1) Les réalisations en allemand:

Un certain nombre de documents, conservés dans les archives du SDR, témoignent du contexte des premières créations radiophoniques de Nathalie Sarraute, et de l'accueil que leur réserva le public et la critique allemands. Dans sa correspondance avec Nathalie Sarraute, Jochen Schale, le responsable des *hörspiel* au SDR, apparaît désireux de développer chez la romancière une meilleure connaissance du théâtre radiophonique, dont il souligne l'importance dans la vie artistique allemande. Dès juillet 62, elle reçoit quelques textes envoyés par Schale à titre d'exemple, et à l'occasion d'un voyage en Allemagne en février 63, elle ira écouter des *hörspiel* dans les studios du SDR. En septembre 63, la pièce est écrite et Jochen Schale, qui l'accepte avec enthousiasme, exprime sa conviction de tenir avec ce *hörspiel* "l'événement le plus important de notre saison"⁴⁴³. Pourtant, Nathalie Sarraute manifeste d'emblée une certaine appréhension quant à la manière dont le texte peut passer à la radio. De façon très significative, elle emploie à ce propos le mot de lecture: "la lecture de ce texte à la radio sera très délicate. Car il s'agit, pour la plupart du temps, d'un dialogue irréel qui doit être dit un peu en sourdine (...) <le jouer> comme du dialogue réaliste <serait> désastreux" (Lettre du 17 janvier 64).

Le *hörspiel* est diffusé sur les ondes du SDR le 1er avril 64. En dépit des assurances de Jochen Schale promettant qu'il ne pouvait y avoir de malentendu sur le style de mise en ondes, en dépit aussi de la présence probable d'Elmar Tophoven, mandaté par Nathalie Sarraute pour "donner le ton aux acteurs" (comme elle le suggère un peu naïvement dans la même lettre de janvier 64), il semble malheureusement que le réalisateur Oswald Döpke

⁴⁴³ Lettre à Nathalie Sarraute du 20 septembre 1963. La correspondance entre Jochen Schale et Nathalie Sarraute au sujet des *Hörspiel* de cette dernière m'a été aimablement communiquée par M. Jörg Hucklenbroich, du service Documentation et Archives du Südwestrundfunk à Stuttgart. Les passages cités ont été traduits par Franz Schneider.

n'ait pas réussi à rendre l'irréalité du dialogue de façon convaincante. Jochen Schale écrit pourtant à Nathalie Sarraute (qui était aux Etats Unis au moment de la diffusion) que "la résonance auprès du public a été étonnamment forte" (Lettre du 22 mai 64). La critique effectivement a été impressionnée par la nouveauté et la radicalité du texte, tout en regrettant le traitement conventionnel de sa mise en ondes. Dans le *Stuttgarter Zeitung*, Helmut M. Braem consacre un long article à la création de *Das Schweigen (Le Silence)*, et commence par saluer la naissance du "*Neue Hörspiel*", qualifié de "demi-frère spirituel du Nouveau Roman". "Nous nous trouvons, écrit le journaliste, dans le pavillon d'une oreille gigantesque". Malheureusement, la mise en ondes est jugée discordante par rapport à l'oeuvre, en ce qu'elle méconnaît la musicalité du texte et "met en scène cette prose en grande partie lyrique comme si on avait affaire à du réalisme psychologique", donnant presque — un comble à la radio — à "voir des personnages"! Et de conclure que cette naissance du *Neue Hörspiel* n'en est peut-être pas vraiment une⁴⁴⁴. Werner Klippert enfonce le clou dans sa chronique: il compare Hans-Christian Blech (H1) à "un reporter sportif haletant" et regrette que le réalisateur ne l'ait pas empêché de "partir sur les chapeaux de roues dans un style théâtral", tout en notant que le jeu des actrices, plus intérieur, comme "aspiré par l'invisible" indiquait la direction juste, qu'il aurait fallu tenir⁴⁴⁵. Enfin le *Badische Neueste Nachrichten* de Karlsruhe (10 avril 64) insiste sur le fait qu'il n'y a qu'un seul personnage consistant, celui de H1, qui ressort sur une sorte d'arrière-plan choral indifférencié.

Au total, c'est un accueil mitigé, chaleureux sur le texte mais critique sur la réalisation. Il justifie rétrospectivement les craintes de Nathalie Sarraute: la mise en oeuvre de son texte à la radio est effectivement une chose "délicate", et le risque est très grand de voir les réalisations aplatir le va-et-vient de son dialogue entre surface et profondeurs. Le malentendu ne fait, d'une certaine manière, que commencer. Au fil du temps et selon la

⁴⁴⁴ *Stuttgarter Zeitung*, 13 avril 64. C'est encore le service Documentation et Archives du Südwestrundfunk qui nous a fourni le recueil d'articles de presse sur les créations radiophoniques des pièces de Sarraute; c'est un recueil assez fourni, car la critique radiophonique allemande est incomparablement plus développée que la française à la même époque. Les passages cités sont également traduits par Franz Schneider.

⁴⁴⁵ *Funk-Korrespondenz*, n°15, 9 avril 64.

réception des différentes mises en ondes ou mises en scène de ses pièces, Nathalie Sarraute sera amenée à préciser parfois ce qu'elle désigne à ses débuts comme l'"irréalité" de son dialogue; elle l'infléchira aussi dans son écriture, nous le verrons, et cette évolution la fera passer de la radio à la scène. Mais elle ne pourra jamais tout à fait empêcher que certaines réalisations platement naturalistes (aussi bien à la radio que sur scène) ne dénaturent complètement le sens de ses pièces et n'en réduisent la portée.

Pour ce qui concerne sa "période radiophonique", le rôle des interlocuteurs de Nathalie Sarraute à Radio Stuttgart (Jochen Schale et Werner Spies, puis le réalisateur Heinz von Cramer) fut sans doute essentiel. Ils avaient d'emblée saisi la nouveauté et donc la difficulté de cette écriture et s'employèrent sans relâche à la faire entendre. Lorsque Jochen Schale reçoit la seconde pièce, *Le Mensonge (Die Lüge)*, en juin 65, il reconnaît le demi-échec de la réalisation du *Silence* (il évoque en particulier la diction des acteurs "beaucoup trop directe et réaliste") et recommande Heinz von Cramer comme quelqu'un qui saurait "rendre le ton" si particulier du *hörspiel* sarrautien (Lettre du 25 juin 65). Effectivement, la presse salue chaleureusement cette nouvelle réalisation. "Les acteurs, lit-on dans le *Stuttgarter Zeitung* du 8 mars 66, laissent entendre la pensée derrière les mots. C'est une performance rare à la radio. La surface de la conversation était tendue comme un tympan et fine comme du papier de soie". Malheureusement, la pièce déçoit par rapport au *Silence*, dont on trouve qu'elle répète le "patron" avec moins de substance. Avec Heinz von Cramer, Nathalie Sarraute a trouvé le réalisateur qui correspond à son écriture; il réalisera désormais tous ses *hörspiel*. On notera, comme une donnée significative du style radiophonique de von Cramer, que sa version du *Silence* en 87 dure sept minutes de plus que la version de Döpke en 64; quant à sa version de *Isma* (par ailleurs la plus longue des pièces de Sarraute), elle dure presque neuf minutes de plus que la version française contemporaine.

La collaboration de Nathalie Sarraute avec la radio de Stuttgart connaît en quelque sorte son point culminant avec *Isma (Ismos oder Soviel wie nichts)*. Si l'on en croit la correspondance avec Jochen Schale, Nathalie Sarraute vient à Stuttgart passer quelques jours pour assister, pour la première fois, à la production de sa pièce, un travail

d'enregistrement probablement de grande qualité et qui dure en tous cas six jours — une durée exceptionnelle par rapport aux habitudes de production françaises contemporaines. Sans doute, avec cette pièce, Nathalie Sarraute a-t-elle choisi un sujet particulièrement adapté à la réalité radiophonique. Avec "*isma*", objet acoustique démesurément grossi, on est au plus près des mots, de leur matérialité, de leur familiarité et de leur inquiétante étrangeté. On a mis le vocable sous la loupe, et plus que jamais "nous nous trouvons dans le pavillon d'une oreille gigantesque" — d'ailleurs, entre le "*isma*" insupportable à entendre pour les uns et "les oreilles décollées" insupportables à voir pour d'autres, on peut penser que sa troisième pièce est l'occasion pour Nathalie Sarraute de signaler de façon humoristique sa dette envers cet art de l'écoute qu'est le *hörspiel*. Pourtant, l'accueil critique sera mitigé. La pièce est, on l'a dit, riche en digressions et son propos difficile à cerner; toujours est-il que des critiques ordinairement subtils et attentifs ont eu tendance à réduire la portée de la pièce, comme Helmut M. Braem qui, dans le *Stuttgarter Zeitung* du 13 janvier 70, y voit essentiellement une dénonciation des lieux communs et des conduites banalement agressives.

Isma représente le point culminant dans le travail de présentation de l'oeuvre qu'a accompli le SDR. Depuis la première émission sur sa technique romanesque en juin 62 jusqu'à *Isma* en janvier 70, le SDR a proposé à ses auditeurs pas moins de sept émissions consacrées à Nathalie Sarraute (compte non tenu des pièces et de leurs rediffusions), qu'il s'agisse de lectures d'extraits de romans, de conférences, ou simplement d'entretiens⁴⁴⁶. Par la suite, le SDR continuera de diffuser les pièces (à l'exception de *Elle est là*, nous verrons pourquoi), mais force est de constater qu'il ne proposera plus d'émissions sur l'oeuvre de Nathalie Sarraute, comme si une forme de compagnonnage étroit avait été perdue avec *C'est beau*, en même temps que disparaissait une sorte d'évidence radiophonique de l'écriture.

2) Les réalisations en français:

⁴⁴⁶ On trouvera le détail de ces émissions en Annexe à cette Deuxième Partie.

Si la documentation critique fait malheureusement défaut pour les productions radiophoniques en Français, il est en revanche possible d'écouter les mises en ondes des pièces de Nathalie Sarraute. Cinq ont été diffusées sur France-Culture⁴⁴⁷. Assez étrangement, *Le silence* ne semble pas avoir été réalisé pour la radio en France. Les seuls enregistrements disponibles de la première pièce sont d'une part la réalisation belge de la création en 64 (qui fut aussi diffusée en Suisse mais pas en France), et d'autre part l'enregistrement de la mise en scène de Jacques Lassalle au Vieux Colombier en 93 (diffusé sur France-Culture en juin 93).

La réalisation radiophonique belge du *Silence*, conservée dans les archives de la Radio-Télévision belge (R.T.B.F.), a eu lieu après la réalisation radiophonique allemande, qui elle-même avait eu lieu après la création de la pièce en lecture-spectacle au Festival du film expérimental de Knokke-Le-Zoute, au cours de l'hiver 63-64. Cette toute première création ne semble pas avoir été une réussite, comme en témoigne la lettre déjà citée de Nathalie Sarraute à Jochen Schale, le 17 janvier 64: "Il paraît qu'à Knokke, c'était joué comme du dialogue réaliste — ce qui, à mes yeux, est désastreux, et cela a choqué certains de mes amis".

La pièce radiophonique⁴⁴⁸, réalisée pour la R.T.B.F. par Henri Vaume, dans le cadre de l'émission *Le rideau noir*, souffre du même défaut. En introduction à la pièce, une courte présentation par Arlette Dupont insiste d'ailleurs sur l'aspect satirique du *Silence* (ces "moulins à paroles vides qui ne tuent le vide qu'en apparence" dénonceraient la vacuité de l'élite snob, le "guignol social"), et se conclut par une question significative: "Cette romancière d'avant-garde (...) ne serait-elle (...) que le La Bruyère de notre temps?" L'écoute de la pièce confirme malheureusement cette lecture assez réductrice. La pièce se déroule sur un rythme très soutenu de comédie (40'41"), qui ne laisse guère de place ni au silence justement, ni à beaucoup de nuances, que ce soit dans le travail du son ou dans le jeu. Aucune différenciation des plans sonores ne permet par exemple de mettre en question

⁴⁴⁷ Auparavant conservées et accessibles aux chercheurs à la Maison de la Radio, les archives I.N.A. sont maintenant accessibles à l'Inathèque (Bibliothèque Nationale de France).

⁴⁴⁸ Dont le service des Archives Radio de la R.T.B.F. a pu me communiquer une copie.

l'hypothèse de la soirée mondaine, même dans les moments où le dialogue, de façon évidente, "descend au niveau des tropismes". Surtout, le jeu de Guy Lesire tend à faire de H1 le porte-parole un peu "énervé" d'un certain groupe social: débit très rapide, voix assurée, un rien gouailleuse, ne reculant pas devant certains effets parodiques, il propose un personnage de mondain ironique que déstabilise un moment la présence d'un invité qui "ne joue pas le jeu". Mais l'absence totale, chez l'acteur, et de lyrisme et d'angoisse, fait qu'à aucun moment l'auditeur n'a l'impression d'accéder à une quelconque dimension intérieure de H1. A bien des égards, la réalisation de la R.T.B.F. semble reconduire le relatif "malentendu" du *hörspiel* allemand.

Le Mensonge est donc la première pièce que diffuse la radio française; elle est créée le 2 mars 66 simultanément en Français sur France-Culture et à la R.T.B.F., et en Allemand sur les ondes du SDR. La pièce est réalisée par Jean-Jacques Vierende, dans le cadre de l'émission *Carte blanche* de la productrice Lily Siou. Cette émission, qui programmera aussi *C'est beau* le 16 octobre 72, était consacrée à des dramatiques spécialement écrites pour la radio, et dirigées par des réalisateurs "maison". Ces derniers devaient travailler dans des conditions très rapides et, quel que fût par ailleurs leur talent et leur engagement personnel (Jean-Jacques Vierende par exemple était un "ancien" du Club d'essai de Pierre Schaeffer), ils étaient souvent conduits de ce fait à "aplatir" quelque peu les textes⁴⁴⁹. L'émission était relativement "bien programmée", destinée à un public assez large, et recherchait donc une efficacité dramatique assez traditionnelle. Par ailleurs *Le Mensonge* est sans doute, pour des raisons que nous avons déjà évoquées, la pièce la plus propice à ce contresens qui consiste à ne voir dans le théâtre de Nathalie Sarraute que des "conversations de salon". Comme pour prévenir cette interprétation, l'émission commençait d'ailleurs par une courte présentation où l'auteur précisait que les personnages de la pièce se sont mis à vivre à un niveau où, dans la vie courante, nous refusons de descendre, le niveau des tropismes.

L'écoute de la pièce révèle une mise en ondes à la fois efficace et qui restitue l'étrangeté de l'écriture de Sarraute. Le jeu des comédiens est naturaliste, mais sobre; la répartition des

⁴⁴⁹ Entretien avec René Farabet, Paris, le 29 octobre 98.

"couleurs de voix" recoupe en quelque sorte les catégories psychologiques traditionnelles et renforce les rôles: la voix chaude et persuasive de Michel Vitold nous entraîne dans sa quête, Nelly Borgeaud prête son timbre fragile, un peu fêlé, à la "sensible" Lucie, tandis que la voix rauque et grave, un peu métallique, de Sylvia Montfort évoque le caractère énigmatique et manipulateur de la "menteuse" Simone. Pourtant, en dépit finalement de ces gages donnés au naturalisme, la pièce ne bascule pas, comme on pourrait le craindre, dans la comédie ou le psychodrame mondain. Grâce à la justesse du jeu et à un parti pris de réalisation qui laisse sa part à l'inquiétude intérieure, la pièce réussit à faire passer quelque chose de ce théâtre mental et choral que cherche Sarraute (et que la réalisation du *Silence* n'avait pas trouvé). Le traitement sonore, qui accompagne et accentue les processus mentaux, contribue par moments à déréaliser l'espace du dialogue. Lorsque Lucie "craque", l'auditeur s'isole avec elle dans une bulle, sa voix restant au premier plan, tandis que les voix des autres, lointaines, réverbérées, se superposent à la sienne comme une grondante menace. On a alors l'équivalent radiophonique de ce qu'on appelle au cinéma la *caméra subjective*. On est donc entraîné assez loin de la conversation mondaine. Au total, il semble que les moyens d'expression radiophoniques, utilisés sobrement mais efficacement, jouent dans un sens favorable au projet du théâtre sarrautien. La radio permet d'entendre, dans cette multiplicité de voix sans corps identifiables (à l'exception des trois cités plus haut), la choralité d'un théâtre mental.

C'est plus encore le cas pour *Isma*, dont la réalisation radiophonique, due à Claude Roland-Manuel, est aussi plus inventive. Deux plans sonores sont ici nettement différenciés, celui de la "vie profonde", où se déroule l'essentiel du dialogue, étant comme enchassé dans celui de la vie sociale, perceptible par bribes (lorsque les invités, accusés de dénigrement par H1, se rabattent sur des lieux communs anodins, lorsque H1 quitte finalement le groupe). L'expressivité du jeu — qui n'exclut ni la subtilité ni, à certains moments, l'outrance — peut être accentuée par des ralentissements, des chuchotements, ou la présence du souffle, voire parfois le râle. Ce traitement sonore expressionniste entraîne la pièce vers un onirisme très prenant, où se perd d'ailleurs parfois le premier degré du sens: l'histoire du crime devient par exemple assez obscure et on a du mal à la relier au

reste de la pièce, mais ce moment n'en garde pas moins une grande efficacité émotionnelle. Au total, la réalisation radiophonique d'*Isma* semble accentuer l'irréalité du dialogue. Par exemple, on revient, après les derniers mots du texte, à l'ambiance sonore d'une conversation mondaine se déroulant "au lointain": l'auditeur a alors l'impression que, dans l'espace imaginaire créé par la radio, les Dubuit pourraient être là, à quelques pas de ceux dont nous venons d'entendre les paroles. Cet effet rend tout à fait sensible l'hypothèse de l'exploration tropismique d'une sensation "réelle" de quelques secondes — la mise en ondes va donc plus loin dans l'irréalité que le texte de Sarraute, qui ne nous donne aucun indice dans ce sens (contrairement à ce qui se passait à la fin du *Silence*). A la radio, on a bien l'impression, rétrospectivement, d'avoir vécu la dilatation imaginaire d'un instant de trouble causé par une discussion avec le couple des Dubuit.

La réalisation de *Isma* faisait par ailleurs partie d'un projet plus global, dont le producteur était René Farabet, un amateur et un connaisseur de l'oeuvre de Sarraute (et de Claude Régy également). Diffusée le 28 juin 70, il s'agissait d'une longue émission (près de trois heures) de l'Atelier de Création Radiophonique, intitulée "Sont-ce sons sensés, sont-ce sons sans sens?". L'émission juxtaposait quatre démarches artistiques (plastique, théâtrale, musicale, et poétique) situées dans quatre villes différentes, le propos de cette hybridation étant de présenter des oeuvres encore peu connues (c'était alors le cas du théâtre de Nathalie Sarraute), non de façon fermée, mais en éclairant leurs différentes facettes, leurs alentours, et leurs résonances. René Farabet devait plus tard réaliser, toujours dans le cadre de l'Atelier de Création Radiophonique, une émission sur la mise en scène de *Elle est là* par Claude Régy en 1980, ainsi que la création radiophonique de la dernière pièce de l'auteur, *Pour un oui ou pour un non*, diffusée le 13 décembre 81.

C'est cette dernière pièce que nous évoquerons pour conclure, puisque nous aurons l'occasion d'analyser plus en détail le contexte de la création radiophonique pour *C'est beau* et *Elle est là* dans la Troisième partie⁴⁵⁰. La dernière pièce de Nathalie Sarraute,

⁴⁵⁰ Même si son écriture s'éloigne du style des pièces radiophoniques, *C'est beau* est encore en principe écrit "pour la radio de Stuttgart" (c'est ce que dit Sarraute dans un entretien de 72 avec Germaine Brée), et sera créé effectivement sur ses ondes. En revanche *Elle est là* ne pourra être "adaptée" pour la radio de Stuttgart, comme on le verra. On peut de toutes façons considérer que la mise en ondes n'était pas la réalisation la plus conforme à la nature de ces deux textes.

Pour un oui ou pour un non, a donc elle aussi été réalisée pour la radio⁴⁵¹. Pourtant cette pièce est probablement la plus étrangère à une problématique radiophonique: on y sent l'influence d'une pratique mûrie de la scène et c'est, de toutes les pièces, la seule où le lieu a un rôle essentiel du point de vue dramaturgique (si on laisse de côté la "scène ouverte" un peu démonstrative de *Elle est là*). De fait, la réalisation de la pièce fut surtout l'occasion pour René Farabet de se servir des ressources de la stéréophonie (qu'on commençait à utiliser) pour construire par le son des situations spatiales et "graver un espace réel en plus de l'espace textuel"⁴⁵². Pour la première fois dans le théâtre de Nathalie Sarraute, on entend des bruits de la vie réelle, qui prennent du coup énormément de relief (peut-être est-ce pour l'atténuer que la plupart du temps une musique vient les "doubler"). Toujours est-il que l'auditeur comprend que quelque chose d'essentiel a changé dans le théâtre de Nathalie Sarraute lorsqu'il entend se fermer des portes et s'ouvrir des fenêtres sur des oiseaux qui chantent! Avec ce retour au naturalisme radiophonique par l'utilisation traditionnelle du "décor de bruits", on a la confirmation que la période où la radio a été le mode d'expression spécifique et expérimental du théâtre de Sarraute, cette période est bien finie.

3) Conclusion:

Il n'est pas facile de dresser un bilan de ces diverses réalisations. L'écriture spécifique des trois premières pièces porte certes la marque de leur destination radiophonique, dans son radicalisme expérimental et son ardeur pédagogique, dans certaines inventions aussi: la dilatation temporelle d'un instant de trouble, le brouillage des niveaux du discours par les voix insituables du chœur, ou, dans *Le Silence*, la mise en phase de la fiction et de la

⁴⁵¹ H1 était joué par Jean Levrais et H2 par Laurent Terzieff, les voisins par Danielle Girard et Jean-Claude Jay. Preuve de son attention aux questions de jeu, Nathalie Sarraute avait été dans un premier temps réticente sur le choix de Terzieff, dont elle redoutait le côté "russe" (!), très lyrique, voire sentimental... (Entretien avec René Farabet, Paris, le 29 octobre 98).

⁴⁵² Entretien avec René Farabet, Paris, 29 octobre 98. Après la pièce et une discussion avec Klaus Schöning, des extraits de *L'Usage de la parole* étaient lus par Michaël Lonsdale et Nathalie Sarraute: une captation sonore en conditions de reportage cherchait à faire vivre pour chaque lecture un lieu réel (hall, café), dont la couleur sonore particulière devait se superposer aux mots du texte.

situation de communication. Pourtant, on ne saurait dire que ces textes n'aient connu que des réussites à la radio. En particulier, le malentendu a été persistant sur la première pièce, pourtant la plus frappante peut-être.

Par ailleurs, même lorsque la mise en ondes répond de façon sensible aux intentions de l'auteur, on a moins l'impression de rencontrer un univers sonore original (comme ce pouvait être le cas par exemple avec Butor), que de découvrir une dramaturgie originale. Le modèle de référence reste théâtral, même si le medium l'infléchit. Il est assez significatif, on l'a déjà dit, que Sarraute n'ait par exemple jamais tenté d'utiliser le potentiel expressif des bruits et de la musique, ou de se servir (fut-ce pour les subvertir) des formes dramatiques traditionnellement liées au medium — à la différence de la plupart des autres Nouveaux Romanciers à la radio. La radio a été sans doute, pour Sarraute, un palier nécessaire pour pouvoir accéder finalement à l'écriture théâtrale "complète". C'est ce que suggère l'évolution de son écriture à partir de *C'est beau*. La radio a peut-être été aussi, pour les metteurs en scène du théâtre de Sarraute, une référence nécessaire pour pouvoir accéder à la vraie dimension des pièces, pour trouver la juste dimension du jeu (on verra que ce fut particulièrement le cas pour Claude Régy). Il n'y a donc finalement rien d'étonnant à constater que la radio n'a pas été forcément et dans tous les cas le lieu le plus propice où faire entendre les pièces radiophoniques de Nathalie Sarraute.

Chapitre VII: Sur la scène

1) Inaugurations:

La première pièce de Nathalie Sarraute semble vouée aux inaugurations de salles. *Le Silence* fut mis en scène pour la première fois, avec *Le Mensonge*, par Jean-Louis Barrault qui inaugurait ainsi, le 14 janvier 1967, la petite salle du théâtre de l'Odéon. Barrault, à la tête de l'Odéon depuis 59, avait commencé à "assouplir l'instrument" dès 63 en trouvant le moyen technique de réduire rapidement le volume de la grande salle (à 650 places, format idéal pour les oeuvres "de chevalet" comme *Oh! les beaux jours*). Pour l'assouplir encore, il décide d'aménager, dans un foyer qui ne servait à rien, une salle de 112 places, sur deux niveaux, et un plateau de vingt mètres carrés en forme de "revolver" . Avec ces trois dimensions de lieux scéniques, la compagnie peut désormais jouer sur tous les registres et le travail théâtral investir le lieu de façon démultipliée et encore plus intense⁴⁵³. C'est donc d'abord en tant qu'animateur d'un lieu que Barrault donne son spectacle d'ouverture; et les observateurs les plus attentifs de la vie théâtrale souligneront d'emblée cet aspect des choses: "Oui, ce Petit Odéon, conçu par l'architecte Zehrfuss, est bien l'instrument de théâtre dont la disparition de tant de petites salles nous faisait rêver (...) un "lieu scénique" dangereux, plein de pièges - car il exige des textes", écrit Jacques Lemarchand⁴⁵⁴, sans

⁴⁵³ "Le théâtre, c'est la promiscuité; il faut remplir les lieux d'une telle charge d'humanité que l'on se sente toujours à l'étroit. Dès que, dans un théâtre, il y a un pan de mur qui ne peut être "humanisé", la mort s'y infiltre, s'y colle et glace l'endroit": évoquant l'invention de cette petite salle dans ses *Souvenirs pour demain* (Seuil, 1972, p.325) Jean-Louis Barrault propose une vision du théâtre à l'opposé des vastes *espaces perdus* dont rêvera Régy, le second metteur en scène de Sarraute. Nous aurons l'occasion de revenir à propos d'*Isma* sur le "grand écart" que représentent les premières mises en scène des pièces de Sarraute par ces deux artistes successivement.

⁴⁵⁴ Dans son compte rendu du spectacle, *Le Figaro Littéraire*, 29 janvier 67. De fait, la plupart des petits théâtres apparus durant la période 1945-1955 avaient été rapidement contraints de fermer, faute de moyens, dès le début des années 60 (Cf Catherine Naugrette-Christophe, "Théâtres à Paris, 1945-1995", *Cahiers de la Comédie-Française* n°21, automne 96, pages 108 à 110).

doute nostalgique de l'époque où il découvrait, en pionnier des petites salles de la rive gauche, le Théâtre de l'Absurde. Et le critique Jacques Carat de renchérir: "Dans un tel lieu d'où toute possibilité d'illusion dramatique est radicalement bannie, où le public est à côté des comédiens, tout dépend exclusivement du langage"⁴⁵⁵.

Le choix des deux textes de Sarraute pour ouvrir ce lieu est surtout dû à Simone Benmussa, qui, en tant que responsable des *Cahiers Renaud-Barrault*, suivait le parcours de plusieurs écrivains qu'elle souhaitait amener au théâtre⁴⁵⁶. Dans le programme de la saison 67-68, Jean-Louis Barrault souligne l'adéquation de l'écriture de Sarraute (avec son "acuité", sa "pudeur") avec les caractéristiques du lieu: "On est à l'intérieur d'un coeur (...) ici l'arme convenable sera le scalpel ou le bistouri (...) Tout doit donc être retenu, choisi, sélectionné, concentré, à la fois dense et ténu (...) un peu comme dans les rêves". Mais au delà de cette "convenance" du texte et du lieu, le choix de Sarraute ne semble pas avoir correspondu à une profonde connivence du metteur en scène avec l'univers de l'auteur⁴⁵⁷.

Cette connivence est en revanche réelle du côté de Jacques Lassalle, qui choisit Sarraute pour la réouverture du Vieux Colombier en 93, et qui montera sa dernière pièce quelques années plus tard, en 98. C'est au départ un admirateur de la romancière et de l'essayiste, dont les textes ont été déterminants pour lui, qui lui a, dit-il, "ouvert le chemin jusqu'à Woolf, Kafka, Dostoïevski"⁴⁵⁸. Son théâtre lui est pourtant peu connu, et il met un certain temps à envisager de le mettre en scène lui-même. Le choix des deux pièces (*Le Silence* est cette fois suivi de *Elle est là*) correspond au désir de présenter l'oeuvre dans son amplitude maximale en quelque sorte, en laissant de côté la dernière pièce, beaucoup

⁴⁵⁵ "Nouvelles salles, nouveaux dramaturges", *Preuves* n°193, mars 67, p.66.

⁴⁵⁶ Voir, en Annexe au chapitre IV, l'entretien avec Simone Benmussa.

⁴⁵⁷ Barrault conclut le passage de *Souvenirs pour demain* cité dans la note ci-dessus par cette phrase: "Nathalie Sarraute inaugura le Petit Odéon avec deux pièces aussi fines et piquantes que des insectes: *Le Silence* et *Le Mensonge*." On peut trouver que les qualificatifs choisis témoignent d'une vision un peu réductrice de ces deux textes.

⁴⁵⁸ Armelle Héliot, "Nathalie Sarraute, en ouverture", *Le Quotidien de Paris*, 6 avril 1993.

mieux connue du public dès ce moment-là⁴⁵⁹. Dans le même entretien, Lassalle souligne de façon assez pédagogique le sens de ce parcours: "si *Le Silence* peut être regardé comme la dérivation sauvage, brute, de la matière romanesque, *Elle est là* témoigne de la maîtrise d'une structure dramatique".

Le choix de ces deux pièces porte la marque, peut-être plus encore que d'un désir en tant que metteur en scène⁴⁶⁰, d'une démarche artistique en tant qu'administrateur général de la Comédie Française⁴⁶¹: il s'agit de representer à la curiosité du public — et ce faisant peut-être de réévaluer — une dramaturgie encore mal connue⁴⁶². Par ce choix, Lassalle affirme nettement la mission qui a été définie pour le Vieux Colombier, racheté, rénové par l'Etat, et ouvert au public au titre de deuxième salle de la Comédie Française: "Le Vieux-Colombier, qui partagera avec la Comédie Française sa direction artistique, sa troupe et ses publics, rendra vie en priorité à des textes français et étrangers qui ont marqué, d'une façon ou d'une autre, le théâtre du vingtième siècle, et appellent aujourd'hui un nouveau regard, une nouvelle écoute, avant, qui sait, leur inscription à Richelieu."⁴⁶³ C'est un parti pris qui peut être risqué mais qui pour autant ne bénéficiera pas de la bienveillance qui accompagne souvent les démarches plus radicalement novatrices. A l'heure des bilans critiques, il se trouvera certes quelques voix pour approuver justement "une programmation originale qui tente de donner leur juste place aux pièces créées il y a une ou plusieurs décennies et souvent délaissées par l'alternative de la pratique théâtrale

⁴⁵⁹ *Pour un oui ou pour un non* a été monté en février 86 par Simone Benmussa, en juillet 86 par Michel Dumoulin, en septembre 88 par Jean-Jacques Dulon, et cette même année 93 voit en janvier la mise en scène de Francis Frappat, et en mars celle d'Elisabeth Chailloux.

⁴⁶⁰ Désir qui se révélera au contact du texte: "dès les premières répétitions, commencées avec l'auteur, je me suis trouvé en pays de connaissance (...) ce que révèle (...) le théâtre de Nathalie Sarraute, c'est ce qui, me semble-t-il, hantait mon rapport au monde et aux autres depuis qu'adolescent j'ai osé un jour me risquer de l'autre côté de la rampe (...) pour tous les acteurs (...) il s'agit d'une aventure intérieure, on pourrait dire initiatique" (Jacques Lassalle, *L'Amour d'Alceste*, P.O.L., 2000, p.363).

⁴⁶¹ Jacques Lassalle a été nommé à ce poste en 1990 et l'occupera jusqu'en 1994.

⁴⁶² A cette date, *Le Silence* n'a encore fait l'objet d'aucune reprise importante. Depuis sa création par Régy en 1980, *Elle est là* n'en a connu qu'une, celle de Michel Dumoulin, dans le cadre de l'hommage rendu à Sarraute par le Festival d'Avignon en 1986.

⁴⁶³ Texte de présentation du lieu sur la brochure programme du spectacle.

française: ou le répertoire ou l'*écriture contemporaine*"⁴⁶⁴; mais le plus souvent on se plaira à dénoncer, à travers le choix des Sarraute, la fausse audace d'un "Très Vieux Colombier", voire l'arrogance d'une Comédie Française qui s'institue "contrôleuse de modernité" tout en refusant le risque de la création⁴⁶⁵.

Ce qu'on peut en tous cas retenir de ces deux inaugurations, c'est qu'en vingt-cinq ans la "jauge" considérée comme adéquate pour le théâtre de Sarraute est passée de cent douze à trois cent vingt places — en attendant les six cents et quelques places de la Comédie des Champs Elysées et du théâtre de l'Atelier, qui accueilleront *Pour un oui ou pour un non* en 1998 et en 2000...

2) Le diptyque de Jean-Louis Barrault:

Du spectacle de Jean-Louis Barrault il nous reste, outre quelques photos et les comptes rendus de presse, un exemplaire de la première pièce, *Le Silence* (dans l'édition du Mercure de France de février 64), sur lequel sont annotées un certain nombre d'indications de mise en scène⁴⁶⁶.

En regard de la liste des personnages, des noms d'acteurs sont écrits, parfois raturés, indiquant les hésitations du chef de troupe — qui semble envisager un moment de jouer lui-même H1, avant d'y renoncer. Pour les deux pièces, la distribution de la création (du 14 janvier au 25 avril 67, pour 74 représentations) différerait légèrement de celle de la reprise

⁴⁶⁴ Monique Le Roux, "Nathalie Sarraute au Vieux-Colombier", *La Quinzaine Littéraire*, 1er mai 1993.

⁴⁶⁵ Respectivement dans les compte rendus du *Canard Enchaîné* (5 mai 1993), et du *Figaro Magazine* (7 mai 1993). Voir également les articles, moins virulents mais assez réticents aussi sur le choix des textes, de *Paris Match* (6 mai 93), *L'Express* (30 avril 93), *Politis* (29 avril 93), et *Le Nouvel Observateur* (29 avril 93).

⁴⁶⁶ Document du Fonds Renaud-Barrault conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal.

(11 représentations en octobre et novembre 67): pour *Le Silence*, **H1**: Dominique Paturel, **H2**: Amidou (puis Michel Bertay), **Jean-Pierre**: Jean-Pierre Granval, **F1**: Madeleine Renaud (puis Jeanne Martel), **F2**: Paule Annen (puis Annie Bertin), **F3**: Nelly Benedetti, **F4**: Marie-Christine Barrault (puis Anne Doat); pour *Le Mensonge*, **Yvonne**: Catherine Rethi (puis Christiane Carpentier), **Lucie**: Annie Bertin, **Simone**: Nelly Benedetti, **Juliette**: Marie-Christine Barrault (puis Anne Doat), **Jeanne**: Anne Carrère (puis Maïa Simon), **Jacques**: Dominique Paturel, **Robert**: Jean-Pierre Granval, **Pierre**: Gabriel Cattand, **Vincent**: Amidou (puis Michel Bertay). Ce sont deux groupes où l'on retrouve en partie les mêmes comédiens, mais dans des rôles d'importance très variable: Paturel, le H1 du *Silence*, n'est qu'un membre du chœur dans *Le Mensonge*, et inversement pour Nelly Benedetti, la "menteuse" de la deuxième pièce.

Pour *Le Silence*, le dessin des déplacements que l'on peut reconstituer d'après les annotations de la brochure est assez simple. Un croquis donne la disposition des huit sièges qui occupent la scène, disposés selon un arc de cercle qui épouse la forme "revolver" de la scène. D'abord le siège de Jean-Pierre, de trois quart dos au public⁴⁶⁷, côté jardin, puis, en éventail du jardin à la cour le siège de F4, celui de F3, celui, central mais souvent inoccupé, de H1, le plus mobile de tous, puis ceux de F1 et H2, dont l'autorité se renforce peut-être d'être côte à côte, enfin celui de F2, le plus à la cour. A l'écart, au bout du canon du "revolver" qui s'enfonce dans l'espace du public côté cour (faisant pendant au balcon qui s'enfonce vers la scène côté jardin), un siège inoccupé: F4 s'y réfugiera pour marquer ses distances par rapport aux bouffonneries des autres, et H1 épuisé ira, juste avant la fin, y chercher l'énergie nécessaire pour renouer le fil de son histoire. A la fin, l'éventail des causeurs sera reconstitué, moyennant quelques permutations. Un éventail, donc, comme l'écrit Sarraute dans le programme déjà cité: "Au milieu de gens qui parlent, un homme se tait. Ce silence crée un vide qui peu à peu les aspire. Ainsi qu'un éventail qui s'ouvre, leurs réactions se déploient, de la gêne à l'angoisse".

⁴⁶⁷ Vu l'exiguïté de la salle, et l'intimité forcée qu'elle induit entre spectateurs et acteurs, Jean-Pierre peut ainsi apparaître comme une sorte de délégué des spectateurs, placé à l'avant-poste du public, et "pris à partie" par les acteurs.

Les photos indiquent qu'il y a changement de costumes et sinon de décor (le lieu ne le permet pas) du moins d'accessoires, entre les deux pièces. Pour le "choeur", les deux pièces affirment un parti pris d'uniformité: dans *Le Silence*; il se traduit pour les femmes par une robe un peu "monacale", à manches longues et parements (sauf pour Madeleine Renaud qui — privilège de la vedette peut-être plus que du rôle — porte une robe à manches courtes et un collier de perles); dans *Le Mensonge*, les robes uniformément sombres et à manches courtes évoquent une soirée plus élégante. Les personnages plus individualisés portent des tenues un peu différentes: Paturel en H1 porte une chemise à col ouvert sous un chandail à encolure en V, une tenue dont la décontraction tranche avec le costume cravate qui est l'uniforme des hommes dans les deux pièces; de même, Nelly Benedetti arbore en menteuse une jupe courte à volants qui attire l'attention au milieu des coupes strictes des autres robes. L'évolution des accessoires paraît confirmer l'hypothèse d'une soirée succédant à une réunion plus tranquille. On passe des chaises sur lesquelles on est assis bien droit dans *Le Silence*, aux tatamis du *Mensonge*. Sur ces derniers, on s'assoit de façon plus "décontractée", on pose un plateau chargé de verres à whisky, et, plus tard, Simone sera renversée en arrière, affrontant dans un éclairage agressif les regards accusateurs du groupe qui la presse, en une image violente de torture ou de viol collectif. Une évolution qui semble suggérer que les sages jeux mondains peuvent devenir des jeux plus "dangereux"...

Cette première mise en scène proposait une lecture sobre mais indéniablement "psychologique" des deux pièces⁴⁶⁸. Elle fut très généralement louée pour sa justesse, et ne suscita qu'une réserve, celle d'avoir, peut-être, négligé l'aspect comique, ou du moins humoristique du texte, de l'avoir joué "trop gravement"⁴⁶⁹. Seul Robert Abirached semble avoir regretté que le style de jeu adopté ne rende pas tout à fait justice au texte: "à tous <les comédiens> cependant, sauf à Madeleine Renaud (...) il manque encore un je-ne-sais-

⁴⁶⁸ Il semble que Jean-Louis Barrault ait envisagé un moment, comme seule explication possible du comportement de H1, l'hypothèse que ce dernier soit amoureux de Jean-Pierre (*Nathalie Sarraute s'entretient avec Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière et Alain Chambon*, 4 octobre 92, retranscription de Nathalie Léger, document de travail, non publié).

⁴⁶⁹ Compte rendu de Jean Paget dans *Combat* (19 janvier 67); voir aussi celui de Jacques Lemarchand dans *Le Figaro Littéraire* (29 janvier 67).

quoi d'assourdi et d'"intérieur" pour entrer dans le ton de ces infimes tragédies où rien n'a tout à fait de nom"⁴⁷⁰. Dans sa grande majorité, la critique s'intéressa avant tout aux textes proposés, que ce soit pour en louer ou pour en contester la nouveauté et l'intérêt — ce qu'elle fit à parts à peu près égales.

Ceux qui contestaient l'intérêt de ces textes invoquèrent le plus souvent leur "faiblesse dramatique"⁴⁷¹, c'est à dire l'absence des ingrédients traditionnels de l'intrigue et des personnages: "dissertations" exposées par des personnages qui sont plus des "abstractions" que des êtres humains, déplore André Ransan dans *L'Aurore*, tandis que le chroniqueur de la revue *les Arts* définit le texte comme "un précieux, savant, abstrait, méticuleux ouvrage de dames"⁴⁷². Mais certains contestèrent aussi la nouveauté de la tentative de Sarraute: Gabriel Marcel invoquait Marivaux et Bertrand Poirot-Delpech citait pêle-mêle Tchekhov, James, Duras et Brice Parain comme ses devanciers dans l'invention d'un dialogue qui laisse affleurer l'inconscient, qui trahisse le non-dit⁴⁷³.

Hormis le chroniqueur de *La Croix*, qui soulignait surtout la dimension éthique des deux pièces⁴⁷⁴, la plupart des défenseurs du texte s'attachèrent à définir la nouveauté de la forme. Robert Abirached parle d'"un exemple très probant et très original de théâtre de chambre" et Jacques Lemarchand de "la recherche d'un théâtre où le fait ait moins d'importance, où ses résonances dans les consciences individuelles en aient bien davantage" — et il remarque au passage que ces expériences éloignées du "théâtre de masse", d'ailleurs essoufflé, pouvaient y ramener "par quelque voie détournée" intéressante à déceler⁴⁷⁵. C'est l'époque, rappelons-le, où un témoin engagé du théâtre comme Bernard

⁴⁷⁰ *L'Observateur*, 25 janvier 67, cité par Arnaud Rykner, *Note sur le texte et sur les représentations*, Pléiade, p.1995.

⁴⁷¹Pierre Marcabru, *Paris-Presse*, 1er février 67.

⁴⁷² Dans *L'Aurore*, 19 janvier 67, et *Les Arts*, 25 janvier 67, respectivement.

⁴⁷³ Dans *Les Nouvelles Littéraires*, 26 janvier 67, et *Le Monde*, 19 janvier 67, respectivement.

⁴⁷⁴ "La plume de cette femme, de ce grand homme de théâtre ainsi révélé, est une vrille, douloureuse mais salutaire, comme le drain qu'on enfonce et qui fait souffrir, mais qui extirpe, avec les humeurs, le mal (...) *Le Silence* et *Le Mensonge* sont portés par un "verbe" de "vérité" (Jean Vigneron, *La Croix*, 22 janvier 67).

Dort s'inquiète de la sclérose qui commence à s'emparer d'un certain brechtisme, et s'interroge sur les voies nouvelles que pourrait prendre le théâtre s'il veut continuer à proposer une "propédeutique de la réalité"⁴⁷⁶. L'époque est aux remises en question et aux expérimentations. Eric Westphal fait référence au psychodrame, mais souligne surtout le caractère inclassable de ce spectacle Sarraute: "cela est très curieux, très intéressant, vraiment, et ouvre le chemin à bien des expériences possibles"; et André Alter va plus loin encore: "un langage dramatique est en train de naître aux confins du jour et de la nuit"⁴⁷⁷. Citant encore une fois Brice Parain, mais aussi des pièces de Claude Mauriac et Jean Tardieu, Jacques Lemarchand note, dans l'article déjà cité, qu'avec ces deux pièces de Sarraute se précise "un mouvement dramatique auquel il serait absurde de donner le nom d'école, mais qui correspond à d'évidentes questions communes: *Que disons-nous? Qu'entendons-nous?* "

3) Le Silence dans le diptyque de Jacques Lassalle:

Nous avons dit que *Le Silence* n'avait fait l'objet d'aucune reprise importante avant celle du Vieux Colombier mais il peut être intéressant de rappeler brièvement le spectacle mis en scène en avril 89 par Fabrice Lehoux à Rennes, au Théâtre de Haute-Bretagne (théâtre universitaire). C'est un spectacle qui, malgré (ou à cause de) son caractère "expérimental", fut apparemment l'occasion pour Nathalie Sarraute, qui y assistait, de redécouvrir son texte. La mise en scène n'évoquait en rien un quelconque "salon", et certaines audaces

⁴⁷⁵ Respectivement dans *La Nouvelle Revue Française* (1er juin 67), et *Le Figaro Littéraire* (29 janvier 67).

⁴⁷⁶ Bernard Dort, *Théâtre réel*, Seuil, 1971, pages 7 à 27.

⁴⁷⁷ Respectivement dans *Réforme* (28 janvier 67), et *Témoignage Chrétien* (26 janvier 67).

étaient fort loin de ce qu'elle aurait pu imaginer. Fabrice Lehoux a évoqué pour nous sa mise en scène:

L'espace scénique était constitué par un sol rectangulaire en bois, de 100 m² à peu près, sur lequel était peint un de ces ciels tourmentés qu'on voit aux plafonds des théâtres, un ciel breton, avec des nuages bleu et rose pâle; sur le sol, un tapis rouge et un fauteuil Louis-Philippe rappelaient l'univers bourgeois. La lumière était très importante, elle sculptait l'espace avec des dominantes de couleur. Les comédiens avaient un rapport très concret, physique, avec ce décor: ils pouvaient taper sur le fauteuil, se rouler sur le tapis, etc... De même, il n'y avait aucune solennité dans le rapport à la langue, mais une évidence presque "boulevardière". La première image suscitée par le texte avait été celle d'un insecte en suspension, tout près d'une source de lumière. Le point de bascul de la pièce, c'était la phrase-clé de F3: "Il y a des gens... leur seule présence paralyse et les voix et les coeurs"; il y avait auparavant un air de menuet, cassé, puis des rires, un silence, et tout à coup cette voix irréaliste provoquait chez tous cette "suspension" qui est la clé de la pièce. En ouverture du spectacle, il y avait trois fois le même solo dansé par un homme, d'abord en silence, puis en musique (une déflagration d'orgues de Poulenc), puis à nouveau dans le silence — qu'on entendait alors très différemment... ⁴⁷⁸

En mettant en scène un solo de danse comme un prologue au texte joué, Fabrice Lehoux exprimait à sa façon le désir de "donner corps" au texte sarrautien (dont nous avons eu l'occasion de signaler le caractère de pantomime paradoxale⁴⁷⁹). C'est ce même désir qui inspire principalement la mise en scène de Jacques Lassalle au Vieux Colombier.

Le Silence et ***Elle est là***, qui inauguraient le nouveau théâtre du Vieux Colombier, furent jouées du 7 avril au 13 juin 1993 par la troupe de la Comédie Française. Pour ***Le Silence***, la distribution était la suivante: **F1**: Françoise Seigner; **F2**: Bérangère Dautun; **F3**: Martine Chevallier; **F4**: Sylvia Bergé; **H1**: Jean-Baptiste Malartre; **H2**: Gérard Giroudon; **Jean-**

⁴⁷⁸ Conversation téléphonique avec Fabrice Lehoux, 26 avril 99.

⁴⁷⁹ Voir Première Partie, chapitre I.

Pierre: Olivier Dautrey; **Décor et costumes:** Alain Chambon; **Lumière:** Franck Thévenon.

Au cours du premier entretien de travail avec Nathalie Sarraute, Jacques Lassalle fit entre autres deux remarques, qui résument bien son parti pris sur la mise en scène des textes de Sarraute - et qui en désignent aussi les possibles contradictions, comme nous le verrons. "Il faut que le théâtre advienne dans ce texte", dit-il d'abord, puis il conclut l'entretien par une formule-programme: "Nous essaierons d'avancer dans ce théâtre avec un grand souci d'incarnation"⁴⁸⁰. Voulant arracher le théâtre de Sarraute à ce qu'il appelle le "cabaret littéraire", Lassalle entend démontrer que la scène, utilisée sans restrictions, révèle la vraie dimension de ces textes.

L'essentiel des échanges au cours de cet entretien porte donc sur la façon dont on peut incarner ou théâtraliser le texte, et en particulier sur la question de l'espace, dont Lassalle essaie de préciser le rôle. Il faut, dit-il, "trouver le lieu où ça peut se dire, le lieu où tout cet *immergé* du roman a droit de cité (...) les corps peuvent bouger, et je crois qu'il faut travailler le mouvement et l'espace (...) il faut trouver une traduction corporelle à la tension intérieure (...) il faut trouver le mouvement dans lequel s'inscrit la parole. Parce que sinon, en effet, le 'salon' peut menacer, le 'salon charade'."⁴⁸¹

Face à l'auteur qui affirme que son univers ne lui suggère aucune image, que l'espace où son texte peut se dire est pour elle "purement mental", face aussi au décorateur qui plaide, lui, pour un espace plus référentiel, on sent le metteur en scène partagé entre des tentations divergentes. D'une part il craint qu'un lieu neutre et abstrait ne permette pas, justement, au théâtre d'advenir, et il semble rêver d'un lieu figuré, mais qui ne devrait rien avoir d'anecdotique ni de quotidien — ce que Jean-Loup Rivière résume par "un réalisme mais pas habité". D'autre part, évoquant la possibilité de "travailler sur l'oppression ou encore sur le trop d'espace", il semble rêver d'un lieu plus nettement théâtral, qui "prendrait parti" dans le fonctionnement du texte, un espace qui pourrait éventuellement avoir une certaine

⁴⁸⁰ *Nathalie Sarraute s'entretient avec Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière et Alain Chambon, op. cit.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

"force métaphorique", qui serait une "machine à jouer"⁴⁸². Pour illustrer cette option, il évoque pour Nathalie Sarraute un de ses précédents spectacles, *Le Mariage forcé*, monté avec *Sganarelle* deux ans auparavant. En effet, la scénographie de ce spectacle, qui reposait sur "l'exploration infinie des malices de la boîte scénique"⁴⁸³, relayait à certains moments le jeu de l'acteur: "le philosophe Pancrace (...) surgit du plateau; peu à peu ce n'est même plus lui, c'est l'espace qui se met à le relayer, à le redoubler; on ne le voit plus, les trappes s'ouvrent et se ferment: c'est l'espace qui se met à parler pour lui. Ce serait trop <dans le cas présent>, mais il y a quelque chose de ça", suggère-t-il. Et Nathalie Sarraute, qui semble y voir une façon de dépersonnaliser le personnage ("projeté comme une sorte de pure pensée parole"), approuve l'idée: "Cela m'enchante"⁴⁸⁴.

C'est bien cette option "métaphorique" qui semble l'avoir emporté finalement dans le fonctionnement des deux décors du spectacle. Au début du *Silence*, le rideau se lève et la lumière monte sur un espace blanc et sobre, un sol légèrement miroitant, uniquement orné côté jardin d'une petite rambarde blanche (balcon? bastingage?), et encadré de parois blanches. Ces parois, en pivotant, composent une image mouvante, soumise à des recadrages presque cinématographiques⁴⁸⁵. Il s'agit donc d'un espace non référentiel, une sorte d'espace mental caractérisé par une instabilité fondamentale, une malléabilité qui va lui permettre d'épouser l'inquiétude des esprits.

Le cube blanc dans lequel les comédiens pénètrent par une porte, au fond côté cour, devient tout de suite — les deux murs de côté pivotant l'un vers l'autre — une sorte d'entonnoir déchiré par une faille centrale, créant un *off* tout proche (dans lequel la

⁴⁸² Dans le programme de la Comédie-Française qui accompagne son spectacle *George Dandin*, en avril 92, Jacques Lassalle écrit: "Je récusé (...) le décor immuable, monumental, le décor tombeau. Je n'aime que l'espace changeant, la machine à jouer (...) qui ne cesse d'affirmer à la fois (...) le lieu de la fiction et la "fabrique" révélée, affirmée de cette fiction." ("Qui est assis là, en face de vous?").

⁴⁸³ "Sganarelle ou l'insistant locataire", in Jacques Lassalle, *Pauses*, Actes Sud, 1991, p.144.

⁴⁸⁴ *Nathalie Sarraute s'entretient avec Jacques Lassalle...*, op. cit.

⁴⁸⁵ En ce qui concerne l'espace de cette première pièce, une remarque de Jean-Loup Rivière peut être éclairante: "l'espace du *Silence* <pourrait être> l'espace des seuils, des entrées, des paliers, des endroits où on n'est plus dans un endroit mais pas encore dans un autre, où on n'est pas encore dedans et qui est, en général, l'endroit où on dit les choses importantes..." (*Ibid.*).

présence de Jean-Pierre se laisse deviner). Plus tard (pendant la première adresse de H1 à Jean-Pierre), les parois pivotent en sens inverse et le volume se clôt à nouveau, plus radicalement encore qu'au début puisque la porte du fond apparaît maintenant murée: ils sont tous, comme Jean-Pierre, "emmurés dans le silence". Vers la fin (quand Jean-Pierrerompt enfin le silence), le volume se réouvre, la paroi du fond se repliant vers l'avant pour dégager, côté cour et côté jardin, des issues par lesquelles on voit éclater les bleus, les jaunes, et les rouges de grandes surfaces de peinture abstraite, violemment colorées. Enfin, sur le départ de H1 et Jean-Pierre, qui sortent ensemble par l'issue côté cour, les parois se remettent en place une dernière fois, enfermant sur la scène le chœur qui les regarde partir, en ligne dos à nous sur le devant de la scène, à la fois égaré et figé par ce qui vient de se passer.

L'instabilité du lieu (qui sera modulée très différemment, on le verra⁴⁸⁶, pour la seconde pièce) marque comme thème toute la scénographie du spectacle. Elle induit aussi, comme réalité concrète, tout le jeu des déplacements. La mise en scène de Jacques Lassalle, portée, nous l'avons vu, par un désir de théâtralité et d'incarnation, a surtout organisé, dans *Le Silence*, une mise en jeu physique des rapports entre le protagoniste et le chœur. Ce sont les évolutions — au sens quasi chorégraphique — du chœur et de H1 qui disent l'évolution de l'action. Que les membres du chœur entraînent *off* H1 (qui revient par la "faille" pour supplier Jean-Pierre en aparté), qu'ils repassent un instant la tête par cette faille pour lancer les répliques moqueuses des "Voix diverses", qu'ils se massent dans l'encadrement de la porte murée, qu'ils se mettent en rang d'oignon pour jouer au silence, qu'ils se regroupent autour de H1 pour le soutenir ou pour le calmer, ou qu'ils se dispersent en signe de défaite: les figures qu'ils dessinent racontent concrètement, physiquement, l'action, en laissant au second plan la motivation psychologique de ces déplacements. Et lorsqu'à la fin, le chœur se retrouve seul, en ligne dos à nous, enfermé sur la scène que H1 et Jean-Pierre viennent de désert, cette simple mise en place — alors que le texte de Sarraute ne suggère aucunement ce départ — nous renvoie, au terme de la pièce, à notre position de

⁴⁸⁶ Voir Troisième Partie, chapitre III, 2).

spectateurs: nous voici nous aussi, laissés seuls avec le souvenir d'une faille un moment ouverte et finalement (au moins en apparence) colmatée. Les critiques furent nombreux à souligner cette écriture "chorégraphique", et musicale aussi, qui ordonne les déplacements, en accord avec la respiration du lieu. Certains parmi eux soulignèrent également le risque de lourdeur symbolique ou de formalisme que ce fonctionnement scénographique pouvait comporter.

Pour ce qui concerne l'acteur, la volonté d'incarnation doit se traduire, pour Lassalle, par une mise en jeu de tout le corps. Il ne doit pas s'agir pour l'acteur de communiquer quelque chose qui est déjà su, de suggérer un monde intérieur, de laisser affleurer un sentiment ou une humeur préexistants à la situation de parole. Il lui faut, hors de toute psychologie, donner à voir "l'accouchement difficile, incertain, contrarié, relancé, de sa propre pensée" et c'est tout le corps de l'acteur qui doit être traversé par cette "gésine"⁴⁸⁷. Le jeu des comédiens — en particulier celui de Jean-Baptiste Malartre dans le rôle de H1 — ne réussit malheureusement pas toujours à rendre de façon convaincante cette pensée "en travail". H1, dès sa première apparition (lorsque, accoudé à la rambarde, il essaie de repousser les prières insistantes du chœur), nous semble porteur d'une mélancolie antérieure à toute situation de parole. Le jeu de l'acteur principal, qui semble nourri par une réflexion sur la fragilité de son personnage, évoque une souffrance, un secret peut-être, tout un non-dit qui serait le soubassement des manifestations d'angoisse de H1. Dans ses interventions verbales, il suggère fréquemment un sous-texte, alors même que la pièce suppose plutôt qu'au contraire tout est dit par H1, même et surtout ce qui ne devrait pas l'être. Du coup, les excès qu'il a par ailleurs, ses explosions, ses manifestations physiques de bouffonnerie ou de violence, nous paraissent bizarrement disproportionnés ou déplacés: ils sont trop en contradiction avec la psychologie que nous avons été conduits à attribuer au personnage (son introversion, sa mélancolie, sa réflexivité).

Il y a ainsi une sorte de distorsion, voire de contradiction entre les différents aspects de la mise en scène. Un certain naturalisme psychologique dans le jeu⁴⁸⁸ fait apparaître comme

⁴⁸⁷ Voir l'entretien avec Jacques Lassalle, en Annexe à la Quatrième Partie.

artificielle la théâtralité de la scénographie et de la chorégraphie des déplacements, et disproportionnée la façon dont, à certains moments de "passion verbale", les acteurs peuvent mettre en jeu tout leur corps⁴⁸⁹. C'est sans doute cette distorsion qui explique les opinions contradictoires des critiques concernant le spectacle. Alors que Michel Cournot reproche aux acteurs leurs accès de "psychologie vraie sur un texte que Nathalie Sarraute a écrit sans rien de cela", Fabienne Pascaud au contraire célèbre, elle, la "rigueur toute musicale" de la direction de Lassalle. Les plus attentifs souligneront la tension de la mise en scène entre un jeu souvent psychologique et les partis pris non psychologiques dans l'écriture des déplacements et de l'espace. Que ce soit pour dire leur déception, comme Odile Quirot ("ce formalisme est vite lassant. Les acteurs semblent désincarnés, égarés. Lorsqu'ils donnent (...) dans l'excès ou la colère, cela sonne faux") ou Pierre Marcabru ("ce texte (...) est monté par Jacques Lassalle dans un mouvement très extérieur, parfois figé, parfois paroxystique, qui pousse à l'artifice (...), ne permet pas à l'angoisse souterraine de se développer"); que ce soit au contraire pour souligner la réussite d'une délicate synthèse, comme Didier Méreuze ("une mise en scène très fine, à la fois ludique et savante qui rend sa chair au verbe sans jamais le perdre dans l'anecdote")⁴⁹⁰.

Il est probable aussi que la mise en regard du *Silence* avec *Elle est là* (soulignée, on le verra, par un "renversement scénographique" d'une pièce à l'autre) a nui à la première pièce: peu de critiques résistent à la tentation de comparer les deux textes et à ce jeu, *Le Silence* est souvent décrit comme une pièce plus datée, plus maladroite que *Elle est là*, dont le thème et l'écriture sont apparemment moins déroutants. On oppose volontiers, comme Armelle Héliot, la musicalité claire et légère du *Silence* à la densité plus sombre de *Elle est là*, ou, comme Mathilde La Bardonnie, le jeu "chorégraphié" du *Silence* et celui, plus intense de *Elle est là* (d'une manière générale, on sent les critiques plus à l'aise,

⁴⁸⁸ Il faut mettre à part le jeu du chœur, assez homogène, qui semble mieux accordé, dans sa musicale sobriété, aux partis pris de mise en scène — celui de Gérard Giroudon en choryphée bouffon (H2) restant dans le registre comique de façon un peu systématique peut-être.

⁴⁸⁹ H1 surtout, évidemment: il court, hurle, rit, s'élance sur Jean-Pierre pour le frapper, puis s'effondre à ses pieds, pleure, et finit par s'agenouiller devant lui, imité par H2.

⁴⁹⁰ Respectivement dans *Le Monde* (23 avril 93), *Télérama* (5 mai 93), *Le Nouvel Observateur* (29 avril 93), *Le Figaro* (22 avril 93), *La Croix* (30 avril 93).

disposant de plus de repères pour parler de la seconde pièce, y compris du point de vue du jeu); le critique du *Quotidien du médecin* ira jusqu'à opposer la drôlerie (pourtant très relative) du premier spectacle au "tragique" du second⁴⁹¹. Autant de façons d'appivoiser l'étrangeté de la pièce, de la ramener à des catégories connues.

Il n'est pas sûr, au total, que le pari de "relecture" de Jacques Lassalle ait été vraiment réussi. Son parti pris d'"incarnation" sera assumé de façon pleinement convaincante quelques années plus tard, avec sa mise en scène de *Pour un oui ou pour un non*. Pour l'heure, le spectacle d'inauguration du Vieux Colombier est surtout une tentative, intéressante à ce titre, pour renouveler l'approche scénique de Sarraute, fortement marquée par l'"abstraction" des réalisations de Claude Régy.

4) *Isma* mis en scène par Claude Régy:

Claude Régy a créé *Isma* le 5 février 1973, sur la scène de l'Espace Pierre-Cardin. C'est la première fois qu'il aborde un texte de Sarraute; sur la même scène mais un peu avant est présenté un autre spectacle de Régy, la pièce *Home*, de David Storey, traduite par Marguerite Duras. Il semble pourtant que dans un premier temps, Claude Régy ait eu le projet de monter ensemble *Isma* et *C'est beau*. Dans un entretien de janvier 72 avec la critique américaine Germaine Brée, Sarraute raconte qu'elle est en train de finir *C'est beau* pour la radio de Stuttgart ("a very funny play", dit-elle) et que cette dernière pièce va être mise en scène avec son avant-dernière, *Isma*, qui n'a encore été diffusée qu'à la radio⁴⁹². Finalement c'est la pièce anglaise qui fut programmée avec *Isma* : "Claude Régy inaugure

⁴⁹¹ Respectivement dans *Le Quotidien de Paris* (22 avril 93), *Libération* (23 avril 93), et *Le Quotidien du médecin* (5 mai 93).

⁴⁹² Entretien avec Germaine Brée, *Contemporary Literature*, XIV, n°2, printemps 1973, repris dans *Contemporary Literary Criticism*, Vol.80, p.241.

sa direction artistique à l'Espace Cardin avec deux spectacles insolites et austères mais substantiels et enrichissants (...) Entre les deux, la parenté est évidente. Dans les deux cas, seul le langage compte", écrit André Camp dans sa chronique sur l'actualité théâtrale⁴⁹³. La première pièce mettait en scène les conversations, à la fois terribles et banales, que mènent entre eux les malades d'un hôpital psychiatrique. De l'univers psychiatrique, on passait, sans changement de décor ni de mobilier, à la réunion "amicale" de *Isma*. L'essentiel de la distribution jouait dans les deux pièces (avec trois comédiens en plus pour le Sarraute), ce qui accentuait encore l'impression de parenté entre les deux spectacles.

La distribution était la suivante: **Lui**: Michael Lonsdale; **Elle**: Dominique Blanchard; **H1**: François Darbon; **H2**: Gérard Depardieu; **H3**: Michel Robin; **F1**: Nicole Hisse; **F2**: Pascale de Boysson; **F3**: Tatiana Moukhine.

La salle de l'Espace Cardin avait été transformée par Régy en une salle ovale de 200 places, avec un plateau très long, légèrement surélevé pour des raisons de visibilité, mais dépourvu de décor et de cadre de scène, afin de ne pas créer de séparation entre la scène et la salle, dont les murs étaient semblables⁴⁹⁴. La mise en place des acteurs, assis en rang d'oignon face au public était un souvenir du dispositif de *L'Amante anglaise*⁴⁹⁵; c'était aussi une réponse à la contrainte que représentait le plateau long; c'était enfin un parti-pris radical sur le texte: celui de tourner le dos à la reconstitution naturaliste d'une soirée mondaine (parti pris accentué par le choix de costumes disparates et très "quotidiens"). Ce choix scénographique permettait une assignation visuelle des voix qui ne passait pas par l'anecdote sociale et psychologique. La nature originellement radiophonique du texte a pu aider ici le théâtre à inventer de nouveaux modes de fonctionnement.⁴⁹⁶

⁴⁹³ *L'Avant-Scène* n°514, mars 73, p.40.

⁴⁹⁴ Voir entretien avec Claude Régy, en Annexe à la Troisième Partie.

⁴⁹⁵ Ce spectacle de 68 est une date mémorable à la fois pour le théâtre de Duras et dans le parcours du metteur en scène Claude Régy. Assis face au public sur un podium avancé, avec dans leur dos le rideau de fer baissé, les deux protagonistes du drame répondaient l'un après l'autre aux questions que leur lançait, circulant au milieu du public, mêlé à lui, l'Interrogateur. Claude Régy écrit dans *Espaces perdus* (Plon, 1991, p.18): "C'est à partir de ce spectacle (...) que des spectateurs ont commencé à quitter la salle en cours de représentation. On a commencé à écrire aussi que ce n'était pas du théâtre. C'était bon signe."

Et de fait, le spectateur se retrouve dans un univers qui n'a rien de familier: "Le contraire d'une conversation de salon, écrit Colette Godard, une discussion plus indécente que tous les excès de l'érotisme et de la violence (...) Le dialogue suit un mouvement concentrique qui entraîne les comédiens dans un monde fangeux où ils perdent pied. Leurs visages nus semblent des masques blêmes où se lit la peur. La gêne submerge le rire. Face au public, les acteurs n'en sont pas le reflet. Au contraire, ils se regardent dans cette masse obscure où grouillent les mêmes pulsions que la conscience refuse. La réussite de Claude Régy est de n'avoir rien demandé aux comédiens qui puisse distraire des mots, de ce que cachent les mots."⁴⁹⁷ Les déplacements sont en effet réduits au minimum: les acteurs se lèvent parfois, font au maximum quelques pas, et regagnent leur place. Comme le résume André Ransan⁴⁹⁸, qu'*Isma* convainc moins encore que *Le Silence* six ans plus tôt: "C'est l'immobilisme total dans une atmosphère glacée. Les personnages sont des statues de marbre qui prononcent des phrases sibyllines".

Si l'on admet que ce type de critique vise avant tout l'écriture de Sarraute (qui pour Ransan n'a pas sa place au théâtre), on peut considérer que la réussite de Régy est double. D'abord il a fait ressentir au public l'irréalité de ce dialogue, que Sarraute ne s'est jamais lassée de souligner, mais que la mise en scène de Barrault avait semble-t-il beaucoup gommée⁴⁹⁹. Ensuite, il semble avoir réussi à impliquer le spectateur dans la quête étrange qui emporte les acteurs, c'est à dire qu'il a réalisé le souhait qu'exprimait Sarraute: "J'aimerais que le spectateur se sente happé dans cette recherche qui conduit à faire partager ce que chacun a

⁴⁹⁶ Arnaud Rykner, qui a suivi de près le travail de Claude Régy, considère que l'origine radiophonique des premières pièces de Sarraute, loin d'être un obstacle, peut être un élément moteur de leur mise en scène: "Privées du lieu de leur origine, les voix doivent inventer une autre façon d'habiter le corps des acteurs (...) Ces textes donnent ainsi à rêver un théâtre qui ne doit plus grand chose à l'incarnation, mais qui se nourrit au contraire du télescopage entre le caractère concret et extérieur de la représentation et le caractère abstrait (irréal) mais intériorisé du représenté" (Notice générale sur le Théâtre, Pléiade, p. 1989).

⁴⁹⁷ *Le Monde*, 7 février 73.

⁴⁹⁸ *L'Aurore*, 8 février 73.

⁴⁹⁹ "Il m'a fallu créer ici un dialogue irréel, fait pourtant de mots courants, pour exprimer ce dont on ne parle pas (...) De telles conversations n'ont jamais lieu, en réalité (...) C'est réel, mais ce n'est pas réaliste" (Entretien avec Nicole Zand sur la création des deux premières pièces, *Le Monde*, 18 janvier 67).

de plus intime, de plus inexprimé, de plus dangereux"⁵⁰⁰. De cette réussite témoigne, dans la critique, tous ces mots qui disent l'angoisse communiquée par le spectacle: "indécence", "malaise", "puissance infernale". Pour Matthieu Galey, ce qui est perçu à travers les Dubuit c'est "le mal absolu, inexplicable, évident"; dans un autre article, il ira plus loin encore: "Un merveilleux exercice d'intelligence, où l'âme a sa part. Rarement, au théâtre, on s'en est approché d'aussi près. A croire qu'elle existe"⁵⁰¹.

En l'absence de documents plus contemporains, on peut essayer de comprendre la démarche de Régy sur le texte de Sarraute à partir des textes d'*Espaces perdus*, recueil de réflexions inspirées par ses expériences de mise en scène et ses rencontres avec les textes. Ce qui fonde cette démarche, c'est "le désir d'un théâtre qui n'en serait plus un, en ce qu'il serait le lieu de toutes les présences, le lieu des choses elles-mêmes"⁵⁰². Cette volonté radicale d'échapper à la représentation, à ses présupposés illusionnistes et naturalistes, a pu parfois s'exprimer dans des spectacles sans texte (par exemple, *Vermeil comme le sang*, un spectacle à partir des mythes de passage de la vie à la mort, qu'il crée juste avant *Isma* ⁵⁰³), mais elle s'est le plus souvent réalisée à travers la découverte et la mise en scène de textes contemporains.

C'est avec *L'Amante anglaise* que Régy "invente" son théâtre comme reviviscence de l'écriture: "la sensation survient d'*entendre* <la phrase> en nous pour la première fois, comme l'écrivain l'a *entendue* avant de l'écrire (...) Apparemment chassé, le théâtre reparaît. C'est l'écriture. C'est primitif et sans limites. C'est une autre parole."⁵⁰⁴ Désormais, Régy concevra ses mises en scène comme autant de dispositifs de glissement de l'écriture: le spectacle ne doit pas avoir lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs; les acteurs,

⁵⁰⁰ Entretien sur *Isma* avec Colette Godard, *Le Monde*, 7 février 73.

⁵⁰¹ *Combat*, 7 février 73 et *Les Nouvelles Littéraires*, 12 février 73, respectivement.

⁵⁰² *Espaces perdus*, *op. cit.*, p.27.

⁵⁰³ Voir l'entretien avec Daniel Berlioux, en Annexe à la Troisième Partie.

⁵⁰⁴ Claude Régy, *Espaces perdus*, *op. cit.*, pages 15 à 17.

loin d'incarner des personnages⁵⁰⁵, sont des passeurs d'écriture, corps conducteurs concrets qui transmettent au public de l'invisible, la substance inépuisable du texte et de ses sens.

Cette conception a des conséquences très précises sur la direction d'acteurs, les déplacements et le jeu. Lorsque Régy décrit la façon dont il dirige le travail sur le plateau en général, beaucoup de ses remarques semblent pouvoir s'appliquer à *Isma* (tout au moins à ce que nous imaginons du spectacle par les comptes rendus et les photos de la création). Par exemple, on peut imaginer qu'il nous décrit le dispositif spatial d'*Isma* lorsque, soulignant l'influence du cinéma sur son travail, il explique que le fait de décadrer et de créer un lieu unique englobant scène et salle est une façon d'amener les acteurs en gros plan face au public:

"Un dialogue ne se photographie pas de profil, comme un rapport intime auquel on assisterait, mais passe par le public, qui est un tiers partenaire, et par lui, le dialogue s'élargit et tend à devenir universel. Après quoi j'improvise tranquillement des mouvements d'acteurs qui remplacent en fait des mouvements d'appareil. Ce sont souvent de très longs plans-séquences, des plans fixes et des images arrêtées, les séquences commencent en général par un plan fixe et finissent par un plan fixe (...) Je crois beaucoup à toutes les vibrations qui peuvent émaner de la force statique."

De même lorsqu'il évoque le jeu:

"J'essaie que les répliques ne soient pas trop "jouées", qu'elles soient un peu dissociées de l'habitation vivante de l'acteur (...) A ce moment-là, sans être ensablée dans le pléonasme du jeu, dans la sentimentalité ou dans la simplicité d'une intonation qui tendrait à faire croire que cette réplique ne veut dire que ça, la délivrance du texte est plus abstraite, plus neutre, ce qui fait qu'on me reproche mes tons atones. Atones mais très articulés. Cette articulation, cette surarticulation, aboutit à quelque chose de plus en plus musical (...) je mets une distance entre l'émotion et l'émission du texte."⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ "Je crois qu'à tout instant tout le monde joue toute la pièce", écrit Régy (*Ibid.*, p.80), comme en écho aux nombreuses déclarations "unanimistes" de Sarraute (sa conviction, maintes fois répétée, qu'à un certain niveau tout le monde est semblable).

⁵⁰⁶ *Ibid.*, pages 101 à 103.

Références au cinéma, à la musique, ailleurs à la peinture, et bien sûr, fondamentalement, à l'écriture: autant de façons d'essayer de sortir de la sclérose du théâtre "théâtral", de la représentation. On retrouve, appliqué à un domaine différent, le même refus des formes mortes du réalisme que chez Sarraute, et la même façon de postuler l'intervention active du spectateur (comme du lecteur) pour que le spectacle (comme le texte) reste en vie.

Ainsi, dans l'entretien sur *Isma* déjà cité, Sarraute dit: "Au théâtre, le seul dialogue existe, fait de phrases suspendues. Si elles s'achevaient, on déboucherait sur la convention. Le travail du metteur en scène et des comédiens consiste en ce qu'elles se prolongent à l'intérieur de chaque spectateur (...) Le spectateur doit être atteint aux mêmes régions profondes que le lecteur, sinon on s'écarte de la source à laquelle toute oeuvre d'art s'alimente."

Et Régy semble bien lui faire écho lorsqu'il écrit, des années plus tard: "Ce prix, cette énergie, dépensés, les mêmes chez l'écrivain et le lecteur, pour que vive la matière déposée dans les signes, c'est bien ce qui doit être dépensé aussi par le spectateur si le théâtre n'est pas venu s'interposer comme une manifestation "tapageuse" et réductrice à la fois."⁵⁰⁷

La démarche scénique de Régy aboutit donc à redoubler finalement la radicalité de la démarche de Sarraute. Ce faisant, il met un terme (provisoirement) au malentendu qui poursuivait son théâtre depuis Barrault: après Régy, plus personne ne devrait se risquer à considérer les pièces de Sarraute comme des "conversations de salon"⁵⁰⁸. Mais en même temps qu'il révèle l'appartenance de cette oeuvre à une sorte d'avant-garde théâtrale, le travail de Régy enferme les pièces de Sarraute dans une vision quelque peu sombre qui force sans doute la tonalité de ses pièces. C'est plus particulièrement vrai dans le cas d'*Isma*, comme Matthieu Galey le notait dans son compte rendu pour *Combat*: "il y a d'ailleurs, c'est mon seul reproche, tout un aspect satirique de Nathalie Sarraute qui

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p.109.

⁵⁰⁸ En réalité, ce malentendu est toujours prêt à ressurgir. En novembre 76, *Isma* fait l'objet d'une importante reprise au Rideau de Bruxelles, dans la mise en scène de son animateur Claude Etienne; à de rares exceptions près, la presse y verra surtout une satire sociale, et parlera de "conversations salonnardes", d'"accablantes mondanités", de "snob-isma", et de "festival de lieux communs" (respectivement dans *Le Soir* du 20 novembre, *L'Echo de la Bourse* du 2 décembre, *Pourquoi pas?* du 25 novembre, et *Le Métropolitain* du 3 décembre. Revue de Presse communiquée par Le Rideau de Bruxelles).

disparaît, son oreille extraordinaire pour saisir la bêtise du langage courant, et son comique feutré, mais réel, pour la restituer". Il est vrai que Régy ne lit pas, dans *Isma*, une quête angoissée à partir d'une sensation infime (quête terrifiante dans ses effets, mais dérisoire dans son objet), mais "une explosion de violence sans cesse enrichie et renforcée par l'escalade de la malveillance". Il est vrai aussi qu'il est moins sensible à ce que nous avons appelé la "loufoquerie" du dialogue, qu'à ses implications éventuellement angoissantes: "Le désir d'éliminer les Dubuit (...) exprime la volonté d'avilir, de nier un monde intérieur (...) Nathalie Sarraute vise le fanatisme"⁵⁰⁹.

Ainsi la fascination exercée par le spectacle tient-elle sans doute en partie à la majoration, au noircissement opéré par la lecture de Régy: "Puissance infernale de l'infiniment petit, du mesquin, telle est la leçon, haute et terrible, d'*Isma* ", écrit Jean Vigneron⁵¹⁰. Une autre lecture, moins sombre mais tout aussi passionnante, est possible, nous allons le voir.

5) *Isma* mis en scène par René Loyon:

Le spectacle de René Loyon est à l'heure actuelle la dernière en date des mises en scène de Sarraute. Il fut créé à Paris, au Théâtre de la Tempête (Cartoucherie de Vincennes), et proposé au public parisien du 24 novembre au 23 décembre 2000; ces représentations devaient être suivies d'une tournée en province au cours de la saison 2001-2002. Le spectacle est en quelque sorte issu d'une série d'expériences sur des textes de Sarraute, menées d'abord dans le cadre du Centre Dramatique National de Franche-Comté, que René Loyon a dirigé à Besançon, de 1991 à 1996. En particulier, *Pour un oui ou pour un non* fut monté en février 96 comme une "forme légère", jouée dans le hall du théâtre, avec

⁵⁰⁹ "Claude Régy frappe les trois coups", interview recueillie par Claude Baignères, *Le Figaro*, 6 janvier 73.

⁵¹⁰ *La Croix*, 25 février 73.

seulement deux sièges, par deux jeunes acteurs de la troupe permanente; dans le même temps, et avec cette même troupe, Chantal Mutel montait *Elle est là*. En 97, René Loyon essaya vainement de trouver une production pour mettre en scène une "intégrale-Sarraute" en trois soirées, avec un décor et une distribution uniques, l'idée étant de donner chaque soir une pièce chorale et une pièce à petite distribution. A défaut de parvenir à monter ce projet, Loyon se tourna vers *Isma* : "l'idée m'en est venue après avoir travaillé sur *Le Mensonge*"⁵¹¹. *Isma* me semblait la plus difficile de toutes les pièces, et *Le Mensonge* me l'a en quelque sorte rendue plus proche; bizarrement *Les Femmes savantes*, un spectacle que j'ai monté en 98, m'en avait aussi rapproché, à cause de cette même façon de ne pas supporter les atteintes à la langue."⁵¹²

La distribution était la suivante: **Lui**: Pierre-Alain Chapuis; **Elle**: Odile Roire; **H1**: Christophe Dellocque; **H2**: Jacques Brücher; **H3**: Aristide Demonico; **F1**: Marie-Catherine Conti; **F2**: Chantal Mutel; **F3**: Martine Laisné; **Décor**: Nicolas Sire; **Costumes**: Nathalie Martella; **Lumières**: Laurent Castaingt.

Le décor de la pièce est une boîte noire et rouge: le fond et les côtés sont noirs, un tapis rouge recouvre le sol et un cadre rouge en perspective délimite l'image de façon presque soulignée. Ce rouge très "théâtral" évoque à la fois une sorte d'enfer de pacotille (un enfer pour rire), et une intériorité tout ensemble émotionnelle et organique. Sur la scène il y a dix chaises, soit deux de plus que les huit acteurs présents au départ — les deux chaises surnuméraires étant sans doute celles des Dubuit absents (qui viennent de partir?). Pour quelques moments très précis (par exemple sur l'esclandre de H1 au début, ou sur certains "tableaux vivants" du chœur), un éclairage par une petite rampe au bas du cadre viendra souligner la théâtralité inhérente au décor; mais la plupart du temps, des éclairages latéraux plus neutres le font apparaître comme un lieu intime, propice aux confidences et confessions impudiques.

⁵¹¹ Dans le cadre d'un stage de formation continue organisé en mai 99 par le C.D.N. de Nancy.

⁵¹² Entretien téléphonique avec René Loyon, 21 mars 2001.

Pour les costumes, prévaut encore une fois⁵¹³ l'idée d'uniforme: les femmes portent une robe noire assez "habillée" (les manches longues sont en voile) et des escarpins, et les hommes un costume dans le même tissu sombre et des cravates (qui sont, comme les escarpins, susceptibles de légères variantes personnelles).

La mise en scène tisse ensemble des mouvements choraux très marqués (par exemple tous se lèvent au début sur le mot "dénigrement" et viennent entourer H1 en demi-cercle; plus tard, au moment du crime, ils s'assoient tous en cercle rapproché côté jardin; vers la fin ils se groupent tous, debout, pour contempler le bagnard imaginaire, etc) et un rapport de couple très fort entre Elle et Lui. Ce rapport de couple est raconté par un contact physique quasi permanent entre eux. Elle et Lui, alors même que leurs regards et leurs paroles sont la plupart du temps adressés aux autres membres du chœur, nous apparaissent constamment en contact l'un avec l'autre, grâce à une sorte de chorégraphie minimaliste, à la fois juste et stylisée. Leurs corps se penchent d'un même mouvement imperceptible jusqu'à se toucher, l'un prend légèrement appui sur l'autre, et lorsqu'il s'éloigne sa main se tend, cherchant sans regarder la main de l'autre, ou se posant doucement sur son épaule ou sur son bras. De mille et une façons, et sans que jamais cela paraisse insistant ou lourd, sans que jamais non plus cela se colore d'érotisme, Elle et Lui rendent visible, non pas tant l'idée d'un lien affectif, que l'image concrète d'une sensibilité commune — comme si de l'un à l'autre sans cesse passait le fluide du ressenti, comme si la tension pour mettre en mots ce ressenti ayant parcouru le corps de l'un devait passer à l'autre, le premier risquant une phrase que la seconde finit, le second prenant le relais lorsque la parole de la première, impuissante, s'essouffle en points de suspension. Comme si la parole était un courant électrique passant à travers deux corps conducteurs, ou comme si le texte n'avait pas encore été distribué entre les deux acteurs⁵¹⁴. René Loyon reconnaît d'ailleurs que l'idée de couple a été pour lui la première voie d'accès à la pièce: "Pourquoi cette insistance de la

⁵¹³ Cette remarque est à nuancer: Barrault pour les deux premières pièces, Benmussa pour *Pour un oui ou pour un non*, Chailloux pour *Les Fruits d'or*, "adoptent l'uniforme"; ni Régy, ni Lassalle ne le font, que ce soit pour les pièces chorales comme *Isma* ou *le Silence*, ou pour les autres.

⁵¹⁴ Ainsi réapparaît l'intuition "unanimiste" que nous venons de voir formulée par Régy, après Sarraute.

pièce sur l'idée de couple? Je crois que c'est à mettre en rapport avec le thème de la répulsion; le couple, c'est l'endroit où l'on est dans une intimité totale avec le corps de l'autre."⁵¹⁵

Ce que suggère le couple protagoniste tel qu'il est ainsi proposé, c'est, très fortement, l'idée d'une quête commune (la quête d'un sens à partager) enracinée dans une souffrance commune, une souffrance dérisoire sans doute, mais réelle et profonde⁵¹⁶. Cette souffrance est donnée à voir, au fil de la pièce, par l'alternance chez eux de phases d'excitation (allant jusqu'aux cris de rage ou au fous rires nerveux) et de phases d'abattement (où ils se passent alors le relais de la parole). A la toute fin, après le moment de fantasme collectif sur le bagnard, quand le chœur propose une dernière fois ses conseils et ses recettes, Elle et Lui remercient avec une sorte de fatigue; on les voit ensuite s'éloigner, doucement appuyés l'un sur l'autre, en direction du fond côté jardin; juste avant de sortir, ils font leur dernière tentative ("Ecoutez (...) vous sentez?"), et après le dernier échec leur sortie, qui est comme une façon de s'effacer de la scène, rend presque palpable l'idée du tropisme: le tropisme, c'est le fardeau que ces deux-là sont condamnés à porter et vont continuer à porter, et il pèse d'autant plus lourd qu'il leur faut le porter dans la solitude.

Autour du couple protagoniste, le chœur apparaît d'abord dans son rôle collectif de soutien ou d'opposition, comme une caisse de résonance, un moyen d'amplifier chorégraphiquement les différentes phases et nuances de l'action initiée par Elle et Lui. Mais assez vite se dessinent des moments de "solos": coups de cymbales des interruptions de H1, puis de F1 ("Oh non, pardonnez-moi, mais ça ne peut pas aller"), récitatifs de H2 (l'isthme) et F2 (les oreilles décollées), arias de F3 (les victuailles) et H3 (le crime)⁵¹⁷. Ce

⁵¹⁵ Entretien téléphonique déjà cité.

⁵¹⁶ Cette souffrance, mainte fois signalée dans le texte, semble avoir été, dans la mise en scène de Régy, sinon occultée, du moins tellement tenue à distance qu'elle devenait une source d'angoisse supplémentaire pour le spectateur, mais ne lui rendait en aucun cas le couple principal (et sa quête) plus proche, que ce soit sur le mode pathétique, ou sur le mode comique.

⁵¹⁷ La critique a été sensible à cet aspect du jeu: Gilles Costaz note que "tous les causeurs ont une personnalité différente" et parle des acteurs comme de "solistes" (*Politis*, 15 décembre 2000). Pour René Loyon, il y a dans l'écriture de Sarraute — et en dépit de ses déclarations sur le fait que ses personnages sont désincarnés — "une sorte de nostalgie opératique, un goût de l'excès

qui est esquissé dans ces moments-là par les comédiens, c'est bien un personnage, dont la consistance n'est donnée que de façon sporadique, mais qui garde une cohérence tout au long du parcours de la pièce.

Paradoxalement, c'est par le détour du couple que le sentiment du personnage s'est développé, au fil des répétitions, pour chaque comédien. C'est du moins ainsi que se le rappelle Marie-Catherine Conti, qui jouait F1: "les personnages sont nés progressivement de l'idée de couple, qui avait été proposée d'emblée par le metteur en scène, et très vite et très naturellement incarnée par les deux acteurs qui jouaient Elle et Lui. Au fil du travail, on s'est aperçu que l'idée de couple était pertinente pour chaque couple et aidait chacun à s'approcher de son personnage; par exemple, H1 et F1 partagent, malgré leur dissension, une tendance à la rectitude, voire une rigidité, ils cherchent des règles; H3 et F3 sont tous les deux dans le fantasme le plus débridé; H2 et F2 sont chacun à sa façon au premier degré, naïvement croyants, lui dans la psychanalyse, elle dans l'instinct... Tout cela est apparu progressivement, à la suite d'un très patient et minutieux questionnement du texte".⁵¹⁸

Même si on peut discuter la pertinence de cette idée de personnages (et il est très probable que Sarraute elle-même y aurait résisté), le fait est que le résultat, tel qu'il apparaît dans le jeu des comédiens, est extrêmement convaincant. Car il ne s'agit aucunement d'un jeu "psychologique", au sens où il supposerait une psychologie du personnage préexistant aux situations de parole⁵¹⁹. C'est au contraire un jeu très concret, très précis, très dessiné dans la gestuelle, très sobre la plupart du temps, et par moments violemment incarné, voire survolté: l'explosion de Martine Laisné-F3 sur les "victuailles" par exemple, est un sommet de violence inattendue mais totalement vraie, un moment à la fois grotesque et inquiétant, presque bouleversant même, en dépit ou à cause de la disproportion entre le texte et le jeu

théâtral, comme un souvenir du lyrisme italien qu'on a aussi chez Pirandello, un de ses auteurs de théâtre favoris..." (Entretien téléphonique déjà cité).

⁵¹⁸ Conversation téléphonique avec Marie-Catherine Conti, 16 décembre 2000.

⁵¹⁹ Les caractéristiques que nous venons de signaler (rigidité, dimension fantasmagorique, premier degré) ne constituent pas le noyau d'un sous-texte qui motiverait les prises de position de chacun, mais définissent plutôt un style donné à la prise de parole, *au moment où elle s'effectue*.

à ce moment-là. Le rire que cette explosion provoque chez le spectateur, un rire en quelque sorte "horrifié", apparaît d'ailleurs comme un rire "typiquement sarrautien". Ce même rire, on l'entendra d'ailleurs sur scène, c'est le fou-rire nerveux qui s'empare vers la fin de Elle et Lui, à la seule idée de dire à Dubuit: "isme et pas isma, mon cher ami"! Cette espèce de folie, cette tension impudique du *tout dire* ⁵²⁰, qui est si éminemment sarrautienne, elle est bien sûr fortement présente dans ces moments paroxystiques, mais on la trouve traduite au plus juste tout au long du spectacle, dans l'alternance de moments plus calmes, comme suspendus, et de questions bousculées, dans l'oscillation entre épanchements et silences également tendus ou haletants.

La réussite de ce spectacle paraît donc tenir à une sorte de paradoxe, puisque c'est apparemment par des voies fort peu sarrautiennes, qu'a été atteint un style de théâtre lui tout à fait sarrautien. C'est peut-être à cause de ce paradoxe que la mise en scène réussit à faire entendre dans ses nuances les plus subtiles ce texte étrangement dialectique. Car bien que les commentateurs l'aient presque toujours réduit à sa dimension de violence haineuse, le texte de *Isma*, dans la lecture qu'en fait René Loyon, ne cesse de convertir l'une dans l'autre, jusqu'à les rendre indissociables, haine et souffrance, souffrance et haine, en un vertigineux tourniquet. "Dans *Isma*, la vérité que nous sommes invités à approcher est ce mouvement qui nous fait rejeter l'autre et le transformer en bouc émissaire de nos peurs et de nos dégoûts. On l'admettra, ce n'est pas rien", écrit Loyon en conclusion de son texte de présentation "Un drôle de théâtre". Effectivement nous approchons, par l'entremise des acteurs, une vérité qui est aussi la nôtre, une vérité inquiétante. Car nous nous sentons, comme spectateurs, d'autant plus "compromis" dans la haine à l'égard des Dubuit que nous avons été sensibles à la souffrance de Elle et Lui⁵²¹. Et de même qu'à la fin, le couple

⁵²⁰ René Loyon écrit dans le programme de son spectacle: "Le théâtre de Nathalie Sarraute n'est pas, comme le voudrait une certaine convention, un théâtre du non-dit où l'angoisse, le noir fantasme, la suspicion, bref la vérité intime des comportements n'affleurerait qu'à la faveur des silences et en quelque sorte par inadvertance. Non, les personnages veulent tout dire, s'expliquer infiniment, réduire autant que faire se peut la part de l'indicible. Ils ne renoncent qu'à bout de force, à bout d'arguments." ("Un drôle de théâtre").

⁵²¹ La mise en scène de Loyon rejoint ici le désir que Sarraute exprimait dans "Conversation et sous-conversation", celui de voir "l'ombre épaisse qui baigne <nous> propres régions obscures (...) un instant dissipée." (Pléiade, p.1597).

protagoniste ne trouve aucun apaisement dans un partage impossible, nous ne connaissons pas, nous non plus, l'apaisement d'une catharsis impossible.

6) Conclusion:

Au terme de ce parcours contrasté, on peut avoir l'impression que l'éventail des choix de mise en scène pour les textes de Sarraute est extrêmement ouvert: quoi de commun entre les exercices de psychologie et l'atmosphère mondaine du spectacle de Barrault, la partition scandée de terribles silences des acteurs immobiles de Régy, les cris et les fous rires du couple enlacé de Loyon, ou les mouvements de parois blanches rythmant le spectacle de Lassalle? Preuves s'il en était besoin des ressources inattendues de ces pièces, ces tentatives si diverses peuvent néanmoins se lire comme des réponses différentes apportées à la même question fondamentale que le texte pose à la mise en scène: comment faire entendre l'irréalité de ce dialogue?

Cette question, seul Jean-Louis Barrault n'a peut-être pas eu à se la poser. En tant que "découvreur" de ces textes, il en découvrirait aussi le fonctionnement; les questions qui se posaient pour leur création au Petit Odéon concernaient autant le chef de troupe et le directeur que le metteur en scène, et les réponses que son spectacle leur donnait semblent issues d'une approche essentiellement pragmatique et intuitive.

A cette exception près, les mises en scène que nous avons évoquées s'attachent toutes à inventer une théâtralité spécifique qui respecte le statut très particulier de la parole et communique aux spectateurs son inquiétante étrangeté. On peut, à ce point de notre parcours, avoir le sentiment que deux approches s'opposent: l'une, celle de Régy, rechercherait un théâtre de l'abstraction, un style de jeu tout entier centré sur les pouvoirs expressifs de la voix, une théâtralité habitée non pas tant par le modèle radiophonique réel que par une *rêverie* sur l'invisibilité radiophonique; l'autre, celle de Lassalle et aussi, à sa manière, celle de Loyon (sans doute celle de Lehoux également) essaierait d'inventer un autre type d'incarnation, aussi loin du naturalisme psychologique que de l'abstraction,

cherchant du côté d'un excès de matérialité ou de "corporalité" le moyen de réancrer autrement le texte sur la scène et dans le corps du comédien.

Nous évoquerons plus loin, sur d'autres pièces de Sarraute, d'autres mises en scènes. Elles constituent bien sûr autant de propositions théâtrales spécifiques. Mais nous serons amenés à constater qu'elles ne font que préciser les termes de ces deux options, que reformuler un peu différemment ces deux types de réponse à la même unique question, que l'écriture théâtrale de Sarraute pose à la mise en scène.

Annexe: Nathalie Sarraute à la Radio de Stuttgart

Mouvements au ralenti ("Nathalie Sarraute au sujet de sa technique romanesque"), 24', diffusion le **19/06/62**.

Le Silence: commande de la pièce par le SDR et correspondance à ce sujet avec Jochen Schale à partir du 13/07/62; réception de la pièce en septembre 63; production du 13 au 16/02/64; diffusion le **1/04/64**, dans la réalisation de Oswald Döpke (rediffusions le 3/11/65 et le 10/04/68). Durée 42'20.

Flaubert le précurseur ("un essai de Nathalie Sarraute"), 48'30, diffusion le **18/01/65**.

Conversation entre Nathalie Sarraute et François Bondy (au sujet de la pièce *Le Silence* et de la traduction de Elmar Tophoven), 4'45, diffusion le **3/11/65** (accompagnant la rediffusion de la pièce).

Le Mensonge: réception de la pièce le 25/06/65; production du 7 au 10/02/66; diffusion le **2/03/66** (en même temps que la version française sur France -Culture et la R.T.B.), dans la réalisation de Heinz von Cramer (rediffusion le 26/10/95). Durée 46'40.

Le langage dans l'art du roman (Essai), 44'40, diffusion le **17/04/67**.

Forme et contenu du roman ("une présentation de Nathalie Sarraute par elle-même"), 43'40, diffusion le **28/03/69**.

L'auteur lit: Nathalie Sarraute (extraits de *Les Fruits d'or*, et entretien avec François Bondy), 32'35, diffusion le **15/04/69**.

Entre la vie et la mort ("Elmar Tophoven lit des extraits du dernier roman de Nathalie Sarraute"), 44'25, diffusion le **10/10/69**.

Isma ou ce qui s'appelle rien: d'après la correspondance avec Jochen Schale, la pièce est écrite entre l'automne 68 et l'automne 69; pour la première fois semble-t-il, Nathalie Sarraute vient à Stuttgart suivre la production, qui se déroule du 26 au 31/10/69; diffusion le **7/01/70** (France-Culture diffusera la pièce le 28/06/70), dans la réalisation de Heinz von Cramer (rediffusion le 28/06/71). Durée 64'20.

C'est beau: réception de la pièce le 10/02/72; production du 18 au 23/09/72; diffusion le **28/09/72** (France-Culture diffusera la pièce le 16/10/72), dans la réalisation de Heinz von Cramer. Durée 42'30.

(Elle est là): le projet d'adaptation pour la radio de la pièce, évoqué dans la correspondance avec Jochen Schale en avril-mai 77, n'aboutit pas et la quatrième pièce de Nathalie Sarraute ne sera pas programmée par le SDR.)

Le silence: c'est une nouvelle production de la pièce, celle de la création n'ayant pas répondu aux attentes de l'auteur, ni de la critique; diffusion le **11/10/87**, dans la réalisation de Heinz von Cramer. Durée 49'12.

Pour un oui ou pour un non: diffusion le **14/02/88** (la pièce a été diffusée par France-Culture le 13/12/81, et créée sur scène à New York le 29/05/85 et à Paris le 17/02/86: pour la première et dernière fois, les Allemands sont en retard!). Durée 57'40.

TROISIEME PARTIE

ROMANS "SANS SUJET" ET PIECES "À PERSONNAGES":

LE PARADOXE DE *VOUS LES ENTENDEZ?, C'EST BEAU,*

"DISSENT LES IMBÉCILES", ELLE EST LÀ

Présentation

Arrivés comme nous le sommes au milieu de l'oeuvre théâtrale et de l'oeuvre tout court (puisque les deux correspondent⁵²²), nous pouvons essayer de retracer le chemin parcouru. L'abandon, dans *Le Planétarium*, du Narrateur qui dit "je", a permis à l'écriture romanesque de développer une sorte de théâtralité diffuse (nous en avons résumé les caractéristiques en conclusion de la Première Partie), qui s'est affirmée jusqu'à influencer la construction du récit dans *Les Fruits d'or*. Les pièces du théâtre choral ont ensuite proposé différentes déclinaisons d'un même modèle, consistant à développer les potentialités théâtrales d'un moment romanesque, en dramatisant le tropisme par son expression directe (le plus souvent grâce au face à face du *chasseur* et du *porteur*), et surtout en l'amplifiant par le relais du chœur. Le roman *Les Fruits d'or* peut donc rétrospectivement nous apparaître comme le point culminant du mouvement qui portait "souterrainement" l'écriture romanesque vers le théâtre.

Entre la vie et la mort se présente en revanche comme une façon de "repartir à zéro". On peut l'appeler le premier des "romans sans sujet" de Nathalie Sarraute — expression qui pourrait s'appliquer à toutes ses oeuvres non théâtrales à venir (à l'exception évidemment de *Enfance*), mais que nous réserverons au trois textes de cette période intermédiaire: *Entre la vie et la mort* (1968), *Vous les entendez?* (1972), et "*disent les imbéciles*" (1976)⁵²³. Il faut comprendre l'expression "roman sans sujet" dans l'un et/ou l'autre des deux sens du mot "sujet": comme subjectivité (dans l'oeuvre de Sarraute jusqu'ici, ce sujet

⁵²² On peut considérer en effet qu'en 1970 (juste après *Isma*) Sarraute est au milieu de sa vie d'écriture, sinon tout à fait du point de vue du temps, du moins du point de vue du nombre d'oeuvres (six textes "romanesques", un livre d'essais et trois pièces ont été écrits, trois autres pièces et sept textes, "romanesques" ou autres, restent à écrire). Le théâtre se situe donc bien "au milieu du gué".

⁵²³ Les titres mêmes de ces trois romans tranchent sur les titres précédents: une locution, une question, une citation, soit trois façons de faire référence à la dimension dialogique. On peut y voir un paradoxe, dans la mesure où ces trois romans sont beaucoup moins dialogués justement que les précédents; de même qu'on peut aussi trouver paradoxaux les choix iconographiques pour ces trois romans dans la collection Folio: ce sont les trois couvertures les plus figuratives de la collection (après les couvertures cubistes pour *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, et abstraites pour *Le Planétarium* et *Les Fruits d'or*). Peut-être est-ce une façon pour Sarraute d'essayer de faire accepter plus facilement ses audaces formelles, ou en tous cas de rappeler que, au delà de ces audaces, ses textes nous concernent de près, et nous parlent de nous.

a pu être le "je" du Narrateur, ou le "personnage-optique"⁵²⁴ principal, comme Alain Guimier dans *Le Planétarium*) et/ou comme thème central du récit (ce qu'on appelle banalement le sujet d'un livre et qu'on pouvait jusqu'ici assez facilement déterminer, malgré omissions et digressions, dans les précédents romans). A ces deux points de vue, *Entre la vie et la mort* présente une sorte de déficit, que les deux romans suivants ne feront qu'accroître.

Le livre a certes un sujet, un thème central, qui est l'expérience de la création littéraire. Mais d'abord ce thème est présenté à travers une juxtaposition d'instantanés ouverts et "développés"⁵²⁵, les différentes séquences s'enchaînant de telle sorte que le lecteur ne puisse pas reconstruire une évolution chronologique ni une continuité psychologique, mais ressente simplement une unité thématique. Ensuite ce thème est lui même double en quelque sorte, puisque Sarraute cherche à retranscrire les deux vies de l'écrivain, sa "vie profonde", solitaire, marquée par la confrontation incessante de la sensation et du langage, et sa vie sociale, c'est à dire la confrontation riche en malentendus avec les autres, lecteurs, critiques, tous ceux qui donnent sens à son travail.

Par ailleurs, le texte s'organise certes autour de la seule figure de l'Ecrivain, mais cette figure ne renvoie ni à un individu particulier (ses caractéristiques sont, selon les moments du livre, très contradictoires), ni à une subjectivité unique (les différentes "optiques" qui nous sont proposées au fil du texte sont difficilement conciliables). Dans son "Prière d'insérer", Sarraute se moque d'avance des efforts du lecteur conformiste qui utiliserait la substance du livre pour "construire un héros, fait de pièces disjointes, qui peut difficilement tenir debout"⁵²⁶. Son Ecrivain est un être composite, un sujet pluriel.

⁵²⁴ Nous continuons à utiliser le terme d'*optique* dans l'acception que lui donne Anthony S. Newman: "l'optique à tel ou tel point du texte est le foyer des tropismes, la conscience près de laquelle les "appareils enregistreurs" ont été placés." (*Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute, op. cit.*, p.153); voir chapitre V et Conclusion de la Première Partie).

⁵²⁵ L'expression d'"ouverture de l'instant" est empruntée, nous l'avons dit, à Françoise Asso (*Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction, op. cit.*, p.1 et passim). Avec *Entre la vie et la mort*, Sarraute abandonne complètement comme principe d'organisation l'esquisse d'intrigue romanesque que conservaient encore les romans précédents.

⁵²⁶ Pléiade, p.1863.

Entre la vie et la mort est un redépart. On y sent une volonté de "table rase", un désir de refonder une spécificité romanesque à partir de données minimales (et en l'occurrence en revenant à la source, là "où une oeuvre littéraire prend racine"⁵²⁷). Avec les deux romans suivants, cette volonté se radicalise encore, mais dans des directions divergentes. Pour résumer grossièrement les choses, on pourrait dire que *Vous les entendez* fait exploser les limites de la subjectivité: en explorant les possibilités tropismiques contenues dans un seul instant, "ouvert" et développé de mille façons par une seule "optique" (c'est celle du père qui est donnée comme première), le roman aboutit à créer une subjectivité démesurément agrandie, monstrueusement proliférante, dont on ne sait plus quand elle reflète et quand elle est reflétée⁵²⁸; tandis que "*disent les imbéciles*" fait exploser l'idée de sujet ou de thème unificateur: en proposant plusieurs déclinaisons très différentes d'un même thème sous forme de séquences qui peuvent ou non s'enchaîner ou se répondre (temps, lieu et "optique" pouvant changer parfois à l'intérieur d'une même séquence), le texte finit par brouiller considérablement et ce thème (celui de la liberté de penser opposée à la puissance du conformisme) et le sens même. Chaque roman semble ainsi tenter de pousser jusqu'à ses dernières limites l'idée de "sujet".

Nous pourrions donc formuler ainsi le paradoxe signalé dans le titre de ce chapitre: ce sont les deux romans les plus abstraits, les plus mentaux et les plus "désarticulés", de l'oeuvre de Nathalie Sarraute⁵²⁹ — ceux qui nous placent, comme *Vous les entendez*, au coeur même d'une conscience déchirée, disséminée, ou nous égarent, comme "*disent les imbéciles*", dans les méandres d'une discontinuité et d'une ironie discursives telles que la voix même de l'auteur y devient irrepérable — ce sont donc ces deux textes qui ont donné lieu aux premières pièces qu'on peut dire "à personnages" du théâtre de Sarraute.

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Comme l'écrit Françoise Asso, *Vous les entendez?* porte à son comble le jeu de miroir des consciences par "la conjonction de deux mouvements contraires: la concentration sur le père et l'expansion indéfinie de cette unique conscience" (*Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction, op. cit.*, p.100).

⁵²⁹ Du moins à ce point-là de l'oeuvre, car on peut considérer que les trois derniers livres, *Tu ne t'aimes pas*, *Ici*, et *Ouvrez*, sont chacun à sa façon des textes encore plus abstraits, mentaux et désarticulés.

Pourquoi "à personnages"? D'abord à cause de la concentration des deux pièces sur trois locuteurs essentiellement (Lui, Elle et le Fils pour la première, H2, H3 et F pour la seconde — le trio est dans les deux cas un couple face à un⁵³⁰); ensuite à cause du surplus de sens (psychologique, psychanalytique, idéologique) que le spectateur projette à peu près inévitablement sur leurs rapports, du fait qu'il se trouve devant une famille dans la première pièce, et dans la seconde, devant des proches collaborateurs — qui sont aussi un homme face à une femme et un supérieur hiérarchique face à sa subordonnée.

Des romans abstraits aux pièces à personnages: cette improbable dérivation, cette filiation paradoxale est d'autant plus remarquable que le rapport des deux textes, le romanesque et le théâtral, est pour la première fois particulièrement net, surtout dans le cas de ***Vous les entendez*** et ***C'est beau***. Le contraste est donc d'autant plus frappant entre l'énonciation vertigineusement dialogisée du roman (la conscience du père, qui réfléchit toutes les autres et répercute leurs voix, n'a presque plus de contenu individuel définissable) et les positions si stables par comparaison des personnages de ***C'est beau*** (on pourrait presque aller jusqu'à les définir dans les termes de la psychologie la plus conventionnelle et voir dans la pièce le conflit d'un Père Autoritaire, d'une Mère Conciliante, et d'un Fils Révolté). Tout se passe comme s'il y avait une sorte de partage des tâches entre roman et théâtre: le roman pousserait ainsi jusqu'à ses ultimes conséquences le mouvement de dépersonnalisation du personnage entamé depuis ***Portrait d'un inconnu*** (aboutissant ici à un brouillage total de ses contours) — tandis qu'inversement le théâtre, récupérant les "personnages" tels qu'on les avait abandonnés dans ***Le Planétarium*** et ***Les Fruits d'or***⁵³¹, les pousserait en sens contraire (vers une plus grande netteté). On arriverait ainsi à retrouver, dans les pièces, des quasi-personnages, c'est à dire sinon des personnages conçus comme des entités autonomes, selon le modèle dominant du classicisme au naturalisme, du moins des

⁵³⁰ Un pas de plus et on sera enfin, avec ***Pour un oui ou pour un non***, dans le pur duo/duel, le face à face direct du *porteur* et du *chasseur*, qui du coup peuvent échanger leurs rôles à l'infini... Tout le théâtre de Sarraute pourrait ainsi se lire comme une progressive focalisation sur cette figure duelle, d'où naîtra ***Enfance***.

⁵³¹ Percus de l'intérieur comme centres d'une optique, foyers de tropismes, mais aussi de l'extérieur comme effigies, dans ***Le Planétarium***, ou encore apparaissant comme souverains de la parole, acteurs d'une énonciation, dans ***Les Fruits d'or*** (Cf Première Partie, Conclusion).

personnages partiellement *en cours de reconstruction*. C'est une interprétation qui force un peu le sens de ces quatre textes, mais qui rend compte d'une tension contradictoire réellement présente à ce moment de l'oeuvre de Sarraute.

De cette tension contradictoire et des contresens qu'elle peut faire naître, témoigne l'accueil critique, en particulier de "*disent les imbéciles*" et *Elle est là*. Alors qu'une notable partie de la critique exprime son désarroi et sa frustration devant un roman théorique, désincarné, sans sujet et comme sans auteur, une proportion comparable proclame en revanche le sentiment de se retrouver avec la pièce en pays de connaissance, dans un paysage que certains trouvent même presque trop familier. Malheureusement, on le sentiment que c'est surtout une lecture très réductrice qui a pu faire naître ce sentiment de familiarité. De façon significative d'ailleurs, beaucoup de critiques tiennent à préciser de quoi il s'agit — quitte à regretter ensuite que le message soit un peu trop explicite: "Sarraute décrit le mécanisme de l'intolérance", écrit Jacques Nerson, "on nous le dit, il s'agit ici d'intolérance, voire de totalitarisme", renchérit Annie Coppermann, "critique du totalitarisme, parfois démonstrative", note Pierre Marcabru, et Gilles Costaz regrette dans la pièce "ses dérapages vers le moralisme politique"⁵³². Tous ces jugements, si étonnamment catégoriques, font bon marché de la complexité de la pièce, et du caractère ironique, presque retors de son écriture — qui devraient évidemment interdire d'y voir quelque message, quelque moralisme que ce soit (nous l'analyserons en détail plus loin, dans le chapitre II). Certains comptes rendus particulièrement simplistes n'hésiteront pas à présenter H2 comme l'incarnation de l'intolérance confrontée à la liberté de pensée, que Elle incarne, et qu'il s'efforce par tous les moyens de réduire à merci...

Plus profondément, dans cette pièce qui se voulait (comme "*disent les imbéciles*", d'où elle dérive) une illustration de la vie mouvementée des idées et un plaidoyer pour leur libre circulation, le drame de l'idée a souvent été perçu comme la manifestation secondaire d'un conflit essentiellement interpersonnel⁵³³. Et ce conflit a été en général revêtu par la critique

⁵³² Respectivement dans *Le Figaro Magazine* du 7 mai 93, *Les Echos* du 26 avril 93, *Le Figaro* du 22 avril 93, *Politis* du 29 avril 93.

⁵³³ Alors que chez Sarraute, les choses se passent en sens contraire: "La pensée, en somme, est agitée parce que le sens est, d'emblée, mouvementé (...) *Le drame des relations interpersonnelles apparaît ainsi comme*

des significations les plus convenues: H2 devient alors le "patron autoritaire", "le directeur (...) homme de pouvoir, patelin, madré et jouisseur" (!) essayant de réduire à merci F, "sa secrétaire (...) femme farouchement libre"⁵³⁴. D'abord ramené sur le terrain sociologique, le *personnage en cours de reconstruction* ne tarde pas, on le voit, à réendosser — comme son vêtement le plus naturellement approprié — les vieilles catégories psychologiques, bref à redevenir tout simplement le personnage bien défini du roman ou du théâtre les plus traditionnels. Cette opération est d'ailleurs facilitée par les présupposés idéologiques des critiques: qu'il s'agisse, comme sans doute dans le dernier cas cité, d'une sorte de féminisme progressiste, ou au contraire d'une vision plus conservatrice, ces présupposés les conduisent parfois à la limite du contresens⁵³⁵.

Ces interprétations plus ou moins fourvoyées reviennent néanmoins trop souvent dans les comptes rendus critiques pour ne pas faire sens; elles nous indiquent sans doute une limite ou une inadéquation du théâtre de Sarraute. Certes, quand la parole romanesque, toujours potentiellement vagabonde, se met à être portée par la continuité charnelle d'un comédien, elle en vient forcément à "prendre" (comme une mayonnaise), à se doter d'un poids inattendu et d'un sens plus fermé. Mais il semble bien aussi que la parole flottante, de part en part dialogique, des romans polyphoniques de Sarraute ait donné lieu à une écriture théâtrale plus incertaine dans ces deux pièces qu'elle ne l'était dans les trois premières. Sarraute semble tâtonner, à la recherche de nouveaux modes de fonctionnement. C'est peut-être pour cela que le père torturé et au sens propre déchiré de *Vous les entendez?* peut devenir ce père banalement odieux que certains ont cru voir dans le Lui de *C'est beau*. C'est peut-être aussi pour cela que le H2 de *Elle est là*, qui se définit et que Sarraute a toujours défini comme celui qui veut que les idées vivent, circulent, s'affirment et

la manifestation romanesque du drame de l'idée : indécise et turbulente, l'idée n'est sans doute saisissable, chez Nathalie Sarraute, qu'en situation (...) prise dans un discours — c'est à dire dans une parole de personnage." (Françoise Asso, *Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction*, *op. cit.*, p. 133; c'est moi qui souligne).

⁵³⁴ Respectivement sous la plume de Viviane Rebeix dans *France Soir* du 28 mai 93, et de Sylviane Gresh dans *Révolution* du 6 mai 93.

⁵³⁵ Voire même au delà: par exemple Jacques Cardier, dans *Présent* du 29 mai 93, poursuit en quelque sorte sur la lancée des remarques précédemment citées, mais s'emballant quelque peu en sens contraire (à cause sans doute de ses convictions politiques extrêmement opposées), il s'insurge contre l'exaspérante bonne conscience de gauche de Sarraute, dont F lui semble (évidemment!) la porte-parole, tandis que H2, le "patron", serait le personnage sacrifié et sottement caricaturé...

s'affrontent librement - donc comme celui qui cherche (même maladroitement) le dialogue⁵³⁶ - sera vu par la majeure partie de la critique comme une figure de tyran et d'opresseur, celui qui veut imposer son idée par la force et faire taire l'autre. Au delà de ces malentendus, mais aussi à leur lumière, nous allons donc examiner plus précisément les tâtonnements et les tentatives d'une écriture en train de se renouveler.

⁵³⁶ "(...) il n'est pas intolérant du tout puisqu'il ne demande qu'une chose, c'est que l'idée sorte, et qu'on la regarde, et qu'on la discute; qu'elle arrive à le convaincre, il ne demande que ça. En même temps il veut être proche, il ne veut pas être séparé d'un être avec qui il travaille, pour qui il a de la sympathie, pour une collaboratrice. Et ça les sépare complètement. Il serait content que l'idée sorte." (*Nathalie Sarraute s'entretient avec Jacques Lassalle...*, *op. cit.*).

Chapitre I: C'est beau

1) Deux écritures en parallèle:

Afin de préciser la façon dont écriture théâtrale et écriture romanesque "dialoguent" à ce moment de l'oeuvre de Sarraute, il nous faut revenir rapidement sur les caractéristiques de l'écriture romanesque depuis *Entre la vie et la mort*, le premier roman "post-théâtral". Outre le fait que ce roman est un peu, on l'a vu, la matrice d'*Isma*, et aussi une des sources de *Pour un oui ou pour un non*⁵³⁷, son écriture semble témoigner comme en négatif d'une influence du théâtre. Elle est en effet remarquable par l'abandon de cette alternance presque systématique de la "réplique" et du "sous-texte" qui caractérisait *Les Fruits d'or*⁵³⁸. Dans un entretien accordé en 67, au moment donc où elle travaillait sur *Entre la vie et la mort*, Sarraute remarquait que dans le livre qu'elle était en train d'écrire, il y avait "beaucoup moins de dialogues (...) Il y a plus de tropismes, dans ce livre, que de dialogues"⁵³⁹; pourtant, elle ne voulait pas y voir le signe d'une évolution plus générale de son écriture. On peut néanmoins mettre cet effacement dans le roman du dialogue proprement dit en rapport avec la naissance de son théâtre. C'est ce que fait Ann Jefferson dans sa Notice de présentation du roman: "en réalité, on pourrait voir dans ce nouvel emploi du dialogue un progrès dans l'abstraction que Nathalie Sarraute cherche à réaliser dans le domaine du roman. En revanche, le dialogue proprement dit va prendre son essor dans l'oeuvre théâtrale"⁵⁴⁰. Autrement dit, il y aurait bien une sorte de partage des tâches entre théâtre et roman, le premier développant le dialogue dans toutes ses dimensions,

⁵³⁷ Voir le chapitre sur "C'est bien, ça", Pléiade pages 708 à 710.

⁵³⁸ Voir Première Partie, Chapitre VII, 1).

⁵³⁹ Entretien avec Bettina L. Knapp, *Kentucky Romance Quarterly*, XIV, n°3, 1967, p. 285.

⁵⁴⁰ Pléiade, p. 1855.

tandis que le second s'attacherait à la représentation — "cubiste" en quelque sorte — de "la simultanéité contenue dans un moment donné"⁵⁴¹.

A la lumière de l'oeuvre suivante, ***Vous les entendez?***, on peut préciser encore cette évolution. Sarraute, radicalisant ce qu'elle a amorcé dans le dialogue de théâtre, semble se diriger dans ce roman vers une indifférenciation croissante entre le dialogue (les bribes qui en restent) et la sous-conversation. Dans l'entretien de janvier 72 avec Germaine Brée, elle dit (après avoir noté que les évolutions techniques sont souvent inconscientes chez elle): "Par exemple, j'ai remarqué dans mon dernier livre <***Vous les entendez***> — et je ne m'en suis rendu compte que longtemps après avoir commencé à écrire — que je ne séparais plus désormais le dialogue et la 'sous-conversation'. C'est arrivé très naturellement. J'ai même pensé que peut-être j'aurais dû mettre des guillemets quand même, pour montrer où la conversation commence précisément. Et puis j'ai pensé que cela n'avait pas vraiment d'importance."⁵⁴² Autrement dit, après avoir notablement réduit la quantité de dialogues, Nathalie Sarraute les "fond" dans la masse du texte, sans plus les distinguer du discours intérieur tropismique. Elle adopte ainsi dans le roman le principe de va-et-vient totalement fluide entre deux niveaux d'expérience qui fonde son écriture théâtrale — principe qu'elle va formuler de façon très claire deux ans plus tard, dans "Le Gant retourné".

Enfin, elle semble à ce moment de son oeuvre de plus en plus consciente du rôle que joue dans son écriture le rythme, c'est à dire ce qui, dans l'écrit, peut évoquer le parlé. Dans "Ce que je cherche à faire", la conférence qu'elle donne au cours du colloque de Cerisy-la-Salle sur le Nouveau Roman, en juillet 1971, elle écrit: "ces mouvements <les tropismes qu'elle décrit>, dans mes derniers livres, en prenant plus d'assurance, en acquérant plus de liberté, ont produit ces phrases hachées, suspendues, cabrées devant le danger que leur ferait courir le souci de la correction grammaticale et le respect des usages (...) A elles aussi pourrait s'appliquer ce mot d'un peintre à propos de ses toiles: 'Les achever serait les achever'."⁵⁴³

⁵⁴¹ *Ibid.* Ann Jefferson formule ici dans des termes très voisins, on le voit, de ceux de Françoise Asso, ce que cette dernière appelle l'"ouverture de l'instant".

⁵⁴² Entretien repris dans *Contemporary Literary Criticism*, Vol.80, p.241. C'est moi qui traduis.

⁵⁴³ Pléiade, p.1705.

Dans la discussion qui suit son intervention, elle revient sur cette question: "il faut trouver un rythme de la phrase, il faut trouver des coupures pour que cette chose qui se dégage (...) passe à travers le rythme sur toute la phrase. Pour moi, c'est une question surtout de rythme, de souffle de la phrase..."⁵⁴⁴.

Qu'il s'agisse donc de la diminution du dialogue "extérieur", de son indistinction croissante dans la masse du texte, ou de l'importance du style parlé, il semble bien que le théâtre, qui était comme naturellement éclos de l'écriture romanesque, ait en retour, à ce moment de l'oeuvre, une influence sensible sur elle.

Vous les entendez? est une étape importante, nous allons le voir, dans ce processus d'influence réciproque. Sarraute semble ici faire délibérément l'expérience de deux écritures "en parallèle". Dans l'entretien déjà cité avec Germaine Brée, Sarraute parle de ses derniers travaux: "Pour le moment, je suis en train de finir une pièce pour la radio de Stuttgart. C'est une pièce très amusante. Elle provient de la même source que ***Vous les entendez?*** et s'appellera ***C'est beau***. J'en ai écrit à peu près les deux tiers."⁵⁴⁵ Outre la remarque sur le caractère "amusant" ("very funny") de la pièce, notons que Sarraute indique spontanément et pour la première fois une parenté entre une pièce et un roman. Dans un entretien radiophonique de février 76, en compagnie de Claude Régy et Emmanuelle Riva, elle évoque à nouveau ***C'est beau***, dont les représentations au théâtre viennent de finir: "Mon théâtre est aussi très travaillé (...) c'est un divertissement, oui, mais c'est aussi d'une énorme difficulté, j'ai failli abandonner plusieurs fois. Je m'imaginais que ***C'est beau*** serait facile, mais en fait cela s'est révélé beaucoup plus difficile que la fin de ***Vous les entendez?***, où j'étais portée par le mouvement du livre"⁵⁴⁶. Ici encore, sa remarque finale semble indiquer deux écritures parallèles, ou plus exactement une écriture théâtrale "dérivée" directement, et moins facilement que prévu, de l'écriture romanesque. Et bien des années plus tard, cette expérience sera encore évoquée par Sarraute, comme si

⁵⁴⁴ *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*. 2, U.G.E., 10/18, 1972, p. 45.

⁵⁴⁵ Repris dans *Contemporary Literary Criticism*, Vol.80, p.241. D'après la correspondance avec Jochen Schale (pour la radio de Stuttgart), la pièce est terminée au début du mois de février 72, juste après la parution du roman.

⁵⁴⁶ *Les après-midi de France Culture*, "L'invitée du lundi: Nathalie Sarraute", émission diffusée le 9 février 76 (Phonothèque de l'I.N.A., Cote 295 D 4030).

elle était en quelque sorte exemplaire: "Il m'arrive parfois, lorsque j'ai terminé un roman, de le récrire sous forme de dialogue. Ainsi dans *C'est beau* j'ai développé, sous une autre forme, quelque chose qui existait déjà dans le roman qui le précédait, *Vous les entendez?*"⁵⁴⁷

2) D'un roman "radiophonique" à une pièce de théâtre:

Si nous examinons le roman dans son rapport avec la pièce, une première constatation s'impose: *Vous les entendez?* respecte — et c'est la première fois s'agissant d'un roman — la règle des trois unités du théâtre classique, que le théâtre de Sarraute respecte aussi, dans la dimension "microscopique" qu'il s'est donnée. Nathalie Sarraute souligne elle-même cet aspect des choses lorsque, dans le "Prière d'insérer" qu'elle écrit pour l'édition originale, elle précise d'emblée le lieu, le temps, et la "non-action":

Dans une maison de campagne, le maître de maison et un ami, venu en voisin passer un moment après le dîner, sont assis l'un en face de l'autre de chaque côté d'une table basse. Sur cette table est posée une bête de pierre que le voisin a prise sur la cheminée et placée là pour mieux l'admirer. Les fils et les filles de la maison, après avoir poliment pris congé, sont montés se coucher. Leurs rires traversent la porte fermée, se prolongent, reprennent, encore et encore...
Alors que se passe-t-il?
Rien (...) ⁵⁴⁸

Ce "rien", c'est bien sûr le drame invisible des mouvements tropismiques, qui circulent entre le père et les enfants au sujet de la bête de pierre en particulier, et plus généralement au sujet de l'objet d'art et de l'art. Nous lecteurs adoptons essentiellement le point de vue du père, déchiré entre d'une part son amour pour l'art et son désir de le transmettre à ses enfants, et d'autre part son amour pour ses enfants et son désir de garder le contact avec eux et leurs nouveaux modes culturels (bandes dessinées, musique pop, etc). Nous avons aussi par moments le point de vue des enfants (reflété éventuellement par la conscience du père), eux-mêmes partagés entre leur affection pour leur père et leurs pulsions iconoclastes. L'action de *Vous les entendez?* articule donc ensemble le rapport parent-

⁵⁴⁷ Irène Sadowska-Guillon, "Pour un oui ou pour un non" de Nathalie Sarraute", Entretien avec Nathalie Sarraute, *Acteurs*, n°34, mars 1986, p.16.

⁵⁴⁸ Pléiade, p.1886.

enfant (écartelé entre ce qu'on n'arrive pas à transmettre et ce qui circule malgré soi) et le rapport avec l'oeuvre d'art (est-elle une valeur absolue à transmettre absolument, un talisman qui conjure la mort, ou simplement un acte contingent, un jeu, une pulsion créatrice à dilapider sur le champ, une célébration de l'instant?).

Le salon d'une maison de campagne, après le dîner, en été: le "rien" de l'action est donc, avec ***Vous les entendez?*** très précisément circonscrit dans un moment et dans un lieu, comme dans une sorte de cadre pour la scène. Certes, l'action étant avant tout intérieure, nous pouvons être transportés dans divers lieux et temps imaginaires, mais il restera toujours, de ce lieu et de ce moment donnés pour cadres réels de l'action, comme un parfum persistant tout au long du livre: un parfum de verte campagne et de paisible soir d'été, un parfum anglais, comme le note fort justement Valérie Minogue dans sa Notice de présentation du roman⁵⁴⁹. Quant à l'action (ou la non-action), elle est évidemment une, on l'a vu, puisqu'elle consiste uniquement dans ces divers mouvements tropismiques dont les rires sans cesse entendus — les rires comme "énigme illimitée"⁵⁵⁰ — sont à la fois les révélateurs et les déclencheurs. Et elle est d'autant plus *une* que Sarraute, dans ***Vous les entendez?***, utilise de façon systématique et dans toutes les directions le brouillage des limites entre intérieur et extérieur, qu'elle a commencé à expérimenter au théâtre: "*une même substance* circule librement (...) entre des consciences sans frontières, entre le pré-dialogue et le dialogue, entre le réel et l'imaginaire"⁵⁵¹ écrit-elle encore dans le "Prière d'insérer". La règle des trois unités du théâtre classique et sarrautien est donc strictement respectée, et la concentration dramatique qui en résulte est extrême (comparable dans l'ordre du roman à celle du ***Silence*** pour le théâtre).

⁵⁴⁹ Pléiade, p.1873. L'Angleterre idyllique de la jeune fille Sarraute réapparaît ici pour servir de cadre à la confrontation des deux vieux messieurs (le père et son ami sont appelés parfois des *gentlemen*) avec le groupe des jeunes gens rieurs: vertes pelouses, tasses de thé, housses de chintz et pois de senteur — l'Angleterre est encore une fois associée à l'image d'un certain art de vivre, d'une sorte de grâce paisible du quotidien.

⁵⁵⁰ "Comment j'ai écrit certains de mes livres", entretien avec Lucette Finas, *Etudes Littéraires*, vol. 12, n°3, décembre 79.

⁵⁵¹ C'est moi qui souligne.

Dans *Vous les entendez?* circule une parole dont on ne sait jamais vraiment si elle est parlée et qui la parle. Le sixième roman de Nathalie Sarraute est le roman des voix (surtout) intérieures, une sorte de pendant des *Fruits d'or*, qui était le roman des voix surtout extérieures. "Représentation ironique du désir fou de contact, *Vous les entendez?* est en même temps le plus dramatique et le plus abstrait des livres de Nathalie Sarraute", résume Françoise Asso⁵⁵². C'est un roman qui à bien des égards semble marqué par l'expérience du théâtre radiophonique, comme son titre d'ailleurs pourrait bien le suggérer⁵⁵³. L'importance des rires sans cesse renaissants⁵⁵⁴, leitmotiv dont le retour scande le texte et lui donne sa structure musicale (on pense au jazz, et à ses reprises de thème par l'orchestre après l'improvisation d'un soliste); la choralité intense et en quelque sorte naturelle du groupe des jeunes gens⁵⁵⁵; la concentration favorisée par les trois unités: toutes ces caractéristiques contribuent à faire de ce roman une partition radiophonique idéale, dans la ligne des trois premières pièces. C'est peut-être une façon pour Sarraute de dire adieu, dans le roman, à son théâtre radiophonique et choral, ou encore une façon de recueillir dans la forme romanesque ce que ce théâtre lui a permis de trouver. Car c'est paradoxalement à partir de ce roman que Sarraute va commencer à écrire son théâtre pour la scène, comme nous le verrons en fin de chapitre.

Nous allons essayer d'examiner plus précisément la "dérivation" du roman au théâtre, en commençant par résumer le déroulement de la pièce. La quatrième pièce de Nathalie Sarraute nous propose d'emblée une nouveauté d'importance: pour la première fois, la pièce

⁵⁵² Françoise Asso, *Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 99.

⁵⁵³ Par ailleurs, ce titre a peut-être son origine dans une page de *Martereau*, celle où la tante confie au Narrateur assis en face d'elle (comme le père de *Vous les entendez?* en face de son ami) ses déceptions de mère: "*Vous entendez?* Elles sont là, enfermées dans sa chambre depuis des heures, voilà plus de deux heures que l'autre est là (...) Des journées entières se passent comme ça, à ne rien faire, à écouter du jazz, à papoter... (...) elle ne s'intéresse plus à rien, elle ne lit plus..." (c'est moi qui souligne). Voir Pléiade, p.209 et suivantes.

⁵⁵⁴ Rires qui, dès le début du texte, sont comparés à des "rires de théâtre" (Pléiade, p. 739).

⁵⁵⁵ Notons cependant que ce chœur des jeunes gens n'a plus du tout la fonction qu'avait le chœur dans le théâtre de Sarraute: loin de figurer le Lieu Commun, et de servir de repoussoir au scandale du tropisme, il est ici lui même *porteur* de tropisme, puisque ce sont ses rires qui déclenchent la "tempête" tropismique.

ne démarre pas dans un après-coup (comme c'était le cas des trois premières) mais nous donne à entendre *hic et nunc* la situation essentielle qu'elle va développer. Au lieu donc d'être progressivement amenés à saisir le drame tropismique, ses tenants et ses aboutissants, à travers l'ardeur pédagogique du protagoniste relayé par le chœur, nous faisons directement connaissance avec les trois protagonistes, sur le "ring" où ils vont se rencontrer et devenir successivement (ou se révéler réciproquement) *chasseurs* et *porteurs* les uns pour les autres.

Le déroulement de la pièce peut se résumer en cinq séquences:

1) La situation de départ est une situation d'empêchement: en présence du Fils, Elle n'arrive pas à partager avec Lui une émotion artistique, et à dire : "C'est beau" de façon naturelle. Et le Fils, avec un mélange de lucidité et d'ironie, met le doigt sur cette impossibilité. Un moment déstabilisé, Lui se ressaisit et reprenant pied sur le terrain de la conversation "normale", donne une leçon de politesse au Fils ("Qui 'elle', d'abord?") et le renvoie dans sa chambre ("Tu as fait tes devoirs?"). (p.1453-54)

2) Restés seuls, Elle et Lui se félicitent d'avoir momentanément évité le danger et, cherchant les raisons de leurs difficultés de rapport avec le Fils, évoquent les premiers temps de sa vie et même sa naissance. Le souci d'une parfaite égalité dans la relation et d'un respect scrupuleux de l'enfant semble les avoir mis dans une situation d'infériorité à l'égard du Fils: ils n'osent plus affirmer leurs goûts culturels devant ce rejeton si insensible à l'art. (p.1454-58)

3) Outrée par l'éclat que Lui vient de faire ("Qu'il disparaisse... A tous les diables."), Elle entame un dialogue avec des Voix Imaginaires, qu'on pourrait définir comme les Voix du Bon Sens et de la Tolérance. Celles-ci lui rappellent que le Fils n'est ni malhonnête, ni "feignant", ni drogué, mais sérieux, travailleur et plein d'avenir; en conséquence, ses parents devraient s'estimer heureux et se réjouir de ses qualités. Lui aussi se laisse peu à peu gagner par ces arguments, et semble accepter l'idée que le Fils partage simplement la culture de sa génération; mais Elle commet l'erreur d'évoquer des enfants d'amis... (p.1458-61)

4) Lui reprend l'initiative et entame à son tour un dialogue avec des Voix Imaginaires, que nous appellerons les Voix des Amateurs d'Art et de Culture (représentées surtout par la famille Duranton); leur verdict, terrible, confirme ce que Lui sent: le Fils fait malheureusement partie de ces gens qui avilissent tout ce qui a du prix, des gens à fuir. Elle se rebelle, rappelle le verdict favorable rendu auparavant, et même Lui se met à défendre le Fils, sa vitalité juvénile, son indépendance d'esprit plus grande sans doute que celle des dociles enfants Duranton... (p.1461-65)

5) Ragaillardie par cette révolte commune, Elle va chercher le Fils pour essayer de dénouer, en la rejoignant et en essayant de la comprendre, la situation initiale d'empêchement. Le Fils explique finalement qu'il se rétracte à l'idée d'employer des expressions convenues, comme "C'est beau", qui lui paraissent autant de banalités sclérosantes; mais il convient que la gravure qui a tout déclenché est "assez chouette". Ravie, Elle s'empresse pour savourer cette connivence inespérée (retrouvée sur de nouvelles bases linguistiques), et après divers essais un peu fébriles, lui fait écouter un morceau de Mozart. Cette fois, c'est Lui qui "craque" et se déclare incapable de ressentir la moindre émotion musicale en présence du Fils. (p.1465-69)

Epilogue: Répondant à l'appel au secours de Lui, c'est le Fils qui cette fois ramène la conversation sur le terrain rassurant du concret (un message téléphonique à transmettre). Soulagé, Lui peut se permettre de reprendre son rôle de père et de donner encore une fois une leçon de politesse au Fils ("Qui 'elle'?" est le dernier mot de la pièce). (p.1469-70)

La situation de départ de la pièce, son noeud traumatique, est la situation d'empêchement. Elle est développée en quelques paragraphes, dans le premier quart du roman, en utilisant de façon significative la comparaison avec le théâtre:

Rien ne vibre, n'irradie, n'émane, ne coule, ne s'épand... Il n'y a rien là... rien qui vaille... (...)

Ils observent sans en rien perdre (...) ces efforts maladroits, pitoyables, pour s'écarter, pour se désolidariser de l'inconscient qui tranquillement se lève, s'avance vers la cheminée, étend les bras... (...) Qu'est-ce que c'est, dites-moi, cette sculpture? (...) C'est bien beau, ça, vous ne trouvez pas?

(...)

Mais je ne veux pas... Mais je ne vois rien... C'est vrai, je ne sens rien, il n'y a rien là... Ne me poussez pas, c'est de la provocation, je ne le fais, vous le savez, que forcé par vous, contraint, ma voix, vous l'entendez, est atone, toute molle, mes lèvres s'entrouvrent avec difficulté pour répéter après vous, puisque vous l'exigez: Oui, c'est beau... Et vous voyez, je me détourne aussitôt, je vais vers vous (...)

Tandis qu'ils montent l'escalier, riant déjà entre eux, puis impitoyablement referment la porte, sa voix comme détachée de lui qui les a suivis, qui est avec eux là-haut, sa voix vidée, toute flasque, comme un vêtement abandonné s'affaisse... Il est pareil à un acteur qui continue à jouer dans une salle d'où les spectateurs se sont retirés (...).⁵⁵⁶

La métaphore (l'acteur qui joue à vide) a ici sa pleine force opératoire: conformément à son étymologie, elle signale le transport, la transposition qui va être faite du roman au théâtre. La première scène de *C'est beau* reprend de la façon la plus directe la scène du roman que nous venons de citer, où l'on entend, avant les rires des enfants, la voix du père ("ma voix, vous l'entendez") qui peine à articuler "c'est beau", écartelé entre la pression "innocente" de l'ami amateur d'art et le regard goguenard de ses enfants. Par rapport à leurs sources respectives (*Tropismes* et *Les Fruits d'or* pour *Le Silence* et *Le Mensonge* ; *Le Planétarium* et *Entre la vie et la mort* pour *Isma*), les trois premières pièces n'offraient pas ce type de transpositions directes. Encore une fois, on a le sentiment qu'ici la scène romanesque a été écrite en pensant au théâtre radiophonique, ou en tous cas enrichie par l'expérience de ce médium: reposant toute sur l'idée d'une *intonation fausse*, elle permet de bâtir tout le début de la pièce sur une déclinaison des intonations possibles pour dire la phrase-titre (sept fois au moins), plongeant d'emblée l'auditeur-spectateur dans un univers irréel où les mots (la réalité sensible de leur profération) ont pris une importance démesurée.

D'autres éléments de la pièce sont aussi très proches de leurs équivalents romanesques⁵⁵⁷. D'une manière générale, on peut dire que le principe du dialogue d'un protagoniste avec des Voix Imaginaires, qui ordonne les séquences centrales (3 et 4) de la pièce, est directement tiré des nombreuses scènes imaginaires du roman. Il peut être utile de revenir un moment sur l'évolution au fil de l'oeuvre de ces scènes imaginaires, que nous avons

⁵⁵⁶ Pléiade, pages 754 et 756.

⁵⁵⁷ Outre la "triade symbolique" du *juke-box*, des *comics*, et du *flipper*, qui revient comme un leitmotiv dans les deux textes pour représenter la culture de plaisir qu'a choisie la jeune génération.

rencontrées dès les premiers romans de Sarraute. Nous les avons définies, dans *Martereau*, comme des images conjuguant la fonction de scansion du "tableau" à la Diderot, et la fonction explicative ou "nourricière" du sous-texte stanislavskien. Nous avons souligné le développement et la dramatisation de ces métaphores (devenues presque pantomimes) ainsi que leur tonalité spectaculaire ou mélodramatique dans *Le Planétarium* et *Les Fruits d'or*⁵⁵⁸. Nous avons enfin noté que, dans les pièces, certains moments à caractère "hallucinatoire", comme l'oblation des âmes dans *Le Silence* ou la pseudo-torture de Simone dans *Le Mensonge* ou l'emprisonnement rêvé des Dubuit dans *Isma*, étaient comme les versions théâtrales de ces scènes imaginaires romanesques.

Avec *Vous les entendez?* on a l'impression pour la première fois que des scènes relevant naturellement du registre théâtral ont été réinjectées dans le tissu romanesque: les scènes imaginaires y sont dialoguées et développées à la dimension de sketches; elles tiennent plus du fantasme, dans leur surgissement inattendu et leur développement autonome, que de la métaphore dramatisée en parallèle avec la situation réelle, telle que la proposaient les romans "d'avant le théâtre" et même *Entre la vie et la mort*. Nous aurions donc ici encore un nouvel indice de ce retournement de l'oeuvre sur elle-même qui semble caractériser le moment de *Vous les entendez?* et *C'est beau*: le mouvement qui a porté l'écriture romanesque vers le théâtre semble refluer sur lui-même (créant d'ailleurs un certain remous), et désormais c'est le théâtre qui semble en partie porter l'écriture vers un nouveau type de roman.

Dans les scènes imaginaires de *Vous les entendez?*, le père, les enfants et l'ami, ensemble ou séparément, comparaissent devant divers "juges" ou "tribunaux" qui tentent de démêler l'écheveau des tropismes et d'émettre un verdict sur le comportement des uns et des autres. On verra le père affronter tour à tour la rude sentence du proviseur sur ses enfants ("Des cancre"), ou celle, lénifiante, du tribunal des gens de bon sens ("Des goûts et des couleurs..."); puis le père et le groupe des enfants tenter de gagner, chacun pour son camp, le verdict favorable d'une assistante sociale versatile; enfin tous les protagonistes se retrouver devant la justice pour un procès en bonne et due forme, où le père est le

⁵⁵⁸ Voir Première Partie, Chapitres IV, 3), VI, 2), et Conclusion.

plaignant, les enfants les inculpés, et l'ami le témoin⁵⁵⁹. Les répliques prononcées dans ces dialogues romanesques imaginaires se retrouvent parfois dans la pièce avec seulement d'infimes modifications : le tribunal des gens de bon sens prévient le père dans le roman ("ici tous ceux qui se présentent doivent perdre certaines prétentions"), et Elle reprend l'expression dans la pièce ("Quand on vient ici consulter, on doit laisser ses prétentions à la porte"); l'ami cité comme témoin s'agace contre le père ("Une bonne leçon. Il ne l'aurait pas volée") et Elle, après la "leçon" des Duranton, reprend le même terme ("reconnais que nous ne l'avons pas volé"). Plus généralement, on peut dire que les Voix invoquées par Elle s'inspirent de certaines scènes imaginaires du roman (celles qui font intervenir les gens de bon sens et l'assistante sociale au début), tandis que celles invoquées par Lui s'inspirent des scènes où les interventions sont plutôt en sens opposé (le proviseur, l'assistante sociale à la fin, la cour de justice)⁵⁶⁰.

La "dérivation" du roman au théâtre nous apparaît finalement beaucoup plus directe dans le cas de *Vous les entendez?* et *C'est beau*, que dans les oeuvres romanesques et théâtrales qui précèdent. Outre la scène introductive, les scènes de dialogues avec les Voix apparaissent comme des transpositions directes du roman. Dans les trois premières pièces, la parole des personnages était par moments envahie par les images fantasmatiques que la pression de l'angoisse tropismique créait en eux. Ici, Elle et Lui invoquent des Voix qui appartiennent aux personnages des scènes imaginaires du roman, et ces Voix, sortant du roman, viennent les rejoindre dans la pièce: la transposition directe induit des procédés nouveaux qui changent et la nature des personnages de la pièce et plus généralement la nature même de la pièce. Nous reviendrons plus longuement sur le sens à attribuer à ces changements à la fin de ce chapitre et dans la Conclusion sur les textes de cette troisième partie.

⁵⁵⁹ Pléiade, pages 757-758, 768 à 771, 780 à 784, et 787 à 790, respectivement.

⁵⁶⁰ Dans les deux cas, la pièce introduit un typage social des discours tenus par les Voix, alors qu'ils restaient assez neutres dans le roman.

3) La comédie familiale:

Contrastant avec les similitudes que nous venons de voir, on ne peut manquer de remarquer les profonds changements intervenus dans le passage du roman au théâtre. Dans la situation initiale de la pièce, c'est Elle qui peine à dire "c'est beau"; elle a donc pris la place qu'occupait le père du roman; Lui se retrouve dans celle de l'ami amateur d'art; quant au Fils, il occupe tout naturellement celle du "choeur des enfants". On a donc au théâtre la mère (Elle) à la place du père trop compréhensif, le père (Lui) à la place du noble (et célibataire) gardien des valeurs⁵⁶¹, et le pluriel du groupe romanesque — où se mêlaient, comme dans toute "bande de jeunes", filles et garçons — réduit au singulier d'un garçon adolescent. Tout semble donc prêt pour une version contemporaine (et de coloration plus sociologique que psychologique) du conflit oedipien. Chacun est à sa place convenue dans le fameux triangle, la mère conciliante, le père sévère et le fils rebelle. De cet infléchissement témoigne d'ailleurs, dès la première scène de la pièce, le fait que c'est Lui qui renvoie autoritairement le Fils dans sa chambre, alors que dans la scène correspondante du roman c'était le groupe des jeunes gens qui décidait, "impitoyablement", de se retirer pour la nuit, laissant le père seul avec son ami.

Les choix que fait ainsi la pièce *C'est beau* dans la matière romanesque de *Vous les entendez?* semblent bien illustrer l'opposition que fait Serge Gaubert entre la distribution théâtrale et la confusion romanesque: le théâtre donnerait à voir comment entre les hommes se partage la parole, alors que le roman proposerait la confusion délicieuse, l'illusion, la rêverie d'identification⁵⁶². A la lumière de la pièce, le roman apparaît plus encore, par contraste, comme l'espace de la confusion — confusion des rôles et des

⁵⁶¹ Cette nouvelle répartition des rôles va induire une lecture idéologique particulière du texte, non seulement par la critique mais aussi par le metteur en scène. Voir à ce sujet, dans le Chapitre III, l'analyse du texte de Claude Régy: "Nathalie Sarraute: un théâtre d'action. *C'est beau*: théâtre de la violence", *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, 1975, pages 80 à 89.

⁵⁶² Serge Gaubert, "Les deux scènes, transfusions et préséances", in *Théâtre/Roman, Les deux scènes de l'écriture*, Entretiens de Saint Etienne, Théâtrales, Paris, 1985, page 17. *C'est beau* semble l'illustration même de la définition du théâtre proposée dans ce texte par Serge Gaubert: "Le théâtre ne donne pas à voir la réalité, il n'en a pas les moyens, mais comment entre les hommes, entre les groupes, se partage la parole (...) Le théâtre célèbre la fonction métalinguistique comme fonction proprement distinctive de l'espèce humaine".

identités. A la vérité, c'est surtout la conscience du père qui semble démesurément dilatée: alors que le point de vue des enfants est toujours assez aisément repérable, celui du père oscille vertigineusement, sans cesse colonisé par les discours des autres (reprenant ceux de son ami, de ses enfants) et par leurs points de vue (adoptant le regard de ses enfants sur son ami, celui de son ami sur ses enfants, et ainsi à l'infini). Autrement dit, le père répressif monolithique du triangle oedipien n'est dans le roman qu'une des mille positions que peut assumer, dans le tourniquet de tropismes qui l'emporte, la conscience du père. Ce ne peut jamais être un rôle vraiment prégnant.

En ce qui concerne le groupe des enfants, la confusion naît de la pluralité: nous ne savons jamais exactement combien ils sont, ni qui ils sont, ni qui parmi eux a la parole — les seuls indices qui nous soient donnés concernant la présence parmi eux d'une fille au moins, et peut-être d'un enfant plus jeune⁵⁶³. Cette confusion du groupe est par ailleurs soulignée et réfléchie par le texte, dans le passage où les jeunes gens livrent leur vision de l'art comme création collective et spontanée, en opposition à l'art conçu comme culte de l'oeuvre singulière, dépositaire d'une valeur unique⁵⁶⁴. Le groupe des jeunes gens revendique donc l'indistinction du collectif aussi comme une position idéologique. C'est évidemment ce groupe des jeunes gens, ce "collectif", qui est porteur d'une remise en cause des valeurs établies, esthétiques entre autres; c'est à travers lui que résonne "l'écho des journées de mai"⁵⁶⁵, et que s'expriment les idées et les débats de 68, qu'une partie de la critique a reconnus dans le roman.

⁵⁶³ La jeune fille est la plus singularisée dans le groupe: on repère son rire particulier (*Où a-t-elle encore pris ça, ce rire d'actrice médiocre qu'elle a depuis quelque temps? (...) elle joue continuellement des rôles...*, Pléiade, pages 746 et 747) et c'est sans doute elle qui, se permettant une remarque inconsidérée sur la bête de pierre (comparée à une sculpture crétoise), provoquera la rage du père. Quant au jeune garçon, le texte, décrivant ses grimaces, le désigne comme "ce petit pitre, un vrai petit clown" (Pléiade, p. 741).

⁵⁶⁴ Au père qui demande qui a osé affubler la bête de pierre d'une fraise de papier gaufré, les jeunes gens répondent par une sorte de profession de foi, une apologie du *happening*: *C'est nous tous. Tous ensemble. Cette fraise est le produit d'un travail collectif (...) On a fait ça, comme ça, dans un moment d'inspiration... avec n'importe quoi, tous les matériaux sont bons (...) Nous, messieurs, vous savez, on n'a pas d'amour propre d'auteur, on ne cherche pas à fabriquer l'objet rare, la pièce de collection... aucune visée de richesse, de gloire proche ou lointaine... Nous sommes détachés, très purs. Tous égaux. Tous géniaux... Toi aussi, tu sais, tu es un génie... toi aussi, pourquoi pas? si seulement tu voulais... Toi aussi... (...) Tu vas voir, on va s'amuser, on va danser... tiens, ça te fera du bien, on va jouer la comédie... laisse-toi aller... ouvre tes écluses, brise tes barrières, redresse-toi enfin, bondis, jaillis...* (Pléiade, pages 812 et 813).

⁵⁶⁵ L'expression est de Jacqueline Piatier, qui écrit aussi: "**Vous les entendez?**, c'est la révolution culturelle à l'échelle microscopique des 'tropismes'..." ("Nathalie Sarraute et le conflit des générations: une cascade de rires", *Le Monde*, 4 février 1972).

On voit mieux, dès lors, les conséquences que le passage du roman au théâtre entraîne au point de vue du sens. La disparition du groupe au profit du Fils seul, conjuguée à une distribution traditionnelle des rôles parentaux et au durcissement de la figure du père, va aboutir à un déplacement d'accent du roman à la pièce. Le débat idéologique, la réflexion sur la nature et le rôle de l'Art, le questionnement sur les valeurs à transmettre ont tendance à perdre de l'importance; en contrepartie sera mise en valeur la "comédie familiale", Nathalie Sarraute développant dans la pièce, à la faveur du triangle oedipien, des accents satiriques qui restaient dans le roman seulement des potentialités.

Il faut sans doute prendre au sérieux Nathalie Sarraute quand elle exprime, comme dans l'entretien de janvier 72, son sentiment d'écrire un théâtre divertissant. *C'est beau*, par bien des aspects, témoigne d'un désir de comédie⁵⁶⁶. La figure parentale en particulier a une dimension nettement plus satirique au théâtre que dans le roman. Le simple fait d'avoir mis sur scène les deux parents au lieu d'un seul va, nous semble-t-il, dans ce sens; le trio entraîne un allègement, même dans sa version oedipienne⁵⁶⁷. Dans *Vous les entendez?*, la mère est absente. La seule fois où elle est évoquée, c'est pour permettre au père de rejeter sur elle la responsabilité des mauvaises dispositions de ses enfants, de ce manque de sensibilité qui, "fixé dans des gènes, <a été> transporté comme une tare héréditaire de la mère aux enfants"⁵⁶⁸. Dans la pièce, ce thème de la culpabilité parentale fait l'objet d'une dispute entre Elle et Lui après le départ du Fils, et prend un tour nettement parodique. Lorsque, pour essayer de comprendre comment ils en sont arrivés là, Elle et Lui évoquent les premières années du Fils, Lui s'empresse de rejeter sur Elle la responsabilité des erreurs d'éducation et lui rappelle aussi bien ses délicatesses excessives que ses négligences coupables — et Elle, typiquement, renchérit ou conteste avec une égale angoisse. Leur dialogue trace ainsi un assez réjouissant portrait de mère en intellectuelle bourgeoise

⁵⁶⁶ Ce qui d'ailleurs ne fait pas forcément de cette pièce la plus comique de Sarraute; on peut trouver plus convaincants la "dinguerie" de *Isma* ou le "comique douloureux" de *Pour un oui ou pour un non...*

⁵⁶⁷ Peut-être même surtout dans sa version oedipienne, tant on a l'impression que plus la psychanalyse "menace", plus Sarraute donne libre cours à ses démons satiriques et parodiques...

⁵⁶⁸ Pléiade, page 768.

moderne, éperdue d'amour et d'angoisse, culpabilisée, maladroite et obsédée de théories sur la psychologie de l'enfant⁵⁶⁹.

D'autres transpositions révèlent aussi cette tendance au style satirique dans la pièce, là où le roman avait plutôt des tonalités poétiques. Témoin par exemple la façon très différente dont les deux textes évoquent la sensualité et la vitalité juvéniles qui à la fois expliquent et compensent le désintérêt artistique de la jeune génération. Le texte romanesque mime, dans sa musicalité, la sensualité polymorphe de ces corps édéniques:

Ils secouent leurs chevelures qui ont gardé la fraîche odeur de mousse, de vase des rivières ombreuses, ils dilatent leurs narines emplies de l'odeur juteuse des prairies, des pelouses, ils ouvrent leurs lèvres encore humides de thé, de porridge laiteux... et ils rient...

La pièce en revanche donne la parole au père qui se livre, pour river leur clou aux imaginaires Duranton, à une rodomontade aussi inattendue que ridicule:

Lui: (...) Notre fils, lui, vous savez, c'est un gaillard. Eclatant de santé, de force juvénile. Pas un petit vieux comme j'étais déjà à cet âge-là. Lui, c'est une tête solide. Un costaud. Déjà porté... hé oui... (*petit rire*) traînant tous les coeurs... (...) ⁵⁷⁰

Il semble bien que Sarraute joue ici tout à fait consciemment de certains stéréotypes sociaux ou psychologiques (l'intellectuelle culpabilisée, le bourgeois cultivé et arrogant, le père naïvement machiste) et s'amuse à la satire d'une micro-société qui est sans doute un peu la sienne. Cette nouveauté dans son théâtre est probablement liée, là encore, au rapport étroit entre roman et théâtre : pour le lecteur qui passe de *Vous les entendez?* à *C'est beau*, l'affirmation souvent faite par Sarraute selon laquelle son théâtre est un délassement après le labeur romanesque, apparaît pour la première fois comme une évidence totale.

4) Le drame de l'amour:

⁵⁶⁹ Beaucoup de critiques ont été sensibles à la drôlerie de ce portrait de mère moderne. François Nourissier écrivait: "elle est le fragile résumé d'une certaine inépuisable et inguérissable idiotie bourgeoise, mais sans jamais cesser de nous toucher" (*Le Figaro*, 27 octobre 75), et Pierre Marcabru notait plus abruptement: "on croirait entendre parler un personnage de Labiche" (*France-Soir*, 24 octobre 75). Nathalie Sarraute démontre ici, de façon encore plus directe que dans ses romans, ces "dons évidents de satiriste" que Jean Pierrot a particulièrement mis en lumière dans sa monographie (*Nathalie Sarraute*, José Corti, 1990, p.2 et passim).

⁵⁷⁰ *Vous les entendez?* et *C'est beau*, Pléiade p. 764 et 1464 respectivement.

Malgré l'aspect satirique que nous venons de souligner, la pièce fut perçue comme "dramatique" par une partie de la critique et du public, par une sorte de malentendu, que Sarraute soulignait dans un entretien de 1980:

Dans ma pièce *C'est beau*, on montre une famille dont les membres ont entre eux des rapports qui ne sont jamais ni des rapports d'intérêt ni des rapports de véritable domination: ce sont des rapports de tendresse profonde, puisque ce qu'on veut, c'est léguer à l'être aimé ce qu'on trouve de plus précieux, c'est à dire les valeurs esthétiques. Des spectateurs sont sortis en disant: quelle famille, quelle horreur! chez nous on n'est pas comme ça... — Non, chez nous on n'est pas comme ça, parce qu'on se dispute pour l'héritage, pour les chandeliers de la grand-mère. Les sentiments profonds, on ne les voit pas, et on cherche les sentiments convenus: ceux qu'un père doit avoir, paraît-il, pour ses enfants, l'homme pour la femme."⁵⁷¹

L'agacement perceptible dans ces propos tient sans doute au fait que ce malentendu reprenait celui d'une partie de la critique au sujet de *Vous les entendez?*. Matthieu Galey, un des critiques pourtant parmi les plus attentifs à l'univers de Sarraute, avait écrit à propos de ce roman: "c'est un monde sans amour" et Sarraute avait tenu à lui répondre aussitôt dans un entretien avec Guy Le Clec'h:

Le jugement de Matthieu Galey m'étonne. Pour moi, il y a là beaucoup d'amour et peut-être même trop d'amour. Evidemment aujourd'hui on sait que ce que l'on appelle l'amour et ce que l'on appelle la haine sont inséparables. Donner et vouloir se fondre avec d'autres, comme dans ce roman, voilà l'amour. Son contraire, c'est l'indifférence.⁵⁷²

Le rapport d'amour⁵⁷³ est sans doute pour Sarraute essentiellement un rapport conflictuel, et propice au drame. C'est en effet le lieu où s'exerce avec sa puissance maximale "ce terrible besoin d'établir le contact" qui est le moteur des tropismes. Ce sera donc le lieu où peut, dans le meilleur des cas, survenir le miracle (toujours momentané) de la fusion, comme les plus déchirantes répudiations. Les conflits familiaux furent vécus comme des drames d'abord par Nathalie Sarraute elle-même. On sait que sa relation avec son père fut

⁵⁷¹ Carmen Licari: "Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé? Mais rien": entretiens avec Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁷² Guy Le Clec'h commente d'ailleurs cette mise au point dans la conclusion de son article: "C'est un point qui lui tient certainement beaucoup à coeur car, pour la première fois depuis que je l'interroge, Nathalie Sarraute manifeste une visible émotion qui submerge ses tropismes." (Guy Le Clec'h, "Entretien avec Nathalie Sarraute - drames microscopiques", *Les Nouvelles littéraires*, 28 février 1972). Matthieu Galey lui-même raconte dans son *Journal* une rencontre, peu de temps après, avec Sarraute, rencontre au cours de laquelle elle revient sur son roman — et la scène illustre bien, chez elle aussi, le terrible besoin d'établir le contact. "Pour elle, écrit Matthieu Galey, <Vous les entendez?> est un chant d'absolu (...) Son personnage, il explose d'amour (...) Tous s'aiment et ne savent comment se le dire. En effet, ce n'est pas de la férocité, c'est de la lucidité, ce constat d'impossibilité à se comprendre, à se transmettre ses richesses. Mais ce qui est féroce, c'est nous mettre en face de cette évidence. Belle d'intensité vibrante, elle me parle de tout près, presque nez à nez, et ses yeux noirs plongent dans les miens, comme pour illustrer son discours. Elle est tout entière dans son regard, pour me persuader. Elle est un personnage de son livre. C'est comme un instant d'amour parfait entre elle et moi. Fugitif. Puis nous nous serrons les mains, très fort, geste d'adieu presque mélodramatique..." (Matthieu Galey, *Journal 1953-1973*, Grasset, 1987, p. 451).

⁵⁷³ Qu'il existe entre époux, amants, amis, ou membres d'une famille; appelons ceux qu'il lie ensemble des *aimants*.

passionnée⁵⁷⁴. Les disputes entre eux naissent toujours, se rappelle-t-elle, de divergences d'opinion: "j'ai quitté la maison à cause de Proust. Je ne sais plus ce que j'avais dit de mon admiration pour lui. Mon père m'a interdit de parler en ces termes de ce pédéraste snob, de ce moderniste affecté, je ne sais plus... Je suis partie, je suis allée vivre chez une amie (...) vous voyez quelles étaient nos querelles. C'était un homme qui s'emportait pour des idées"⁵⁷⁵.

Dès le début de son oeuvre, Sarraute a exploré avec prédilection les figures de la "malédiction parentale", c'est à dire de la souffrance inévitablement contenue dans la relation parent-enfant. Elle l'a fait essentiellement à travers des relations duelles, comme si dans la simplicité du duo apparaissait plus clairement l'oscillation fondamentale de l'être sarrautien entre désir de fusion et angoisse de l'engluement. La relation parent-enfant est souvent décrite dans ses textes comme un lien un peu monstrueux entre deux organismes interdépendants. Dans *Portrait d'un inconnu*, ce lien est au coeur même du roman. Dans *Martereau*, la tante et sa fille sont chacune à l'égard de l'autre "le parasite, la molle excroissance (...) puisant dans l'autre le suc nourricier"; aux yeux d'Alain Guimier, son père apparaît aussi comme "cette grosse protubérance, cet énorme appendice gênant qui vous tire en arrière"⁵⁷⁶. Qu'un tiers surgisse, comme une nouvelle allégeance possible pour un des deux organismes (amie de pension pour la fille ou Germaine Lemaire pour Alain Guimier), et l'autre organisme se trouve renvoyé à une alternative morbide: se laisser infecter (l'alter ego est devenu tumeur) ou s'amputer. Le duo parent-enfant est fréquemment (au delà de rares moments d'effusion heureuse) une source d'angoisse pour l'identité sarrautienne, toujours menacée. *Vous les entendez?*, où le père ne cesse d'osciller entre agonie de la rupture et euphorie de la fusion avec ses enfants, ne fait donc que systématiser des fluctuations contradictoires qui sont présentes dès le début de l'oeuvre. Tous les parents et les enfants des trois premiers romans connaissent ces *alternances du*

⁵⁷⁴ Elle l'évoque avec Olivier de Magny (dans les Entretiens filmés déjà cités): "un amour passionné, mais avec ce que cela peut comporter de disputes pénibles"; et avec Matthieu Galey: "une des choses qui m'ont le plus déchirée, la mort de mon père" (*Journal 1974-1986*, Grasset, 1987, p. 201).

⁵⁷⁵ "Portrait d'une inconnue", entretien avec Marc Saporta, *L'Arc*, op. cit., p. 9.

⁵⁷⁶ Pléiade page 212 et page 427, respectivement.

coeur, ces "montagnes russes" de l'amour, qui renvoient sans cesse l'aimant du reniement déchirant à l'union parfaite, et du désespoir le plus sombre au bonheur le plus suave. Le drame de l'amour ou l'amour comme drame fait donc partie du ressenti le plus banal pour le personnage sarrautien. Mais ce ressenti ne correspond évidemment pas aux "sentiments convenus" qu'une partie de la critique et du public a cherchés en vain dans *C'est beau* comme dans *Vous les entendez?*

Une dernière remarque sur cet étrange amour sarrautien. Dans les deux textes qui nous intéressent, les débats de l'amour se compliquent de débats esthétiques, qui à la fois les réfléchissent et les enveniment. La relation à l'Art est sans doute aussi conflictuelle pour Sarraute que la relation d'amour, comme en témoigne la tendance profonde chez elle à la polémique littéraire⁵⁷⁷. Plus profondément, la relation avec l'oeuvre d'art est une sorte de modèle de la relation amoureuse (ou aimante). Reprenant dans *Tu ne t'aimes pas* une remarque de Cézanne qu'elle avait déjà utilisée dans une conférence ("Roman et réalité", en 59, où elle évoquait l'intuition qui fondait son écriture⁵⁷⁸), Sarraute s'en sert cette fois pour évoquer de l'intérieur ce que les autres appellent "un amour partagé" — tout en gardant à l'esprit l'origine esthétique de la remarque:

- N'est-ce pas Cézanne qui a dit à propos d'autre chose...
- Mais était-ce vraiment quelque chose d'autre dont il a dit que "ça s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être... à la source impalpable du sentiment"?

Et l'évocation se clôt par une autre variation à partir de cette citation, pour décrire le moment où les deux "aimants" se retrouvent:

- Tout se ranime, frémit... quelque chose d'impalpable protégé de silence traverse en nous une même substance, remonte à une même source..

Le ressenti qui fonde la création artistique et celui qui fonde la relation d'amour ont donc une même origine en deçà des mots, et c'est par l'indéfini (ça, quelque chose) et par le mouvement (s'enchevêtrer, frémir, traverser, remonter) qu'il se laisse le mieux appréhender. Dans ces deux domaines, les émotions se vivent plus aisément quand elles ne

⁵⁷⁷ Tous ses essais critiques sont marqués par ce goût de la polémique, le plus caractéristique d'entre eux dans ce sens étant évidemment le premier, "Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant", d'une réjouissante férocité.

⁵⁷⁸ Pléiade, page 1644; la remarque de Cézanne (qui dit qu'une création artistique, dans sa singularité, "s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations") est tirée de *Conversations avec Cézanne*, éd. P.-M. Doran, coll. "Macula", Pierre Brochet, 1978, p.111 (cité dans Pléiade, p.2090). Notons que les deux fois où Sarraute cite cette remarque, elle remplace "sensations" par "sentiment".

sont pas nommées — ce qui ne veut pas dire qu'elles réclament obligatoirement le silence, mais qu'elles sont plus que d'autres menacées par le pouvoir de pétrification du langage. Sarraute cherche tellement à protéger ce qu'elle écrit de cette pétrification, qu'elle court le risque inverse: à trop vouloir éviter "Le Mot Amour", elle risque d'amener une partie de la critique et des spectateurs à ne plus voir la chose même, ce "trop d'amour" qui pour elle se trouve aussi bien dans *Vous les entendez?* que dans *C'est beau*.

Le drame de l'amour se joue dans la pièce de façon assez différente du roman. Dans *Vous les entendez?*, les alternances du coeur se lisaient, immédiatement en quelque sorte, à travers les remous qui agitaient cette *même substance* circulant entre des consciences sans frontières. Dans *C'est beau*, nous avons affaire d'emblée à trois personnages locuteurs entre lesquels la parole se répartit de façon presque géométrique. La confusion des consciences, bien loin d'être une donnée comme dans l'écriture romanesque, ne sera qu'une conquête (fugitive) de la pièce. Ce sont d'abord les formules du conflit et de la séparation qui nous sont données dans *C'est beau* : on part du trio, puis on passe au duo, qui se décompose lui même en deux quasi-solos successifs (Elle invoque ses Voix, puis c'est Lui), et ce n'est qu'à la fin qu'on revient, et pour peu de temps, au trio. La famille explose donc dès le début, isolant le couple, puis chacun de ses membres dans sa solitude (solitude que Elle, puis Lui vont essayer de peupler d'alliés) avant de se recomposer fugitivement, et d'exploser encore à la fin.

Dans son compte rendu du spectacle de Régy, Dominique Jamet décrivait "un ballet dont la chorégraphie parfaite, se refermant sur elle-même, nous ramène à son point de départ, après être passée par toutes les combinaisons possibles qui amènent successivement chacun des trois protagonistes au premier plan et en position de prééminence"⁵⁷⁹. Cette succession de chacun des trois "solistes" au premier plan existe déjà au niveau de l'écriture même. Chacun des trois protagonistes de la pièce se retrouve à un moment en position de confier la façon dont il vit cette souffrance de la communication, qui est l'objet de la pièce. Car chacun subit au fond l'empêchement à dire "c'est beau", et plus généralement à

⁵⁷⁹ *L'Aurore*, 31 octobre 75.

"communiquer le ressenti"⁵⁸⁰, et en souffre. C'est pourquoi, bien que Le Fils paraîsse occuper la position traditionnelle du *porteur* de tropisme et Elle et Lui celle de *chasseurs*⁵⁸¹, on peut avancer qu'en réalité la division des rôles entre *chasseur* et *porteur* a cessé ici d'être pertinente. La confession finale du Fils sur l'"empêchement" que lui-même ressent, est bien une preuve que nous sommes sortis du schéma d'opposition duelle qui prévalait jusqu'ici. Dans les pièces chorales, le *porteur* était celui qui à la fois déclenchait l'angoisse tropismique chez le *chasseur* et se refusait à en répondre (ou bien ne pouvait matériellement lui répondre). Ici, c'est Le Fils qui crée le scandale, comme auparavant le Chevalier-Bouffon. C'est lui qui donne le signal de la "plongée" dans le monde des tropismes, lui qui met le doigt, dans les première et dernière scènes, sur l'empêchement qu'il sent chez Elle, puis sur le sien propre. En lui, *porteur* et *chasseur* coexistent, comme les deux faces d'une même réalité qu'on appellera la *souffrance de la communication*.

Quant à Elle et Lui, ils font état de leur propre souffrance au cours de la scène centrale, après le départ du Fils et avant son retour, et plus particulièrement au cours de leurs dialogues avec les Voix qu'il ont invoquées pour les aider. Ces Voix tiennent un discours très typé socialement, parfois à la limite de la caricature. "Une supposition, ce serait un dévergondé (...) Une supposition, ce serait un feignant" rabâchent les Voix du Bon Sens, dont les expressions populaires ("avec tous ces propres-à-rien (...) Faut-il être gâtés (...) touchons du bois (...) mon pauvre monsieur") mettent Lui à la torture. A l'inverse, l'élégante commisération des Voix de la Culture ("mon pauvre ami (...) Faut-il vous le dire? (...) quelle horreur (...) Mais qui ne le sent pas?") finira par provoquer la révolte de Elle, exaspérée, puis de Lui. Leur souffrance, leur angoisse tropismique nous est donc donnée comme en négatif, à travers les efforts déployés pour la maîtriser ou la justifier avec l'aide des Voix; et cette souffrance nous apparaît, à cause de ces voix caricaturales,

⁵⁸⁰ Pour reprendre une expression-programme de Nathalie Sarraute elle-même parlant de *Isma*, et plus généralement de son théâtre: "J'aimerais que le spectateur se sente happé dans cette recherche qui conduit à faire partager ce que chacun a de plus intime, de plus inexprimé, de plus dangereux. (...) Je voudrais communiquer le 'ressenti'." (Colette Godard, "Communiquer le ressenti", Entretien avec Nathalie Sarraute, *Le Monde*, 7 février 1973).

⁵⁸¹ Cf Arnaud Rykner, *Théâtres du nouveau roman, op. cit.*, p.49 et pages 70 à 72.

sous un jour légèrement parodique. Sarraute nous propose ainsi, tressée avec le *drame de l'amour* comme pour l'alléger, la petite *comédie familiale* aux accents satiriques.

Dans la dernière scène, après la confession du Fils⁵⁸², un moment de fusion paraît possible, la libre circulation enfin d'une même émotion esthétique entre les trois membres du corps familial. C'est une scène émouvante dans son ratage et son désordre mêmes. Le désir de ressentir enfin comme harmonie (après l'avoir tout au long de la pièce ressentie comme souffrance) cette *même substance* qui circule entre parents et enfants⁵⁸³ — ce désir ne peut qu'être sans cesse affirmé et sans cesse déçu. Le moment d'écoute silencieuse (qui pourrait être heureuse) d'un air de Mozart apparaît ainsi comme la conquête, fugitive et fragile, des trois protagonistes de la pièce: une suspension momentanée de leur souffrance, un moment de fusion possible, avant le retour final à la disharmonie.

5) L'irréalité du dialogue:

A la toute fin de la pièce, Lui est à son tour submergé par l'angoisse tropismique ("je ne sens rien... (...) une encre noire... Vite, au secours...") et c'est Le Fils qui lui vient en aide en le rappelant à la réalité ("tout à l'heure, M. Bertrand a appelé"). Soulagé, Lui va reprendre pied encore plus fermement en recourant au "Qui, 'elle'?" qui lui avait servi au début de la pièce à éloigner, avec le Fils, la cause de l'angoisse. C'est comme un pied de nez que nous adresserait Sarraute pour nous rappeler que tout ce qui s'est passé s'est

⁵⁸² Cette dernière scène nous conduit à considérer que Elle et Lui sont également à double face, bien que ce soit moins apparent que dans le cas du Fils. En tant qu'ils subissent l'angoisse tropismique et cherchent à la surmonter, ils sont *chasseurs*; mais ils sont aussi *porteurs* en tant qu'eux-mêmes déclenchent cette angoisse chez Le Fils en voulant lui imposer, dans la dernière scène et peut-être en général, ce "c'est beau" qui le fait se rétracter.

⁵⁸³ Tout le malheur (et éventuellement le bonheur) vient de là: entre ceux qui s'aiment circule une *même substance* (comme l'écrit Sarraute dans le "Prière d'insérer" de *Vous les entendez?*). La fusion est en quelque sorte pour eux le bonheur de l'état de nature, celui par exemple de la famille décrite dans *L'Usage de la parole*: "tous quatre pelotonnés, serrés les uns contre les autres, leurs contours mous, moelleux se fondant se confondant ils ne sentent pas où l'un finit où l'autre commence" (Pléiade, p.941). C'est pourquoi le moindre dissentiment, faisant obstacle à cette fluide circulation, est immédiatement ressenti et bloque aussitôt tout le système, empêche toute communication.

déroulé au niveau de la vie tropismique, là où, dans la vie courante, nous n'allons pas, là où ça n'est pas possible de vivre, comme elle le dit elle-même⁵⁸⁴. La façon dont cette fin nous renvoie à la réalité est pourtant ambiguë. Il n'y a pas de parenthèse refermée et la boucle est faussement bouclée. Le Fils ne sort pas, nous ne retournons pas à un avant-tropisme, rien n'est effacé, rien n'est fini, tout recommence⁵⁸⁵. Ou plutôt tout peut recommencer, dans le temps répétitif qui est celui de la vie familiale. Mais s'il n'y a pas à la fin de retour net à la réalité, quel a été le degré d'irréalité de ce qui a précédé?

Pour l'apprécier plus précisément, il nous d'abord faut revenir sur les Voix et essayer de comprendre leur statut dans le texte. C'est en elles en effet que se concentre l'irréalité du dialogue⁵⁸⁶; en dehors d'elles, cette irréalité n'est perceptible qu'au travers de quelques images çà et là, guère plus déroutantes que celles de la conversation courante, et rendues plutôt comiques par le contexte familial⁵⁸⁷. Ce sont essentiellement les dialogues avec ces Voix qui semblent se dérouler au niveau profond de la vie tropismique. Les scènes imaginaires de *Vous les entendez?* où s'exprimaient de façon grossie et déformée les tropismes du père, ces scènes imaginaires que les protagonistes des pièces chorales se contentaient de fantasmer, se dérouleraient donc maintenant sur le même plan que le reste de l'action. La dimension imaginaire prendrait dans ce cas nettement plus d'ampleur ici que dans les pièces chorales.

Mais la réalité du texte est un peu plus compliquée. Les premières Voix qui entrent en scène, invoquées par Elle pour contrer la condamnation de Lui, s'apparentent beaucoup au chœur garant du Lieu Commun qui s'exprime au début des pièces chorales. Ce sont les voix du Bon Sens, de la sagesse populaire ("Vous ne connaissez pas votre bonheur... (...)

⁵⁸⁴ "En somme c'est l'invivable. On ne peut le vivre que sur la scène, mais c'est important de le connaître." ("Nathalie Sarraute à contre courant du théâtre traditionnel, à contre courant du théâtre d'avant-garde", Entretiens avec Simone Benmussa, *Combat*, 14 mars 1974).

⁵⁸⁵ Alors que les trois premières pièces se terminaient par l'effacement du tropisme (*Le Silence*) ou la fin de l'exploration tropismique (*Isma*), ou encore un mixte des deux (*Le Mensonge*).

⁵⁸⁶ Dans sa Notice sur *C'est beau*, Arnaud Rykner note que ces voix désincarnées apportent à la pièce une dimension surnaturelle: "d'où viennent-elles? D'au-dedans et d'au-dehors de nous (...) elles prennent la forme d'une intervention mystérieuse, totalement irréaliste, qui nous introduit dans un univers quasi kafkaïen." (Pléiade, p.2017).

⁵⁸⁷ Par exemple, "le courant, le vent si violent" de l'angoisse tropismique qui les emporte, Elle et Lui, ou "l'encre noire" que secrète Le Fils (Pléiade, pages 1455, 1467, et 1469).

Ah que voulez-vous, il est de son temps... ")), qui sont là pour étouffer sous leurs formules l'angoisse tropismique. Dans cette perspective, les Voix irréelles de la pièce seraient simplement une conséquence du choix initial de Sarraute de se limiter au trio familial. La réduction brutale du nombre des locuteurs aurait pour conséquence d'accentuer non seulement la concentration dramatique mais aussi une forme d'irréalité du dialogue, dans la mesure où c'est le choix du huis clos familial qui oblige Sarraute à transformer le chœur des pièces précédentes en Voix. Les Voix des Duranton, que Lui invoque à la rescousse, bien que très différentes des premières, nous confirment dans cette interprétation: ce deuxième groupe de Voix, en confortant Lui dans son angoisse tropismique, joue également le rôle que jouait dans les pièces précédentes le chœur, mais le chœur *après sa conversion*.

Sur sa scène désencombrée, devenue le ring où chacun affronte chacun dans le drame de l'amour et de la communication, Sarraute a voulu faire entendre malgré tout la parole du public, ce public versatile qu'elle ne perd jamais de vue. Pour ce faire, elle a dû le transformer en Voix; mais du coup, ces Voix désincarnées restent terriblement quotidiennes, elles ont l'accent de Belleville ou du XVIème arrondissement. Elles ne sont pas là pour nous évoquer les figures monstrueuses qui hantent les profondeurs tropismiques: elles parlent comme parleraient des voisins de palier d'Elle et de Lui. Et comme chaque groupe de Voix est en quelque sorte rattaché au personnage qui l'a invoqué (le faisant naître littéralement de sa propre voix), ce groupe apparaît très proche de cette "cohorte protectrice" que le Vieux et sa Fille rameutaient autour d'eux dans *Portrait d'un inconnu*. Chaque groupe de Voix vient à la rescousse de son personnage, comme pour l'"étouffer" au moment de l'affrontement. Les Voix irréelles de *C'est beau* ont donc un statut paradoxal: elles ne disent pas le monde du tropisme dans sa dimension fantastique, elles donnent la parole à deux conformismes sociaux divergents, elles rabâchent deux formes différentes de Lieu Commun. Irréelles, elles ne disent pas l'irréalité, mais le poids du social et le quotidien.

L'espace est un autre élément est à prendre en compte pour apprécier l'irréalité de l'univers proposé par la pièce. Nous avons vu que le huis clos familial conduisait à faire exister le

choeur sous forme de Voix. Il inscrit aussi l'action de la pièce dans un lieu fictif. C'est la première fois dans le théâtre de Sarraute. Ne nous y trompons pas: ce lieu n'a pas en soi d'intérêt, comme ce pourra être le cas avec *Pour un oui ou pour un non* ; mais il existe bel et bien comme lieu fictif puisque les trois protagonistes peuvent y être ensemble, et que l'un, Le Fils, peut en être chassé, puis y être rappelé. Ce lieu fictif implique donc aussi l'existence d'un *off* fictif, dans lequel on nous invite à imaginer que des choses se passent (des devoirs de classe d'abord, mais peut-être pas seulement, car Le Fils nous prévient: "Même derrière un mur de béton ma seule présence suffit pour que ça ne sorte pas")⁵⁸⁸.

Nous avons ainsi affaire à la première — infime mais réelle — entorse non pas à la règle des trois unités, mais à cette règle implicite (et fondamentale jusque là) du théâtre de Sarraute qui veut que la conversation constitue à elle seule l'espace, le temps et l'action, bref, soit une situation absolue. La conversation n'est plus ici une situation absolue: elle est située dans une famille, et cela change tout. La situation dans l'espace amène d'ailleurs un début de situation dans le temps: dès que Le Fils a disparu dans sa chambre, Elle et Lui vont évoquer leur passé commun, et la petite enfance du Fils, pour essayer de décourir l'origine de la faille entre eux. Là encore, c'est la première fois que le théâtre de Sarraute donne un passé (fût-ce, comme ici, sur le mode parodique) au tropisme⁵⁸⁹.

Avec *C'est beau*, l'irréalisme fondateur du dialogue sarrautien n'est donc plus aussi pur que dans les pièces chorales. Cet irréalisme bute ici sur le trio familial: par la réapparition dans une certaine mesure de personnages, avec leur épaisseur quotidienne et sociale, et par l'intervention des dimensions de l'espace et du temps, le dialogue est lesté d'un poids de chair et ancré inéluctablement dans une certaine réalité.

⁵⁸⁸ Si, comme l'écrit Anne Ubersfeld, "le ou les modèles actantiels, dans leur concurrence ou leur conflit, ne peuvent se comprendre que si l'on fait intervenir la notion de spatialité" (*Lire le théâtre, op. cit.*, p.94), alors il faut admettre que *C'est beau* représente vraiment un renouvellement de l'écriture dramatique de Sarraute. Désormais le récit dramatique fonctionne de façon plus complexe, et peut se lire selon plusieurs schémas actantiels coexistants et concurrents. C'est une autre façon de dire que nous sommes sortis du schéma simple de l'affrontement du *chasseur* et du *porteur* : chaque protagoniste de *C'est beau* peut-être considéré comme *sujet d'un schéma actantiel différent*.

⁵⁸⁹ Certes, au fil des pièces, on a évoqué des bribes du passé de H1 dans *Le Silence*, de Simone dans *Le Mensonge*, des Dubuit dans *Isma* ; mais il ne s'agissait jamais d'un passé commun liant les différents partenaires du tropisme, et ce passé ne pouvait jamais être utilisé pour *expliquer* le tropisme (en donnant, comme ici, un arrière plan à la relation du *chasseur* et du *porteur*).

6) L'éloignement de la radio:

Avec *C'est beau* on peut se poser, pour la première fois, la question du médium auquel la pièce est destinée. Dans l'entretien déjà cité de janvier 72 avec Germaine Brée, Sarraute dit d'abord qu'elle est en train de finir *C'est beau* pour la radio de Stuttgart, et elle ajoute ensuite que cette pièce sera créée sur scène avec la précédente, *Isma* — faisant donc probablement allusion à un projet de Claude Régy (qui montera effectivement les deux pièces, mais séparément). Deux destinations possibles sont donc présentes à son esprit pendant qu'elle écrit sa troisième pièce. Peut-être les nouveautés d'écriture de *C'est beau* sont-elles dues à cette double destination, peut-être sont-elles plus profondément le résultat d'une maturation de son écriture théâtrale, elle-même favorisée par les rapports subtilement dialectiques du théâtre et du roman dans son oeuvre. Toujours est-il qu'avec cette pièce semble s'être perdue une sorte d'évidence radiophonique de l'écriture — et *Elle est là*, dans sa référence explicite à la scène, ne fera qu'entériner cet abandon.

La pièce, par certains aspects, donne pourtant des gages au médium radiophonique, voire lui adresse des clins d'oeil appuyés. Lorsque Lui, voulant bénéficier contre Le Fils du soutien des Amateurs d'Art et de Culture, demande "la mère Duranton... le père Duranton... (...) Et maintenant la fille et le fils. Oui, Duranton. Toute la famille", on ne peut s'empêcher de penser que Sarraute propose avec humour comme une version bourgeoise de *La Famille Duraton* — cette famille de Français moyens dont les conversations à la bonne franquette autour de la table du dîner captiveront les auditeurs de radio pendant près de trente ans⁵⁹⁰.

L'utilisation des Voix apparaît aussi, à première vue, comme une technique de radio: "ce sont des voix désincarnées — voix *off* encore une fois importées de l'écriture

⁵⁹⁰ Le feuilleton *La Famille Duraton* fut diffusé sur Radio Cité, puis sur Radio Luxembourg, de 1937 à 1966, et fut interrompu seulement par l'Occupation et par l'assassinat du président Kennedy. L'émission, qui durait douze minutes, avait un ton spontané et chaleureux et se présentait comme une tranche de vie: à la table du dîner familial, les Duraton (le père, colérique et bonhomme, la mère, conciliante et pleine de bon sens, le fils et la fille, désinvoltes mais sympathiques) commentaient à chaud l'actualité, avec bon sens et une pointe d'insolence populaire. "Phénomène de société, rencontre d'un peuple avec son image", la série fut un immense succès (Cf Jean-François Remonté et Simone Depoux, *Les Années Radio*, 1949-1989, L'Arpenteur, Gallimard, 1989, pages 26 à 28). Nathalie Sarraute, même si elle n'a pas elle-même écouté *La Famille Duraton*, n'a pu manquer de connaître ce "phénomène de société".

radiophonique", écrit Arnaud Rykner dans sa Notice sur la pièce⁵⁹¹. Avec ces Voix, Sarraute pousserait jusqu'au bout le jeu spécifiquement radiophonique sur les intonations commencé avec le "je jouais" du *Mensonge*, et poursuivi avec le "isma " de *Isma* ⁵⁹². Mais voyons de plus près le moment où Elle fait naître ces Voix (Lui l'imitera ensuite). Elle utilise des mots et des intonations qui ne sont pas les siennes, et qui bientôt se détachent d'Elle pour devenir des Voix étrangères, êtres évanescents mais autonomes:

Elle: Oh tout de même... quand on y pense... C'est un peu fort... D'entendre ça: Qu'il disparaisse!...

Eh oui!... Voilà... Vous me croirez si vous voulez... Nous en sommes là.

Lui: Qu'est-ce que tu dis? A qui parles-tu?

Elle: Tais-toi... Oui: "Qu'il disparaisse. A tous les diables..." (*D'une voix qui n'est pas la sienne:*)

Mais pourquoi? Qu'est-ce qu'il a fait? Est-ce que c'est un assassin? (*Sa voix:*) Oh non... (...) (*Voix étrangère:*) Un feignant?...

Lui: Qu'est-ce que tu as dit? J'ai entendu "feignant". Tu n'as pas dit ça?

Elle, *avec défi*: Si. Je l'ai dit. "Feignant". Et pourquoi pas?

(...)

Elle: (...) Quand on vient ici consulter, on doit laisser ses prétentions à la porte... J'ai dit "feignant".

Vous voyez, messieurs dames, tout est là. Il ne supporte pas des mots comme ça. "Feignant" est interdit...

Voix: Feignant? Interdit?

Elle: Oui... Vous entendez? (...) ⁵⁹³

Il est évident, à la lecture de ce texte, qu'il ne peut prendre toute son ampleur que sur une scène, avec un acteur dont on peut voir le corps tout entier en train de "donner naissance" à une Voix. A la radio, ce jeu de création de voix est forcément aplati du fait que tous les personnages sont des voix et rien d'autre que des voix. Les Voix de *C'est beau* sont donc encore une fois un élément paradoxal du texte: elles évoquent la radio tout en n'ayant d'existence pleine et entière que hors de la radio.

Par ailleurs, on a remarqué que la pièce présente une sorte de grossissement et de simplification de tous les traits, dus à la réduction du nombre de locuteurs et à la densité des rapports qui les lient. Nous sommes loin ici de la confusion suggestive des pièces chorales, et les contours des protagonistes sont bien nets. On peut penser à ce que Sarraute elle même dira quelques années plus tard de la différence entre écrire pour la radio et écrire pour la scène: "par rapport à l'écriture romanesque, la pièce radiophonique est un agrandi et un texte écrit pour la scène, c'est un grossissement encore plus fort"⁵⁹⁴. Il semble

⁵⁹¹ Pléiade, p.2016.

⁵⁹² Ce jeu se poursuivra même dans les pièces destinées à la scène, dans *Elle est là* (avec les "J'accepte" de H2) et surtout dans *Pour un oui ou pour un non*, avec les multiples déclinaisons de "C'est bien... ça...".

⁵⁹³ Pléiade, p.1458.

bien que nous soyons, avec *C'est beau*, face à une écriture qui essaye de se "grossir" aux dimensions de la scène.

Lorsque Jochen Schale reçoit la quatrième pièce, il avoue à l'auteur qu'elle constitue pour lui "une grande surprise" (Lettre du 10 mars 72). Comme Jochen Schale, Heinz von Cramer et ses acteurs, qui créent le *hörspiel* en septembre 72, semblent désarçonnés. L'accueil de la critique est réservé. Helmut M. Braem, qui suit pourtant depuis le début avec une attentive sympathie les *hörspiel* de Sarraute, note qu'on a beaucoup de mal à "entrer dans la pièce". Il met en cause, outre le jeu des acteurs (qualifiés d'"amateurs"!), l'écriture de Sarraute, lui reprochant de compliquer à plaisir la compréhension de la situation pour un auditeur qui déjà peine à adapter son écoute à ses phrases hachées, toujours interrompues. Cette critique, étonnante de la part d'un bon connaisseur de l'oeuvre de Sarraute, indique peut-être une inadéquation entre le texte et sa réalisation. De fait, Heinz von Cramer (dont les réalisations du *Mensonge* et de *Isma* avaient été jugées remarquables de finesse) semble avoir voulu, afin de souligner l'aspect essentiel de la confrontation verbale, lutter contre un certain réalisme du texte, en utilisant par exemple un bruit de goutte d'eau réverbéré pour déréaliser l'espace familial. Ce faisant, il allait sans doute à l'encontre de certaines tendances du texte, le rendant peut-être, du coup, difficilement compréhensible par moments. Dans le discours critique du même Helmut M. Braem, fait d'ailleurs retour comme une nostalgie du personnage: il situe le père comme "bourgeois intellectuel", tandis que la mère est dotée de l'inévitable "intuition féminine", et que le fils apparaît "plus conventionnel que révolté". De la même façon, le système d'archivage du SDR, qui utilise un certain nombre de mots-clés ou mots d'appel pour chaque pièce, propose pour *C'est beau* des mots inattendus: "Parents", "Education", "Enfant" — alors que pour les trois premières, on retrouvait les mêmes mots: "relation interhumaine", "parole", "communication", "conversation". Au total, les réactions mitigées que suscite cette réalisation semblent confirmer l'hypothèse que nous avons formulée sur la

⁵⁹⁴ Irène Sadowska-Guillon, "Pour un oui ou pour un non de Nathalie Sarraute", Entretien avec Nathalie Sarraute, *Acteurs* n°34, mars 1986, p.16.

pièce, à savoir sa position "pivot", son statut en quelque sorte hybride, entre le théâtre radiophonique et le théâtre tout court.

La réalisation radiophonique française de *C'est beau* eut lieu le mois suivant, dans le cadre de l'émission *Carte Blanche*, qui avait déjà programmé *Le Mensonge* six ans plus tôt. La réalisation était de Jean-Pierre Colas; Catherine Sellers, Claude Piéplu et Eric Legrand jouaient les rôles de Elle, Lui, et Le Fils, tandis que six autres comédiens jouaient les Voix.

A l'inverse de ce qu'on imagine de la réalisation allemande, la pièce est jouée de façon très naturaliste, parfois même (dans le cas de Claude Piéplu surtout) presque boulevardière. Les acteurs proposent des personnages assez convenus. En particulier la relation entre le père et le fils est présentée de façon très conventionnelle comme l'affrontement du bourgeois réactionnaire et tyrannique, imbu de lui-même et désagréablement ridicule, face à son rejeton narquois. Tous deux ne vivent pas au présent un drame de la communication, mais reprennent la nième version d'un conflit qui les oppose de longue date et qui est le conflit des générations. Cela rend du coup difficilement compréhensible la façon dont Elle, après le départ du Fils, résume le conflit en utilisant des métaphores qui renvoient à la "vie profonde" tropismique ("malgré le courant, le vent si violent... tu t'es cramponné... Beau. Beau. Beau... de toutes tes forces... Oh c'était terrible... "). Autrement dit, le mouvement qui ballotte les personnages de Sarraute entre la surface familière et les fonds obscurs, ce "constant mouvement de haut en bas et de bas en haut"⁵⁹⁵ typique des pièces de Sarraute, apparaît ici, à cause du jeu, comme une incohérence du style. Quant à l'intervention des Voix, elle est mise en ondes de façon assez attendue. Une légère différence de diffusion de la voix de Elle quand elle s'adresse à la cantonade, et un effet de réverbération accompagnant les Voix quand elles parlent, permettent de suggérer la dimension irréaliste de ce dialogue. Le typage social de ces Voix est très caricatural: sottes ou brutales pour les

⁵⁹⁵ Cf "Le Gant retourné", Pléiade, p.1710. On l'a dit plus haut, les métaphores qui renvoient dans *C'est beau* à la vie profonde tropismique sont assez discrètes; mais leur présence, même sporadique, suppose un certain type de jeu, ou plutôt interdit un certain type de jeu trop naturaliste.

Voix populaires du Bon sens, insupportablement sucrées ou pontifiantes dans le cas des Voix de la Culture.

Dans cette mise en ondes assez peu inventive, qui pousse le texte dans son sens le plus banal, l'auditeur de radio ressent comme une frustration le fait de ne pas voir les acteurs. Pour la première fois, nous ne sommes plus dans un théâtre mental, sur la scène irréaliste où d'autres nous-mêmes donnent voix à nos plus intimes sensations, dans une sorte de conversation abstraite. Nous sommes avec un père, une mère et un fils, enfermés avec eux dans leur intérieur bourgeois. Le naturalisme du jeu nous suggère des silhouettes caractéristiques, et sa relative platitude nous renvoie à une mimique absente qui pourrait seule, peut-être, l'enrichir. À l'écoute de voix aussi aisément repérables (dans tous les sens du terme), l'auditeur ne recueille de sa situation d'aveugle aucun surplus d'imaginaire, mais ressent un simple manque. Le médium radiophonique n'est plus ici en adéquation avec le projet sarrauteien : au lieu de nous aider à perdre nos repères habituels pour nous proposer une "excursion" en terrain dramaturgique inconnu, il ne fait que nous donner le regret, puisque nous sommes munis de tant de repères, de ne pouvoir en jouir aussi complètement qu'au théâtre. Comme on nous a proposé des situations et des personnages qui pourraient presque être ceux d'une comédie de boulevard (juste un peu "tarabiscotée"), nous finissons par regretter l'absence de l'habituel salon bourgeois avec canapé et portes qui claquent — par regretter finalement ce "sûr agrément du connu" qui est, comme le disait Colette, le charme le plus certain du vrai théâtre de Boulevard.

7) Réflexions sur le travail scénique:

Nathalie Sarraute a-t-elle eu conscience d'une sorte d'impasse, d'une inadéquation nouvelle entre son écriture et le médium radio, ou a-t-elle senti simplement que son écriture dramatique, suscitée puis mûrie par la rencontre du médium radiophonique, était parvenue au point où elle pouvait affronter la réalité de la scène ? Toujours est-il qu'entre l'écriture

de *C'est beau* (finie en février 72) et celle de *Elle est là* (finie en mars 77)⁵⁹⁶, Sarraute multiplie, par écrit et oralement, ses réflexions sur le théâtre, en prenant en compte, pour la première fois de façon aussi concrète et spécifique, la dimension scénique. En février 73, à l'occasion de la mise en scène d'*Isma* par Régy, elle explique à Colette Godard sa vision du théâtre, et évoque le travail du metteur en scène et des comédiens⁵⁹⁷. En 74, invitée avec Simone Benmussa par l'université de Wisconsin-Madison à un colloque sur le théâtre d'avant-garde, elle donne en conférence puis écrit "Le Gant retourné"⁵⁹⁸, son unique texte critique consacré au théâtre. Et la même année paraît dans *Combat* un long entretien sur le théâtre (avec la même Simone Benmussa), dans lequel Sarraute évoque assez précisément le travail scénique requis par ses pièces⁵⁹⁹.

L'entretien avec Colette Godard évoque surtout, à travers l'exemple de *Isma*, la façon dont son théâtre s'adresse au spectateur, cherchant avant tout, selon son expression, à "communiquer le 'ressenti'". Mais elle esquisse aussi une réflexion sur le jeu, aux accents très "Régyens": "Au théâtre, le seul dialogue existe, fait de phrases suspendues. Si elles s'achevaient, on déboucherait sur la convention. Le travail du metteur en scène et des comédiens consiste en ce qu'elles se prolongent à l'intérieur de chaque spectateur. C'est le comédien qui est chargé de transmettre le prédialogue, de rendre sensible, 'visible' ce domaine des sensations pures que le langage pétrifie."⁶⁰⁰ La question du jeu est donc abordée par Sarraute en termes de jeu scénique: non que le théâtre radiophonique se passe du jeu des acteurs, mais ce domaine des "sensations pures", préverbales, qu'il s'agit de transmettre dans le "prolongement" des phrases, est plus sensible justement sur la scène, et *visible* seulement là.

⁵⁹⁶ Toujours d'après la correspondance avec Jochen Schale.

⁵⁹⁷ Colette Godard, "Communiquer le ressenti", Entretien avec Nathalie Sarraute, *Le Monde*, 7 février 1973.

⁵⁹⁸ Qui paraît dans *Les Cahiers Renaud-Barrault* n°89, 1975, et sera repris dans *Théâtre/Public*, novembre-décembre 1986.

⁵⁹⁹ "Nathalie Sarraute à contre courant du théâtre traditionnel, à contre courant du théâtre d'avant-garde", Entretiens avec Simone Benmussa, *Combat*, 14 mars 1974, p.13.

⁶⁰⁰ Repris dans *Pléiade*, p.2013.

"Le Gant retourné" (qu'elle n'aura jamais la tentation de compléter ultérieurement) se présente comme un texte-somme sur son théâtre. Elle revient sur son écriture romanesque, sur ses débuts radiophoniques, et à la fin, sans parler des mises en ondes (elle parle seulement de pièces à "écouter"), elle passe en revue les mises en scène de Barrault et de Régy. Surtout, elle consacre l'essentiel du texte à un exposé très clair de ses principes d'écriture dramatique. Nous n'allons pas revenir en détail sur cet exposé, dans la mesure où nous avons déjà eu l'occasion de présenter la plupart de ses principes dans les pages qui précèdent: un dialogue qui se développe au niveau de la vie tropismique, mais en gardant la forme du dialogue ordinaire, le constant mouvement des personnages entre le haut et le bas, la violence et le comique qui naissent de ce "contraste entre le fond insolite et la forme familière"; le caractère microscopique de l'élément déclencheur du drame; le rôle déterminant du langage.

Le plus intéressant, dans la perspective qui est la nôtre, c'est ce qu'on peut lire entre les lignes concernant l'appréciation par Sarraute des diverses mises en scène de ses pièces. D'abord elle revient sur ces fameuses "conversations de salon" auxquelles on avait comparé ses dialogues, une interprétation que la mise en scène de Barrault, avec son côté un peu mondain, avait pu induire et dont elle souligne l'absurdité. Certes, elle rend par ailleurs hommage au travail de Jean-Louis Barrault, mais c'est un hommage un peu rapide et appliqué. Le court paragraphe, dans lequel revient sans cesse le terme de "mouvements", se conclut par cette phrase: "Je voyais ce texte, ainsi intégré à des mouvements scéniques, porté et amplifié par des gestes, avec étonnement"⁶⁰¹. Et elle enchaîne aussitôt sur Régy, et sur le fait qu'il avait "*au contraire*, conservé au texte le premier rôle" (c'est moi qui souligne). La juxtaposition est assez révélatrice: car Sarraute, parlant du spectacle de Barrault, dit bien que le texte y était intégré aux mouvements scéniques — et non l'inverse⁶⁰². Et la fin de son texte, où elle développe justement le choix inverse fait par

⁶⁰¹ Pléiade, p.1712.

⁶⁰² Il semble que le jeu chez Barrault ait été en effet assez mouvementé; dans sa discussion avec Lassalle, Nathalie Sarraute fait allusion, non sans humour, au fait que Dominique Paturel (HI) venait de finir *Les Trois Mousquetaires*, et gardait encore quelque chose de d'Artagnan... (*Nathalie Sarraute s'entretient avec Jacques Lassalle...*, op. cit.). Dans un entretien à l'occasion de l'hommage que lui rend le Festival d'Avignon en 1986, elle revient sur *Le Silence* et confie que Dominique Paturel "lui avait 'donné chaud' par ses grands gestes" (Marion Scali, "Nathalie au 'Boulevard'", *Libération*, 24 juillet 1986).

Régy en décrivant son spectacle assez longuement et avec une satisfaction sensible, laisse assez voir laquelle de ces deux options elle préfère. Sans vouloir minimiser le travail de découvreur de Barrault, on ne peut qu'être d'accord avec Matthieu Galey lorsqu'il désigne Claude Régy comme "le grand révélateur de ce théâtre"⁶⁰³. Et il est probable que Nathalie Sarraute a dû plus ou moins partager ce sentiment. Sans doute est-ce en partie sous l'influence de la mise en scène de *Isma* par Régy (suivie deux ans plus tard par celle de *C'est beau*), que Sarraute a pu "sauter le pas" et se placer, en écrivant *Elle est là*, résolument dans la perspective de la scène.

Le dernier texte consacré au théâtre dans cette période, l'entretien paru dans *Combat*, est probablement le plus intéressant. Pour la première fois, et sans doute incitée par Simone Benmussa, Sarraute essaie de situer son écriture dramatique dans le paysage théâtral contemporain, et ce faisant, elle en vient à évoquer le travail du comédien. Comme le titre de l'article l'indique, il s'agit de bien marquer ses distances d'abord avec le théâtre traditionnel. Sarraute répète donc que "les acteurs disent ce qu'habituellement on ne dit pas (...) c'est ainsi qu'on parle mais ce n'est pas cela qu'on dit"; elle rappelle qu'il s'agit pour elle "de retourner ce qui se passe à l'intérieur des consciences, comme on retourne un gant". Mais le malentendu principal n'est plus là, apparemment, et Sarraute consacre l'essentiel de sa mise au point à se démarquer de certaines oeuvres de l'avant-garde contemporaine, en particulier de celle de Marguerite Duras⁶⁰⁴. Le théâtre de Duras a été révélé par les mêmes metteurs en scène que celui de Sarraute, mais quelques années plus tôt: Régy a mis en scène *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* en 1963, et la reconnaissance du public et de la critique arrive en 1965, avec *Des journées entières dans les arbres*, mis en scène par Jean-Louis Barrault et joué par Madeleine Renaud; celle-ci créera aussi en 1968 le rôle de Claire Lannes dans *L'Amante anglaise*, dans une mise en scène de Claude Régy — un spectacle qui fera date par sa radicalité. C'est sans doute à ce dernier texte surtout (ainsi peut-être qu'à *Suzanna Andler*, qui a été mis en scène en 1969 par Tania

⁶⁰³ *Digraphe* n°32, mars 1984, p.100.

⁶⁰⁴ Il est probable que la programmation de *Isma* avec une pièce traduite par Duras (Cf Deuxième Partie, chapitre VII, 4), confortant une certaine paresse critique elle-même encouragée par la vague féministe, a suscité des amalgames entre les deux romancières devenues dramaturges.

Balachova⁶⁰⁵) que Sarraute pense lorsqu'elle évoque ce théâtre de l'"inexprimé", ce langage qui est "à côté de ce que les personnages sentent". Et elle marque alors sa différence: "C'est extrêmement utile et intéressant mais c'est aux antipodes de ce que je fais. Dans mes pièces, ils disent exactement ce qu'ils sentent (...) Je suis aux antipodes du théâtre de Marguerite Duras, par exemple, pour laquelle l'innommé est partout mais n'est jamais montré, tandis que moi, j'essaye de le montrer autant qu'il est possible". Cette mise au point lui donne l'occasion de préciser le travail du comédien sur ses textes: "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 de faire *encore du sous-texte dans du sous-texte*. Ils doivent épouser tous les mouvements du langage et du dialogue avec le plus de fidélité possible, ce qui est contraire aux tendances actuelles. Il leur reste très peu de liberté mais ils ajoutent tout ce que leur subconscient, tout ce que leur sensibilité apportent, et tout ce que moi je n'ai pas su y mettre" (c'est moi qui souligne). Et comme si elle voulait convaincre l'acteur de l'intérêt de ce travail — a priori moins gratifiant que celui qu'il fait chez Duras, où il peut mentir et inventer, combler ou creuser des abîmes entre la parole et son sens — elle insiste: "Le moindre geste, la moindre intonation compte et apporte. Quand les acteurs se lèvent ou s'assoient ou bougent à peine sur leur chaise, ils portent le mouvement dramatique, l'amplifient et donnent une dimension que la simple lecture du texte ne peut donner."⁶⁰⁶

Ce texte soulève deux problèmes que les mises en scène de Sarraute auront toujours principalement à résoudre: la part du non-dit et sa nature d'abord, et ensuite l'ampleur que l'acteur peut donner à l'expression physique du texte. Le non-dit est une réalité délicate à saisir dans les textes théâtraux de Sarraute: ses locuteurs *veulent tout dire* de ce qu'ils sentent, et ils parlent dans une sorte de dimension imaginaire où ils *peuvent tout dire* ; pourtant, la plupart de leurs phrases se terminent avant la fin, suspendues, comme cabrées devant l'obstacle. Toute la difficulté est de saisir la nature de cet obstacle. Il ne renvoie pas, comme chez Duras, à un "noeud" de la vie intérieure (ou antérieure) particulière au

⁶⁰⁵ Cf Arnaud Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman, op. cit.*, p.215.

⁶⁰⁶ "Nathalie Sarraute à contre courant du théâtre traditionnel, à contre courant du théâtre d'avant-garde", Entretiens avec Simone Benmussa, *Combat*, 14 mars 1974, p.13.

locuteur: vertige, douleur, oubli, mensonge — tout ce qui habite le non-dit chez Duras, tout ce qu'elle a gommé volontairement pour le rendre plus sensible⁶⁰⁷. Il renvoie à la nature de l'outil verbal en général, à sa lourdeur, à sa fondamentale inadéquation au ressenti. Une phrase, chez Sarraute, ne peut pas finir, et le mouvement incessant de la parole ne peut pas aboutir à une formulation définitive, parce que le ressenti est toujours en excès ou en défaut par rapport au langage. Soit on veut faire partager, dans l'urgence du désir d'empathie, des sensations qui s'enchaînent et se chevauchent, soit à l'inverse on n'arrive pas à attraper la sensation qui se dérobe. Ces deux types de fonctionnement sont nettement présents dans *Isma* par exemple, où les épanchements haletants succèdent aux tâtonnements des *duos de l'aversion*. Dans les deux cas, les points de suspension témoignent d'abord d'une incapacité que les locuteurs (porte-parole de Sarraute) éprouvent à donner une forme définitive à leurs sensations — et ensuite seulement, secondairement en quelque sorte, on peut y mettre de la fatigue, de la rage, de la souffrance, de la répulsion, de l'excitation, toutes les émotions inconscientes (que Sarraute n'a pas réussi à formuler) que provoque et/ou révèle cette incapacité. Le *sous-texte dans du sous-texte*, l'apport de l'acteur, consistera donc en la reviviscence de cette incapacité, avec l'inflexion particulière que lui seul donnera à cette richesse d'émotions secondaires informulées.

Quelle ampleur physique et gestuelle l'acteur pourra-t-il donner à l'expression de ce "sous-texte au second degré"? Il semble bien que pour Sarraute, au moins à cette époque, il ne saurait être question d'aller très loin dans l'expressivité physique: le moindre des gestes, le plus petit mouvement lui paraissent suffisants pour amplifier l'action minuscule qui forme ses pièces. Pourtant, l'histoire des mises en scène des pièces de Sarraute peut être lue comme la conquête de cette ampleur de mouvements a priori impossible, grâce à l'invention d'une gestualité non psychologique. Nous en avons vu quelques exemples (*Les Fruits d'or* de Risac, le *Isma* de Loyon), et nous aurons l'occasion d'y revenir à propos des mises en scène de Simone Benmussa, d'Elisabeth Chailloux, et de Jacques Lassalle.

⁶⁰⁷ Arnaud Rykner montre bien que certaines variantes disparues de *Suzanna Andler* par exemple donnaient des explications que Duras a ensuite volontairement fait disparaître (Cf *Théâtres du Nouveau Roman*, op. cit., pages 176 et 177).

Qu'il nous suffise ici, pour conclure, de souligner que les remarques de Sarraute désignent avec beaucoup de pertinence les difficultés que doit résoudre toute mise en scène de ses textes. Si elle ne voit toujours pas comment les résoudre (et ce sera le cas jusqu'à la fin), elle voit mieux désormais en quoi elles consistent. Peu à peu Sarraute semble s'approprier à l'idée du théâtre, se familiariser avec l'étrange univers de la scène. En 1976, dans un entretien radiophonique autour de *C'est beau*, que Claude Régy vient de créer au petit théâtre d'Orsay⁶⁰⁸, elle reconnaît qu'elle n'aurait jamais osé écrire directement pour la scène, mais qu'elle a pourtant l'impression qu'au théâtre son texte "passe mieux qu'à la radio". Un an plus tard, *Elle est là* va témoigner que la scène est désormais devenue pour Nathalie Sarraute la destination naturelle de son théâtre.

⁶⁰⁸ *Les après-midi de France-Culture*, "L'invitée du lundi: Nathalie Sarraute", 9 février 76.

Chapitre II: Elle est là

1) Le drame de l'idée, du roman à la pièce:

"*disent les imbéciles*" n'a pas inspiré la pièce *Elle est là* de façon aussi directe que *Vous les entendez?* a donné naissance à *C'est beau*. Néanmoins, la parenté entre les deux oeuvres est évidente⁶⁰⁹. On peut dire que la pièce prend sa source dans les deuxième, troisième et quatrième séquences du livre⁶¹⁰.

Le rapprochement entre la deuxième séquence du roman et la pièce a été proposé par Arnaud Rykner, qui voit dans le passage suivant le noyau de la pièce:

"J'ai entendu de mes oreilles... quand je me promenais avec des copains... et ils me connaissent très bien... (...) L'un d'eux a dit: (...) Il est doué, c'est vrai, mais (...) il n'est pas intelligent"... Alors, depuis, comprends-moi, je suis emprisonné, je tourne en rond sur moi-même... Par moments, une idée se présente... elle m'attire, m'aspire, je m'échappe vers elle au dehors... et puis ça me reprend: "pas intelligent"... elle se recroqueville, tout autour de moi se rétrécit... c'est la réclusion perpétuelle, je suis enfermé à vie."

Arnaud Rykner souligne que la même situation, où le protagoniste est d'abord (ou se sent) victime et essaie de *se défendre* contre les effets destructeurs d'une idée qui paralyse sa pensée, se retrouve dans la pièce⁶¹¹. Ce passage du roman préfigurerait donc tous les moments où H2 ressasse son obsession, confiant à H1, au public, à H3, la souffrance éprouvée à savoir qu'"elle est là", dans la tête de F, l'idée destrutrice de la sienne. Le livre permet ainsi de donner un contenu très concret au sentiment de H2 lorsqu'il dit que leur idée à eux a été "livrée sans défense, étranglée en silence" par son idée à elle, restée cachée. Dans les deux cas, c'est bien parce qu'une idée est présente mais cachée, soustraite

⁶⁰⁹ Sarraute elle-même la signale lorsqu'elle précise pour expliquer le sens de sa pièce: "J'ai écrit *Elle est là* après avoir terminé mon livre "*disent les imbéciles*", où je montre comment une idée ne peut pas vivre quand ce qui compte, ce n'est pas la vérité qu'elle porte, mais son origine." (Charles Haroche, Entretien avec Nathalie Sarraute, *L'Humanité*, 12 mai 1980).

⁶¹⁰ Le terme de chapitre serait ici, vu l'éclatement total de la narration, encore plus mal venu que d'habitude. Ces trois séquences occupent les pages 852 à 869 du volume de la Pléiade.

⁶¹¹ Voir sa Notice pour *Elle est là*, Folio Théâtre, Gallimard, 2000, p.64.

à la libre discussion, qu'elle peut être aussi destructrice. Dans le roman, cette première approche du thème conduit tout naturellement à la séquence suivante, qui donne au thème central toute son ampleur, et explique le titre du livre.

Comme dans la séquence précédente, le texte donne la parole à une voix intérieure, un "je"⁶¹² qui veut contre l'avis général "regarder de plus près" une idée qui vient de se manifester et qu'on déclare stupide. L'idée en question, que répètent des voix butées, exaspérantes, répand autour d'elle comme un fluide maléfique qui pétrifie tout. Pour la rendre inoffensive, l'avis général conseille un seul remède, proposé par "un de nos maîtres": isoler l'idée, la placer entre guillemets, et la faire suivre de ces trois mots, "disent les imbéciles". Pour la voix qui dit "je" (à n'en pas douter, une voix bien proche de celle de Sarraute), le remède, même s'il est tentant, est pire que le mal: il n'y a pas d'"imbéciles" qui tiennent et toute idée doit être évaluée pour elle-même, sans égard à son origine. On réexamine donc l'idée, toute seule cette fois; et voici qu'à nouveau tout se pétrifie alentour. Cette idée est bien un poison: elle fige tout, elle construit un monde factice et sans issue. Il faut lutter contre elle, l'affronter en un combat loyal: "je l'agrippe, je la tiens serrée... Les parois s'écartent... elles craquèlent... elles tombent... Nous sommes délivrés, dehors, parmi les mouvances, les chatoiements, les vibrations, les irisations, les nuances... A l'air libre."⁶¹³ Mais l'avis général se rebiffe: cette idée est nocive, on n'a pas le temps de lutter contre elle, de la désamorcer; il faut l'entourer des pancartes dissuasives: "disent les imbéciles", pour décourager les amateurs. Non, répond la voix-je, car désigner des "imbéciles" c'est recréer un monde aussi pétrifié que celui qu'on combat: "comme tout à l'heure (...) un lieu sinistre, plein de cadavres momifiés". Contre ce "déplorable penchant

⁶¹² De la même façon que dans *Entre la vie et la mort*, il est impossible ici de reconnaître dans toutes les voix-je du texte la voix d'un personnage-optique principal, ou même de plusieurs; on peut avoir par moments, à la lecture, un sentiment de familiarité, mais jamais vraiment de repères. De plus, on hésite parfois sur le statut même de ces voix-je, car par une sorte de "tremblé" de l'écriture, le dialogue des voix entre elles peut apparaître par moments comme le dialogue de l'auteur avec ses lecteurs (voir la Notice de Valérie Minogue, *Pléiade*, p.1901). Françoise Asso souligne ce "caractère ambigu <de certaines scènes>, lié à la double structure de ce roman qui installe dans la fiction un "je" qui est manifestement déjà celui des dernières oeuvres, *mais comme sans le savoir*." (*Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction, op. cit.*, p.203, note 1; c'est moi qui souligne). Nous verrons que cette ambiguïté semble avoir "débordé" du roman dans la pièce, pour affecter aussi le personnage de H2.

⁶¹³ *Pléiade*, p.861.

pour les classements, les discriminations et les ségrégations" (qui aboutit à des sottises comparables à l'idée qu'il s'agissait de dénoncer), la voix-je préfère croire à l'égalité des idées, au risque de s'exposer à de "dégradantes promiscuités".

Le sujet de cette séquence, qui résume celui du livre, est donc double: il s'agit de dénoncer cette manie de la caractérisation, ce "déplorable penchant pour les classements" de deux points de vue: car cette manie s'applique aux personnes, qu'elle enferme dans un mot comme "imbécile"⁶¹⁴ (alors que chacun est sans contours, immense et mouvant); et elle s'applique aux idées, qu'elle pétrifie, aboutissant à une paralysie nocive du débat d'idées. "C'est une phrase <'disent les imbéciles'> typiquement fasciste. La pensée ne peut être combattue que par quelque chose de la même espèce. Pas avec une insulte" explique Sarraute⁶¹⁵ dans un entretien qui accompagne la parution du livre.

Ce thème central du roman donne son point de départ à la pièce: la souffrance infligée par l'idée de F, et le désir de combattre cette idée, se développent chez H2 sans tenir aucun compte des capacités intellectuelles de F, la "porteuse"⁶¹⁶. H1 a beau le lui suggérer, H2 a beau savoir lui-même que F "n'est pas un foudre", cela ne le soulage en rien: l'idée existe par elle-même. Ce thème se retrouve aussi nettement dans les deux moments de la pièce où H2, seul puis aidé de H3, essaie de convaincre F, par la discussion, de la fausseté de son idée. La première fois, la discussion échoue parce que H2, exaspéré par les esquives de F,

⁶¹⁴ Comme la grand-mère de la première séquence, "enfermée" dans le mot "mignonne" qui la transforme en poupée de porcelaine; comme le locuteur de la seconde séquence, "emprisonné" par ses copains dans le mot "pas intelligent" - comme Sarraute elle-même le fut par un camarade de jeunesse, ainsi qu'elle le raconte à Simone Benmussa: "il y avait un garçon qui me faisait la cour. Il ne me plaisait pas du tout (...) Et un jour, à ma stupeur, il a dit à un de mes amis: "Eh bien, Nathalie est une fille qui me plaît assez physiquement mais il y a une chose qui m'arrête, c'est qu'elle est bête et jamais je ne pourrai aimer une femme bête." (...) je me suis dit: "Alors je suis bête! Je n'avais jamais pensé à ça!" (...) En effet, il me trouvait bête. Il avait raison de son point de vue. C'était un type très fort en maths." ("Conversations avec Simone Benmussa", **Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous? op. cit.**, pages 98 et 99).

⁶¹⁵ Citée par Viviane Forrester, "Nathalie Sarraute dénonce le but meurtrier de la bêtise langagière", **La Quinzaine littéraire**, 1er octobre 1976.

⁶¹⁶ Pour essayer d'éviter toute confusion, nous mettrons le mot "porteuse" entre guillemets lorsqu'il s'agira (plutôt) du terme créé dans la pièce par Sarraute pour désigner celle qui *a l'idée* (nous reviendrons sur ce terme en fin de chapitre), et nous continuerons à l'écrire en italiques lorsqu'il désignera (plutôt) la fonction de support déclencheur du tropisme, la *porteuse* s'opposant alors au *chasseur*, selon le modèle actantiel proposé par Arnaud Rykner. Mais il va de soi qu'en bien des occurrences, les deux sens se retrouveront superposés.

en vient justement (après avoir fait allusion à "ceux comme vous") à utiliser la même insulte que le roman stigmatisait en disant à F que son idée est une "imbécillité". Mais très vite, ragailardi par la présence de H3, H2 fait amende honorable ("Cette pimbêche... Non, il ne faut pas dire ça, c'est tricher...") et il décide de tenter à nouveau la discussion. Cette fois, c'est F qui, poussée dans ses retranchements, se réfugie derrière l'argument d'autorité:

H3: Ayez le courage de vos opinions.

F: Le courage? Pas besoin de courage. Je ne suis pas seule. Il y a des gens très compétents. Autrement réputés. Ca les ferait bien rire qu'on en discute...⁶¹⁷

Dans les deux cas, on le voit, la discussion ne parvient pas, malgré les efforts de H2, à envisager l'idée en elle-même, pour essayer de l'évaluer; l'idée finit toujours par être caractérisée en fonction de son origine et ainsi stigmatisée ou justifiée (par "des gens très compétents"); dans les deux cas elle est pétrifiée et la discussion tourne court. L'importance du libre débat, de la liberté de pensée et de jugement est ainsi illustrée dans ces scènes par la négative.

C'est toujours ce même thème que développe la séquence suivante, la quatrième du roman. Une voix-je enthousiaste y propose une idée à des interlocuteurs, et se heurte à leur méfiance, à leur mauvaise foi, et pour finir à leur indifférence et leur paresse:

"regardez comme il s'agite, il est si excité... que crie-t-il? Ah encore la Justice, la Vérité... Moi je dois dire que ces mots, et prononcés avec cette emphase... Oui, moi aussi, cela me donne chaud... (...) Allons, calmez-vous, vous attachez trop d'importance à notre opinion, nous ne le méritons pas... nous, vous savez, ces grandes idées... Mais il n'y a rien à faire, il n'en démord pas, il s'agrippe, il se cramponne... Mais attendez, je vais le faire lâcher: Ecoutez, à quoi bon vous acharner? Vous le voyez bien, vous devez le constater, nous ne sommes pas à la hauteur, nous sommes indignes."⁶¹⁸

Rejetés par les autres, l'idée et son défenseur restent donc seuls, et en viennent à revendiquer cette solitude comme une marque de distinction: ils se contemplent orgueilleusement, appuyés l'un sur l'autre. Pourtant ils ne peuvent se contenter longtemps de "cette voluptueuse intimité, de cette orgueilleuse solitude à deux... ". Comme les personnes, les idées ont besoin de contacts pour rester vivantes: "Elle va finir par s'étioler,

⁶¹⁷ Pléiade, p.1484.

⁶¹⁸ Pléiade, p.868. On trouvera une variante de cette scène dans un texte de **L'Usage de la parole** intitulé *Et pourquoi pas?*.

par dépérir, enfermée ainsi avec lui... ". Et la séquence se termine sur une promesse d'ouverture: "Elle a besoin de se montrer (...) il faut qu'elle sorte, qu'elle s'aère, qu'elle se retrempe (...)".

Nous retrouverons dans le H2 de *Elle est là*, et l'acharnement à convaincre du sujet de cette séquence, et sa solitude finale avec son idée. La fin de cette séquence dans "*disent les imbéciles*" pourra alors nous aider à comprendre le paradoxe du final de la pièce, lorsque H2, dans son orgueilleuse solitude avec son idée, proclame la clarté qui émane d'elle tandis que la lumière du théâtre baisse autour de lui jusqu'au noir final.

2) Deux textes "profondément" politiques:

Le roman est né d'une réaction de Sarraute à la phrase "disent les imbéciles", qui lui a donné son titre. "La phrase, je l'ai trouvée chez un écrivain que j'admire et qui pour justifier un argument citait l'avis de ses détracteurs en ajoutant: '... disent les imbéciles'. Cela m'a violemment choquée — comme une manifestation d'intolérance, de fascisme, de terrorisme intellectuel (...) cette expression enlève toute liberté aux idées, paralyse le jugement."⁶¹⁹ La réaction de Sarraute est une réaction politique, au sens le plus profond — mais pas le plus courant — du terme. Dans un entretien de 1978, évoquant "*disent les imbéciles*" , elle affirme: "Si des régimes totalitaires peuvent s'établir (...) c'est qu'à tout moment, en chacun de nous, se produisent des mouvements du même ordre"⁶²⁰. Elle n'a

⁶¹⁹ "Portrait d'une inconnue", entretien avec Marc Saporta, *L'Arc, op. cit.*, p.22. L'écrivain en question est probablement Jean-Paul Sartre — un maître dont Sarraute, au delà de son admiration, s'est toujours un peu méfiée; si notre hypothèse est juste, on aurait ici encore un autre témoignage de cette différence (ce différend?) entre Sartre et Sarraute dans la façon de concevoir le politique — différence dont nous avons essayé de préciser les conséquences dramaturgiques dans le chapitre I de la Deuxième Partie.

⁶²⁰ *Nathalie Sarraute, regards sur l'écriture*, film réalisé par Simone Benmussa, Production Bibliothèque Publique d'Information et Editions Gallimard, 1978.

donc jamais hésité à souligner la dimension politique de son roman, allant jusqu'à utiliser, même si elle "ne cherche pas à réformer", le mot d'"engagement"⁶²¹.

Cette dimension est tout aussi nette dans *Elle est là*, mais le caractère public du théâtre lui ajoute une violence qui n'existait pas dans le roman⁶²²; cette violence est d'ailleurs probablement responsable en partie des contresens persistants sur la pièce. Interrogée en 1980, au moment de sa création sur scène, sur la "violence politique" de cette pièce, Sarraute semble consciente de ces risques de contresens et soucieuse de montrer que son texte, politique *en profondeur*, ne se laisse réduire à aucun message: "ce monde sensible est envahi par les choses politiques (...) j'essaye de me situer en somme à l'embryon, à la source invisible d'où pourrait ensuite se développer ce dont je ne m'occupe pas (...) <et qui peut aller jusqu'> au meurtre, ou au sacrifice de soi. Cette chose sensible, profonde mais invisible, à la faveur des circonstances, peut se développer en grandes actions très visibles (...) Mais on ne veut pas le voir (...) cela permet de se sentir très pur, parce que ces choses énormes nous ne les faisons pas, mais nous les vivons en tout petit."⁶²³ En d'autres termes, ce que vit H2, ce tropisme que nous pourrions appeler "souffrance de l'idée" (H2 souffre *pour* sa propre idée en danger, et *à cause de* l'idée de l'autre), ce tropisme est neutre en soi — comme tous les tropismes. Seules des circonstances précises peuvent le transformer et en faire le fondement de conduites criminelles ou héroïques (ce que la pièce nous suggère en nous proposant ces conduites sous forme de fantasme ou de rêverie).

⁶²¹ Carmen Licari, "Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé? Mais rien': entretiens avec Nathalie Sarraute", *Francofonie* n°9, 1985, p.16. Outre les déclarations que nous citons, signalons que pour la couverture de *"disent les imbéciles"* dans la collection Folio, c'est Sarraute elle-même qui choisit comme illustration le tableau de Rembrandt *La conjuration de Claudius Civilis (Le serment des Bataves)* : c'est, pour toute la collection de ses oeuvres en Folio, la seule illustration qui utilise une peinture de la tradition classique, et c'est un tableau qui souligne fortement la dimension politique du texte. (Renseignement fourni par Sylvie Mardix, du service artistique de la collection Folio, aux Editions Gallimard).

⁶²² On a vu (Deuxième Partie, chapitre I) que le medium radiophonique avait pu rendre plus sensible la dimension politique des deux premières pièces. La même chose semble se produire pour *Elle est là*, la première pièce conçue délibérément pour la scène: le medium nouveau va lui aussi amplifier (jusqu'à le déformer) le sens politique du texte.

⁶²³ Annie Daubenton, "Les faits divers de la parole", entretien avec Nathalie Sarraute et Claude Régy, *Les Nouvelles Littéraires*, n°2719, 10-17 janvier 1980.

Ni le roman ni la pièce ne sauraient donc se laisser réduire à une vision bi-polaire où seraient séparés nettement les bons tolérants des méchants intolérants, le discours démocrate du discours fasciste, ou la gauche de la droite. Sarraute a indiqué les idées qu'on peut imaginer comme prétextes à la situation de départ de *Elle est là*. Dans le même entretien de 1980, elle dit avoir utilisé comme tremplin une idée réelle, fausse et nuisible, qu'avait au tout début de la guerre un vieil ami à elle: "Il était absolument persuadé que toutes ces menaces étaient de la frime et qu'il s'agissait d'un accord secret entre Hitler et Churchill. Il avait cette certitude là et les discussions avec lui m'exaspéraient. Ce qui était en train d'arriver était effrayant, et il rigolait...". Une dizaine d'années plus tard, elle propose une autre idée: "Admettez: je suis là, et puis j'ai quelqu'un qui s'occupe de mes papiers, je suis obligée de lui parler sans arrêt et elle est à fond pour Le Pen... sacrée chose quand même."⁶²⁴ Dans les deux cas, Sarraute se projette évidemment, au moins au départ, dans la position exaspérée de H2. La plupart de ses lecteurs et spectateurs pourraient en faire autant et souhaiter passionnément, comme H2, arriver à convaincre leur interlocuteur de changer d'avis. Il suffira pourtant que l'idée, après avoir servi de tremplin à l'écriture, soit gommée, pour qu'aussitôt ces mêmes lecteurs et spectateurs soient sûrs de reconnaître en H2 la figure du totalitarisme, du fascisme, de l'intolérance. C'est que la difficulté que le spectateur du théâtre de Sarraute éprouve habituellement à se situer au niveau de la vie tropismique, est encore accrue dans *Elle est là* par certaines particularités d'écriture. Nous allons essayer de les cerner, et pour ce faire décrire d'abord un peu plus précisément l'action de la pièce.

3) L'action de la pièce:

⁶²⁴ Nathalie Sarraute s'entretient avec Jacques Lassalle..., *op. cit.*

La pièce se déroule en sept séquences:

1) **Apparition du tropisme:** H1 et H2 poursuivent une discussion, quand H2 l'interrompt pour revenir sur un minuscule incident qui a ponctué cette discussion, avant le début de la pièce: H2 a senti que sa collaboratrice F, présente à ce moment-là, n'était pas du tout d'accord avec leur vision des choses; H2 regrette de ne pas avoir demandé à F d'exposer son idée. A H1 qui s'étonne, H2 explique que sa collaboratrice a gardé "sa petite idée" cachée, pour pouvoir plus commodément détruire en secret la leur. Ils évoquent l'idée qu'elle doit avoir, une idée assez répandue et dont les partisans affichent une certitude exaspérante. H2 se désespère: il a laissé passer l'occasion de combattre et de détruire cette "bête nuisible". Mais F, qu'il croyait partie, revient; H1 s'esquive. (p.1473-75).

2) **Première discussion ratée:** H2 évoque la discussion précédente et essaye de convaincre F que son idée "ne peut pas tenir". Mais la discussion tourne court sans cesse, soit que F, qui semble assez vite sur ses gardes, interrompe sans cesse H2 par des questions en forme d'esquive ("vous êtes entré.../Je n'aurais pas dû?"); soit qu'elle propose, aussitôt après avoir pour la première fois affirmé son désaccord ("Je ne trouve pas"), de laisser tomber la discussion; soit qu'elle ramène le débat, par l'ironie, sur le terrain personnel ("J'ingurgite comme une oie. Il n'y a que vous... Vous, vous 'pensez'..."). Face à F, H2 de plus en plus exaspéré, "dérape" malgré ses efforts ("Voilà ce que c'est... de traiter d'égal à égal... de discuter... Oh non, ne partez pas... j'ai tort."). Il finit par évoquer "ceux comme vous", provoquant ainsi la première interpellation du public, qui est le fait de F: "Vous l'entendez? Ceux comme vous... ". Accusée de tout ramener à elle-même, F veut partir et affirme qu'elle ne veut pas discuter avec H2; celui-ci explose alors, et crie de force dans ses oreilles pour "démolir ce qui est là, cette imbécillité." L'insulte est lâchée. F sort. (p.1475-78).

3) **Un allié:** H2, resté seul, s'adresse lui aussi à la salle pour lui confier ses doutes sur ce qu'il doit faire: "cette petite idée... blottie en elle" est-elle à extirper absolument ou faut-il seulement l'oublier, "penser à autre chose"? Mais l'idée de F "appuie" et fait mal; H2 appelle au secours. *Apparaît un personnage grisé en petit bourgeois étriqué* : ainsi présenté par la didascalie, H3 provoque d'abord l'étonnement craintif de H2 (est-ce un gardien, un médecin, un psychiatre?); puis il chuchote à l'oreille de H2, qui explose alors de joie ("vous êtes comme moi (...) nous sommes deux à présent"). H2 récapitule la situation: "son idée <à Elle> par sa seule existence menace (...) la vérité (...) alors il faut la sortir, l'extirper, il faut la détruire". Mais H3 attrape au vol une boulette de papier lancée par la salle. Le mot "intolérance", tracé sur le papier, les paralyse d'abord ("une vraie camisole de force"). Puis très vite H2 réagit, il interpelle la salle en invoquant le droit à la libre discussion, que F bafoue: "C'est elle qui refuse de discuter". Il faut réessayer. H2 rappelle F. (p.1478-81).

4) **Deuxième discussion ratée:** H2 et H3 entourent F de marques de prévenance et d'affection un peu appuyées et F semble se radoucir, évoquant plaisamment son droit à avoir "sa petite jugeote à soi". Mais quand H2 commence à rappeler directement leur différend, F se raidit; H2 rappelle alors des discussions antérieures, dans lesquelles F l'avait convaincu, et demande la réciprocité. Mise en demeure d'exposer son idée, F se réfugie derrière l'argument d'autorité ("Je ne suis pas seule. Il y a des gens très compétents (...) Ça les ferait bien rire qu'on en discute"). H2 alors explose à nouveau en insultes ("ces inepties, ces malhonnêtetés") et à nouveau F sort. (p.1481-84).

5) **Le fantasme de meurtre:** H2 et H3 ruminent leur souffrance, leur frustration devant ce cas de "non-assistance à pensée en danger". Ils en viennent à rêver à voix haute à un moyen radical. H3, s'adressant au public, quête sinon son approbation, du moins une certaine compréhension, mais H2 est plus désabusé: "Non, rien à faire. Ils ne sont pas de ceux-là. Très à part, voyez-vous. Très purs." Ils rêvent donc de supprimer F (évoquant ironiquement les pays où l'Etat se charge de cette sorte de besogne), et ils rêvent surtout de la liberté dont jouirait alors leur idée — mais justement, ce n'est qu'un rêve. (p.1484-87).

6) **Le combat d'idées truqué:** H2 le réaffirme: ce qu'il faut détruire ce n'est pas la "porteuse", mais l'idée qu'elle porte. Il faut essayer encore une fois: c'est leur idée qui doit s'attaquer à son idée et la vaincre "par sa seule force". Cette fois, H2 et H3 vont rejoindre F hors de la scène, qui reste vide. Quand ils reviennent, H3 est triomphant, mais H2 plus dubitatif. Ils évoquent les différentes phases du "combat d'idées" qui s'est déroulé *off*. Peu à peu, malgré leurs divergences d'appréciation (et leurs petites querelles de préséances) on comprend que le combat était truqué: F n'a pas vraiment exposé son idée (elle l'a vite enfermée dans un placard à l'abri des coups), elle ne s'est rendue qu'en apparence, pour se débarrasser de ses contradicteurs. Comme F fait une brève incursion pour ranger des papiers, H2 et H3 voient aussitôt que son idée *est là*, toujours intacte, et que F, avec son air "buté, fermé, borné, sûr de soi", est bien restée "sur son quant-à-soi". (p.1488-91).

7) **Le choix de la solitude:** H2 se résigne, lui-même étonné. Il répète "J'accepte" sur tous les tons, comme pour essayer de comprendre sa propre réaction. Ce n'est ni indifférence, ni inconséquence, ni résignation; c'est, confie-t-il à H3, le choix volontaire du quant-à-soi, non par "tolérance", mais pour préserver son idée des "corps à corps répugnants". H2 désire maintenant l'"orgueilleuse solitude à deux" comme une marque d'élection; il défie le public et se félicite de la distance où il se tient. Evoquant le "fond de la solitude (...) quand les fusils sont épaulés", il affirme qu'alors la vérité se répand et illumine tout autour d'elle avec une force invincible; mais à mesure que le ton de son discours s'élève, la lumière baisse de plus en plus, et à la fin c'est sa parole elle-même qui semble hésiter, et finalement se défaire dans l'obscurité: "on le sait bien (*la lumière baisse*), n'est-ce pas, on le dit bien: toujours la vérité triomphe... pour elle il n'y a rien à craindre... ah elle sait se

défendre... (*la lumière s'éteint*) par sa seule existence... par sa seule présence... seule... toute seule... si seule... (p.1492-94).

Plus encore que les autres pièces de Sarraute, *Elle est là* est difficile à résumer, et beaucoup plus encore que pour les autres pièces, le résumé ne peut faire autrement que de prendre parti sur le sens de la pièce. Il est évident qu'on peut lire autrement le texte, particulièrement les scènes entre H2 et F, et le final. Ce sont les moments où la pièce est la plus "retorse" et son sens le plus ambigu. C'est d'abord une lecture très attentive au détail du texte qui a guidé notre interprétation. Par exemple, dans le dernier monologue de H2, on sent que le rythme de la période, qui s'est développé toujours plus ample et balancé, atteint à un moment une sorte de point culminant, qui correspond à la première didascalie: *la lumière baisse*. Le texte alors semble tout à coup hésiter, chanceler presque ("quel ordre... Ah voilà..."), tandis qu'apparaissent des béquilles du discours comme "voilà", "n'est-ce pas", ou "ah": tous ces traits stylistiques nous semblent indiquer que le discours perd de sa tenue à mesure que l'obscurité gagne, et finit par se défaire, alors que sa teneur reste la même. H2 continue à nous affirmer que la vérité est invincible, mais Sarraute nous dit en même temps autre chose⁶²⁵. Notre lecture s'est appuyée aussi sur les séquences de "*disent les imbéciles*" vues plus haut, ainsi que sur diverses déclarations de Nathalie Sarraute. Aucune peut-être n'a été aussi éclairante que celle-ci: "Vous savez, quand j'essaie de reprendre à sens unique ce que j'ai écrit, je me trompe toujours. A peine ai-je formé une interprétation qu'elle me paraît indigente ou fausse."⁶²⁶ A l'opposé des interprétations manichéennes que nous avons citées dans la Présentation de cette troisième partie, il est

⁶²⁵ On sait que Sarraute s'est inspirée, pour écrire ce final, du discours de Malraux accueillant les cendres de Jean Moulin au Panthéon. Lorsque H2 dit: "Ah elle sait se défendre" et que juste après la lumière s'éteint, le spectateur peut se rappeler que justement, en certaines périodes noires de notre histoire, la vérité n'a pas su se défendre, et a connu des éclipses, ou n'a brillé que dans les caves; qu'il ne faudrait donc jamais se résigner à sa "solitude", mais toujours s'employer à la maintenir, voire à la répandre.

⁶²⁶ "Comment j'ai écrit certains de mes livres", entretien avec Lucette Finas, *Etudes littéraires*, vol.12, n°3, décembre 79. Sarraute vient d'essayer d'opposer la vision des rapports enfant-adulte de *Vous les entendez?* à celle de *Entre la vie et la mort* et se rend compte qu'elle ne fait que caricaturer ce qu'elle a écrit.

bien clair que Sarraute ne nous propose, avec *Elle est là*, aucune certitude paisible, mais, plus encore que d'habitude, une stimulante inquiétude.

Cette inquiétude est d'abord celle du sens: Sarraute essaie dans cette pièce de nous maintenir dans un lieu "invivable" où, la discussion étant impossible, la souffrance infligée par la pensée de l'autre (pensons au premier passage du roman, ou au deux exemples donnés par Sarraute) ne peut jamais se résoudre: parce qu'on s'interdit de détruire la pensée de l'autre par un "disent les imbéciles", parce qu'on ne peut pas (et on ne doit pas) s'en préserver par l'indifférence, et parce que même la solution de la résistance solitaire n'en est finalement pas une. En même temps, Sarraute nous fait sentir que cette souffrance invivable et insoluble peut aussi bien être celle du plus admirable des héros que celle du plus détestable des fanatiques, la figure de "l'homme à idée" étant essentiellement ambivalente (celui qui peut "mourir pour ses idées" est assez souvent aussi celui qui peut tuer pour elles). Le refus de débattre de F a enfermé H2 dans l'alternative invivable "tuer ou mourir". La pièce suggère clairement que le second terme est préférable au premier. Mais surtout elle désigne le refus de la parole comme la faute première. Ce refus, cette impossibilité de la discussion, est une sorte d'irréparable péché originel: il inaugure un monde dans lequel les idées sont devenues mortifères⁶²⁷.

4) Une forme qui se cherche:

Cette "inquiétude du sens" est transmise au spectateur par sorte d'instabilité qui affecte toutes les composantes de la pièce. A partir du premier "accident" de la représentation,

⁶²⁷ C'est tout le sens de la mise au point de Sarraute dans son entretien avec Lucette Finas, au moment de la parution du volume *Théâtre* (qui s'ouvre par *Elle est là*): L.F. — "C'est parce que F, dans *Elle est là*, reste sur son quant-à-soi et refuse l'épreuve et l'élucidation du dialogue que H2 sent se lever en lui cette vague, cette lame d'insistance qui *aura l'air* d'une vague, d'une lame d'intolérance." N.S. — "Absolument. Mes textes mettent en cause le *récalcitrant* et il est significatif que la plupart des lecteurs reportent cette mise en cause sur ceux de mes personnages qui, comme nous le disions, tiennent à la parole." ("Nathalie Sarraute: 'Mon théâtre continue mes romans...' ", *La Quinzaine littéraire*, 16 décembre 1978).

nous allons voir cette instabilité se propager et gagner de proche en proche tous les aspects du texte.

Au départ pourtant, on peut avoir l'impression que la pièce revient, après les perturbations de *C'est beau*, au modèle dramatique habituel. Comme les trois premières pièces, *Elle est là* commence dans un *après-coup* (l'incident déclencheur du tropisme a eu lieu *off*), et il semble au départ qu'on ait affaire à un affrontement assez classique entre le *chasseur* H2 et la *porteuse* F. L'interlocuteur "tiède", H1, quitte rapidement les lieux, comme le H1 de *Isma*. Et F se comporte a priori comme le fait habituellement le *porteur* des pièces chorales: elle est absente, ou présente mais fuyante, bref elle se dérobe sans cesse au *chasseur*.

La première entorse au modèle ne va donc pas passer inaperçue, d'autant qu'elle est de taille. Brutalement, mais avec une sorte d'évidence confiante, F casse la convention naturaliste du quatrième mur et s'adresse à la salle: "Vous l'entendez? Ceux comme vous... C'est qu'on est quelques uns, n'est-ce pas?... Qu'est-ce qu'on a de particulier?". Le public serait bien en peine de répondre à la question de F, vu le peu d'éléments dont il dispose, mais il est en tous cas invité à prendre tout à coup le point de vue de F⁶²⁸, et en conséquence à relativiser la quête de H2. L'invite de F est troublante, car jusque là c'est évidemment plutôt H2 que le public s'est senti naturellement porté à suivre (avec bien sûr quelques réserves). Cette interpellation est la première de toutes celles qui ponctuent la pièce, et qui empêchent régulièrement le spectateur d'adhérer de façon trop naïve à la fiction, et de se référer trop spontanément à un personnage privilégié; par-dessus tout qui l'empêchent, par des sollicitations diverses et contradictoires, de rester sur le confortable quant-à-soi qui est la position habituelle du spectateur. Après F, ce sera au tour de H2 de s'adresser au public pour lui supposer des opinions contradictoires: "Vous croyez que ça peut changer la face du monde, juste ça... cette petite idée... (...) Oh si seulement vous vouliez venir ici, près de moi (...) m'expliquer comment... (...) Non? vous ne le croyez pas? Je me suis trompé." Avec l'apparition de H3, sorti du public pour répondre à l'appel au

⁶²⁸ Voire à se reconnaître en elle, comme peut y inviter le "Ceux comme vous... C'est qu'on est quelques uns, n'est-ce pas?..."

secours de H2, puis avec la boulette envoyée par ce même public pour dénoncer leur intolérance, on comprend que la pièce s'ingénie à montrer et à provoquer la division du public. De fait, lorsque H2 et H3 caressent comme un fantôme l'idée de tuer la "porteuse", leur interpellation de la salle est plus perturbante encore pour le confort mental du spectateur, qui se voit sommé de choisir sans autre alternative entre le fantôme meurtrier et l'indifférence. Le comble de l'inconfort sera atteint à la fin quand H2, drapé dans son orgueilleuse solitude, en vient à se féliciter de l'opposition des spectateurs et à les défier ("Ces regards fixes, braqués..."), au moment même où il se compare aux héros de la Résistance défiant le peloton d'exécution.

Ainsi "chahuté", il est assez naturel que le public ait tendance à se rebiffer contre un texte, et un personnage, qui n'ont cessé de le prendre à rebrousse-poil, s'ingéniant à le provoquer et à le déstabiliser dans ses tours de pensée les plus naturels. C'est dans ce rapport au public que le texte est le plus retors — ou le moins maîtrisé. On a en effet l'impression que Sarraute a voulu désamorcer en les mettant en scène un certain nombre de réactions prévisibles (l'envie de connaître la teneur de l'idée de F, la tendance à accuser H2 d'intolérance); mais elle l'a fait avec une telle ironie et un tel goût du paradoxe (par exemple en suggérant au public une connivence inattendue avec F, puis en le suppliant au contraire de comprendre H2 jusque dans ses pulsions meurtrières, enfin en caricaturant son hostilité supposée), qu'elle obtient le plus souvent le résultat inverse: une bonne partie du public est conforté dans ses interprétations les plus conformistes⁶²⁹.

Finalement, ce public ne sait plus très bien à qui il a affaire avec H2. Le *chasseur* (ou le chevalier-bouffon) pouvait assez aisément jusqu'ici être ressenti, à la manière du Narrateur des deux premiers romans, comme une sorte de délégué de l'auteur, dont les excès et la

⁶²⁹ Une des "clés" que ce conformisme utilisera le plus volontiers, c'est la rapport social implicite entre H2 et F: un rapport de supérieur (homme) à subordonnée (femme). La tentation est alors forte de comprendre leurs idées comme des idées politiques opposées, reflétant leur rapport social antagonique. Claude Régy lui-même sera tenté de le faire: "J'ai pensé, dit-il au cours d'une émission de radio consacrée à la pièce, que H2 appartenait quand même à un certain bord. H2 est homme et patron — même si on sait que cela ne doit pas avoir d'importance. Il dit que quand on touche à ses libertés, il voit rouge; qu'en éducation, il est pour l'autorité; que les femmes suivent les idées de leur mari. Tout ça compose le portrait d'un personnage pas neutre..." (***Les Ateliers de Création Radiophonique: Elle est là***, France Culture, 4 mai 1980, Phonothèque de l'I.N.A., Cote 80 C 3002 A 018).

bouffonnerie aidaient à faire accepter la violence du monde tropismique. Mais jamais le protagoniste n'était allé aussi loin dans cette violence imaginaire et dans l'agressivité envers le public que H2. Il n'y avait d'ailleurs jusqu'ici, en fait de public, qu'un chœur, c'est à dire une image conventionnelle du public, une figure aisément manipulable et qui agissait comme un "sas de décompression" entre le monde tropismique du protagoniste et le monde réel du public. Avec le public réel, tout change et on a vu qu'il est difficile de maîtriser l'impact des interpellations contradictoires dont il est l'objet. On se trouve ici encore devant une nouveauté d'écriture dont les conséquences dépassent peut-être la visée initiale. On se rappelle que les "voix-je" de "*disent les imbéciles*" avaient certains traits du "je-auteur" des dernières oeuvres, tout en maintenant la fiction de locuteurs autonomes. De la même façon, dans *Elle est là*, H2 semble hésiter entre le statut de personnage (un *chasseur* débordé par son angoisse tropismique) et celui de porte parole direct de l'auteur (interpelant sans ambages un public dont elle connaît les résistances, ces spectateurs "très purs" qui ne veulent pas se sentir concernés⁶³⁰). Cette oscillation fait perdre par moments à H2 sa cohérence et rend son existence théâtrale assez déroutante.

Cette "instabilité" de H2 entraîne évidemment celle de H3 et celle de F, et en retour se renforce d'elles. La façon dont Sarraute présente H3 dans sa didascalie est très étonnante pour qui connaît son théâtre. H3 est censé être un membre du public qui répond à l'appel de H2; mais ce *personnage grisé en petit bourgeois étriqué* est surtout le premier (et le seul) "personnage" désigné comme tel de tout le théâtre de Sarraute — ce théâtre où on ne croise que des Hs et des Fs. L'arrivée de H3 dans *Elle est là* est, toutes proportions gardées, un événement aussi considérable que l'arrivée des Six Personnages dans la pièce de Pirandello. Comme pour donner à cette entrée si inattendue plus de mystère et souligner son artifice, H3 commence par garder longuement le silence, pendant que H2 (et sans doute aussi le public) se livre à une série de suppositions sur son rôle: "un gardien? (...) le médecin de service? (...) peut-être psychiatre". De fait, H3 va se comporter dans le reste de la pièce comme une sorte de Double de H2. Un Double un peu plus étriqué ("si comme il

⁶³⁰ L'émission de radio déjà citée autour de la mise en scène de *Elle est là* par Régy débute d'ailleurs par la voix de Sarraute lisant la longue et ironique interpellation du public qui commence par: "C'est vrai? Vous êtes si loin? (...)" (Pléiade, p.1486).

faut", dit H2), un peu plus modéré ("vous vous êtes énervé. Essayez cette fois de vous dominer", recommande-t-il), un peu plus inquiétant aussi, comme ces petits fonctionnaires impeccables de Kafka ou d'ailleurs, capables d'ordonner sans états d'âme "potences, garrots, pelotons d'exécution, charniers et camps de concentration", ainsi que lui-même le suggère au public. Dans sa relation avec H2, H3 apporte au protagoniste une légère note comique: il y a un côté "duettistes de music-hall" dans leurs ridicules querelles de préséances, ou dans leur numéro raté face à F; en même temps, il apporte une note beaucoup plus grave: il y a aussi dans leurs dialogues un aspect de froide manipulation, de délire planifié, qui ne manque pas de connotations sinistres. H3 révèle donc à la fois la part clownesque de H2⁶³¹, et sa part violente et obscure (par référence à ces "régions obscures" que Sarraute s'est toujours employée à éclairer). Ce n'est pas un hasard si H3 disparaît encore plus mystérieusement qu'il était arrivé (sans même une didascalie pour le signaler), lorsque H2 fait le choix de la résistance solitaire: H3 a incarné une certaine tentation, un possible de H2, mais il est à la fin renvoyé par H2 parmi les ombres du monde tropismique et imaginaire auquel profondément il appartient (comme sa dégaine kafkaïenne pouvait nous le suggérer). H3 est donc, on le voit, profondément contradictoire: apparemment présenté comme un personnage traditionnel (il en a, de façon presque caricaturale, les caractéristiques extérieures), il se révèle finalement comme un double mental du protagoniste, une émanation fantasmagorique du monde tropismique.

Quant à F, la *porteuse*, on voit bien qu'elle aussi échappe à une définition stable et excède les limites de sa fonction. Déjà le simple fait qu'elle soit la première à interpeler le public lui donne un étrange surplomb sur la scène qu'elle est à ce moment-là en train de vivre avec H2. Elle aussi, comprenons-nous, est un sujet, voire un protagoniste potentiel, dont nous pourrions partager les tropismes. Du coup, en se refusant aux sollicitations de H2,

⁶³¹ H3 est sentencieux comme un clown blanc et suiviste comme un auguste: il met donc H2 en position tour à tour d'auguste et de clown blanc. H2 définit d'ailleurs son apparition en citant une réplique de clown: "Deux. Un autre comme moi. C'est que ça change tout. Comme disais je ne sais plus qui dans je ne sais plus quelle pièce... un clown, je crois: 'C'est que ça change tout' (...)" (Pléiade, p.1480).

c'est aussi à nous qu'elle se refuse, inexplicablement, et après nous avoir un instant égarés, sinon séduits.

Le fait que cette figure de la fuite soit incarnée par une femme ne manque pas d'influer, évidemment, sur la réception de ce personnage. Sarraute, dont on connaît la virulente opposition à toute interprétation "féministe", a dû elle-même y faire quelques concessions. Dans un entretien paru après la création du spectacle, elle souligne que "le rôle principal y est joué par un homme parce que, jusqu'à présent, il est convenu — Sartre l'avait signalé — que les hommes sont plus préoccupés par les idées que la plupart des femmes."⁶³² Dans un entretien précédent, elle avait précisé à propos de l'écriture de la pièce: "le fait qu'un des personnages soit une femme permettait un certain jeu entre des attitudes stéréotypées"⁶³³. Cette façon de motiver, dans une faible mais réelle mesure, le sexe choisi pour ses personnages, est très nouvelle. On est en tous cas bien loin de certaines déclarations antérieures, lorsque parlant de la distribution des pièces chorales Sarraute donnait comme sa seule motivation le désir de varier les voix. Dans un texte sur le spectacle de Lassalle qui est aussi une réflexion sur l'expérience du spectateur comme interprète, Jean-Loup Rivière écrit: "quand j'ai vu Roland Bertin et Jean Dautremay assis sur un grand rectangle de bois flottant entre deux airs, j'ai eu l'impression de voir les deux premiers hommes sur la terre, ceux de l'époque où elle était encore plate. Et je me suis mis à entendre la pièce comme un commentaire de la *Genèse*, racontant la vengeance que les hommes devaient engager contre Eve, l'initiale pécheresse."⁶³⁴ Dans cette "divagation" interprétative, Rivière souligne de façon stimulante les glissements possibles de F, Effe, à Eve, celle dont le péché "est d'avoir une pensée corrompue, d'être habitée par le serpent", de même que F a son idée, "ce boa assoupi enfermé dans sa tête".

⁶³² Propos recueillis par Charles Haroche, *L'Humanité*, 12 mai 1980.

⁶³³ Annie Daubenton, "Les faits divers de la parole", entretien avec Nathalie Sarraute et Claude Régy, *Les Nouvelles Littéraires*, n°2719, 10-17 janvier 1980. Quelques répliques de F ("Qu'est-ce que j'ai encore fait?", "Oh je préfère ne pas compter. Ca ne nous rajeunit pas... ") ou de H2 ("Cette pimbêche... ", "Sa petite jugeotte... comme c'est gentil") jouent en effet directement avec les stéréotypes du féminin et du masculin.

⁶³⁴ Jean-Loup Rivière, "L'opération du théâtre", *L'Esprit Créateur*, Vol.36, n°2, Été 1996, p.105.

Même si l'on ne suit pas Rivière jusqu'au bout de son interprétation, on peut être sensible à une certaine dimension mythique du rôle de F. Comme Rivière le remarque au début de son texte, le "elle" de *Elle est là*, rapporté d'abord à la femme vivante ("elle était là quand nous parlions"), se met ensuite à désigner l'idée ("Elle a en elle son idée", puis "elle est là, en elle"). Nous pouvons aller plus loin et constater que ce "elle" va devenir l'idée de la mort ("c'est là, toujours là, dans un coin... comme l'idée de la mort"), réveillant l'écho d'un passage de *Portrait d'un inconnu* : "Elle est là, plantée au coeur de l'angoisse, un corpuscule solide, piquant et dur, autour duquel la douleur irradie, *elle est là* (...), l'image, l'idée... (...) - une image de notre mort, de notre vie (...): un paysage lunaire avec ses pics dénudés qui se dressent tragiquement dans un ciel désert"⁶³⁵. F, qui refuse à H2 l'échange de la parole, la seule arme que les humains puissent se donner pour lutter contre la mort (ou la seule consolation au fait de se savoir vaincus par elle), F, qui refuse l'ordre du dialogue, a sans doute partie liée avec la mort⁶³⁶. F, la femme qui fuit, est aussi une figure de mère maléfique (elle a d'ailleurs des idées sur l'éducation), opposant son inexplicable refus à celui qui vient à elle pour qu'ils "regardent ensemble" leurs idées — comme fait la mère de la petite Natacha, quand sa fille lui demande avec angoisse de "regarder ensemble" ses idées, dans *Enfance*. Toutes ces connotations ne constituent bien sûr qu'un arrière-plan, qu'on peut apercevoir à tel ou tel moment du texte. Cet arrière-plan suffit cependant à donner à F une profondeur que la seule fonction de *porteuse* n'impliquait pas (même Simone, la *porteuse* du *Mensonge*, entretient avec son *chasseur* une relation beaucoup moins complexe).

Enfin, cette complexité de F se renforce aussi de la confusion possible entre les deux "elle", celui de la femme et celui de l'idée. Cette confusion, que chacun à l'instar de Jean-Loup Rivière ressent dans la pièce, est volontairement provoquée par Sarraute, et parfois

⁶³⁵ Pléiade, p.107; c'est moi qui souligne. C'est le fameux passage où le Vieux échappe à cette idée, à cette angoisse de la mort, en allant vérifier si sa fille lui vole du savon.

⁶³⁶ Dans un article qui reprend dans une large mesure le discours de Claude Régy, Evelyne Pieller écrit à propos de F: "Elle est un mur lisse où rien ne prend, elle est un noyau intact, elle est dense et impensable comme la mort" ("Trois personnages et la femme-contre", *La Nouvelle Critique* n°118, novembre 1978).

même soulignée, comme lorsque à la suite de la suggestion de H3 "Faites-la revenir", H2 demande "Qui?", confondant dans un instant de distraction la "porteuse" et son idée. Surtout, cette confusion est constamment relancée par le réseau métaphorique de la pièce, qui influe de façon générale sur notre perception des personnages, comme nous allons le voir maintenant.

5) Le monde des tropismes allégorisé:

Une des aspects les plus frappants du texte est la façon dont l'idée est personnifiée. La conception de l'idée comme être vivant préfigure les analyses scientifiques d'un Edgar Morin, remarque Arnaud Rykner dans sa Notice pour *Elle est là*⁶³⁷; surtout, elle informe presque tous les réseaux métaphoriques de la pièce. La personnification, ou l'allégorie, est le procédé littéraire le plus utilisé dans *Elle est là* pour traduire le ressenti tropismique. Dès le début, H2 exprime son différend avec F en ces termes:

"Une idée est là. Cachée. Et la nôtre, notre idée à nous, tout à l'heure... a été happée au passage... enfermée là-bas, livrée sans défense, étranglée en silence, dans le secret... Rien au dehors... J'aurais dû intervenir... la forcer à la sortir, à la montrer au grand jour... qu'on la voie, sa belle idée, qui a osé attaquer..."⁶³⁸

Tout au long du texte, l'idée est considérée soit comme une sorte d'enfant: un être faible, "blotti" dans la tête comme un petit dans les bras de sa mère, ou au contraire une vigoureuse jeune créature, s'ébattant avec la belle santé du jeune âge, ou cognant pour sortir de sa cachette comme un garnement mal élevé; soit comme un animal qui peut être, s'agissant de l'idée adverse, une bête nuisible, féroce et bavante, un boa constrictor, ou, s'agissant de l'idée de H2, "une libellule, un papillon de toute beauté". A deux reprises seulement, les métaphores font référence au monde inanimé, l'idée adverse étant comparée à un "germe dangereux" nécessitant une désinfection, puis à une "mécanique broyeuse". Mais en général, les figures d'êtres animés dominent largement.

⁶³⁷ Folio Théâtre, Gallimard, 2000, p.66.

⁶³⁸ Pléiade, p.1474.

La personnification est en effet le moyen le plus efficace pour soutenir la gageure de la pièce: évoquer le rôle des idées dans les relations humaines (prises comme toujours au niveau tropismique), sans jamais donner un contenu à ces idées. Sarraute réussit à résoudre cette difficulté en traitant les idées comme elle traite les personnes: elle ne les décrit jamais autrement que par leurs rapports entre elles et avec leurs "porteurs" — de même qu'elle ne définit jamais les personnes par leurs caractéristiques individuelles, mais qu'elle se contente de décrire les rapports qu'elles entretiennent les unes avec les autres. L'irréalité du monde tropismique se traduit donc surtout, dans *Elle est là*, par cette façon très allégorique de parler des idées. C'est encore une des caractéristiques qui ont pu dérouter dans la pièce. Car l'allégorie, que nous avons tendance depuis Molière à associer à une préciosité parfois ridicule, se trouve ici chargée de suggérer la violence habituelle au monde tropismique:

H2: (...) dès qu'une belle petite idée à nous, toute fraîche et saine, commencerait à se former, à s'ébattre... Aussitôt on sentirait venant de là-bas...

H3: Oui, même de loin (...)

H2: Notre idée serait happée, traînée, enfermée là-bas, engluée de bave, aplatie, écrasée... (...) ⁶³⁹

Nous sommes donc loin de "Votre oeil en tapinois me dérobe mon coeur". Mais nous sommes également loin de la façon dont on ressent habituellement le monde des idées. Et cela d'autant plus que, dans la pièce, le rapport des locuteurs avec leur idée est souvent conçu sur le modèle de la maternité⁶⁴⁰ — comme le montre bien le terme de "porteuse" que Sarraute invente dans cette pièce. L'idée est comme l'enfant de celui ou celle qui la porte. On peut avoir avec elle des rapports mère-enfant assez conventionnels:

H2: (...) elle a voulu s'échapper en emportant sa chère idée. La petite avait dû s'impatisser, elle avait dû se mettre à cogner pour sortir de sa cachette... Mais elle l'a fait taire, elle s'est rassise sagement, prête à tout endurer jusqu'au bout. Du moment que son idée était bien en sûreté, là où rien ne pouvait l'atteindre... ⁶⁴¹

Mais l'idée est aussi parfois une sorte de rejeton monstrueux, avec qui les rapports sont plus troubles: c'est une "bête nuisible", installée dans le corps de la "porteuse", et que celle-ci "couve" et "engraisse" avec un zèle malsain, un être avec qui les contacts ne peuvent être

⁶³⁹ Pléiade, p.1485.

⁶⁴⁰ Et non pas de la paternité, qui serait un modèle beaucoup plus traditionnel (et "sartrien").

⁶⁴¹ Pléiade, p.1491. Remarquons qu'on peut, l'espace d'un instant, avoir un doute et ne plus savoir, de la femme ou de l'idée, laquelle des deux s'est rassise sagement...

que des "corps à corps répugnants"⁶⁴². A l'image de la maternité se substitue alors celle d'une grossesse plus ou moins contre nature — variante monstrueuse de la *tumeur* si fréquente dans les textes de Sarraute. Le final de la pièce nous présente d'ailleurs comme une version positive de ces gestations monstrueuses avec l'idée-papillon de H2 qui semble bien devoir naître de sa mort et de sa métamorphose à lui — comme si au "moment suprême", lui-même n'était plus que la chrysalide qui a permis à l'idée-papillon de prendre son essor:

H2: (...) c'est le moment... c'est la fin... Mais juste pour moi, mais moi je ne suis rien, moi je n'existe pas... et elle, avec quelle force... hors de son enveloppe éclatée, elle se dresse, elle se libère (...)

Les métaphores établissent donc un lien étroit, de l'ordre de la filiation biologique ou de la gestation, entre les idées et ceux qui les "portent" — lien que vient parfois redoubler la confusion grammaticale, dans le cas de "elle". Sans doute est-ce une autre des raisons qui expliquent les contresens persistants sur la pièce: en personnifiant l'idée, et en suggérant ce type de rapport entre l'idée et son "porteur", le texte permet, dans sa dimension imaginaire, qu'on ressente la violence contre l'idée comme une violence potentielle contre la personne — cela alors même que, en tant que discours rationnel, il nous dit le contraire.

Il n'est pas sûr que Sarraute ait eu une conscience totalement claire des "effets pervers" que pouvaient avoir les innovations qu'elle a tentées dans cette pièce, et que nous venons d'essayer de récapituler. On a plutôt l'impression que, abordant pour la première fois la scène, elle a essayé d'adapter son écriture à une dimension inconnue, avec l'envie d'expérimenter, et les risques d'erreur que celle-ci suppose.

6) Le choix de la scène:

Avec *Elle est là*, Sarraute explore dans une sorte d'impétuosité un peu désordonnée les possibilités d'écriture que lui ouvre la dimension scénique du théâtre. "Ma dernière pièce, dit-elle au cours d'un entretien en 78, (...) a été écrite en tenant compte davantage des

⁶⁴² Pléiade, pages 1475, 1492 et 1493.

possibilités qu'offre une salle de théâtre, c'est à dire une scène et la présence de spectateurs."⁶⁴³ Elle va donner libre cours à son goût pour l'expérimentation, et découvrir à cette occasion les limites du medium radiophonique. La cinquième pièce de Nathalie Sarraute donne lieu à un échange épistolaire avec la radio de Stuttgart, qui illustre bien le changement de cap de l'écriture théâtrale sarrautienne, et la relative naïveté avec laquelle il s'accomplit. La première réaction de Jochen Schale, à la réception du texte, est de souligner la difficulté d'adapter la pièce à la radio, non tant à cause des moments visuels que de ce qu'il appelle "la scène ouverte". Il s'agit évidemment du moment où H2, en plein désarroi après la première sortie de F, interpelle la salle, et où en réponse H3 surgit du public et vient le rejoindre sur scène pour lui prêter main forte. Schale demande donc à Nathalie Sarraute si elle est d'accord pour écrire une "version radio" de la pièce⁶⁴⁴. La réponse de Sarraute témoigne d'une relative incompréhension concernant les réticences de Jochen Schale: "Je comprends vos objections, lui répond-elle au cours du même mois d'avril, mais il m'avait semblé précisément, en écrivant la pièce, qu'il serait intéressant d'établir une sorte de communication directe avec les auditeurs, comme avec les spectateurs, leur présence muette étant "ressentie" par les acteurs, et que pour cela peu de transformations seraient nécessaires. Je vous envoie les pages que j'ai modifiées en vue d'une émission à la radio (...) Mais peut-être le principe même d'une telle "présence" des auditeurs vous déplaît-il? Dans ce cas, n'en parlons plus." Dans la lettre suivante⁶⁴⁵, après lecture des pages que Sarraute a (sans doute assez superficiellement) modifiées, Jochen Schale explicite les objections qu'il continue à avoir et propose des solutions: "Je dois malheureusement dire que la traduction pour la radio de cette "scène ouverte" si essentielle, continue à m'apparaître problématique. (...) Le spectateur ressent la pièce à partir d'une distance consciente, qui va être transgressée; il voit les interprètes dans leurs rôles. L'auditeur, lui, identifie plus fortement les voix invisibles aux personnages; il ne se

⁶⁴³ Philippe du Vignal, "Nathalie Sarraute, le théâtre des mouvements intérieurs", *Art Press International*, n°22, novembre 1978.

⁶⁴⁴ Lettre du 1er avril 1977.

⁶⁴⁵ Datée du 25 mai 1977; Schale écrit d'ailleurs qu'il a passé beaucoup de temps à lire les modifications (apparemment en français) et à y réfléchir.

voit séparé de l'action par aucune rampe, mais il ressent un isolement en tant qu'individu séparé de la communauté d'un public. Or H3 est un parmi tous ceux <le public> qui, pour l'auditeur, ne sont pas présents. Je pense par conséquent que H3 ne peut pas apparaître à l'improviste; il ne faut surtout pas que l'auditeur se pose des questions sur l'endroit où se passe la pièce, l'endroit où H2 et H3 se rencontrent. La pièce ne se déroule certes pas dans un studio. (...) Le parallèle avec la scène serait, à mon avis, absolument inadéquat. (...) Il faudrait donner à entendre la situation d'un auditeur (H3) qui explore les fréquences de son poste et, tombant sur une pièce, se met à la suivre, au début peut-être de mauvaise grâce, ensuite avec attention; cela pourrait être suggéré par de courtes séquences intercalées. Le *hörspiel* se développerait ensuite sur deux plans. Il faudrait que H3 soit introduit dès le début, et que sa présence, sous forme de courtes réactions, soit clairement située par des effets acoustiques de mise à distance du type "radio dans la radio". L'acoustique serait donc modifiée de temps en temps. Au moment de ce qu'on appelle la "scène ouverte" <quand H3 vient rejoindre H2 sur scène>, les deux plans pourraient s'entremêler, de façon que peut-être H3 participe intérieurement, se sente de plus en plus provoqué à réagir et continue la pièce conjointement à H2."⁶⁴⁶

On voit que cette proposition impliquait, plus qu'un travail d'adaptation, l'écriture d'une nouvelle pièce, qui aurait été aussi spécifiquement radiophonique que le texte initial était spécifiquement scénique. Mais Nathalie Sarraute n'envisageait plus la radio que comme la destination secondaire de sa pièce. Elle ne récrivit pas *Elle est là*, et sa cinquième pièce ne fut pas diffusée sur les ondes du SDR. On peut penser qu'elle finit malgré tout elle-même par désavouer quelque peu sa propre "version modifiée pour la radio": en dépit du fait que cette version sera diffusée en allemand sur Radio-Cologne (le 16 janvier 1978), elle ne sera jamais reprise sur les ondes françaises, où on n'entendra qu'une reprise sonore du spectacle de Claude Régy (diffusée sur France-Culture le 4 mai 1980) — une émission radio dont nous aurons l'occasion de parler dans le chapitre suivant.

Nous avons assez longuement cité cette correspondance car elle porte un éclairage direct sur une évolution de l'écriture théâtrale qui pourrait paraître secondaire. S'il est vrai qu'on

⁶⁴⁶ Lettre du 25 mai 1977.

retrouve dans *Elle est là* les grandes caractéristiques du "logo-drame" sarrautien, s'il est vrai qu'une fois de plus l'action est, comme l'écrit Arnaud Rykner, "souterraine, secrète, presque invisible"⁶⁴⁷, il y a pourtant une nouveauté d'importance: "une salle de théâtre, c'est à dire une scène et la présence de spectateurs", comme le disait Nathalie Sarraute. Cette réalité-là change radicalement la nature du texte. Nathalie Sarraute est sortie cette fois définitivement de la caverne de la radio, où les voix viennent de partout et de nulle part, où l'on parle sans crainte, dans un illusoire isolement qui n'est que l'autre face d'une illusoire complicité. Il n'est que de comparer les "voix étrangères" qui interviennent dans *C'est beau*, avec le personnage de H3 dans *Elle est là*. Même si on peut trouver problématique l'utilisation de voix off à la radio, on comprend que les voix de *C'est beau* peuplent l'intériorité de Elle et Lui, elles la prolongent en lui donnant plus de relief en quelque sorte. Alors que H3 est au départ un morceau d'irréductible inconnu, potentiellement dangereux comme le souligne H2 avant de le reconnaître comme un allié, et peut-être comme un double.

C'est ce danger de la scène qu'on sent pour la première fois dans le dialogue assez agressif que *Elle est là* instaure entre la scène et la salle. Tout se passe comme si Nathalie Sarraute avouait indirectement que, pour la première fois, "elle est là", sur la scène, livrée au public et à son éventuelle incompréhension. Comme si elle mettait en scène pour l'exorciser sa peur d'être incomprise ("C'est vrai? Vous êtes si loin?"). C'est d'ailleurs ce que dit Claude Régy dans l'entretien radiophonique avec Nathalie Sarraute au sujet de *Elle est là* : "Finalement, à travers l'acteur, c'est vous qui êtes là, seule sur la scène, dans ce besoin de créer face au public, et dans cette souffrance du danger de ne pas être comprise... ". Il y a, dans toute écriture théâtrale, la prise en compte du caractère public de sa réception, et de la possibilité de violence qui y est liée. Rejet et incompréhension avaient certes longtemps été la seule réponse des lecteurs aux textes de Nathalie Sarraute; mais ce rejet ne se manifestait jamais directement et publiquement. De ce point de vue, le théâtre a été pour elle un endroit beaucoup plus ouvertement dangereux. L'"épreuve de la scène" a pu être ressentie

⁶⁴⁷ Notice de *Elle est là*, Pléiade, p.2022.

par Sarraute au sens propre, comme une assez rude épreuve, car outre la sévérité de certains critiques, elle a eu parfois, surtout à l'occasion de la première mise en scène, à recevoir de plein fouet l'expression du rejet. En témoigne cette anecdote sur le spectacle de Barrault, que raconte Nathalie Sarraute elle-même⁶⁴⁸: "Le jour de la générale, je me souviendrai toujours, il y avait Ionesco au premier rang qui disait: "Je n'y comprends rien!" Mais à un tel degré que Madeleine⁶⁴⁹ a dit à un moment qu'il fallait baisser le rideau. C'était fou (...) ils ont continué, mais il a interrompu terriblement. Sa femme lui disait: "Tais-toi, mais tais-toi donc". Mais il hurlait "Qu'est-ce que ça veut dire?" Après je lui ai dit: "Vous n'étiez pas gentil tout de même" et lui m'a répondu: "Oh, j'étais soûl". Je n'en crois pas un mot."

Il est patent que la plupart des innovations d'écriture de cette pièce, et surtout les plus déroutantes, ont été induites par cette nouvelle réalité de la salle de théâtre. "Une scène et la présence de spectateurs", dit Sarraute. Pour ce qui concerne la scène, on en parlera surtout dans le chapitre III, à travers les rêveries scénographiques que la pièce a inspirées; contentons-nous ici de souligner que Sarraute n'a pas hésité à transgresser d'emblée les codes en laissant la scène vide pendant un temps qui pourrait être assez long (le moment du combat d'idées qui se déroule *off*), jouant ainsi avec l'idée d'une panne de la représentation, pour mieux abandonner le spectateur à ses propres fantasmes. Quant à la présence du public, on vient de voir son importance dans l'écriture même de la pièce, puisque ce qui rend les personnages complexes et insituables c'est précisément surtout la relation étrange et mouvante qu'ils nouent avec le public. Bien qu'elle puisse prendre, selon les personnages, telle ou telle forme dominante, cette relation est en général marquée par ce qui est chez Sarraute le signe distinctif de toute relation humaine authentique, c'est à dire l'ambivalence. Le défi hostile y côtoie la tentative de séduction, et le besoin d'empathie y est aussi fort que la revendication orgueilleuse de la solitude. Dans cette

⁶⁴⁸ *Nathalie Sarraute s'entretient avec Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière et Alain Chambon, op. cit.*

⁶⁴⁹ Madeleine Renaud, qui jouait F1 dans ***Le Silence***.

ambivalence il faut sans doute aussi lire la position inconfortable de Sarraute au moment où elle aborde pour la première fois ce lieu fascinant et dangereux qu'est la scène.

Conclusion sur les textes:

Dans *C'est beau* et *Elle est là*, la démarche de Sarraute est restée globalement la même: il s'agit toujours de mettre en scène un drame de la communication se déroulant essentiellement au niveau tropismique. Avec ces deux pièces, pourtant, toutes les composantes du théâtre choral de Sarraute ont été profondément remaniées. Nous avons vu, dans le théâtre choral de Sarraute, la conversation fonctionner comme une forme abstraite, dépourvue de contenu comme de justification dans le temps et l'espace. En tant que situation absolue elle déterminait et même constituait le lieu, le temps, et l'action de la pièce, et impliquait la règle des trois unités du théâtre classique. *C'est beau* introduit une première légère perturbation à ce modèle, en situant cette conversation dans une famille, ce qui a pour conséquence à la fois de la motiver et de la relativiser. *Elle est là* situe également la conversation, dans l'espace du travail cette fois, où les relations sont à peine moins chargées de sens et d'affectivité que dans la famille. Dans les deux pièces, l'espace commence à jouer un rôle, et dans *Elle est là* la règle de l'unité de lieu est même pour la première fois brisée, puisque la scène reste vide pendant que l'action continue *off*. Dans les deux cas, le texte utilise le *off* comme un élément de l'action de la pièce: c'est le lieu proche où le conflit tropismique imagine pouvoir trouver sa résolution "réelle" — chambre où le Fils redevient l'enfant bien-aimé travaillant à sa réussite scolaire, bureau dans lequel F redevient la collaboratrice estimée avec qui on peut utilement discuter. Et dans les deux pièces, cette intervention de la dimension spatiale entraîne l'intervention de la dimension temporelle. Nous avons vu que Elle et Lui essaient dans *C'est beau* de fouiller le passé pour y découvrir l'origine du conflit tropismique avec le Fils. De même dans *Elle est là*, tout un passé de relations de confiance entre H2 et F est évoqué pour essayer de réduire le conflit tropismique. C'est la fin d'un certain caractère absolu de la situation dramatique, et, avec les deux dimensions de l'espace et du temps, l'apparition d'un arrière plan donné à l'action. Nous n'avons plus affaire à un théorème dramatique d'un absolu dépouillement;

quelque chose comme de la chair humaine commence à en adoucir les contours, à l'enrichir.

Nous l'avons déjà dit, le tropisme a désormais éjecté de la scène tous ceux qu'il ne touche pas directement. Exit donc le chœur des trois premières pièces. L'image du public, que représentait le chœur, est remplacée dans *C'est beau* par les Voix contradictoires invoquées par Elle et Lui, et dans *Elle est là* par le public réel de la salle, et par le "personnage" de H3, qui est censé en émaner. Du coup, le rôle de cette instance change: certes, elle est toujours là pour amplifier le conflit tropismique, le faire résonner en quelque sorte; mais il ne s'agit plus de montrer sa "conversion", pour convaincre les *tièdes* de l'importance de l'enjeu signalé par le tropisme. Le rôle de cette instance est désormais de prendre parti entre les différents protagonistes (tous potentiellement *chasseurs et porteurs*). Les Voix de *C'est beau* viennent au secours de Lui et de Elle (et aussi du Fils), cohortes protectrices qui secondent leurs champions dans le conflit tropismique. Dans *Elle est là*, H3 vient "redoubler" les efforts de H2, tandis que le public réel, lui aussi sommé de se déterminer dans un sens ou dans l'autre, est tenté de prêter à F son désarroi et donc de lui accorder sa sympathie plutôt qu'à H2. Dans les deux cas, les protagonistes se retrouvent en quelque sorte *étouffés* par les interventions de cette instance, qu'elle prenne la forme de Voix ou d'un personnage comme H3 ou encore du public réel: ils acquièrent grâce à elle une épaisseur, sociale et psychologique dans le cas de Elle et Lui dans *C'est beau*, plus intérieure dans le cas du H2 de *Elle est là* (dont H3 sert surtout à révéler les fantasmes) et presque mythique dans le cas de F (sur laquelle le public est indirectement conduit à projeter un certain nombre de représentations archétypiques). L'écriture nous donne donc sous forme d'éléments disjoints ce qui se trouve habituellement superposé et en quelque sorte "aggloméré" dans le Personnage traditionnel. Le théâtre semble ainsi accomplir un pas vers la reconstruction de personnages⁶⁵⁰ — des personnages qui commenceraient à

⁶⁵⁰ Si l'on suit les conclusions de Bernard Pingaud dans son essai "Le personnage dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute", il n'est pas étonnant que le personnage commence à faire retour, même sans l'aveu de l'auteur, à travers les figures familiales de *C'est beau*: "Puisque la mode est au calembour sémiologique, je serais tenté de dire que le personnage, c'est, en définitive, le Père-son-âge. Plus sérieusement, il me paraît évident (...) que le personnage est une figure idéalisée du Père (...). La liquidation nécessaire du Père suppose abolie la distance ("l'âge") sur laquelle reposait précisément le rapport ancien, naturel avec lui." Une pièce qui met justement en scène et

ressembler un peu aux personnages "tremblés" du *Planétarium*, dans la mesure où ils sont constitués comme eux de deux images mal superposées.

Le nouveau modèle théâtral que ces deux pièces élaborent conjugue donc, nous l'avons dit, la mise en présence du *chasseur* et du *porteur* (un *porteur* réellement actif) et une caractérisation plus poussée des locuteurs. Ces deux traits se conjuguant, les rôles de *porteur* et de *chasseur* perdent de leur pertinence car ils deviennent, nous l'avons vu, de plus en plus "réversibles" dans leur affrontement. C'est particulièrement net dans *C'est beau*, où le texte suggère qu'on peut parfaitement considérer Le Fils comme le protagoniste et adopter son point de vue dans le conflit tropismique. *Elle est là* est un cas de figure plus complexe: les rôles de *chasseur* et de *porteur* semblent surtout réversibles dans l'esprit du public interpellé pour arbitrer leur affrontement — et qui semblera souvent plus disposé à adopter le point de vue de F qu'à seconder la quête de H2.

Une dernière remarque peut être hasardée, comme une hypothèse à vérifier. L'oeuvre théâtrale de Nathalie Sarraute, fondée sur l'expression verbale irréaliste des sensations profondes, nous semble avoir été d'une certaine manière annonciatrice d'un changement dans les modes de communication. Progressivement on s'est mis, dans les années soixante-dix, à parler un peu comme dans les pièces de Sarraute — c'est à dire comme elle disait qu'on ne parlait jamais dans la vie. On s'est mis par exemple à dire "quelque part" (et le terme renvoyait, comme chez Sarraute, au préconscient plus qu'à l'inconscient). "Quelque part": c'était une façon de donner une forme familière à des réalités profondes du psychisme, et ce terme vague servait de laissez-passer à l'évocation de sensations difficilement formulables à cause à la fois de leur violence et de leur imprécision. Des pulsions jusque là inavouables se mettaient à acquiescer peu à peu droit de cité dans la conversation presque courante, la conversation intime en tous cas. Bref, la réalité rejoignait la fiction. La pièce *C'est beau*, qui date de 1972, peut être lue comme l'enregistrement fidèle de ce moment où la réalité rejoint la fiction — c'est à dire comme une pièce où les personnages s'interrogeraient, "dans la réalité" et non plus sur un plan imaginaire, sur les

en cause le "rapport ancien et naturel" avec le Père ne pouvait donc qu'avoir affaire, dans une certaine mesure au moins, avec le personnage. (Cf Bernard Pingaud, *L'expérience romanesque*, Gallimard, 1983, pages 262 et 263).

conditions de possibilité d'une communication "en profondeur" entre eux. Ce "pirandellisme du tropisme" nous semble trouver son expression la plus achevée dans la dernière pièce de Sarraute. Nous aurons donc l'occasion de revenir sur notre hypothèse. En attendant, rappelons-nous que Nathalie Sarraute elle-même a sans doute prévu cette évolution puisqu'elle écrivait en 1955, à propos de la "sous-conversation": "Il est évident que cette technique, comme aussi toutes les autres, paraîtra un jour prochain ne pouvoir plus décrire que l'apparence. Et rien n'est plus réconfortant et plus stimulant que cette pensée."⁶⁵¹

⁶⁵¹ "Conversation et sous-conversation", Pléiade, p.1607.

Chapitre III: Sur la scène

1) Claude Régy ou les paradoxes de l'abstraction:

Claude Régy a mis en scène *C'est beau* au théâtre d'Orsay; il y est accueilli par la Compagnie Renaud-Barrault qui a installé dans l'ancienne gare, outre la grande salle de 900 places⁶⁵², une petite salle de 180 places. La pièce y est créée le 24 octobre 1975, dans un décor d'Albert Decosterd, et avec la distribution suivante: **Lui**: Jean-Luc Bideau; **Elle**: Emmanuelle Riva; **Le Fils**: Daniel Berlioux; **Voix**: Agnès Junger et Chloé Caillat. La pièce est jouée soixante-quinze fois jusqu'en janvier 76.

Le metteur en scène a proposé sa vision de *C'est beau* dans un article, publié à la suite du texte de la pièce dans les *Cahiers Renaud-Barrault* et intitulé: "Nathalie Sarraute: un théâtre d'action. *C'est beau*: théâtre de la violence. Divagations de mise en scène". Le titre, au delà de la volonté de provocation, désigne bien l'enjeu du spectacle. Pour Régy, c'est de violence qu'il est question dans *C'est beau*.

Destruction, émanations, cancer qui prolifère: c'est ce que provoque Le Fils. Exorcisme: c'est ce que Elle et Lui attendent des Voix. Poison qui corrode, asphyxie: c'est ce que provoquent les lieux communs que distillent ces Voix. Coup de couteau ou de matraque: le "qui elle?" de la bonne éducation bourgeoise. Écroulement, mort atomique: le ratage final du moment de fusion dans l'écoute de la musique.

Ce pas relatif vers l'unité, l'harmonie: le pouvoir, exclusif, ne supporte pas. On arrête. On gueule. On reparle. Et tout s'écroule.

On est brûlé. Ecorché. La peau morte s'arrache et tombe. On est stérilisé. Impuissant. Tout le système nerveux ébranlé de secousses où la mort se transmet par relais. De cellule en cellule. La chair tombe en poudre.

(...)

Tout est détruit dans la cellule-mère, la cellule triangulaire père-mère-fils, sexe-naissance-mort. Mais à partir de cette exemplaire cellule qu'on aurait pu croire la moins destructible c'est la planète qui se fissure et s'effrite dans une résolution cosmique du néant.⁶⁵³

⁶⁵² La compagnie y reprend cette saison-là le *Christophe Colomb* de Claudel, ainsi que *Des journées entières dans les arbres* et *Harold et Maud*, deux grands succès de Madeleine Renaud.

⁶⁵³ *Cahiers Renaud-Barrault*, n°89, 1975, pages 87 et 88.

Cancer, mort atomique, fin du monde: on le voit, les univers imaginaires que Régy donne comme références au spectateur (et dont il "nourrit" ses comédiens) sont "gigantesques et extrêmement concrets en même temps", pour reprendre les termes de Daniel Berlioux, qui jouait *Le Fils*⁶⁵⁴ — et surtout très violents. La petite "comédie familiale", avec ses possibles accents boulevardiers, se trouve donc d'emblée pulvérisée (si on peut dire) par la charge d'angoisse de ces références.

Du conflit initial, langagier, Régy fait par ailleurs une lecture très "politique", dans laquelle on reconnaît l'écho de questionnements très contemporains (ceux des féministes sur le pouvoir patriarcal, ou ceux des sémiologues et critiques sur le langage⁶⁵⁵). Dans cette lecture, la position de chaque protagoniste est fortement marquée. Lui, c'est "le premier qui a parlé (...) un homme qui impose son pouvoir, sûr qu'il en a un", le "vieux mâle" qui brandit comme une arme un langage mort. *Le Fils*, que Régy préfère appeler "l'enfant", c'est celui qui "dit la vérité", c'est à dire qui découvre et profère une "vérité intérieure", celui qui refuse "la banalité plaquée", qui a "horreur (...) des étiquettes, des emballages, de ce qui finit, définit, arrête". Et Elle, à qui est dévolu le rôle de médiatrice, c'est celle qui se rebelle contre l'ostracisme du père, qui soulève le peuple contre l'oppresseur ("avec son 'feignant' pour lapider l'autorité"), celle qui "va tenter de reconstituer la chose — l'unité", le lien entre les trois membres séparés du corps familial.

Claude Régy donne ainsi du conflit langagier de *C'est beau*, que Sarraute a décrit avec son habituelle "neutralité passionnée", une traduction un peu partisane, qui va dans le sens de ses propres recherches de mise en scène. Il voit surtout, dans le conflit de la pièce, la

⁶⁵⁴ Voir l'Entretien en Annexe à cette Troisième Partie.

⁶⁵⁵ On pense en particulier à Roland Barthes: le développement qu'il donne, dans les articles critiques de ces années-là, à la vieille notion de *doxa*, ses réflexions sur le rapport des discours au pouvoir, peuvent apparaître comme le versant théorique de la vision Régyenne de *C'est beau*. Certaines des intuitions critiques de Barthes pourraient d'ailleurs constituer un très pertinent commentaire de certains aspects de l'oeuvre de Sarraute (qu'il n'a pourtant jamais étudiée) — par exemple lorsqu'il écrit: "La Phrase est hiérarchique: elle implique des sujétions, des subordinations (...) De là son achèvement: comment une hiérarchie pourrait-elle rester ouverte? La Phrase est achevée (...) tout énoncé achevé court le risque d'être idéologique." (*Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p.80).

violence exercée par "l'arbitraire des mots, leur racisme"; contre cet arbitraire et cette violence, il prend le parti du silence⁶⁵⁶. Pour Régy, ce qui relie les êtres de façon vivante, et qu'il appelle "l'unité", peut parfois être touché du doigt, surtout "si on n'en parle pas — si on ne nomme pas". Mais comme la mise en cause du langage passe forcément aussi par du langage, il va s'agir d'inventer une autre façon de parler: "trouver le ton d'un parler de la conscience (...) inventer un ton pour un matériau inconnu". Et c'est sur cette utopie d'un parler inouï qu'il conclut son article: "Puisque le langage fausse, détruit ce qu'on cherche à trouver. On ne peut parler que par images, par périphrases, par phrases interrompues, par trous entre les phrases, par les émanations de l'imaginaire, les silences... par cercles qui tournent autour..."

Cette vision de la pièce, très politique, très sensible à la violence du conflit, aurait pu aboutir à une mise en scène fondée sur un fort engagement (physique au besoin) des comédiens, voire une certaine violence dans leur interaction. C'est le contraire qui se produit. Toutes les images de guerres microbiennes ou atomiques qui ont été évoquées servent essentiellement à nourrir le jeu des comédiens, à constituer en quelque sorte leur sous-texte, pour qu'ils puissent inventer ce "parler de la conscience". Toute la violence invoquée dans le texte de Régy ne doit aboutir qu'à cela: à trous leurs phrases, à les désancrer, les délester, les doubler d'un silence où puisse vibrer l'écho d'explosions imaginaires⁶⁵⁷. Cette charge de catastrophes très concrètes s'inverse donc en une abstraction du jeu, puisque la situation actuelle est comme tenue à l'écart pour mieux faire entendre son écho imaginaire. Quant à la lecture politique de la pièce, cette mise en cause du discours patriarcal par la parole plus libre de l'enfant et le désir d'unité de la femme, elle se traduit dans la mise en scène par une sorte de partage strict de l'espace scénique en trois

⁶⁵⁶ Alors que les personnages de Sarraute continuent toujours, pathétiquement, dérisoirement, et peut-être héroïquement aussi, à se débattre avec cet "arbitraire des mots", à utiliser, pour se toucher les uns les autres, ce pauvre outil inadéquat qu'est le langage. Il y a là une réelle divergence de sensibilité entre l'auteur et le metteur en scène. Alors que Sarraute affirme: "chez moi il n'y a pas de 'non-dit'. Tout ce qu'il est possible de dire est dit. On communique autant que l'on peut", Régy parle d'une "écriture musicale, qui ne fait que trahir, à travers le dit, le non-dit" (Cf respectivement Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Les Contemporains, Seuil, 1991, p.163, et *Les après-midi de France-Culture*, "L'invitée du lundi: Nathalie Sarraute", 9 février 1976).

⁶⁵⁷ Ce style de jeu explique la relative lenteur du spectacle: il dure une heure vingt, soit vingt minutes de plus que la version radiophonique.

territoires séparés, ou par la chorégraphie de trois trajectoires qui, dans leur lent déroulement, ne se rencontrent jamais. Toutes les photos (et aussi certains comptes rendus de presse) évoquent cette distance qui sépare les trois protagonistes. Dans l'Entretien reproduit en Annexe, Daniel Berlioux raconte que les acteurs avaient fait des improvisations sur le partage du monde entre trois chefs d'état intersidéraux. Et sa description des déplacements dans le décor⁶⁵⁸ évoque bien l'idée d'un vide intersidéral qui semble avoir séparé imaginativement les trois acteurs dans l'exécution de leur partition.

Enfin un dernier choix, décisif et paradoxal, va accentuer l'abstraction de cette mise en scène: c'est celui qui est fait pour traduire scéniquement les Voix du texte. "Comme il y avait des gens sur la scène, j'ai mis deux actrices dans la salle!", explique simplement Régy dans l'Entretien reproduit en Annexe. En réalité, il fait le choix d'une présence concrète que le texte n'impliquait pas du tout — car même s'il voulait "que ces voix soient vraiment une émanation du public", comme il le dit aussi, il pouvait utiliser des voix enregistrées et diffusées de la salle vers la scène. Et pourtant cette présence réelle des deux actrices Chloé Caillat et Agnès Junger ne va pas contribuer à rendre la situation plus concrète, au contraire. Certes, au lieu d'entendre des Voix "inventées" par Elle et Lui, le spectateur voit des personnes réelles, qui tiennent le discours, a priori très "quotidien", d'un certain conformisme social. Mais à cause du jeu non naturaliste, à cause de la façon essentiellement musicale dont les répliques sont réparties entre les deux comédiennes et proférées⁶⁵⁹, le spectateur les perçoit bien plus comme un chœur désincarné que comme des personnages conçus selon les règles du réalisme psychologique. Leur présence

⁶⁵⁸ Notons que le seul élément de décor — un écran blanc au fond du plateau, derrière lequel Le Fils disparaît pendant un certain temps — affirme sa fonction de cache et refuse au spectateur toute illusion naturaliste. Quant à l'objet qualifié de "beau" (une "gravure", dit Elle à la fin), son absence permet au spectateur de se concentrer sur le tropisme, sans que ses propres jugements esthétiques ne parasitent son écoute, comme le souligne Arnaud Rykner dans sa Notice pour la Pléiade. Mais cette absence n'est pas inscrite dans le texte: elle est nécessairement impliquée par le medium radiophonique, mais au théâtre elle relève d'un choix de mise en scène.

⁶⁵⁹ Placées à deux endroits différents au milieu des spectateurs, les deux comédiennes commençaient en général à parler ensemble — sans se soucier donc de se répartir les répliques de M. ou Mme Duranton par exemple, ni même de distribuer différemment celles des Voix du Bon sens et celles des Voix de la Culture (le typage social des voix était d'ailleurs gommé au maximum); ensuite, dans une sorte de jeu à deux improvisé chaque soir, elles modulaient différemment le volume de leurs voix de façon à créer une sorte de voix "en relief", mouvante, donnant l'impression que le public parlait (Renseignements fournis par Daniel Berlioux, conversation téléphonique du 11 septembre 2001).

physique, loin de tirer la situation vers plus de réalisme, a donc probablement l'effet inverse: elle déréalise la présence physique des protagonistes sur scène, par une sorte de contamination, et rend finalement leurs échanges presque aussi irréalistes que ceux qui se déroulent entre la scène et la salle. Ce que François Nourissier, dans son compte rendu, traduit ainsi: "C'est une sorte de musique froide à cinq voix"⁶⁶⁰.

On peut rappeler, pour conclure cette évocation, la façon dont Claude Régy et Emmanuelle Riva ont essayé de définir leur travail sur le texte, au cours d'un entretien radiophonique sur la création de *C'est beau*⁶⁶¹. "Ce texte, dit Riva, m'apparaît comme quelque chose d'à la fois libre et contraignant, une cage dorée où l'oiseau peut chanter à volonté, une partition musicale. On chantait les notes et ensuite elles s'éloignaient de nous et devenaient des explosifs... ". Régy, après l'écoute d'un extrait des premières répétitions dans lequel on entend la voix de l'actrice articuler le texte de façon extrêmement lente, tente de préciser pourquoi, au début du travail, ils avaient énormément ralenti: "On a d'abord été passif, à l'écoute du texte, essayant d'être comme des écrans, des filtres pour le texte; le texte écrit fait son travail tout seul, il est tout seul le matériau dramatique; et en grossissant les choses (d'où la lenteur), on arrive à percevoir ces explosions dont parle Emmanuelle Riva (...)". L'abstraction est un parti pris que la comédienne revendique pour son propre travail: Riva explique que "en l'absence d'autre personnage que soi-même, il faut s'abstraire soi-même (...) pour ne faire entendre que l'auteur"; et Régy ajoute: "ce qui aide à effacer l'acteur, c'est que chaque chose est tout le temps modifiée par la présence de l'autre, et les énergies qui circulent entre les gens font une espèce de matériau commun; c'est ça qui détruit la notion de personnage." Cette idée d'une énergie qui circule et crée un matériau commun (un "unanime", aurait dit Jules Romains) est centrale dans la conception du théâtre de Régy. On peut dire que tous les choix de mise en scène que nous venons d'analyser pour *C'est beau* ont été autant de moyens d'affirmer cette conception du théâtre, qu'il énonce dans

⁶⁶⁰ *Le Figaro*, 27 octobre 1975.

⁶⁶¹ *Les après-midi de France-Culture*, "L'invitée du lundi: Nathalie Sarraute", 9 février 1976.

l'Entretien reproduit en Annexe: le théâtre est avant tout un échange de matière mentale entre les acteurs, et entre auteur et public, via les acteurs.

Claude Régy, nous l'avons dit, a révélé le théâtre de Nathalie Sarraute sur scène. Le paradoxe de cette révélation est sans doute qu'il a pu donner à voir ce théâtre écrit "en aveugle" parce que lui même n'a cessé de caresser l'idée d'un théâtre de l'invisible. Cette position esthétique paradoxale peut créer des événements théâtraux d'une qualité rare, comme ce fut sans doute le cas pour *C'est beau*, mais elle peut parfois aussi aboutir à des paris intenables — comme nous allons le voir maintenant en évoquant la "première version" de *Elle est là*.

Les répétitions de *Elle est là* ont commencé à l'automne 1978, la création étant prévue au Centre Georges-Pompidou le 2 novembre (la pièce devait y être donnée jusqu'au 27 dans le cadre du Festival d'Automne). Le travail sur cette pièce était sans doute pour Claude Régy comme un prolongement naturel du travail sur *C'est beau* — qui avait été une création "heureuse" et un succès inattendu. Il reprit donc Daniel Berlioux, Chloé Caillat et Agnès Junger (Le Fils et les Voix de *C'est beau*) pour continuer, avec les mêmes jeunes acteurs curieux d'expérimenter, à travailler dans la même direction. Il affirmait aussi avec force, par le choix de ces jeunes acteurs, le refus de tout "naturalisme" de la distribution. Qu'un très jeune homme comme Daniel Berlioux joue H2, que deux jeunes actrices jouent indifféremment⁶⁶² les rôles de H1 et H3, c'était une façon provocante d'affirmer que pour ce théâtre "de toutes façons, peu importe le sexe, on atteint une sorte de neutralité indifférenciée où seule compte l'inquiétude", comme l'écrit Evelyne Pieller, dont le compte rendu du travail de répétitions⁶⁶³ reprend sans doute en grande partie les idées exposées à ce moment-là par Régy. "Je voulais, explique Claude Régy, passer à l'abstraction la plus absolue possible. Les personnages étaient dans le dos du public la plupart du temps; je

⁶⁶² Pendant toute la période des répétitions, les rôles de H1 et H3 ont été pris en charge "en commun" par les deux actrices, de la même façon qu'elles avaient interprété les Voix de *C'est beau* (conversation téléphonique avec Daniel Berlioux, 11 septembre 2001).

⁶⁶³ Evelyne Pieller, "Trois personnages et la femme-contre", *La Nouvelle Critique* n°118, novembre 1978.

voulais les faire disparaître le plus possible. Je pensais que leur voix, leur parole ferait le travail; les spectateurs auraient été comme dans un puits, où les voix des acteurs les auraient rejoints"⁶⁶⁴.

Exploitant les ressources de la salle de théâtre de Beaubourg⁶⁶⁵, Régy a en effet imaginé pour le spectacle un dispositif scénographique assez impressionnant. D'après les indications d'Evelyne Pieller, et les souvenirs de Daniel Berlioux, l'espace du public devait être entouré d'un grand cylindre de métal le long duquel courait en hauteur une passerelle circulaire sur laquelle se déplaçaient les comédiennes⁶⁶⁶, dans un mouvement de rotation lente; H2 était placé sur une sorte d'hélice au centre, le public se tenant à l'intérieur du cylindre, assis en rond entre la passerelle et la colonne centrale; un plafond devait descendre peu à peu au fil de la pièce, menaçant d'écraser l'espace entier de sa masse. Le choix d'effacer les acteurs (à l'exception bien sûr de Berlioux-H2) s'accompagnait donc, comme en contrepartie, d'une scénographie extrêmement présente, contraignante, et dont la force symbolique influait beaucoup sur la réception du texte. H2 incarnait une sorte d'*idée-clou*, que le spectacle enfonçait lentement dans la chair du public: encore plus radicalement que dans le précédent spectacle, Régy cherchait par cette scénographie à rendre sensible l'idée d'une *matière mentale commune* circulant entre les acteurs et englobant le public.

Ce parti pris d'abstraction dans le jeu et de symbolisme scénographique était sans doute trop radical, admet aujourd'hui Claude Régy⁶⁶⁷. Sentant que le travail était dans une impasse, le metteur en scène arrêta les répétitions et redéfinit son projet. Les répétitions ne reprurent qu'à l'automne 79, dans une perspective très différente. Dans l'entretien déjà cité avec Annie Daubenton, il explique son revirement: "Dans un premier temps, j'ai pensé qu'on pourrait distribuer indistinctement des hommes et des femmes et créer un lieu qui

⁶⁶⁴ Entretien téléphonique, 15 août 1999.

⁶⁶⁵ D'une capacité de 300 places environ, avec une architecture dont la structure métallique est très présente, cette salle se prête à de multiples configurations scène/salle.

⁶⁶⁶ C'est à dire Chloé Caillat et Agnès Junger, et aussi Claude Degliame, qui jouait F.

⁶⁶⁷ Entretien téléphonique, 15 août 1999.

n'avait plus rien à voir avec la réalité d'un bureau où le spectacle est censé se passer. On s'est aperçu que se jeter ainsi dans l'abstraction, sans avoir une sorte d'écran de réalité devant soi, rendait le travail extrêmement difficile. Il m'a généralement paru indispensable d'avoir le support d'une réalité avec la présence de fauteuils, de bureaux, de dossiers, de téléphone..."⁶⁶⁸. Régy ressent aussi la nécessité de revenir à une distribution plus naturaliste, avec des acteurs qui incarnent plus les personnages, et s'en rapprochent par l'âge et le sexe. H1, H2, et H3 seront donc joués, dans cette seconde version, par Marc Eyraud, Roland Bertin, et Jean-Claude Jay, Claude Degliame restant F. Tous ces choix témoignent d'un parti pris à la fois plus naturaliste et moins spectaculaire: la gigantesque machine de torture de la première version allait certes de pair avec une abstraction du jeu, mais elle représentait le pari du spectacle — proposer un objet concret comme la traduction spécifiquement théâtrale de la violence imaginaire du texte. En revenant à un bureau et à des acteurs qui incarnent plus ou moins des gens travaillant dans ce bureau, Régy renonce en quelque sorte à chercher une théâtralité spécifique aux textes de Sarraute⁶⁶⁹. Par ailleurs, il doit sans doute aussi tenir compte des possibilités plus étroites de la salle où le spectacle sera finalement créé: la petite salle d'Orsay, qui avait accueilli *C'est beau*, est surtout, avec son gradin de 180 places et sa petite scène, un lieu idéal pour la concentration et l'écoute du "théâtre de texte".

Cette vision plus traditionnelle des choses convient mieux à Sarraute, qui souhaite un "point de départ solide", plus simplement ancré dans une convention théâtrale.

Mais ce retour à la simplicité de la convention ne sera qu'une étape, et Régy réintroduira quand même une certaine abstraction dans le spectacle final: seuls subsisteront sur scène une table, une chaise, et un escalier de fer au fond; dossiers et téléphone auront disparu, sans doute parce que ces accessoires étaient les plus susceptibles d'influer comme supports

⁶⁶⁸ Annie Daubenton, "Les faits divers de la parole", entretien avec Nathalie Sarraute et Claude Régy, *Les Nouvelles Littéraires*, n°2719, 10-17 janvier 1980.

⁶⁶⁹ Il reconnaît d'ailleurs, dans l'Entretien reproduit en Annexe à ce chapitre, qu'il a sans doute renoncé à monter les pièces de Sarraute parce qu'il s'est senti "un peu paralysé <par> la question (...): quoi représenter?".

sur le jeu des comédiens, et de les entraîner vers trop de naturalisme. Car il ne faut pas prendre le revirement de Régy pour une conversion au naturalisme: il reste à la recherche d'un jeu qui ne doive rien au réalisme psychologique. Dans l'Entretien reproduit en Annexe, Roland Bertin évoque sa création de H2 comme une expérience très différente du travail habituel du comédien: au lieu de tracer son chemin à partir des situations, il s'agissait de vivre "une aventure à travers une forêt de mots", une forêt dangereuse où chaque mot pouvait être "porteur de mort". Bertin vivra ce travail comme une fascinante expérience; pourtant, il l'infléchira aussi dans le sens de son propre génie d'acteur. En effet, les comptes rendus critiques saluent chaleureusement pour la plupart sa création de H2, mais opposent souvent son jeu à l'interprétation générale du texte.

Au total, il reste de cette difficile gestation que nous avons essayé d'évoquer, une sorte d'hésitation dans le spectacle final, avec une scénographie certes réaliste mais trop dépouillée pour donner vraiment le "support d'une réalité" à la pièce, et avec dans le jeu la coexistence de deux styles: l'un plus désincarné, proche sans doute des indications de Régy pour la première version (celles qu'on trouve rapportées dans l'article d'Evelyne Pieller⁶⁷⁰), l'autre plus charnel et incarné — ceci probablement moins par une volonté délibérée du metteur en scène que comme une conséquence du choix de Roland Bertin, que son physique et son tempérament portent vers un jeu plus concret, voire "sanguin"⁶⁷¹.

On peut avoir une idée de la teneur du spectacle et aussi des difficultés (et peut-être des frustrations) inhérentes au projet de Régy en écoutant l'émission des *Ateliers de création radiophonique* sur *Elle est là*, enregistrée le 29 février et diffusée le 4 mai 1980 sur France-Culture. Elle propose, avant la version radiophonique du spectacle, un entretien avec Régy et des extraits de répétitions, entrecoupés par la lecture d'extraits de la pièce

⁶⁷⁰ Par exemple: "Régy leur rappelle <aux acteurs qui jouent H1, H2, et H3> qu'ils forment eux-mêmes cette bulle, bulle de trois cerveaux, déconnectée du reste, ou bien un système planétaire, et l'autre, la femme-contre, elle est une planète complètement singulière qui irradie sa force avec une telle énergie que leur propre magnétisation se fissure" (Evelyne Pieller, "Trois personnages et la femme-contre", *La Nouvelle Critique* n°118, novembre 1978). L'univers imaginaire évoqué ici est très proche de celui évoqué par Régy pour *C'est beau*: c'est bien la même réflexion qui se poursuit d'un spectacle à l'autre.

⁶⁷¹ Plusieurs critiques (Pierre Marcabru, Gérard Loyez) soulignent cette discordance entre l'acteur principal et le reste de la distribution.

(par Bertin ou Sarraute); puis, après la captation audio de la pièce, un autre entretien entre Régy et Sarraute. L'émission, réalisée par René Farabet, mêle habilement différents types d'énonciation radiophonique: la première partie fait alterner, outre les voix lisant le texte, la voix du metteur en scène parlant dans le studio avec le réalisateur radio, puis la même voix donnant, depuis le micro d'ordre de la régie, ses indications aux comédiens; la seconde partie (la pièce) utilise la musique comme une partenaire des voix des personnages, avec des "bouffées musicales" qui sont autant d'"émanations" de l'idée (celle qui est dans sa tête à Elle ou celle que H2 "sent" par moments chez le public, ce qui le pousse à l'interpeller); enfin la troisième partie, qu'ouvrent et concluent des extraits lus de la pièce, fait dialoguer Claude Régy et Nathalie Sarraute.

"La radio, dit Régy dès le début de l'émission, c'est entrer à l'intérieur des gens (...) il faut parler vraiment dans la tête des gens, comme si la calotte du cerveau était enlevée". On a l'impression que Régy, débarrassé du corps des comédiens et de toute possibilité de représentation plastique, aspire à aller enfin jusqu'au bout de ses intuitions. Il recommande aux comédiens de "chercher la musicalité, l'intériorité, (...) de savoir laisser exister des silences"; il faut "laisser flotter dans l'espace silencieux les émanations (...), développer les vibrations autour des voix, ne pas avoir peur des ralentissements". La lenteur irréaliste du dialogue répond au désir du metteur en scène de retenter à la radio ce qui n'a pu être tenu jusqu'au bout au théâtre, ou ce qui y a été en tous cas limité par le réalisme incontournable des corps et des objets. De fait, le rythme de la pièce peut être ressenti à la radio comme excessivement lent et Régy reconnaîtra dans son Entretien avoir "trop ralenti les choses". Mais dans sa radicalité parfois difficilement supportable, cette réalisation radio donne une idée juste de la violence à laquelle peut parvenir l'esthétique de l'abstraction de Régy. Et elle nous propose l'ultime paradoxe de cette pièce: conçue pour la scène sans doute sous l'influence des précédentes réussites de Régy metteur en scène, elle est ramenée par ce dernier à la radio comme à sa destination la plus juste ou à sa dimension la plus radicale.

Une dernière remarque en forme d'hypothèse: on a vu qu'à l'origine le projet scénique de Régy avait essayé de contrebalancer l'abstraction du jeu par le concret de la scénographie, conformément au talent musical mais aussi très plastique de Régy. Mais la théâtralité

spécifique des pièces de Sarraute pourrait aussi être cherchée en sens inverse, du côté d'un concret du jeu que ferait éventuellement ressortir l'abstraction du décor. C'est une option que nous verrons en tous cas apparaître au moment de *Pour un oui ou pour un non*.

2) Jacques Lassalle ou les paradoxes de l'incarnation:

Elle est là, qui inaugurerait avec *Le Silence* le nouveau théâtre du Vieux Colombier, fut joué du 7 avril au 13 juin 1993. L'équipe artistique restait la même que pour la première pièce, à l'exception des comédiens de la Comédie Française, qui changeaient d'une pièce à l'autre: François Beaulieu jouait **H1**; Roland Bertin, **H2** (pour la deuxième fois, donc); Jean Dautremay, **H3**; et Christine Fersen, **F**.

La scénographie du spectacle était fondée, on l'a dit, sur l'idée d'un renversement du *Silence* à *Elle est là*. *Le Silence* proposait une scénographie centripète, un travail sur le recadrage par les parois; avec *Elle est là*, le mouvement scénographique est centrifuge: l'espace en expansion révèle les limites de la cage de scène (cintres, dessous). La succession des deux présente donc l'objet scénique dans tous ses états (il s'agit, ne l'oublions pas, d'une inauguration). Après l'entracte, on découvre donc le plateau du Vieux Colombier dans toute son amplitude: le cadre de scène est celui du théâtre, et la cage de scène est visible jusqu'aux cintres. Le sol est resté le même, mais le décor du *Silence* a été replié et remisé au lointain, sur l'envers (sur certains panneaux, on peut lire "le silence" et des numéros de montage tracés au pochoir) — un envers noir, balafré de traces de couleur et de taches orange vif qui évoquent l'anti-rouille industrielle. Un petit escalier côté cour (par où arrivera H3) et un petit promontoire en contrebas au centre (où les acteurs viendront s'adresser au public), s'avancent vers les spectateurs. L'ensemble de l'espace, qui évoque un chantier de théâtre un peu bâclé (est-on en train de monter ou de démonter un décor?), va être structuré par l'arrivée d'un élément de décor imposant. Après que H2 s'est

avancé pour venir se confier au public ("Vous ne le croyez pas?"), au moment où il dit qu'"un clou chasse l'autre", descend du cintre un énorme bloc de bois d'à peu près 4 mètres sur 2, et de 20 centimètres d'épaisseur. Il a la forme d'un plateau de table, ou d'un siège de balançoire, et il est peint de traînées rouges et bleues sur un fond jaune d'or. Notons à ce propos que malgré les différentes couleurs présentes dans le décor, l'éclairage (surtout la lumière blanche, tombant de très haut, des projecteurs H.M.I.) donne la plupart du temps à cet espace l'aspect d'une crypte où dominent le gris, l'acier, la nuit.

Le bloc de bois va scander l'action du spectacle de ses divers mouvements. Sa première apparition l'apparente à un instrument de torture (encore), puisqu'il descend lentement sur H2 au moment où ce dernier évoque l'idée de Elle ("c'est là, enfoncé en moi"). A mesure que le bloc descend au dessus de la tête de H2, le sol s'enfonce sous ses pieds dans les dessous du plateau. Ce n'est que l'apparition de H3 qui arrêtera, puis inversera le mouvement de la machine infernale, permettant à H2 de s'extirper de sa "fosse". La machine de Lassalle s'apparente ici de façon très remarquable⁶⁷² à la machine qu'avait inventée Régy pour sa première version de *Elle est là*, H2 étant métamorphosé dans les deux cas en "clou" qu'on enfonce dans la scène. Dans la suite du spectacle de Lassalle pourtant, le bloc de bois sera confiné dans une fonction beaucoup plus pacifique puisqu'il servira surtout de siège, et au besoin de balançoire, lors des échanges entre H2 et H3, ou entre les deux hommes et F. Certes, son aspect énigmatique, souligné par la façon dont il "tombe du ciel" (comme un clin d'oeil à la barre mystérieuse de *2001 Odyssée de l'espace*), fait que le spectateur est toujours tenté de lui attribuer un sens symbolique. Jean-Loup Rivière y voit la "terre plate" des premiers temps de l'humanité, ou un plateau de théâtre suspendu⁶⁷³. Roland Bertin parle d'"une étrange machine à peser le danger". Alain Faudemay⁶⁷⁴ considère le mouvement de balançoire du bloc de bois comme un équivalent

⁶⁷² D'autant plus remarquable que Lassalle n'a pas eu l'occasion de connaître le projet scénographique de Régy.

⁶⁷³ "(...) ce plateau suspendu qui montrerait tout le théâtre, comme une carte, theatrum orbis terrarum disait-on autrefois, montre tout le Monde. Et ils sont deux, là, assis au bord du monde. Lutins ou Atlas?" (Jean-Loup Rivière, "Ce théâtre n'est pas...", *Comédie Française Les Cahiers*, n°8, été 1993, p.79.

théâtral de l'adjectif "fluctuant", si caractéristique de l'écriture de Sarraute: fluctuations des tropismes, fluctuations des interprétations possibles pour l'acteur du théâtre de Sarraute. On peut d'ailleurs se rappeler que l'instabilité du lieu est en quelque sorte le thème scénographique du spectacle. Mais au delà de ces interprétations certes stimulantes, le fonctionnement théâtral de cet élément si présent du décor n'apparaît pas vraiment convaincant⁶⁷⁵. Autant sa première apparition est forte et énigmatique (soulignée comme elle l'est par un son grave et vibrant), et sa première "utilisation" inquiétante, autant on est déçu par la suite de le voir réduit à une fonction qui semble anecdotique, et qui dévalue même la possible poésie de l'objet.

C'est aussi que l'action sur scène ne nous entraîne pas vraiment dans une dimension autre que celle d'un certain réalisme. Certes, le jeu très retenu et légèrement décalé de Christine Fersen, ou celui à la fois très dessiné et très intériorisé de Jean Dautremay, peuvent nous suggérer par moment la dimension imaginaire du monde tropismique. Certes, quelques moments de duo clownesque entre H2 et H3 ont visiblement été chorégraphiés par le metteur en scène de façon à troubler l'illusion naturaliste. Mais la plupart du temps, le jeu très émotionnel de Roland Bertin, sa voix aux inflexions persuasives ou emportées, en un mot l'impact immédiat de son indéniable "présence", nous entraînent à adhérer presque naïvement à son personnage: nous voyons un homme presque "comme nous" souffrir et se rendre fou à cause de l'idée qu'a une femme. Et la forme que l'acteur donne à cette souffrance nous est si familière que nous n'en percevons plus l'insolite (pour reprendre l'opposition que fait Sarraute entre "le fond insolite et la forme familière"). Du coup, l'insolite du lieu, lorsqu'il n'est pas mis en jeu de façon significative, risque de nous apparaître simplement hors de propos⁶⁷⁶.

⁶⁷⁴ Alain Faudemay, "Parole et mouvement dans le théâtre de Nathalie Sarraute", Colloque ***Statisme et mouvement au théâtre***, Publications de la Licorne, U.F.R. de Langues et Littératures de l'Université de Poitiers.

⁶⁷⁵ Il semble que les mouvements du bloc de bois aient été finalement beaucoup plus restreints que dans le projet initial, du fait que l'informatisation du cintre n'était pas parfaitement au point.

⁶⁷⁶ On l'a déjà signalé à propos du ***Silence***: les critiques les plus attentifs soulignèrent la tension de la mise en scène de Lassalle entre un jeu souvent psychologique et un parti pris non réaliste dans l'écriture de l'espace.

Au total, la mise en scène de Lassalle, pas plus que celle de Régy, ne semble avoir réussi à tenir jusqu'au bout un parti pris très clair. Avec des principes scénographiques assez proches de ceux de Régy dans sa première version (mais moins agressifs pour le spectateur, qui est laissé en position extérieure), et avec le même acteur que Régy dans sa deuxième version, Lassalle compose un spectacle très différent probablement de celui de la création. Pourtant ce spectacle souffre lui aussi d'une sorte d'hésitation, de contradiction non résolue entre des tendances divergentes (dont il faudrait trouver la synthèse ou le dépassement dialectique): contradiction entre "un décor symbolique et un style de jeu réaliste", comme l'a écrit Sheila M. Bell⁶⁷⁷, ou, pour le dire dans des termes plus "lassalliens", équilibre difficile à trouver entre une volonté de théâtralisation du texte et une volonté d'incarnation du jeu. Dans le cas de Régy comme dans celui de Lassalle, il est probable que les nouveautés d'écriture de la pièce, et leur caractère parfois problématique, ont rendu plus difficile encore le travail de la mise en scène. En particulier le traitement scénique des adresses au public entraîne souvent la mise en scène dans des directions difficiles à maîtriser: dans la première version de Régy, c'est la scénographie tout entière, dans son extrême agressivité, qui repose sur l'idée d'un public "pris en tenaille" par les acteurs; au contraire, dans la mise en scène de Lassalle, les interpellations du public semblent aboutir surtout à installer H2 dans une position privilégiée et une relation complice avec le public, et du coup à brouiller ses rapports avec les autres personnages.

3) Du "boulevard" à la "pièce engagée": l'éventail des interprétations critiques:

Ce tour d'horizon ne serait pas complet si nous ne revenions pas un peu plus longuement sur les curieuses réactions critiques qu'ont suscitées les mises en scène de *C'est beau* et *Elle est là*, comme nous l'avons signalé dans la Présentation de cette partie. L'oeuvre romanesque de Sarraute avait subi une longue période d'indifférence ou d'incompréhension

⁶⁷⁷ Sheila M. Bell, "The conjurer's hat: Sarraute criticism since 1980", *Romance Studies* n°23, printemps 1994.

du public et de la critique, mais après *L'Ere du soupçon* et les "succès" romanesques du *Planétarium* et des *Fruits d'or*, Sarraute n'avait plus guère été en butte à cette incompréhension. Même l'accueil des premières pièces témoignait la plupart du temps d'une tendance nouvelle à accueillir avec intérêt des propositions un peu expérimentales. Et les quelques voix qui s'étaient élevées pour dénoncer dans ces pièces chorales une "impasse" de l'écriture dramatique, n'avaient rien que de très banal peut-être pour une dramaturge aussi peu sûre d'elle que Sarraute, qui d'ailleurs proclamait alors qu'elle n'imaginait pas du tout ses pièces sur la scène. L'accueil réservé aux créations de *C'est beau* et *Elle est là* concerne une écriture dramatique en train, nous l'avons dit, de se renouveler, et une dramaturge en qui s'est nettement affermi le désir de théâtre, nous l'avons vu. Pour ces deux raisons, cet accueil critique aura une importance sans doute plus grande aux yeux de Nathalie Sarraute.

La création de *C'est beau* suscite un accueil largement favorable. François Nourrissier dans *Le Figaro*, Dominique Jamet dans *L'Aurore*, Matthieu Galey dans *Le Quotidien de Paris*, semblent saluer à la fois les vertus de l'écriture de Sarraute (dont ils ne parlent que pour rappeler les grands thèmes de son oeuvre) et surtout l'heureuse rencontre de cette écriture avec le talent du metteur en scène Régy. Sous leurs trois plumes élogieuses revient de façon insistante la référence à la musique: "musique froide à cinq voix" pour Nourrissier, "concerto parlé" pour Galey, "partition invisible (...) suite des mouvements de l'âme comme on parle des mouvements d'une symphonie", surenchérit Jamet. Parmi les quelques réticents, Michel Cournot semble seul vouloir être encore plus radical dans l'abstraction que Régy lui-même: "Prononcé par de grands corps habillés (...) le texte de Nathalie Sarraute change du tout au tout de nature. Pour un peu, ainsi déguisé, il deviendrait une conversation aliénée et chichiteuse (...). Le théâtre de Nathalie Sarraute est parmi les plus forts qui soient, mais c'est un théâtre sans théâtre, sans action et sans acteurs."⁶⁷⁸

⁶⁷⁸ *Le Monde*, 29 octobre 1975. Est-ce une façon de dire que le théâtre de Sarraute est fait pour être lu seulement?

De façon plus directement pertinente peut-être, certains critiques soulèvent la question du *comique* dans les pièces de Sarraute. Pierre Marcabru dénonce sur un ton très polémique ce qu'il appelle le contresens de la mise en scène de Régy, accusé d'avoir transformé, à coups d'"interminables silences", les variations ironiques d'une petite comédie écrite pour s'amuser, en "bizarre rhapsodie" de l'incommunicabilité⁶⁷⁹. Plus sérieusement, Jean Vigneron, qui avait écrit sur les trois premières pièces des comptes rendus élogieux, s'interroge sur le "style" propre de cette quatrième pièce, dont il est le premier à souligner la nouveauté d'inspiration par rapport aux pièces chorales. Vigneron souligne le décalage présent dans le texte entre certaines caractéristiques de comédie légère ("une saynète du Boulevard, voisine de l'inspiration de Labiche", des personnages "vaudevillesques") et une thématique — maintes fois explorée par Sarraute — beaucoup plus grave, une réflexion sur les "maux" engendrés par les "mots". Il regrette que Régy ait gommé l'humanité du thème et transformé cette scène de famille, dans laquelle chacun pouvait se reconnaître, en "une liturgie absconse"⁶⁸⁰. Le débat mérite sans doute d'être ouvert, car même un critique très admiratif du travail de Régy, comme Matthieu Galey, soulève la question: "Elles <les pièces de Sarraute> n'en sont pas si loin du reste <du Boulevard>, car elles sont faites d'une série de clichés recueillis soigneusement par (...) une 'écoutouse' féroce (...) certains personnages de Françoise Dorin pourraient fort bien <les> reprendre à leur compte. (...) Mais l'intérêt de Nathalie Sarraute n'est pas — pas seulement — dans cet humour, que Claude Régy, le metteur en scène, gomme le plus possible, à tort ou à raison, pour essayer de nous rendre sensible le perpétuel contrepoint de la fameuse 'sous-conversation' (...)"⁶⁸¹. Le comique de Sarraute est bien réel, mais il ne semble pas encore avoir tout à fait trouvé sa traduction théâtrale. Régy se défend certes de vouloir le gommer, et se contente de souligner qu'il se refuse à "séparer le comique du tragique" (voir l'Entretien en Annexe). Mais, comme on l'a vu, il choisit de privilégier, sous les paroles, l'épaisseur du silence, la

⁶⁷⁹ **France-Soir**, 1er novembre 1975.

⁶⁸⁰ **La Croix**, 8 novembre 1975.

⁶⁸¹ **Les Nouvelles Littéraires**, 3 novembre 1975.

béance du non-dit, au détriment du "débat" des personnages avec les mots, avec lesquels ils se débattent et dans lesquels ils s'empêtrant: le comique éventuel de ces débats passe donc nécessairement au second plan. C'est un comique sans doute paradoxal: le ridicule ou le grotesque y est inquiétant, et suscite ce que nous avons appelé (à propos du *Isma* de Loyon) un "rire horrifié". Il ne semble pas, par ailleurs, que le rire ait été totalement absent des représentations du *C'est beau* de Régy. Décider, comme le fait Marcabru, que c'est en dépit des efforts contraires du metteur en scène, relève peut-être d'une vision un peu stéréotypée du comique — qui devrait forcément impliquer dans la mise en scène légèreté, rapidité, et superficialité. Le comique d'une pièce de Nathalie Sarraute est en fait si "consubstantiel" à son écriture que trouver sa traduction théâtrale équivaut bien souvent à trouver le "ton" de cette pièce. Contentons-nous de noter que, au moment où Régy crée *C'est beau*, ce comique reste encore, pour la critique et le public comme pour le metteur en scène, quelque peu problématique.

Nous ne nous attarderons pas sur l'accueil critique de *Elle est là*, que nous avons assez longuement décrit dans la Présentation de cette Troisième Partie. Nous avons noté la façon dont de nombreux critiques avaient ignoré la complexité de la pièce, la réduisant à une dénonciation de l'intolérance, comme s'il s'agissait d'une "pièce engagée". Nous avons aussi souligné que le drame de l'idée avait été le plus souvent perçu comme la manifestation secondaire d'un conflit essentiellement interpersonnel, motivé par des incompatibilités psychologiques et sociales. Il est probable que Nathalie Sarraute a dû ressentir la fréquence de ces contresens d'autant plus vivement qu'elle s'était justement plus "exposée" dans cette pièce. Il est possible aussi que les difficultés de la mise en scène de sa pièce l'aient éclairée sur certaines illusions plus persistantes peut-être au théâtre que dans le roman — l'illusion du personnage en particulier. C'est donc peut-être grâce aussi aux malentendus suscités par *Elle est là*, qu'elle va choisir, dans sa dernière pièce, d'interroger plus précisément cette illusion.

Annexe 1: Entretien avec Claude Régy

*Vous parlez, dans **Espaces perdus**, de votre deuxième rencontre avec le théâtre de Duras (**L'Amante anglaise**, en 1968, après **Les Viaducs de la Seine-et-Oise** en 1960) comme d'un moment essentiel dans votre parcours: vous aviez évacué le théâtre et le théâtre revenait sous forme d'écriture, ou de parole; ensuite, vous parlez de votre découverte de Handke, en 1973. Comment Sarraute s'inscrit-elle dans votre parcours, à ce moment-là (vous montez **Isma** en 1973, juste avant Handke)?*

Je crois qu'on peut parler d'abstraction; je pense que l'abstraction au théâtre est en général difficile, parce qu'on voit des corps, on voit des images, on voit du spectacle... C'était, là aussi, d'une autre manière, peut-être encore plus radicalement, faire jouer le matériau qui s'échappe de l'écriture, qui est créé par l'écriture. C'est d'ailleurs, je crois, le handicap de ce théâtre. Il faut dire que Sarraute n'a jamais eu envie d'écrire pour le théâtre, c'est une commande de la radio allemande qui a déclenché les premiers dialogues; il n'y avait aucune représentation, et ça reposait donc sur le texte. Ensuite, on s'est mis à représenter ça. Quand on monte ses pièces — et c'est ce qui m'a maintenant un peu paralysé — la question c'est: quoi représenter?

Elle dit naïvement qu'elle aime mieux mettre des personnages d'hommes parce que les femmes sont tout de suite interprétées sur des choses affectives, des rapports sexuels, familiaux, je ne sais quoi; mais je lui ai fait avouer qu'avec les hommes, c'est la même chose: un homme peut aussi représenter une fonction, une classe sociale, être père, patron etc... La grande difficulté — je pense que ses derniers livres, qui sont sur les mots, le prouvent — c'est: comment représenter la matière même du langage?

Cela repose sur des choses minuscules: pour parler de ce que j'ai monté, la manière de prononcer une syllabe (en l'occurrence, et de façon humoristique, la finale des mots en -isme, ce qui n'est jamais, évidemment, innocent), une déformation comme cela déclenche

des réactions en chaîne incontrôlables, qui atteignent des proportions qui ressemblent au racisme... C'est toute une série de déflagrations en chaîne à partir d'une petite sensation à priori anodine, tout un monde qui se développe, pas du tout selon les schémas de la convention, c'est cela qu'elle a inventé, c'est de descendre dans l'exploration de ces mouvements là.

Alors le théâtre pose la question de comment faire percevoir ces cheminements, qui téléguident nos comportements et qui se situent dans une région que nous n'analysons pas, jamais, et qui n'est pas analysée par la science, ni par l'art, en général, ni par la philosophie, ni par la psychologie, ni par la psychanalyse, ça échappe à tout... C'est donc un monde qui est au delà de tout ce qu'on connaît, c'est sa vertu d'ailleurs, c'est de nous mettre en relation avec une chose inconnue. Toute la difficulté du théâtre est là: comment faire parler des gens qui sont là, avec un corps, présents, en sauvegardant l'essentiel, en laissant le texte nous faire entrer dans ce monde caché, nouveau, inexploré, dans ces mouvements de conscience obscurs... Nathalie Sarraute dit que dans les romans les gens rétablissent une histoire, des rapports; dans *Les Fruits d'or*, les gens voyaient des couples. Les lecteurs normalisent les choses.

Elle même joue parfois avec cela; Isma commence avec un couple qui se sépare: H1, celui qui ne supporte pas qu'on parle des Dubuit, s'en va, il demande à sa femme de le suivre et elle refuse énergiquement...

Ce n'est pas un divorce! Ils n'éprouvent pas la même chose, ils ne sont pas d'accord, c'est tout ce qu'on peut dire. Ce qui est intéressant, justement, ce n'est pas la séparation, c'est qu'il y a une différence dans le ressenti, dans la manière d'appréhender les choses; il y a des gens qui accèdent à cette "exploration", et des gens qui n'y accèdent pas, ceux là sont rejetés par l'exploration même...

Alors comment au théâtre représenter une pensée qui n'en supporte pas une autre? Mais il ne s'agit pas d'intolérance, il ne s'agit pas de l'étiquette, de l'appellation contrôlée, comme il est écrit sur la boulette. Bernard Dort, qui a toujours été brechtien, m'avait dit "pour une

fois vous avez monté enfin une pièce intéressante, vous avez monté une pièce sur l'intolérance, c'est magnifique!" Ce qui est toujours très difficile quand il s'agit de théâtre ou de littérature, c'est de comprendre qu'on parle d'autre chose que de ce qui a déjà été répertorié, exploré, parce qu'on essaye toujours de raccrocher l'inconnu au connu. Or Sarraute a toujours exploré un matériau tout à fait irrepérable, il faut se débarrasser de tous nos repères...

La gageure est de représenter une "machine à sensations" qui ne supporte pas une autre "machine à sensations"; comment représenter cela? C'est vrai que remettre un homme et une femme sur la scène, c'est grossier et ça risque de nous pousser vers des interprétations fausses: l'intolérance, la jalousie, l'orgueil... Alors bien sûr que c'est intéressant dans la mesure où on peut tenter au théâtre de représenter l'irreprésentable. Dostoïevski disait déjà — en tous cas fait dire à Hippolyte dans *l'Idiot* — " peut-on représenter ce qui n'a pas d'image?" Là, il s'agit de représenter ce qui n'a pas d'image, mais ce n'est guère par l'image qu'on peut le faire entendre!

En même temps, toutes ces sensations, tous ces mouvements obscurs que décrit Sarraute sont très ancrés dans la matérialité des corps...

Oui, mais comment représenter ça? Il faudrait faire un scanner de l'intériorité! On n'a que les moyens du théâtre, on a la voix, ses vibrations, et des corps dans l'espace. On ne peut qu'espérer travailler avec les acteurs de telle manière que la matière du texte prenne le dessus. C'est pour cela qu'il ne faut pas faire d'image, il faudrait laisser le plateau le plus vide possible... Pour ce type de "représentation de l'irreprésentable", les photos ne disent absolument rien. Il faut arrêter avec cette manie de croire qu'on peut tout photographier, il faut se rendre compte qu'on photographie l'extérieur des choses; puisqu'on ne peut pas, à partir de ce qu'on entend, imaginer ce qu'on ne voit pas et qui est invisible... Quant à la captation audio, il y en a eu une pour *Elle est là* , mais malheureusement j'ai voulu m'en occuper et je l'ai fait trop comme au théâtre, j'ai trop ralenti les choses: quand on a le support de l'espace et des corps, c'est supportable, quand on n'a que l'oreille, ça l'est moins.

Mais de toutes façons, je ne tiens pas aux traces, les choses sont éphémères et c'est dans la pensée que ça travaille; ça travaille en se déformant, en se transmettant selon des voies très mystérieuses d'ailleurs, même parfois à des gens qui n'ont pas vu un spectacle. La captation est une image fausse premièrement, et deuxièmement c'est un souvenir arrêté, unique, fermé, alors que la rêverie qui passe d'un cerveau à l'autre est plus riche, et reste vivante, c'est à dire qu'elle se transforme...

Justement, comment est-ce que Sarraute a "fécondé" votre travail, est-ce qu'elle vous a aidé à trouver quelque chose de votre théâtre?

Oui, je crois qu'elle a renforcé cette recherche, cet essai de prendre le texte comme élément dramatique principal, cette façon de considérer que c'est le texte qui est créateur de sensation, créateur d'image; c'est dans le texte qu'est la mise en scène, de même que c'est dans le texte qu'est déposé le jeu des acteurs. Il faut essayer de restituer l'écriture en lui rendant sa force de création, en mettant le spectateur dans la même écoute libre, flottante, nomade au besoin, que le lecteur.

Il s'agit simplement de ne plus jouer comme on joue d'habitude; ce qui est grave, dans beaucoup de représentations de Sarraute, c'est qu'on le monte comme si c'étaient des personnages et on fait parler les acteurs comme si c'était un dialogue. Donc ils parlent juste, ils parlent naturel, et on donne l'impression qu'il s'agit de conversations de salon; les acteurs mettent un peu de sentiment, ils incarnent, ils interprètent, et on dit "oui, c'est un joli dialogue, comme cette femme écrit bien, comme c'est subtil, comme c'est raffiné", mais l'essentiel de ce que le texte devrait nous transmettre ne passe pas. Il y a beaucoup de représentations de *Pour un oui ou pour un non*, par exemple, où je ne suis pas sûr que le réalisateur et les acteurs aient eu assez la sensation qu'il ne fallait pas jouer, qu'il fallait laisser le texte parler lui même, c'est à dire nous emmener là où Sarraute est allée le chercher pour écrire. On devrait être sidéré, on ne devrait rien trouver normal — et ce n'est pas le cas! C'est pour ça que j'ai un peu renoncé à monter le théâtre de Sarraute, c'est

tellement infaisable, tellement à la limite de l'impossible. C'est tentant mais on risque fort de rester du mauvais côté, c'est à dire qu'on ne voie rien, ou qu'on trahisse complètement...

*Que la présence de l'acteur entraîne forcément identification, nous ramène à du connu, au réalisme psychologique, ce n'est pas ce que suggère votre travail, je pense à **La mort de Tintagiles** par exemple...*

Maeterlinck est un précurseur. Sarraute et Duras étaient venues voir **Intérieur**, et elles avaient été très frappées de voir des choses qu'elles pensaient avoir inventées; tous ces mouvements hors conscience qu'il explore, cette "connaissance qui échappe à la connaissance", c'est très proche de Sarraute. Les deux pièces que j'ai montées de Maeterlinck appartiennent au théâtre pour marionnettes: il voulait explorer l'ombre et la lumière, les formes abstraites. Mais je ne voulais pas faire des marionnettes parce que je ne sais pas, et puis — c'est l'histoire de la "sur-marionnette" de Craig, si vous voulez — on peut faire jouer les acteurs d'une façon qui ne soit ni psychologique, ni sentimentale, de façon qu'ils ne mettent pas leur travail en avant pour le proposer à l'admiration. On a travaillé sur le théâtre d'ombre avec le décorateur, les acteurs étant présents mais pas repérables, et on a travaillé le texte comme un texte unique partagé entre plusieurs personnes, pas comme un dialogue, mais comme un monologue à plusieurs voix — c'est aussi la démarche de Handke dans les pièces parlées, **Outrage au public** ou **Introspection**. En effet tout cela se rejoint, dans mon inconscient probablement... En tous cas il est intéressant de voir à quel point Maeterlinck, qu'on considère souvent comme un auteur désuet, un peu dans la poussière du symbolisme, a inventé la littérature contemporaine et a osé l'appliquer au théâtre.

Quand vous avez monté les textes de Sarraute, à quel point en étiez vous de votre travail avec les comédiens, de votre recherche d'une façon différente de travailler les textes?

Il est certain que dès le départ quelque chose m'a détourné du théâtre tel qu'il se pratiquait, je crois; et petit à petit, il y a eu ces textes que j'ai rencontrés un peu instinctivement — mais rien n'arrive vraiment par hasard... C'est un mouvement très vaste, il correspond peut-être, après Maeterlinck, à l'arrivée du Nouveau Roman, qui a systématisé, il me semble, la suppression de la narration, de l'action, la suppression de la psychologie, et des personnages. A partir de là, il faut inventer un théâtre qui se passe de toutes ces données! Il est vrai que je n'ai monté pratiquement que des contemporains — en rattachant Maeterlinck aux contemporains, puisque je le trouve en avance sur son temps (j'ai monté une fois Strindberg, une fois Tchekhov, deux fois Pirandello). Alors j'ai essayé d'inventer des formes de théâtre qui servent cette révolution-là, au lieu de jouer ces textes comme les auteurs classiques, selon les règles du jeu classique tel qu'on l'enseigne dans tous les conservatoires, c'est à dire du réalisme psychologique.

Après la séparation du groupe du théâtre Antoine⁶⁸² avec qui j'avais monté Saunders, Osborne, Wesker, Storey, je suis "tombé" sur *L'Amante anglaise*, huit ans après *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* — entre-temps, j'étais devenu "le jeune metteur en scène à la mode", qui avait "découvert autre chose"... Et c'est vrai que *L'Amante anglaise* a été une révolution, d'ailleurs c'est tombé juste en 68! Ensuite il y a eu d'autres Duras, et puis Sarraute, et puis Handke, et Botho Strauss; ensuite à nouveau l'Angleterre avec Gregory Motton... pour moi il n'y a pas de frontières, ce qui m'intéresse c'est ce qui est commun à tous ces gens, c'est frappant de voir à quel point c'est une vraie patrie, ce territoire de la création, ces manières de renouveler l'écriture, de secouer les vieilles choses...

(Claude Régy refuse d'entrer dans le débat sur une hypothétique écriture féminine qui pourrait rapprocher les théâtres de Duras et Sarraute, et considère qu'il y a une nécessaire "bisexualité" de la création artistique.)

⁶⁸² Au départ, Michel Bouquet, Bernard Fresson, Jean Rochefort, et Delphine Seyrig, qui ont créé les premiers Pinter; ensuite, le groupe s'enrichit d'autres acteurs, dont Michael Lonsdale.

*Vous aviez écrit en 74, dans les cahiers Renaud -Barrault, un texte très politique à l'occasion de votre mise en scène de **C'est beau...***

Cela a beaucoup choqué Nathalie, d'ailleurs. J'avais voulu faire entendre cette possibilité-là. Mais ce n'est pas cela qu'elle explore... le fait que la jeune génération refuse la culture de ses géniteurs...

Ce que vous dites dans cet article, c'est plutôt qu'il peut y avoir une pratique "totalitariste" du langage, qui fait du langage un système d'oppression, et qu'il faudrait essayer de "casser" cela...

Casser le système d'oppression du langage, oui, c'est très Handkien, ça... chez Sarraute, ce seraient les points de suspension... De toutes façons, Sarraute explore un monde inconnu et sans repères, donc ça, c'est forcément explosif, subversif; ça fait exploser les cadres normaux, le langage normal. Elle a fait oeuvre de poète, donc extrêmement subversive — si on la lit là où elle est écrite. Je me suis beaucoup battu contre le théâtre officiellement politique, c'est à dire social et didactique. Il y a une manière de faire de la politique qui est beaucoup plus profonde, et beaucoup plus efficace, beaucoup plus troublante — d'ailleurs il n'y a qu'à voir comme les jeunes générations sont attirées par l'écriture de Sarraute...

Ce qui se déclenche dans *Isma*, cette irradiation de choses innomables, ce sont sans doute les mêmes choses qui se déclenchent dans le cas du racisme, mais on ne peut pas les nommer vraiment. On ne peut pas parler simplement de répulsion, parce qu'on ne peut jamais s'arrêter au sens d'une phrase chez Sarraute, c'est de l'accumulation des phrases que naît la sensation pour le lecteur ou le spectateur. On travaille toujours phrase par phrase, mais là, c'est une espèce de coulée qui se met en marche, se met en marche et se

développe, sans qu'on puisse séparer, isoler quelque chose pour le formuler dans un vocabulaire repérable...

En même temps, dans son théâtre, Sarraute s'amuse, elle se repose du travail du roman, elle l'a toujours dit! Elle prend quelque chose dans les "déchets" de son roman, et elle s'amuse avec; pour elle, le théâtre n'est pas sérieux. On m'a reproché, d'ailleurs, de l'avoir monté trop sérieusement. Moi, je peux avoir beaucoup d'humour sans rigoler, mais je vois bien que souvent les gens ne le perçoivent pas, Motton aussi me fait ce reproche. Je n'essaye jamais de faire rire, je pense qu'on peut rire dans le tragique, c'est ça l'important d'ailleurs, c'est de ne pas séparer le comique du tragique. Et puis, il y a le rire intérieur, c'est un théâtre intérieur, il n'y a pas de raison que ça nous fasse éclater de rire, c'est un sourire intérieur, un sourire de la conscience... Je sais qu'on me reproche ça, en général. Même Nathalie... Comme tous les auteurs, je crois, elle a peur d'ennuyer, donc elle pense que si on s'amuse un peu, si ce n'est pas trop lourd, ça "passera mieux".

*Avec **Elle est là**, l'écriture de Sarraute s'éloigne de la référence radiophonique et semble impliquer de plus en plus nettement le public, et même supposer sa présence réelle, avec par exemple l'apparition de H3, puis la boulette lancée sur la scène...*

Bien sûr... Mais ce qui est surtout intéressant, et qui est apparu plus clairement après 68, c'est le fait de supprimer la frontière entre la scène et la salle, et de faire un échange de matière mentale entre les deux. Donc de jouer dans un univers, là aussi, abstrait, sans décoration ni sur la scène ni dans la salle, et sans séparation entre les deux, ni surélévation. Dans la petite salle d'Orsay, les gradins arrivaient au pied du plateau et il n'y avait pas de cadre; comme je n'avais pas fait de décor, il n'y avait aucune différence entre la scène et la salle. Pour *Isma*, à l'Espace Cardin, la disposition en rang d'oignon sur le plateau très long n'est pas une chose dont je suis très fier, mais c'était un développement de *L'Amante anglaise*. On avait en tous cas fait une salle restreinte, pas de cadre et pas de décor, les murs étaient les mêmes, c'était le même univers, sans séparation entre la scène et la salle — ça, pour moi, c'est tout à fait essentiel! Maintenant, j'ai pris l'habitude vraiment de ne

travailler que quand je suis maître de l'architecture, complètement. Cela vient de cette époque-là, de Duras et Sarraute, parce que je ne voulais pas donner l'impression d'un objet de beauté surélevé et encadré et séparé. Cela a commandé finalement tout ce que j'ai fait depuis, cette idée de faire un univers mental commun, abstrait, où les choses circulent, où le mental peut s'échanger, se développer en liberté, où le texte peut faire son travail...

*Comment justement aviez-vous résolu le problème des voix dans **C'est beau**?*

Comme il y avait des gens sur la scène, j'ai mis deux actrices dans la salle! Je voulais que ces voix soient vraiment une émanation du public, c'est ça qui est intéressant, de même que dans la scène de l'écoute de la musique, ce qui est intéressant c'est de sentir que toute perception est influencée par la personne qui est avec moi. Ainsi, au théâtre, l'écoute est très différente selon la composition du public, le mieux étant qu'il soit le plus divers, le moins homogène possible...

(Entretien réalisé à Montpellier, le 12 mars 1998).

Annexe 2: Entretien avec Daniel Berlioux

*(Daniel Berlioux est l'acteur qui a le plus souvent travaillé des textes de Nathalie Sarraute: le Fils dans **C'est beau**, H2 dans **Elle est là** (première version) et le locuteur 3 dans **Les Fruits d'or**. Il évoque ce "parcours Sarraute").*

La rencontre avec Claude Régy:

J'ai été formé chez Balachova, la dernière année avant sa mort. Elle nous permettait de bénéficier d'enseignements différents en invitant d'autres metteurs en scène (qui avaient parfois été ses élèves): Régy, Lonsdale, Darras, Terzieff. Pendant cette formation, j'ai été repéré par deux metteurs en scène qui m'ont permis de démarrer dans deux directions presque opposées: il s'agissait d'une part de Claude Régy, d'autre part de Romain Bouteille qui cherchait à constituer une nouvelle équipe pour le Café de la Gare. C'étaient donc deux pratiques théâtrales très différentes, mais qui avaient en commun un certain sens de la musicalité dans le jeu de l'acteur, et aussi une grande exigence.

Avec Claude Régy, j'ai commencé par un spectacle sans texte, en 1973. Jack Lang, qui dirigeait Chaillot, avait commandé un spectacle pour enfants et adultes à Vitez, Pintilié⁶⁸³, et Régy. Régy avait choisi de travailler sur le thème des mythes de passage de la vie à la mort. Le spectacle s'intitulait **Vermeil comme le sang** et fut assez controversé: il n'y avait pas de texte (mais le "regard dramaturgique" d'Armando Llamas); il y avait en revanche de la musique et énormément d'événements scéniques se passaient dans le décor d'Arroyo, avec un côté *happening*: les acteurs étaient enduits de boue, il y avait un envol de feuilles mortes, des blocs de glace - c'était une matière très riche visuellement, issue de trois mois de répétitions et d'improvisations des douze acteurs... En même temps que ce spectacle,

⁶⁸³ Qui montèrent respectivement **Vendredi ou la Vie sauvage**, d'après Tournier, et **Turandot**, d'après Puccini et Gozzi.

Régy travaillait *Isma* de Sarraute et *Home* de Storey à l'Espace Cardin. C'est comme cela qu'il m'a proposé ensuite de jouer dans *C'est beau*.

La mise en scène de C'est beau:

Le spectacle était monté dans la petite salle du théâtre d'Orsay. Jean-Louis Barrault, qui avait lui-même monté deux Sarraute, semblait assez réservé sur le succès que pouvait rencontrer le spectacle. Ce fut donc un succès inattendu. Après deux ou trois mois d'exploitation, Barrault a demandé qu'on prolonge, mais Emmanuelle Riva a refusé, en disant que c'était trop épuisant à jouer — une position que ni Barrault, ni Renaud, avec leur côté "forain", ne voulaient comprendre! Oui, ce fut un énorme succès, qui reposait sur le "trois fois rien" sarrautien...

Pour tout décor, il y avait une sorte de "feuille" blanche au fond du plateau. C'était comme un astre autour duquel j'accomplissais ma révolution. Quand le Fils est renvoyé dans sa chambre par son père, je commençais à me diriger vers la feuille, mais il se passait bien dix minutes avant que je ne disparaisse derrière, et puis encore dix minutes avant que je ne réapparaisse, et pendant tout ce temps-là la scène continuait à se dérouler entre Emmanuelle Riva et Jean-Luc Bideau.

Bideau était un acteur qui allait un peu à contre-courant de la direction de Régy, et finalement cela a donné d'excellents résultats: il faut savoir résister à Régy, ne pas se laisser engloutir. Le travail de "nourriture" de Régy était très riche; c'est la dimension naturelle de son travail d'éclairer l'intelligence du sous-texte, la germination du sens. Pour reprendre une expression de Gérard Depardieu, "Claude fait notre valise": ensuite les acteurs peuvent partir pour la traversée du spectacle, ils ont dans leur valise tout ce qui pourra leur servir. Pour *C'est beau*, on avait fait des improvisations sur le mutisme, la déficience physique, le partage du monde entre trois chefs d'état intersidéraux, toutes sortes de choses; avec Régy, on part dans des imaginaires gigantesques, et extrêmement concrets en même temps; il sent toutes les variations de tension de l'imaginaire.

Grâce à ce travail, on trouvait chaque jour de nouvelles choses, si bien que, à un moment, Régy a envisagé de ne pas fixer les choses, de garder au spectacle une part d'improvisation. Et puis, dans les derniers jours avant la création, il s'est ravisé, et il a à peu près fixé les choses. La plupart du temps, quand l'écoute et la tension entre nous étaient là, les choses circulaient entre les acteurs et des acteurs aux spectateurs. On a l'impression alors qu'on pétrit tous ensemble de l'impalpable, d'une façon qui demande à la fois de la délicatesse et de la puissance. Mais comme il n'y avait aucun garde-fou, rien de concret à quoi l'acteur pouvait se rattraper, eh bien parfois ça ne "passait" pas entre nous, et le spectacle devenait formel.

Je crois que Nathalie Sarraute considérait parfois le travail de Claude Régy comme un peu "compliqué" — compliqué par rapport à une convention de théâtre, un "bon sens" dont elle se serait sans doute sentie plus proche: elle aurait peut-être attendu, par exemple, un décor naturaliste pour *C'est beau*.

La "première version" de Elle est là:

Elle est là était une création prévue pour la grande salle de Beaubourg, dans le cadre du Festival d'Automne de 1978. Le décor était impressionnant: c'était un grand cylindre en métal dans lequel le public était enfermé; je jouais H2, et j'étais placé sur une sorte d'hélice, au centre; H1, H3, et F (les deux Hs étaient joués par Chloé Caillat et Agnès Jünger, qui avaient été les Voix de *C'est beau*, et F par Claude Degliame) circulaient sur une sorte de coursière circulaire courant en hauteur le long du cylindre, dans le dos du public; un plafond devait descendre peu à peu au fil de la pièce, écrasant l'espace entier de sa masse, comme une sorte de machine de torture, une machine kafkaïenne.

Claude Régy me demandait d'atteindre, pour jouer H2, un état extrême: je commençais mon texte en larmes. Les choix de mise en scène allaient loin dans le désespérant; c'était très éprouvant à travailler. C'est pour cela que lorsque Claude Régy m'a dit que je faisais probablement une dépression nerveuse, je n'ai pas protesté. On a arrêté les répétitions, et le spectacle a été repris plus tard, dans une autre optique, et avec d'autres acteurs.

*L'adaptation des **Fruits d'or**:*

Nathalie Sarraute avait vieilli; elle était devenue plus autoritaire, et pouvait menacer de retirer ses droits. Mais en général, elle laissait faire Elisabeth Chailloux, tout en disant qu'elle n'y croyait pas, que c'était et que ça resterait un roman. Elle était quand même heurtée par certaines choses, par exemple le fait que le rôle du critique soit tenu par Brigitte Catillon, une jeune et jolie femme, elle n'y croyait pas du tout. Aux filages, elle trouvait que tout allait bien, "sauf ça", et elle désignait la robe de Brigitte Catillon, elle aurait voulu au moins un pantalon!

Le spectacle fut un grand succès, c'était une sorte de satire brillante et intelligente, tout à fait dans une autre dimension que les deux spectacles de Régy.

(Entretien réalisé à Paris, le 12 décembre 2000).

Annexe 3: Entretien avec Roland Bertin

J'ai créé *Elle est là* en 1980 avec Claude Régy dans la petite salle du théâtre d'Orsay, et j'ai repris le rôle de H2 avec Jacques Lassalle en 1993 dans le spectacle Sarraute du Vieux Colombier.

C'étaient deux façons d'aborder le travail presque diamétralement opposées. Avec Jacques Lassalle — grand admirateur ému de Nathalie Sarraute — on a joué l'histoire, tout en "fouaillant" l'écriture. On jouait plutôt l'idée, ce qui motivait ces gens. Tout ce qu'il y avait d'angoissé, d'introverti, chez Jacques Lassalle, trouvait un écho dans ce que racontait *Elle est là*, et surtout H2, qui est à la recherche d'une vérité, avec tout ce que cela peut entraîner de totalitarisme: on touche l'ignoble en refusant l'autre.

Avec Régy, la phrase était presque épelée; le mot était une catapulte, porteur de mort. Le questionnement de Nathalie Sarraute sur ce que signifie un mot était très présent. C'était une aventure à travers une forêt de mots plus qu'une aventure à travers une forêt de situations. Le mot était chargé de dangers. Je suis encore tout plein de ce travail.

Au fond, j'étais plus acteur avec Lassalle, et plus "écrivain" avec Régy. Avec lui, on réécrivait en quelque sorte chaque mot. Chez Lassalle, on était plus au niveau de la phrase et de la situation.

Chez Régy la scène était nue, à part un escalier de fer au fond, et aussi une table avec une chaise. Chez Lassalle, il y avait cette barre-balançoire qui jouait, qui berçait le spectacle, comme une étrange machine à peser le danger, le mensonge; c'était un décor un peu symbolique. La nudité chez Régy était plus dangereuse, impitoyable... Les spectateurs se sentaient agressés, secoués; ils étaient en refus, ou fascinés — Philippe Tesson avait parlé de "diamant" — mais jamais ennuyés. La mise en scène de Régy était tellement radicale, c'était une mise à nu, une mise à mort. Tous les locuteurs étaient en quête et porteurs de mort, et souhaitant la délivrance. La mort était très présente, ce qui fait que les camps de concentration de la fin arrivaient très justement, amenés par cette violence terrible entre tous.

Rares sont les auteurs qui vous emmènent si loin...

(Entretien réalisé à Paris, le 21 juillet 2000)

QUATRIEME PARTIE

LAST BUT NOT LEAST:

POUR UN OUI OU POUR UN NON

Présentation

Pourquoi analyser la dernière pièce dans un chapitre séparé? En quoi *Pour un oui ou pour un non* mérite-t-il un traitement particulier? La réponse la plus immédiate à cette question nous est donnée, de façon un peu extérieure, par la fortune scénique exceptionnelle de cette dernière pièce. Sa création sur scène est pourtant encore plus tardive que pour les autres textes dramatiques⁶⁸⁴. La pièce est écrite en 81, l'année qui suit la mise en scène de *Elle est là*. Mais Claude Régy ne la créera pas sur scène, interrompant, sans doute à cause de l'expérience mitigée de *Elle est là*, une collaboration de plusieurs années qui était certainement pour beaucoup dans le désir de théâtre de Sarraute. C'est une complice de longue date qui créera la pièce: Simone Benmussa, la collaboratrice de Barrault. Celle qui avait "provoqué" la première mise en scène d'un texte de Sarraute mettra finalement en scène sa dernière pièce, après avoir monté en 84 une adaptation de son récit autobiographique *Enfance* (avec la voix enregistrée de Nathalie Sarraute dans le rôle du narrateur).

En dépit de cette création tardive, la pièce rencontre d'emblée un grand succès tant auprès du public qu'auprès de la critique. Dès la parution du livre, certains critiques particulièrement perspicaces avaient remarqué la force théâtrale du texte. Ainsi Francine de Martinoir, tout en soulignant la nature langagière de l'affrontement, insiste sur le plaisir spécifiquement dramatique éprouvé à la lecture: "nous sommes contraints de nous demander ce qui va se passer entre les deux personnages, nous nous trouvons, presque

⁶⁸⁴ *Le Silence*, écrit en 63, et *Le Mensonge*, écrit en 65, sont créés sur scène ensemble, en 67; *Isma*, écrit en 69, est créé sur scène en 73; *C'est beau*, écrit en 72, est créé sur scène en 75, et *Elle est là*, écrit en 77, est finalement créé sur scène en 80, après avoir été programmé pour 78. Il s'écoule au moins un an, au plus quatre, entre l'écriture et la programmation d'un texte de Sarraute sur une scène. Le court délai entre l'écriture de *Elle est là* et sa programmation initiale témoigne sans doute du succès du spectacle précédent, *C'est beau*. Inversement on peut penser que le long délai entre l'écriture de la dernière pièce (81) et sa création sur scène en France (86), est en partie une conséquence des difficultés rencontrées par la production précédente de *Elle est là*, et témoigne de la suspicion que le théâtre de Sarraute pouvait inspirer aux éventuels producteurs (voir l'Entretien avec Simone Benmussa, en Annexe).

malgré nous, entraînés dans un temps constructif, tourné vers l'action (...) Nous attachant aux personnages, nous guettons, traquons dans leur double discours ce qui en constitue les fissures, les failles (...) "⁶⁸⁵. Cette efficacité dramatique devient évidente une fois la pièce créée et nombre de comptes rendus — avec parfois comme une nuance d'étonnement — la célèbrent. "La pièce (...) est d'un comique gigantesque. Et en même temps, c'est une tragédie affreuse (...) C'est du grand théâtre", écrit Michel Cournot, et Pierre Marcabru renchérit: "Nous avons ici très exactement la substance même du théâtre, et ce pourquoi il est irremplaçable."⁶⁸⁶ Quant à Nathalie Sarraute, elle d'habitude si prudente à propos de ses pièces, et de leur possible destinée théâtrale, elle n'hésite pas à affirmer à propos de *Pour un oui ou pour un non* : "C'est le comble du théâtre"⁶⁸⁷. Cet avis sera partagé par nombre de professionnels du théâtre puisque les bordereaux de la S.A.C.D. permettent de dénombrer, depuis sa création en 1986, un nombre de représentations professionnelles très supérieur à ceux des précédentes pièces⁶⁸⁸. Pour la première fois, on compte aussi un nombre significatif de représentations à l'étranger (Pays-Bas, Angleterre, Espagne, Italie, Suisse, Belgique, Norvège, Portugal, Hongrie, Canada, Etats Unis, Russie), qu'il s'agisse de tournées des mises en scène françaises (celles de Benmussa, de Dulon, de Chailloux, de Lassalle), ou de leur reprise dans la langue du pays d'accueil (la mise en scène de Benmussa a ainsi été "déclinée" en anglais à New-York⁶⁸⁹ et en catalan à Barcelone), ou

⁶⁸⁵ Francine de Martinoir, "A la naissance même du drame", *La Quinzaine Littéraire* n°367, 16-31 mars 1982.

⁶⁸⁶ *Le Monde*, 28 février 1986, et *Le Figaro*, 25 février 1986, respectivement (repris dans Pléiade, pages 2031 et 2032).

⁶⁸⁷ "*Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute", entretien avec Irène Sadowska-Guillon, *Acteurs* n°34, mars 1986.

⁶⁸⁸ Arnaud Rykner en compte plus de six cents, dans le dossier qui accompagne la pièce pour son édition en Folio Théâtre (Gallimard, 1999, p.67).

⁶⁸⁹ En fait c'est la version new-yorkaise qui est la première version de la mise en scène de Benmussa (création le 29 mai 1985 au Manhattan Theater Club, avec Max Wright et Stephen Keep); mais il semble que ce spectacle ne marque pas la création de la pièce sur scène: d'après les bordereaux de la S.A.C.D., la pièce aurait en fait été jouée pour la première fois à Amsterdam, le 29 avril 1985.

enfin de créations de la pièce, en traduction, par des compagnies étrangères (ce fut le cas par exemple en Italie⁶⁹⁰ et en Russie⁶⁹¹).

A la question posée au début de cette présentation, nous pouvons aussi donner une réponse d'un point de vue plus "interne" à l'oeuvre: si *Pour un oui ou pour un non* mérite un traitement particulier, c'est que par son écriture même, la pièce se trouve en position d'épilogue par rapport au corpus théâtral. Faisant suite aux expérimentations plus ou moins maîtrisées de *C'est beau* et *Elle est là*, sa réussite est d'autant plus frappante: la dernière pièce de Sarraute se présente comme la synthèse parfaitement maîtrisée de différents traits, que les autres pièces utilisaient déjà mais de façon différente, et qui semblent portés ici à leur plus haut degré d'efficacité dramatique. Cette synthèse présente du point de vue formel des avancées et des reculs.

Un des traits les plus marquants de la pièce est sa concentration sur l'affrontement de deux personnages; en cela, elle est un peu l'aboutissement du lent mouvement de focalisation sur le duo dont nous avons repéré les prémices dans *Isma*, et que nous avons vu se développer ensuite. Le duo apparaît d'abord à travers la présence insistante de la figure du couple (dans *Isma* et *C'est beau*, et même dans *Elle est là*, où H2 forme un couple antagonique avec F et fusionnel avec H3); ensuite par le fait que l'action consiste de plus en plus dans l'affrontement direct de deux partis opposés (Elle et Lui contre Le Fils puis Le Fils et Elle contre Lui dans *C'est beau*, et surtout H2 et H3 contre F dans *Elle est là*) — au lieu de consister dans la "contamination" progressive d'un groupe par un protagoniste. Cette concentration sur le duo/duel de deux personnages entraîne dans la dernière pièce, nous le verrons, une réversibilité presque totale des positions de *chasseur* et de *porteur*; et en

⁶⁹⁰ De l'avis de son traducteur Ugo Ronfani, le théâtre de Sarraute, monté trop rapidement et de façon trop confidentielle, n'a pas encore vraiment reçu la reconnaissance du public italien, par ailleurs habitué à un théâtre très "gestuel et bavard" (Conversation téléphonique, 15 mai 1999).

⁶⁹¹ Au cours d'une séance de travail préparatoire sur *Pour un oui ou pour un non* (en mars 98 au théâtre de la Colline avec l'équipe de Jacques Lassalle), Nathalie Sarraute se plaignit du fait que, malgré son désaccord, la pièce avait été jouée à Saint Pétersbourg avec deux femmes dans les rôles de H1 et H2. Nous n'avons pas pu, malheureusement, retrouver trace de ce spectacle.

cela, la pièce ne fait aussi que confirmer un mouvement qui s'esquissait déjà dans l'action de *C'est beau* .

En ce qui concerne la représentation du public, la pièce semble revenir, après les expérimentations de *C'est beau* et *Elle est là* , à la conception qui prévalait dans les pièces chorales⁶⁹². Le public (son image conventionnelle en tous cas) retourne sur scène, si l'on peut dire, sous la forme des Voisins. Mais c'est une forme très renouvelée et très abrégée par rapport au chœur des trois premières pièces. Les Voisins de H2 ne sont présents qu'un court moment; H2 ne réussit pas à les convertir, mais ils ne sont pas non plus vraiment du côté de H1, qui les éconduit fermement; ce sont des gens "pleins de bon sens", ils ne sont pas concernés. Ils semblent surtout servir à souligner, en la "redoublant" par leur départ, la nécessaire solitude du couple d'amis, et à servir de repoussoir, par leur superficialité et leur incompréhension, à la compréhension en profondeur qui caractérise le dialogue de H1 et H2, jusque dans les moments les plus violents de leur conflit. En même temps, cette nouvelle vision implique comme un renouvellement dans la relation de la dramaturge avec son public, et il nous faudra essayer de le comprendre.

Ceci nous amène au troisième trait caractéristique: c'est le fait que la pièce s'attache moins à observer le tropisme pour lui-même, dans les différentes phases de son développement, qu'à l'utiliser comme un révélateur de l'ambivalence des relations humaines — l'amitié étant ici considérée comme la relation humaine par excellence. En cela aussi, *Pour un oui ou pour un non* continue la veine de *C'est beau* — alors que les pièces chorales (et dans une certaine mesure *Elle est là*) s'attachaient surtout à examiner le développement du tropisme en le plaçant expérimentalement dans un milieu supposé plus ou moins "neutre".

Un dernier trait caractéristique, et qui n'appartient cette fois qu'à *Pour un oui ou pour un non* , place la pièce définitivement à part des autres: c'est le retour au premier plan d'un thème jusque là spécifiquement romanesque, à savoir la réflexion sur le Personnage. Cette réflexion, qui rebondira dans *Enfance* et *Tu ne t'aimes pas*, est pour la première fois menée par des moyens purement dramatiques, et s'en trouve évidemment infléchie et

⁶⁹² Peut-être est-ce une conséquence des malentendus suscités par les adresses au public réel dans *Elle est là* .

enrichie. C'est cette réflexion qui structure la pièce en profondeur, lui donne son sens et explique son impact, comme nous allons essayer de le montrer.

Chapitre I: L'écriture de la pièce

1) L'action:

Le déroulement de la pièce peut se résumer en sept séquences:

1) H1 est venu chez H2, un ami de longue date, lui demander les raisons de la distance que depuis quelque temps il semble lui marquer à lui H1. Passées les premières dénégations, H2 admet un changement, tout en s'excusant à demi: "c'est plus fort que moi...". Pressé par H1, il finit par dire: "ce n'est rien... ce qui s'appelle rien... (...) juste des mots...". Il affirme que personne ne peut comprendre; mais H1 le défie: "Alors, chiche...". (p.1497-99)

2) H2 cède: les mots en question sont "C'est bien... ça...". H1 les a utilisés pour saluer une réussite dont H2 s'était vanté auprès de lui. Devant la stupéfaction de H1, H2 précise que l'essentiel était l'*intonation* donnée par H1 à ces quelques mots. Il admet qu'il a même voulu rompre, mais que, loin d'y avoir été autorisé (par les "gens de bon sens" qui ont seuls le pouvoir de donner ce genre de permission), il a découvert à cette occasion qu'il avait déjà été condamné par contumace, en d'autres occasions, et désigné comme "Celui qui rompt pour un oui ou pour un non". Comme H1 semble partager ce jugement, H2 commence à expliquer, dans le langage métaphorique qui semble lui être habituel, ce qu'il a ressenti dans le "C'est biiien... ça...". Et H1 traduit: H2 a eu l'impression d'un "ton condescendant"; H1 fait alors remarquer que l'emploi de ce mot aurait pu éviter à H2 la condamnation des "gens de bon sens". Qu'à cela ne tienne: muni de ce mot, H2 va maintenant renouveler sa demande auprès de ses Voisins, eux aussi "pleins de bon sens". (p.1499-1502)

3) Les Voisins, polis mais embarrassés, écoutent d'abord le "résumé" de H1 ("je lui ai, paraît-il, parlé sur un ton condescendant"), ensuite les explications plus circonstanciées mais très métaphoriques de H2. "Aller chez lui", "m'installer sur ses domaines", "être pris dans une souricière", "mordre l'appât", "m'installer au fond de la cage", "être tenu dans le creux de la main": toutes ces expressions décrivent avec la plus grande fidélité, pour H2, ce qu'il a ressenti, mais elles n'expliquent pas très clairement ce qui s'est passé (H1, après avoir évoqué ses voyages professionnels, et sentant chez H2 une nostalgie des voyages, lui a proposé de le recommander pour une tournée de conférences; comme, en réponse, H2 s'est vanté d'avoir déjà été invité à le faire, et dans de flatteuses conditions, H1 a dit: "C'est bien... ça..."). Aux yeux des voisins, H2 apparaît un peu "cinglé"; ils s'esquivent. (p.1502-05)

4) H1 récusé l'accusation de H2: il ne lui a pas tendu un piège. H2 avoue avoir exagéré: H1 ne tend pas des pièges, il étale simplement les images de son bonheur et de sa réussite, en attendant que H2 se tende vers ces images, plein d'envie, plein de jalousie, espère-t-il même (en vain). Et H2 poursuit, de plus en plus excité: H1 est un peu comme la reine de Blanche Neige, il ne supporte pas qu'il puisse exister non pas même une autre sorte de bonheur que le sien, mais simplement quelque chose qui échappe à ses "catalogues", à ses "listes", quelque chose d'incompréhensible comme "cette sorte de... contentement... comme ça... pour rien" qui est celui de H2. Ainsi "pilonné" par H2, H1 décide de s'en aller. (p.1505-08)

5) H2 demande pardon à H1, qui s'est arrêté devant la fenêtre: ses paroles l'ont entraîné trop loin. Malgré tout, il se sent proche de H1, dit-il, surtout quand il le voit comme en cet instant perdu dans sa contemplation devant la fenêtre. H2 s'épanche soudain: la ruelle, le petit mur, le toit qu'on aperçoit de sa fenêtre, pour lui, "la vie est là". H1 sort de sa rêverie pour mentionner Verlaine. Et malgré les dénégations de H2, H1 l'accuse d'avoir à son tour disposé un appât. En disant "la vie est là", H2 signifiait à H1 qu'il lui faisait la grâce de le laisser entrer dans le monde "poétique" où il vit. Mais H2 contre-attaque: dès que H1 parle de poésie devant lui, il entoure le mot de guillemets méprisants, comme pour stigmatiser H2, comme si la vraie poésie n'était réservée qu'aux poètes consacrés. Et H1 surenchérit: il évoque une course en montagne au cours de laquelle H2 avait stoppé toute une cordée pour "contempler" le paysage, provoquant l'exaspération de tous, et de H1 en particulier. Oui, affirme H1, H2 lui aussi sait dire "C'est biiien... ça" à son ami H1, le béotien. (p.1508-11)

6) H2 reconnaît alors qu'entre eux il s'agit d'"une lutte à mort (...) pour la survie (...) <entre> deux soldats de deux camps ennemis qui s'affrontent". Reste à définir ces camps. H1 définit le sien comme celui de la "vraie" vie, la vie vécue, et non pas contemplée. H2 quant à lui définit son camp

avec les mots qu'il prête à H1: c'est celui des "ratés". Mais H2 ne veut pas se défendre contre ce qualificatif qui lui est donné dans un univers auquel il se sent étranger. H1 pense que le détachement de H2 lui vient d'une oeuvre à laquelle il se donne. Mais H2 le détrompe: non, il n'est pas poète, l'univers de H1 ne pourra décidément pas le "récupérer". H2 est simplement ailleurs, dans un monde à lui, où H1 reconnaît qu'il perd pied comme dans des sables mouvants, tandis que dans le monde plein de catégories de H1, H2 avoue souffrir de claustrophobie. (p.1511-14)

7) A quoi bon s'acharner? Les deux amis admettent que le plus sain serait pour eux de faire une demande conjointe de rupture. Mais il est évident qu'ils seraient "déboutés", et signalés comme coupables de "rompre pour un oui ou pour un non". Pour un oui... ou pour un non? Ce n'est pas la même chose; alors H1 choisit "oui" et H2 choisit "non".

La difficulté que l'on éprouve à résumer cette pièce est très différente de celle rencontrée pour *Elle est là*. Il ne s'agit nullement d'une difficulté à interpréter le sens: il est ici limpide. C'est *résumer* qui est difficile, pour deux raisons qui renvoient aux deux caractéristiques les plus frappantes du style de cette pièce. D'abord parce que Sarraute évite si soigneusement — en particulier dans les répliques de H2 et sauf aux moments stratégiques où il s'agit d'asséner un mot à l'autre — tout ce qui pourrait ressembler à une définition ou même simplement une *dénomination*, qu'à moins de reproduire fidèlement le mouvement de ses phrases interrompues et de ses tournures métaphoriques, on ne sait comment faire pour résumer sans les trahir certaines répliques. Ensuite parce que tout le dialogue repose sur la mise en miroir des langages opposés de H1 et H2. Le lecteur peut mesurer la difficulté du résumé à la fréquence des *guillemets*. Comme le furet du jeu, les guillemets courent de la parole de H1 à celle de H2, avec pour chaque locuteur le même but: reprendre "le mot de l'autre"⁶⁹³ pour le mettre entre guillemets, c'est comme le mettre aux fers, pétrifier sa parole pour mieux l'écraser. Mais restituer, à travers l'usage de ces guillemets, les fluctuations de ce combat sans merci reste difficile dans un résumé, où on ne peut retracer dans ses nuances infinies le mouvement entier du dialogue.

Pour le lecteur familier des pièces de Sarraute l'action semble se mettre en place de façon habituelle: elle débute dans un *après-coup* du tropisme — ce qui est la règle dans toutes les pièces sauf *C'est beau*. Il s'est passé quelque chose *avant*, quelque chose — c'est à dire comme d'habitude un "rien" — qui va être démesurément grossi pour être élucidé.

⁶⁹³ Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur la présence obsédante dans la parole de chaque locuteur du "mot d'autrui". Pour reprendre la notion que Bakhtine a forgée à propos du dialogue dostoïevskien, on peut dire que dans cette pièce, on a sans cesse affaire au "mot (au sens de "discours") bivocal", c'est à dire "orienté sur le mot (le discours) d'autrui", que ce soit pour le parodier, le rejeter implicitement, entretenir avec lui une polémique ouverte ou cachée, etc.

Pourtant, la dimension temporelle est d'emblée différente: l'élément déclencheur du tropisme a eu lieu avant, mais pas *juste avant*, comme c'était la règle jusqu'ici. H1 a dit: "C'est bien ça" quelques jours, quelques semaines, éventuellement quelques mois auparavant⁶⁹⁴ — mais pas quelques minutes auparavant: après cette phrase, il y a eu une période indéterminée d'éloignement de la part de H2, de perplexité de la part de H1. Ensuite seulement, enfin, l'échange a lieu. Cet après-coup plus ou moins lointain inscrit donc d'emblée le tropisme dans la durée, floue parce que vécue d'abord affectivement, d'une longue relation d'amitié. Et cette relation va imprégner de sens la moindre parole: pour ne prendre qu'un exemple le "Ecoute" initial de H1 peut signaler que H1 vient d'arriver chez H2, mais il peut aussi signifier que H1 se jette à l'eau après un long temps de présence plus ou moins embarrassée (c'est le choix de Doillon dans son téléfilm). Cette temporalité nouvelle est bien résumée par deux remarques dans la pièce. La première est de H1 qui, ayant accusé H2 d'avoir fait une référence implicite à la poésie de Verlaine, ajoute: "*Et ce n'est pas la première fois*"; l'autre est bien sûr de H2 qui, en réponse aux guillemets de H1 parlant de poésie, s'écrie: "Mon Dieu! comme d'un seul coup *tout resurgit...*" (c'est moi qui souligne). Comme l'indiquent bien ces deux phrases, c'en est vraiment fini cette fois du caractère absolu de la situation de conversation: le temps, le lieu, et le déroulement de l'échange sont avant tout déterminés par la relation qui existe depuis longtemps entre H1 et H2.

L'autre nouveauté marquante dans l'action est la réversibilité des positions des deux locuteurs (dont on avait repéré les premiers signes dans *C'est beau*). On peut résumer grossièrement l'action en disant que pendant les quatre premières séquences, H2 est le *chasseur* et H1 le *porteur* de tropismes (pour reprendre la répartition actantielle proposée par Arnaud Rykner); et que les choses s'inversent à partir de la cinquième séquence: en cherchant à décrypter la phrase de H2 ("la vie est là"), H1 se met dans la position du *chasseur*, tandis que par ses dénégations, H2 se comporte en parfait *porteur*. A la vérité, ce renversement de positions vaut surtout pour cette cinquième séquence, qui se conclut

⁶⁹⁴ Le programme de la Comédie des Champs-Élysées, pour la reprise du spectacle de Benmussa, va même plus loin: "Quelques années plus tard, ils se rencontrent et s'expliquent", dit le texte de présentation de la pièce, qui reprend un compte rendu du critique Pierre Marcabru.

d'ailleurs par ce constat de H1: "Mais oui, tu sais le dire aussi... (...) C'est biiien... ça...". La suite, c'est à dire la fin de la pièce, voit entre H1 et H2 un autre type de dialogue naître, sur les bases de cette "égalité devant le tropisme" qu'ils ont découverte — un dialogue qui finit d'ailleurs par sembler d'autant plus désespéré qu'il est plus apaisé.

C'est à cause de ce dialogue final que — nous l'avons dit plus haut — on a l'impression que la pièce ne s'attache plus uniquement, plus essentiellement, à observer le drame microscopique du tropisme. Le tropisme est ici moins observé pour lui-même (il lui faudrait un milieu plus neutre) qu'utilisé comme un révélateur de l'ambivalence des rapports humains. Le tropisme, quand on "suit sa piste" jusqu'au bout, jette une lumière crue sur cette ambivalence, qui n'est certes pas propre uniquement à H1 et H2. Si, suivant en cela Sarraute, nous définissons l'amour par opposition à l'indifférence, comme le désir de fusion avec l'autre⁶⁹⁵, nous devons reconnaître que l'amitié des deux Hs est exceptionnelle, comme est exceptionnel le désir de fusion qui les conduit finalement à cette profondeur de compréhension — une profondeur de compréhension telle qu'ils ne pourront plus rien faire d'autre, peut-être, que se quitter⁶⁹⁶! Rien d'étonnant à ce que ce désir de fusion s'exprime ici chez deux amis. Nous l'avons vu à l'oeuvre dans le trio familial de *C'est beau*, mais la relation d'amitié est un milieu peut-être encore plus favorable à l'épanouissement de ce désir, dans la mesure où l'amitié peut être considérée comme la quintessence de la relation humaine⁶⁹⁷. Et le tropisme est en quelque sorte la voie royale

⁶⁹⁵ "(...) aujourd'hui on sait que ce que l'on appelle l'amour et ce que l'on appelle la haine sont inséparables. Donner et vouloir se fondre avec d'autres (...) voilà l'amour. Son contraire, c'est l'indifférence." (Guy Le Clec'h, "Entretien avec Nathalie Sarraute - drames microscopiques", *Les Nouvelles littéraires*, 28 février 1972).

⁶⁹⁶ La question reste d'ailleurs ouverte, même si le "Non!" final de H2 peut apparaître comme un refus de H1. Après tout, ce que chacun a découvert en lui-même et en l'autre, c'est, plutôt que de la haine pour celui que l'on croyait aimer, la radicale différence des univers de chacun, leur extranéité. Et on peut sans doute affirmer qu'en dépit ou à cause de cette découverte, H1 et H2 n'ont jamais été plus proches l'un de l'autre qu'ils ne le sont à la fin de la pièce.

⁶⁹⁷ Dans un entretien donné au moment de la reprise du spectacle de Benmussa à la Comédie des Champs-Élysées, Sarraute en parle de façon significative: "L'amitié se fonde sur des choses subtiles, délicates, d'une immensité sans fin. Il est plus difficile d'aimer en amitié qu'en amour. Incomparablement. Dans l'amitié, il n'y a rien d'autre que ce qui peut faire l'amitié. En amour, le côté physique est tellement fort qu'il permet parfois de tricher." ("Sarraute: 'Le temps ne fait rien à l'affaire' ", propos recueillis par Jean-Claude Lamy, *Le Figaro*, 19 novembre 1998).

vers cette fusion avec l'autre: comprendre l'autre, c'est épouser les infimes mouvements qui, sans même qu'il en soit conscient, "poussent" et informent son langage. C'est par exemple comprendre pourquoi et comment l'autre me dit "c'est bien ça" ou "la vie est là". Il s'agit de retrouver le chemin en lui des mots qu'il m'adresse, de "remâcher" son discours (d'où, encore une fois, des guillemets) pour finalement le lui restituer, développé dans toutes ses dimensions. Ainsi, le dialogue de H1 et H2 se propose comme une sorte de variante moderne de l'accouchement socratique⁶⁹⁸ — un accouchement qui ne se ferait certes pas sans douleur.

2) H1 et H2: Bouffons, Personnages, et Narrateurs:

H1 et H2, dans leur désir forcené "d'arriver à se comprendre", ne sont pas si loin des bouffons que nous avons vus, dans *Portrait d'un inconnu*, *Martereau*, ou *Le PPlanétarium*, se démener et se perdre en quelque sorte dans la relation avec l'autre, entraînés qu'ils sont par un don d'empathie qui les modèle au gré de l'échange. Comprendre l'autre pour le bouffon, c'était d'une certaine façon le "contenir", c'est à dire l'absorber, devenir son contenant, et on se souvient comment un des premiers bouffons rencontrés, dans *Tropismes*, se démenait devant l'autre, donnant corps aux tropismes qu'il pressentait en lui, les lui renvoyant théâtralisés. Ainsi se démènent les deux bouffons de *Pour un oui ou pour un non*, prêtant leur voix à l'autre, lui empruntant ses mots: H2 mimant H1 quand il dit "C'est biiien... ça...", H1 mimant H2 quand il dit "la vie est là".

⁶⁹⁸ Lucette Finas repère au long de l'oeuvre de Sarraute "une nostalgie de l'accouchement socratique, du dialogue réglé ponctué de reconnaissances: "Oui, Socrate... Tout à fait juste... Comment pourrait-il en être autrement?... C'est cela même, tu dis vrai..." (*Le bruit d'Iris*, Flammarion, 1978, p.245). Dans *Pour un oui ou pour un non*, ces reconnaissances se font à contrecœur, dans la douleur, mais elles se font néanmoins: "je crois qu'on y est" dit H2, "je sens qu'on s'approche" confirme H1. Pour la première et dernière fois dans le théâtre de Sarraute, la vie tropismique révélée par les *chasseurs* est reconnue et assumée par les *porteurs* — parce que ce sont dans les deux cas les mêmes H1 et H2.

Mais on se souvient aussi que le partenaire obligé du Bouffon, c'est le Personnage. Le Personnage essaye lui aussi de "contenir" l'autre, mais dans un autre sens: il essaye de lui imposer sa maîtrise, et s'il reprend la parole de l'autre, c'est pour l'invalider (on se rappelle comment, dans Les *Fruits d'or*, le peintre Orthil annexe et réduit à néant le discours d'une "brave dame" anti-*Fruits d'or*). La même chose se produit pour H1 et H2, qui sont aussi des Personnages l'un pour l'autre. H1 est le Personnage qui se définit par le mot Bonheur, tandis que H2 est le Personnage qui se définit par le mot Poésie. Chacun dénonce le Personnage de l'autre, et en même temps chacun se défend d'être le Personnage que l'autre, devine-t-il, voudrait qu'il soit: "condescendant" ou "béotien" pour H1 s'imaginant à travers les yeux de H2; un "jaloux" et "un raté" pour H2 tel qu'il pense que H1 le voit. Alors, dans la bouche de chacun, les mots s'ornent encore une fois de guillemets ou de majuscules, comme autant de façon de les saisir "avec des pincettes", ou, pour reprendre l'expression de H2, de les "mettre aux fers". Il s'agit de refuser le Personnage, quand il est subi et non plus choisi. En donnant des noms, en les ornant de majuscules ou de guillemets, je montre à l'autre que je ne suis pas dupe du masque qu'il arbore (le Bonheur, la Poésie), ou bien je refuse le masque que l'autre veut me faire porter ("Pas, pas, pas jaloux."). La pièce est ainsi scandée de "mots-massues", mots que les guillemets ou les majuscules transforment en massues ("condescendant", "le Bonheur", "jaloux", "la Poésie", "un raté"), mots que chacun assène à l'autre (avec parfois retour à l'envoyeur) pour attaquer ou se défendre.

Dans ce combat, les deux paroles sont donc sans cesse mises en miroir par leurs locuteurs mêmes: les guillemets ou les majuscules sont autant de signaux réguliers de cette généralisation du "mot (discours) bivocal"⁶⁹⁹. Chacun parle avec les mots de l'autre. Du

⁶⁹⁹ Bakhtine le définit ainsi: "l'auteur se sert des paroles mêmes d'autrui pour l'expression de ses propres desseins <ou bien> (...), le mot d'autrui reste en dehors du discours de l'auteur, mais ce discours en tient compte et lui est adressé." (Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970, p.254). On notera que H1 et H2 se retrouvent donc ici dans la position de "l'auteur". On peut entendre dans leur dialogue à peu près toutes les manifestations possibles de ce "mot (discours) bivocal"; Bakhtine les a regroupées sous trois notions principales: la stylisation (par exemple H2: "Oui, pauvre maman... Elle t'aimait bien... Elle me disait: 'Ah lui, au moins, c'est un vrai copain, tu pourras toujours compter sur lui.' C'est ce que j'ai fait, d'ailleurs."), la parodie (par exemple H1: "Tu as stoppé toute la cordée (...) tout le monde a été obligé de s'arrêter... Nous étions là, à attendre... (...) pendant que tu 'contemplais'..."), et la polémique interne (par exemple H2: "Alors rien qui s'appelle le bonheur. Personne n'est là pour regarder, pour donner un nom..."). (*Ibid.*, pages 247 à 260).

coup, H2 en arrive à se servir des mots de la même façon que H1, malgré ses protestations ("C'est toi, c'est vous qui mettez des noms sur tout. Vous qui placez entre guillemets... Moi je ne sais pas."⁷⁰⁰). Et quant à H1, lui qui aime tant nommer les choses, il apprend lui aussi à parler le langage de H2, c'est à dire à parler par métaphores ("Maintenant il y a des choses que même moi je suis capable de comprendre. Cette fois-ci, celui qui a placé le petit bout de lard, c'est toi."⁷⁰¹). Au delà donc de l'opposition qui existe entre les deux concernant leur "usage de la parole" (nous allons y revenir), une même "ventriloquie" — pour reprendre l'expression de Valérie Minogue — rapproche les "frères ennemis" de *Pour un oui ou pour un non* ⁷⁰²: "H1 et H2 ne sont pas autorisés à prendre la consistance de personnages; chacun parle la parole de l'autre et joue le rôle de l'autre: chacun contient l'autre. (...) Sarraute (...) persiste dans cette pièce à déstabiliser <les 'personnages'> par un usage soutenu de la ventriloquie"⁷⁰³.

Pourtant cette "ventriloquie" nous paraît signaler moins un refus du personnage, qu'une façon justement de le remettre en discussion. En inventant les "locuteurs-ventriloques" de *Pour un oui ou pour un non*, Sarraute réussit à créer des personnages de théâtre qui questionnent la notion de personnage de façon aussi riche et complexe que pouvaient le faire certaines de ses figures romanesques. On se souvient, dans *Les Fruits d'or*, du personnage du peintre Orthil, que définissait sa façon tout à la fois de mettre en scène sa propre parole et de rejouer (pour l'annuler) la parole hostile de l'autre. On se souvient des personnages "tremblés" du *Planétarium*, Alain Guimier en particulier, que Sarraute proposait au lecteur d'appréhender par une vision "à focale variable" en quelque sorte, basculant sans cesse de l'"optique" interne au regard extérieur, pour composer finalement une figure faite d'images mal superposées, un portrait cubiste en quelque sorte. On se

⁷⁰⁰ Pléiade, p.1512.

⁷⁰¹ Pléiade, p.1509.

⁷⁰² Ce qui fait du dialogue de *Pour un oui ou pour un non*, une sorte d'équivalent théâtral de l'énonciation erratique d'un "roman sans sujet" comme *Vous les entendez?*.

⁷⁰³ Valérie Minogue, "Voices, virtualities and ventriloquism: Nathalie Sarraute's *Pour un oui ou pour un non*", *French Studies*, vol. XLIX, avril 1995, n°2, p.174; c'est moi qui traduis.

souvient encore, dans *Martereau*, du caractère éminemment réversible des rôles imaginaires attribués à l'Oncle et à Martereau, qui faisait qu'on ne pouvait savoir qui était le bouffon de qui, et qui humiliait qui. Et on se souvient enfin, dans *Portrait d'un inconnu*, du Vieux et de la Fille, que le Narrateur nous montrait s'élançant l'un contre l'autre, indéfiniment et en vain, puisque la lutte pirandellienne des auto-définitions concurrentes ne pouvait que tourner court et les deux personnages se défaire sous la pression des tropismes. Le duel de H1 et H2 rebrasse toutes ces figures, reformule toutes ces mises en question, nous fait revivre sur la scène toutes ces expériences de lecture, dans lesquelles la compréhension critique et la séduction par les images collaboraient intimement à la connaissance d'un "personnage". La "ventriloquie" de H1 et H2 est ce qui leur permet de nous proposer sur scène cette vision "en relief" qui était le propre du roman: chacun *parle à l'autre* et chacun *parle l'autre*, le faisant exister à la fois du dehors et du dedans. Chacun des deux protagonistes de la pièce se propose ainsi au lecteur-spectateur comme un guide dans cette mise en question du personnage de l'autre. Comme le Narrateur de *Portrait d'un inconnu*, chacun tourne autour du personnage que l'autre lui propose comme un leurre, cherchant lui aussi "la fente, la petite fissure" où "quelque chose, comme une pulsation (...) bat doucement", et là, comme le Narrateur, il appuie: pour défaire le Personnage, pour faire sourdre "cette matière étrange, anonyme comme la lymphe, comme le sang"⁷⁰⁴, ce monde de mouvements tropismiques qui est la réalité de nos vies.

3) Sous le signe de Pirandello:

Par sa façon de revoir à la lumière du théâtre toutes les figures romanesques du Personnage, la dernière pièce de Sarraute nous semble renouer un dialogue commencé des années auparavant sur cette même question dans *Portrait d'un inconnu*: le dialogue avec

⁷⁰⁴ Pléiade, p.75.

la pièce de Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*. Sans doute la réussite de *Pour un oui ou pour un non*, l'unanimité avec laquelle la pièce a été reconnue comme un "classique de la modernité", tiennent-elles aussi au fait que Sarraute y prend à bras-le-corps (pour la première et dernière fois au théâtre⁷⁰⁵) ce drame du personnage à la fois désiré et haï, nécessaire et impossible.

On peut douter que Sarraute ait été, comme Pirandello dit l'avoir été, "assiégée" par les créatures de son imagination (encore que, on le verra plus loin, H1 et H2 renvoient à deux formes d'expérience existentielle fondamentales sans doute pour elle). Le drame du "personnage qui n'arrive pas à se constituer" lui est en revanche tout à fait familier, même si elle le relate, dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, du point de vue du Narrateur plutôt que de ces "créatures". L'idée que des personnages lacunaires, seulement esquissés, puissent réussir à trouver, dans le concret de la scène, ce qui leur manque de consistance et de sens — cette idée, qui est le point de départ de *Six personnages...*, devait lui paraître juste. D'autant plus juste qu'elle l'avait vu opérer malgré elle pour *Elle est là*, dont le H2 avait été doté (par l'interaction de l'acteur et du public) d'une consistance qu'elle n'avait sans doute pas voulue. Il pouvait donc être tentant de reproduire volontairement cette fois l'expérience: en partant d'un tropisme, voir si sur scène, par la seule vertu du dialogue, deux personnages pouvaient se construire, dans quelle mesure, et comment. Que Sarraute l'ait ou non projeté, c'est en tous cas ce que nous montre la pièce: deux personnages qui se construisent et se déconstruisent en miroir, par le seul jeu du dialogue entre les deux "locuteurs-ventriloques".

Mais Sarraute reprend aussi la thématique Pirandellienne à un niveau différent — et ce faisant, en inverse le sens. Pirandello explore dans son théâtre "le tragique et immanent conflit entre la vie qui bouge continuellement et qui change, et la forme qui la fixe, immuable."⁷⁰⁶ Cloué par le regard des autres au pilori de l'"instant éternel", le héros

⁷⁰⁵ Si l'on excepte *Le Silence*, où les "portraits croisés" du silencieux et du parleur étaient sans doute une façon de l'effleurer.

⁷⁰⁶ Luigi Pirandello, Préface à *Six Personnages en quête d'auteur, Théâtre complet I*, La Pléiade, Gallimard, 1977, p.999.

pirandellien cherchant à s'échapper se réfugie dans une forme de théâtralité exacerbée, mais qu'il choisit — le choix de cette "forme" étant paradoxalement le seul acte libre qu'il peut accomplir. L'action pirandellienne consiste, écrit Bernard Dort, dans "cette fuite violente de la *vie* vers la *forme* et la tension tragique qui en résulte."⁷⁰⁷ Ce qui est remarquable chez Pirandello, c'est, résume Robert Abirached, "d'avoir constitué ce conflit inextricable <entre la forme et la vie> en moteur principal de la théâtralisation"⁷⁰⁸. On avancera que l'apport de Sarraute est ici d'avoir constitué ce conflit en moteur principal du *dialogue*. Chez Pirandello, l'opposition de la forme et de la vie ne va jamais jusqu'à envahir le langage: lorsqu'elle devient objet de réflexion pour le personnage, c'est dans ce mélange typiquement pirandellien de rhétorique raisonneuse et de pathos qu'il la formule; à l'extrême limite, la parole défaite peut devenir cri ou silence, comme à la fin des *Six personnages...*. Là réside la spécificité de la pièce de Sarraute, et le renouvellement qu'elle propose de la problématique pirandellienne: le conflit inextricable entre la forme et la vie est essentiellement présent dans le fonctionnement même du langage — dans la lutte des langages, devrions-nous dire.

Nous avons noté, tout de suite après le résumé de la pièce, à quel point le refus de la dénomination (surtout chez H2), l'importance du rythme des phrases interrompues et des tournures métaphoriques, toutes ces façons de signifier le tâtonnement dans l'expression du ressenti, étaient une caractéristique du style de la pièce, du style de H2 d'abord. L'opposition de deux styles, de deux langages, est en fait un thème essentiel de la pièce. A H1 qui s'écrie: "Quoi ça? Assez de métaphores", s'oppose H2: "Ah, les noms, ça c'est pour toi. C'est toi, c'est vous qui mettez des noms sur tout". La lutte des langages semble opposer les catégorisations commodes mais simplistes de H1 à l'"idiotisme" balbutiant et métaphorique de H2. "H1, écrit Francine de Martinoir, c'est celui qui aime la rassurante facilité des clichés, des définitions, des citations, il classe, met en fiches, attribue des étiquettes (...) H2, lui, est forcément inférieur à H1, puisqu'il est *sous* le langage (...) il est

⁷⁰⁷ Bernard Dort, "Pirandello et le théâtre français", *Théâtre Public*, Seuil 1967, p.119.

⁷⁰⁸ *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994, p.238.

fluctuation, vibration, liberté, pulsation de la vie (...) <et toute l'action est> cet affrontement entre l'informulé et la vitrification du langage".⁷⁰⁹

Mais l'évolution de la pièce, avec son renversement de positions, démontre que les choses ne sont pas aussi simples. H1 n'a finalement pas plus envie que H2 d'être enfermé dans un mot (que ce soit "condescendant" ou "heureux"), et il se rebelle violemment lui aussi, jusqu'à vouloir partir, lorsqu'il se sent catalogué par H2 ("Qui "vous"? Pourquoi veux-tu absolument me mêler?"). Comme H2, H1 est donc lui aussi tenté de "briser le cadre des mots *d'autrui* qui le rendent fini et comme mort"⁷¹⁰. Lui aussi, comme H2, finira par recourir au langage métaphorique lorsqu'il voudra exprimer au plus juste ce qu'il ressent : "ton domaine, où tu me faisais la grâce de me laisser entrer pour que je puisse, moi aussi, me recueillir" dit-il de son rapport avec H2, ou encore: "il me semble que là où tu es tout est... (...) inconsistant, fluctuant... des sables mouvants où l'on s'enfonce... je sens que je perds pied... tout autour de moi se met à vaciller, tout va se défaire...".

Le langage classificateur, qui enferme et le langage métaphorique, qui libère, sont finalement deux moments complémentaires du procès de communication, le second permettant parfois de "débloquer" le premier, pour le meilleur ou pour le pire. Nathalie Sarraute propose ainsi une issue, minuscule mais réelle, au "conflit inextricable" de Pirandello. A ses "hommes 'bloqués', écartelés entre la forme et la vie"⁷¹¹, elle propose un autre usage de la parole, plus inventif, plus libéré, plus explosif aussi: comme nous l'avons dit, H1 et H2 sont à la fin de la pièce dans la situation paradoxale de n'avoir jamais été aussi proches l'un de l'autre, ni aussi près de rompre. Mais le fait qu'au plus fort de l'affrontement les deux langages aient pu se mêler, aient pu collaborer en quelque sorte pour maintenir le dialogue vivant, signifie aussi que le "pirandellisme" de Sarraute est profondément optimiste⁷¹². A la fuite suicidaire des personnages de Pirandello vers une

⁷⁰⁹ Francine de Martinoir, "A la naissance même du drame", article cité.

⁷¹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970, p.97.

⁷¹¹ L'expression est de Bernard Dort, dans l'article déjà cité, *Théâtre Public*, op.cit., p.128.

⁷¹² On avait déjà eu l'occasion de le noter à propos de *C'est beau* : la lutte que mènent les personnages les plus actifs de Sarraute contre l'arbitraire des mots, pour s'approprier cet outil

hyper-théâtralité (et à plus forte raison au raffinement dans le jeu des reflets que propose un Genet), Sarraute oppose une issue par l'autre bout, par le bas: un refus des rôles préfabriqués par l'acquiescement à l'informe, à l'anonymat du ressenti; une subversion *par le bas*, par le balbutiement tropismique, des formes apprises du langage.

4) Un certain réalisme:

Nous avons déjà signalé que la conversation comme situation absolue a laissé place, dans cette dernière pièce, à un échange fortement marqué par la relation entre les deux interlocuteurs. Nous avons vu que cette relation d'amitié inscrit d'emblée le temps de la pièce dans une durée qui excède celle de l'échange représenté. Mais le lieu de l'échange est également très loin d'être un lieu neutre. Nous sommes chez H2, dans ce qui est à la fois son "territoire", et son "trou". C'est un lieu "hors frontières", qui tout à la fois attire le visiteur H1 et lui fait peur, et c'est aussi le refuge dans lequel H2 se protège de l'extérieur. Outre ces caractères affectifs, les caractères concrets du lieu sont aussi très importants. La fenêtre en particulier joue un rôle essentiel; on peut même dire qu'elle est, dans sa réalité concrète, le pivot de la pièce. A partir du regard de H1 par la fenêtre et du regard de H2 sur H1 à ce moment-là, notre regard à nous lecteurs-spectateurs va changer aussi de direction et privilégier pour un temps le point de vue de H1. Il va de soi que les différentes mises en scène peuvent faire des choix très différents concernant cette fenêtre, mais il est bien clair que pour la première fois dans le théâtre de Sarraute, une réalité non verbale apparaît comme un élément essentiel du texte.

L'importance de cette fenêtre dans la pièce nous incite à nous interroger sur le degré de réalité de ce qui est représenté. Le théâtre de Sarraute se fonde sur l'idée que ce qui nous est montré relève d'une réalité intérieure. "Les personnages, écrit Sarraute dans "Le Gant

inadéquat qu'est le langage et le rendre plus sensible et plus vivant, cette lutte est pathétique, dérisoire, mais héroïque aussi — et elle n'est jamais présentée comme un vain combat.

retourné", se sont mis à dire ce que d'ordinaire on ne dit pas. Le dialogue a quitté la surface, est descendu et s'est développé au niveau des mouvements intérieurs".⁷¹³ Mais ces remarques sont-elles toujours valables en ce qui concerne la dernière pièce? Les metteurs en scène familiers de l'univers de Sarraute ont là-dessus des avis divergents. Régy, évoquant justement *Pour un oui ou pour un non*, dit: "On devrait être sidéré, on ne devrait rien trouver normal"⁷¹⁴. Lassalle au contraire, considère que cette pièce "dans sa composition, sa progression dramaturgique, consent beaucoup plus de gages d'appartenance au théâtre aristotélicien que les premières pièces"⁷¹⁵. La question de savoir si on a ou non affaire à un affrontement dialogique réaliste, dans un temps et un lieu réalistes, est devenue plus difficile à trancher depuis *C'est beau*. La réponse était "non" (avec des nuances selon les pièces) pour les pièces chorales: elles se terminaient toujours par un "retour à la normale" où s'effaçait plus ou moins le tropisme développé au cours de la pièce. La question était en revanche hors de propos en quelque sorte dans *Elle est là*, où le jeu de transgression des codes scéniques mettait entre parenthèses le problème du degré de réalité de ce qui était représenté.

Pour un oui ou pour un non prolonge et accentue en quelque sorte l'orientation déjà sensible dans *C'est beau*. Dans l'écriture de la dernière pièce, l'opposition entre deux niveaux d'expérience humaine, celui de la vie tropismique profonde et celui de la vie familière de la surface est représentée par l'affrontement entre H2 et H1. Leur affrontement, y compris dans sa dimension linguistique, traduit la différence de ces deux niveaux d'expérience, mais témoigne aussi de leur possibilité de dialogue. On peut donc penser que cet affrontement se déroule dans un cadre et d'une façon réalistes — un réalisme que soulignerait par contraste l'ironie de certaines allusions à une "autre dimension" ("Une souricière d'occasion? _ Non, ne riez pas", "Tu te rappelles ces plongées?", "Bien sûr, je divague..."). En fait, il semble bien que la dernière pièce de

⁷¹³ Pléiade, p.1708.

⁷¹⁴ Voir son Entretien, en Annexe à la Troisième Partie.

⁷¹⁵ Voir son Entretien, en Annexe à cette Quatrième Partie

Nathalie Sarraute reformule cette question du réalisme, en déplaçant subtilement sa ligne de partage traditionnelle.

Le rôle des Voisins est assez révélateur du réalisme particulier à la pièce. Les Voisins sont une forme réduite du chœur; ce sont deux représentants du Bon Sens et du Lieu Commun. Ils proposent au public la face familière de la relation entre H1 et H2. Leur intervention sert à la fois de repoussoir et d'accélérateur au développement de l'exploration tropismique: l'échec de cette intervention renvoie le couple d'amis à la solitude que requiert leur échange.⁷¹⁶ Apparemment, l'intervention des Voisins va dans le sens du réalisme: elle est motivée par la fiction réaliste ("Tiens, ici, tout près... mes voisins... des gens très serviables... (...) Je vais les appeler") et elle contribue à ancrer celle-ci, dans l'espace et le temps ("Je me rappelle... quand il a été souffrant... vous étiez si inquiet...")⁷¹⁷. Pourtant, ces gages réalistes sont donnés avec une grande désinvolture: ces Voisins qui arrivent sur scène à peine évoqués, qu'on présente sans leur donner de noms et qui "reconnaissent" H1 sans l'avoir non plus entendu nommer — ces Voisins sont bien commodes. Leur arrivée dans la fiction évoque assez celle de la fameuse Madame Pace dans *Six personnages...*. On se souvient que le Père attire sur scène ce personnage (nécessaire pour provoquer la scène de rencontre entre lui et la Belle-Fille) en complétant pour elle le décor avec les objets mêmes de son commerce. Et Pirandello, dans sa Préface, commente ainsi son apparition: "Dans un drame imaginé, il faut un personnage qui fasse ou dise une certaine chose nécessaire (...) C'est ainsi que naît Mme Pace (...) et on dirait un miracle ou, plutôt, un expédient sur ce plateau représenté de façon réaliste. Mais ce n'est pas un expédient. Cette naissance est réelle, ce nouveau personnage est vivant (...) parce qu'il est né à point nommé (...) j'ai tout d'un coup changé le décor (...) c'est à dire qu'à la place de ce plateau, j'ai montré <aux spectateurs> mon imagination en train de créer, sous

⁷¹⁶ Si on relit de près la scène, on s'aperçoit que les Voisins ne servent pas tant à juger comme un tribunal le cas soulevé par H2, qu'à lui permettre de l'exposer; ils libèrent par leur présence une parole métaphorique jusque là bridée et que H1 va accueillir - et ils libèrent d'autant plus cette parole qu'ils la comprennent moins. Leur intervention a donc finalement pour effet de dramatiser le duo. C'est particulièrement sensible dans le film de télévision de Jacques Doillon: les voisins sont à peine présents à l'image, ou alors de dos, en amorce, et ce traitement suggère très nettement que H1 et H2 ne font que *se parler* par voisins interposés.

⁷¹⁷ Pléiade, p.1502.

les espèces de ce même plateau." On pourrait dire à peu près la même chose de l'arrivée des Voisins de H2: eux aussi sont vivants surtout parce que H1 et H2 ont besoin d'eux, qu'ils leur sont nécessaires pour intensifier le drame tropismique entre eux; et leur arrivée va aussi coïncider avec un "changement de décor".

En effet, malgré les apparences, l'espace de *Pour un oui ou pour un non*⁷¹⁸ n'est pas donné une fois pour toutes. Là aussi, on pourrait reprendre, pour le caractériser, ce que dit Pirandello de celui des *Six personnages...* : "Ce plateau de théâtre, ne serait-ce que parce qu'il accueille la réalité imaginaire des six personnages, n'existe pas en lui-même comme donnée fixe et immuable, pas plus que rien dans cette pièce n'existe d'arrêté d'avance et de préconçu: tout s'y fait, tout y bouge, tout y est tentative inopinée."⁷¹⁹ De la même façon l'espace de la pièce de Sarraute bouge et se construit au fil du texte: la fenêtre de H2, jusqu'au moment où elle entre en jeu de façon décisive, avec sa "ruelle" et son "petit mur", n'existe absolument pas — mais ensuite, elle va exister fortement. L'espace de la pièce, bien loin d'être "une donnée fixe et immuable" semble au contraire en constant devenir: le lieu, neutre au début, *devient* celui de H2 avec la mention bien "inopinée" de ses voisins, puis leur arrivée (et le malentendu significatif sur l'expression "aller chez lui"). Ensuite ce lieu commence à acquérir une épaisseur affective et symbolique, avec en particulier la métaphore de la "cabane au fond de la forêt". Et enfin il prendra une vraie consistance et une physionomie complète avec l'incident autour de la fenêtre et tous les commentaires qui l'accompagnent. Autrement dit, le lieu a besoin de presque toute la durée de la pièce pour *devenir* vraiment un lieu bien précis, celui de H2 — mais à la fin, il l'est devenu fortement. Tel est le "réalisme" de *Pour un oui ou pour un non*, qu'on pourrait appeler un *réalisme en construction*, ou un réalisme expérimental.

⁷¹⁸ Espace qui sera traité de façon fort diverse par les différents metteurs en scène: un espace qui cite un intérieur bourgeois de façon à la fois décorative et mentale (par la symétrie systématique), chez Benmussa; un intérieur aussi ascétique mais plus "bourgeois bohème", avec des recoins, chez Doillon; un lieu étroit, évoquant le passage et évoluant de l'abstrait vers le concret, chez Lassalle; une piste de cirque, chez Chailloux; un théâtre dans lequel H2 travaille, chez Azéma.

⁷¹⁹ Luigi Pirandello, Préface à *Six Personnages en quête d'auteur, op. cit.*, pages 1006 et 1007.

Dans la Conclusion sur les textes de la Troisième Partie, nous avons émis l'hypothèse que le théâtre de Sarraute a été peut-être le détecteur ultra-sensible d'un changement dans les modes de communication — autrement dit qu'il est devenu, à un certain moment et d'une certaine façon, réaliste. Plus encore que *C'est beau*, *Pour un oui ou pour un non* met en scène l'affrontement de langage différents et la réflexion des personnages sur cet affrontement, et donc sur les conditions de possibilité d'une communication "profonde" entre eux. Ce "pirandellisme de la vie tropismique" s'appuie sur un certain "réalisme", nouveau dans le théâtre de Sarraute, et que nous avons essayé de définir. Nous aurons l'occasion d'en préciser encore les contours, lorsque nous analyserons les diverses mises en scène de la pièce.

5) Celui qui dit oui et celui qui dit non:

Si donc nous acceptons pour lire la pièce une perspective plus ou moins réaliste, nous devons admettre que la fin, loin d'effacer le tropisme par un retour à la normale, signale une rupture entre les deux amis. Par un glissement de sens, l'expression qui donne son titre à la pièce semble prendre alors un sens plus fort, qui influe en retour sur le sens de la pièce⁷²⁰. Oui ou non, ce n'est pas la même chose, disent H1 et H2, et tandis que H1 choisit "oui", H2 choisit "non". L'incompatibilité entre "celui qui dit oui" et "celui qui dit non" serait donc parvenue, à la fin de la pièce, au point de non-retour — ce que laisse présager le ton à la fois apaisé et désespéré de la dernière partie. A quoi H1 et H2 disent-ils "oui" ou "non"? Sans doute à ce que Nathalie Sarraute, à la suite des Classiques, appelle "le siècle". Dans un entretien avec Klaus Schöning qui fait suite à la réalisation radiophonique de la pièce, Sarraute oppose le désir de "vivre dans le siècle" à celui de vivre "la vie profonde, celle des créateurs, avec la solitude, le ratage social qui l'accompagne forcément, au moins

⁷²⁰ *Pour un oui ou pour un non* est aussi une sorte de Proverbe contemporain. Le Proverbe des XVIIIème et XIXème siècles jouait sur la surprise qui naissait de la distance entre le proverbe et sa réalisation à travers l'intrigue; ici la surprise naît, à la toute fin, du sens fort que Sarraute semble tout à coup donner à l'expression proverbiale du titre.

un temps". Mais, précise Nathalie Sarraute, ces deux tendances, qu'incarnent respectivement H1 et H2, "chacun de nous les a en lui (...) chacun peut avoir en lui cet antagonisme entre deux façons d'être au monde: dans l'accord avec le social ou dans le refus du social"⁷²¹. Déjà Alain Guimier vivait dans l'inquiétude cette double aspiration: le désir d'une vie sociale réussie, où l'on utilise pour recevoir le bel appartement de la Tante Berthe, et le désir opposé de connaître les joies de l'ascèse et la paix du renoncement. Germaine Lemaire, à la fin du *Planétarium*, lui confirmait de façon inattendue la légitimité de ces deux tendances par les derniers mots du roman: "Je crois que nous sommes bien tous un peu comme ça." Et Jacques Lassalle, au moment où il monte la pièce, insiste: "H1 et H2 sont deux parties de nous qui ne cessent de dialoguer. H1 est celui qui veut jouer le jeu du monde, la reconnaissance du monde. H2 est celui qui essaie de préserver l'aventure intérieure, la vie profonde, le retrait. Ces deux virtualités de nous-mêmes (...) sont condamnées au conflit et à la coexistence."⁷²²

Le fait de vivre ces deux tendances comme un déchirement et un antagonisme intime est surtout propre à l'écrivain, comme le montrait justement *Entre la vie et la mort*. Ce tourment fait l'objet d'un court roman de Thomas Mann, *Tonio Kröger*, dont Sarraute a souvent parlé, où elle s'est reconnue: "c'était tellement moi, ma façon de sentir... C'était comme si je l'avais écrit."⁷²³ A la fin du livre, dans une lettre à une amie confidente, Tonio Kröger fait le bilan de ses années de formation et se définit comme "un bourgeois fourvoyé dans l'art": "Je suis placé entre deux mondes, je ne me trouve chez moi dans aucun, aussi la vie est-elle pour moi un peu pénible. Vous, artistes, vous m'appelez un bourgeois, et les bourgeois sont tentés de m'arrêter... Je ne sais ce qui des deux me blesse le plus cruellement. Les bourgeois sont bêtes; mais vous, les adorateurs de la Beauté, qui me jugez flegmatique et dépourvu d'aspirations, vous devriez penser qu'il existe une vocation

⁷²¹ "Pour un oui ou pour un non", réalisation de René Farabet, *Atelier de Création Radiophonique*, Radio France, 13 décembre 1981.

⁷²² "Nathalie Sarraute et Jacques Lassalle: un dialogue complice", *Le Temps*, 28 avril 1998.

⁷²³ "Leur jardin secret", propos recueillis par Françoise Asso, *La Quinzaine Littéraire*, n°606, 1er août 1992.

artistique si profonde, tellement imposée, voulue par le destin qu'aucune aspiration ne lui paraît plus douce et plus digne d'être éprouvée que celle qui a pour objet les délices de la vie habituelle." Et il conclut en revendiquant paradoxalement la fécondité de cette position écartelée: "Car si quelque chose est capable de faire d'un homme de lettres un poète, c'est bien cet amour bourgeois que je ressens pour ce qui est humain, vivant et habituel."⁷²⁴ C'est sans doute ainsi qu'il faut finalement comprendre l'affrontement de H1 et H2: comme une figuration du déchirement intime de l'écrivain Sarraute⁷²⁵. Comme l'écrit fortement Michel Cournot: "elle s'extirpe d'elle-même, elle met debout devant elle, devant nous, deux adversaires qui n'en étaient qu'un, qui n'étaient qu'elle."⁷²⁶

Et nous pouvons aussi reconsidérer dans cette perspective l'idée évoquée plus haut d'une lutte entre deux langages dont l'un, celui de H1, serait conventionnel et pétrifié et l'autre, celui de H2, plus vivant et authentique. Cette dichotomie un peu simpliste oublie de créditer le langage de H1 d'une qualité importante: c'est un langage *commun*, qui permet une compréhension minimale entre les êtres les plus différents, là où le langage de H2, dans sa fidélité sans concessions à la singularité d'un ressenti, échoue à se faire comprendre (c'est bien cette différence d'efficacité entre les deux langages qui apparaît dans la scène avec les Voisins). Et sans doute Nathalie Sarraute, dont l'oeuvre est un exercice permanent de traduction d'un langage dans l'autre, serait-elle d'accord pour dire que les deux langages sont nécessaires à l'homme, s'il veut arriver à s'approcher de son semblable. Les hommes ont besoin des deux langages pour arriver à se comprendre, de même que H1 a besoin d'être inquiété par H2 et H2 d'être "lesté" par H1. Finalement, plutôt que de désigner des personnages archétypiques qui seraient "celui qui dit oui au monde" et "celui qui dit non au monde"⁷²⁷, H1 et H2 renvoient surtout au nécessaire fonctionnement duel de l'écrivain,

⁷²⁴ Thomas Mann, *Tonio Kröger*, Stock, 1992, p.266.

⁷²⁵ Qui, faut-il le rappeler, mena par ailleurs une vie de mère de famille d'une exemplaire discrétion bourgeoise.

⁷²⁶ *Le Monde*, 28 octobre 1998.

⁷²⁷ Comme le remarque Gerda Zeltner, la pièce de Sarraute montre comment l'incompatibilité des deux univers se construit par une sorte de logique perverse du dialogue: "<elle> se crée trait à trait(...) à partir de mots qui, obéissant à un magnétisme fatal, mènent presque d'eux-mêmes à

partagé entre deux nécessités: celle d'écrire de façon absolument fidèle à la singularité, à l'"idiotisme" de son ressenti, et celle d'écrire dans une langue qui puisse devenir *commune*, au moins à quelques lecteurs.

On pourrait, pour conclure, dire que *Pour un oui ou pour un non* donne une forme dramatique à ce qui était le projet global du théâtre de Sarraute (avant de devenir, peut-être, ce qui sous-tend ses tout derniers textes): faire que la sous-conversation se déploie dans la conversation, que la profondeur affleure à la surface, c'est à dire finalement faire en sorte que l'intérieur contamine l'extérieur, comme H2, l'homme du dedans, contamine H1, l'homme du dehors. Nous avons vu aussi que les Voisins de *Pour un oui ou pour un non* témoignent d'une nouvelle façon pour Sarraute d'aborder la relation avec le public: de même que H1 et H2 se parlent l'un à l'autre *par le biais* des Voisins, de même le public, de partenaire nécessaire à l'action dramatique qu'il était (choeur converti des trois premières pièces, Voix prenant parti de *C'est beau*, ou public pris à partie de *Elle est là*), semble devenu simple prétexte au dialogue des deux Doubles. C'est peut-être un des signes à prendre en compte pour comprendre l'abandon du théâtre par Sarraute à ce moment-là de son oeuvre: c'est comme si elle avait fait en quelque sorte le tour de ce que lui réservait la confrontation directe avec le public. Du refus à l'adhésion et de l'incompréhension au succès public, en passant par tous les décalages interprétatifs, ses pièces antérieures ont rencontré tous les types d'accueil, et elle a sans doute mesuré à quel point la réalisation scénique, qui lui échappe tout à fait, porte une grande responsabilité dans ces différences d'accueil. Peut-être lui importe-t-il de plus en plus, en cette fin de vie et d'oeuvre, d'être à l'écoute de ses voix intimes, et de recentrer sur leur dialogue son écriture, comme nous le verrons dans la Cinquième Partie.

une polarité mortelle. Mais cette polarité n'est faite que de clichés, elle est donc tout aussi fausse que le lieu commun initial d'amitié exemplaire: et si finalement, l'un dit "oui" et l'autre "non", ce ne sont ici aussi que catégories vides. La vie serpente entre les deux, fluctuant entre le oui et le non, le visible et l'invisible." ("Quelques remarques sur l'art dramatique" de Nathalie Sarraute", *Digraphe*, n°32, mars 1984, pages 106 et 107).

Chapitre II: Les mises en scène

1) La création par Simone Benmussa:

Comme nous l'avons déjà signalé, c'est pour la dernière pièce de Sarraute que la production fut la plus difficile à mettre en place. De l'aveu même de Simone Benmussa, il semble qu'il ait été plus facile de monter une adaptation d'*Enfance* (en février 84, dans la petite salle du théâtre du Rond-Point) qu'une pièce inédite du même auteur. Il est vrai qu'*Enfance* avait réussi à rencontrer le grand-public, rassuré de penser que, loin des expérimentations arides, la romancière avait, avec cet autoportrait, "finalement décidé de 'se ranger'" pour reprendre l'expression de Ann Jefferson⁷²⁸. Il est vrai aussi que Simone Benmussa était connue surtout pour avoir réalisé ce type de spectacles: depuis 1976, elle avait mis en scène plusieurs adaptations de nouvelles et de textes divers⁷²⁹, trouvant dans ces exercices de passage de la littérature au théâtre l'occasion de chercher une théâtralité nouvelle, loin des conventions du théâtre "théâtral"⁷³⁰.

L'adaptation d'*Enfance*, à laquelle Nathalie Sarraute collabore d'ailleurs de très près⁷³¹, privilégie systématiquement les moments où toute une scène ressurgit autour d'une parole qui tient le rôle principal. Elle ne cherche guère à exploiter le charme des quelques récits, plus traditionnels et plus apaisés, qu'on pourrait intituler "scènes de la vie enfantine". L'adaptation théâtrale apparaît donc finalement à Philippe Lejeune "plus 'sarrautienne' que

⁷²⁸ Pléiade, p.1944 (*Enfance, Accueil de la critique*).

⁷²⁹ Après avoir monté *Portrait de Dora*, de Hélène Cixous d'après Freud en 1976, elle adapte et met en scène *La vie singulière d'Albert Nobbs*, d'après une nouvelle de George Moore (1977), *Apparences*, d'après Henry James (1979), *La mort d'Ivan Ilitch*, d'après la nouvelle de Tolstoï ((1981), et *Camera Oscura*, d'après des textes de Gertrude Stein (1982).

⁷³⁰ Rappelons encore une fois que l'époque est aussi particulièrement propice à ces essais sur l'adaptation, le théâtre-récit, etc. Une certaine critique proclame d'ailleurs sa lassitude de ces recherches, tel Jacques Nerson reprochant à l'adaptation de Benmussa son "absurde non-théâtralité" (*Le Quotidien de Paris*, 16 février 1984).

⁷³¹ D'après les souvenirs de l'actrice principale d'*Enfance* (Conversation téléphonique avec Martine Pascal, 23 septembre 2001).

le livre, plus raide, plus tendue, plus sèche."⁷³² Nous allons retrouver dans la mise en scène de *Pour un oui ou pour un non* cette extrême fidélité — "quasi filiale", d'après Matthieu Galey⁷³³ — qui semble caractériser le rapport de Simone Benmussa à l'oeuvre de Sarraute. De fait, Simone Benmussa a beaucoup réfléchi sur le théâtre de Nathalie Sarraute *avant* de le mettre en scène: elle l'a défendu auprès de metteurs en scène, présenté dans des programmes et au public, analysé dans des journaux et des revues⁷³⁴. Sa familiarité avec le théâtre de Sarraute est profonde: c'est à la fois la compréhension intellectuelle d'une femme d'écriture (outre ses adaptations, Benmussa a publié une étude sur Ionesco et un roman) et la connivence artistique d'une femme de théâtre. Et cette familiarité se double d'un lien affectif dont témoignent les entretiens qui paraîtront en 1987 sous le titre *Nathalie Sarraute Qui êtes-vous?*, ainsi que l'aventure "artistico-amicale" de *Freshwater*. Car c'est d'abord comme comédienne que Benmussa a mis en scène Sarraute: elle a inventé pour elle le rôle du valet dans le spectacle qu'elle a mis en scène à partir de la pièce de Virginia Woolf — un spectacle joué "en amateurs" par un groupe d'écrivains amis, et qui sera donné avec succès⁷³⁵ dans différents pays, au cours de la saison 1982-83 (voir l'Entretien avec Simone Benmussa en Annexe à ce chapitre).

Après l'avoir créée en anglais, à New York, le 29 mai 1985, sous le titre *For no good reason*, Simone Benmussa créa finalement la dernière pièce de Sarraute sur une scène française, le 17 février 1986, dans la petite salle du théâtre du Rond-Point (elle y fut jouée jusqu'au 30 mars, puis encore du 4 novembre 86 au 8 janvier 87); le spectacle devait être

⁷³² Philippe Lejeune, "Paroles d'enfance", *Revue des Sciences Humaines*, n°217, 1990-91, p.28.

⁷³³ *L'Express Paris*, 28 février-26 mars 1986.

⁷³⁴ Voir par exemple: "Nathalie Sarraute au Petit Odéon", sur les deux premières pièces (*La Quinzaine Littéraire* n°21, 1-15 février 1967); "Nathalie Sarraute à contre courant du théâtre traditionnel, à contre courant du théâtre d'avant-garde", Entretiens (*Combat*, 14 mars 1974, p.13); "Les mots inter-dits", sur *C'est beau* (*La Quinzaine Littéraire* n°221, 16-30 novembre 1975); "Quand les mots installent le danger sur la scène", sur tout le théâtre jusqu'à *Elle est là* (*Magazine Littéraire* n°196, juin 1983, pages 28 à 31).

⁷³⁵ "Plus on jouait mal, plus on avait de succès", remarquait plaisamment Nathalie Sarraute, au cours d'une séance de travail préparatoire sur *Pour un oui ou pour un non*, en mars 98, au théâtre de la Colline.

repris douze ans plus tard, le 25 octobre 1998, à la Comédie des Champs-Élysées. La distribution était la suivante: **H1**: Jean-François Balmer; **H2**: Sami Frey; **H3**: Dominique Ehlinger; **F**: Christiane Desbois (en98: Claire Duhamel).

Quand la pièce commence, H1 et H2 sont déjà là. Le décor d'Antoni Taulé (éclairé par Geneviève Soubirou), est décrit par Benmussa comme "un espace mental, une métaphore de décor, où seuls deux fauteuils aux proportions inhabituelles et deux fenêtres relèvent davantage du dessin à la mine de plomb que de l'objet"⁷³⁶. La référence à l'univers bourgeois est sensible dans certains détails architecturaux (les moulures) et surtout dans les costumes identiquement gris perle et chic de H1 et H2. Mais l'espace est effectivement déréalisé par un traitement stylisé: les fenêtres et les fauteuils, identiques et un peu surdimensionnés⁷³⁷, la teinte sombre et la nudité des parois ne figurent pas un salon réaliste, et évoquent même, pour une critique, "un doux enfer plombé"⁷³⁸. L'ordonnance de l'espace témoigne d'un souci de symétrie, que les déplacements vont systématiser, traduisant nettement un parti pris de mise en scène. Les deux Hs, qui sont au début chacun dans son fauteuil, effectuent la plupart de leurs déplacements de façon symétrique, comme si un miroir invisible coupait la scène par le milieu, de l'avant-scène au lointain: ils remontent pour s'affronter violemment, face à face au fond du plateau ("Il faut qu'il figure au catalogue"); ou bien ils marquent un moment d'hésitation tous deux face au public, l'un côté cour, l'autre côté jardin ("Les guillemets, ce n'est pas pour eux (...) c'est pour..."); ou encore ils se tournent le dos, chacun assis sur le dossier de son fauteuil, au moment de prononcer un mot irréparable ("de l'autre côté il y a les 'ratés'. _ Je n'ai pas dit ça"). A la fin, lorsqu'ils envisagent la demande conjointe de séparation, un rai de lumière se dessine, partant d'une des deux fenêtres à la cour, traverse tout l'espace et le partage de plus en plus nettement en deux, avant de se transformer à la toute fin en un rond de lumière qui isole les

⁷³⁶ "Le poisson-torpille" (Dossier de Presse du spectacle).

⁷³⁷ Le décorateur Antoni Taulé déclarait dans une émission récente que les deux fauteuils étaient là pour rappeler les deux lobes du cerveau (*Le bon plaisir de Nathalie Sarraute*, France Culture, 2 septembre 2000).

⁷³⁸ Emmanuelle Klausner, *La Croix*, 11 mars 1986. Notons que ce traitement très stylisé des fenêtres rendra un peu problématique le moment si important des "regards par la fenêtre".

deux Hs au fond, dos à dos, dans une image de rupture mais aussi de music-hall, pleine d'ironie.

Dans l'Entretien reproduit en Annexe, Simone Benmussa explique son parti pris: "H1 et H2 sont les deux versants du même homme (...) Dans mon spectacle, tout le raconte: les gestes miroirs, les mêmes costumes (...) la mise en place (...) crée une sorte de miroir entre eux". Ce refus du réalisme est particulièrement évident dans les deux moments où un certain réalisme, au moins spatial, pourrait être requis: celui de l'arrivée des Voisins et celui du regard par la fenêtre. Les Voisins arrivent par une porte coulissante qui évoque l'ouverture d'un ascenseur, et surtout ils arrivent dès que H2 les évoque, sans qu'il ait eu besoin d'aller les chercher. Quant à la fenêtre par laquelle H1 regarde, son traitement pictural empêche tout illusionnisme: dans ces conditions, les vertus du petit pan de mur nous apparaissent essentiellement d'ordre mental. La chorégraphie des déplacements et le traitement de ces deux moments redoublent donc le traitement du décor. Tous ces choix soulignent l'aspect mental de ce qui se passe sur scène, mais ils le font de façon modérée et mesurée: aucun élément de décor, aucun déplacement n'est violemment irréaliste, ou excessivement insolite. Le parti pris de mise en scène est un parti pris lisible, en accord profond avec le texte, sans tension.

Le jeu des comédiens est également empreint de cette mesure. Il tient une sorte de balance égale entre d'une part une réserve, une sorte de froideur dans la précision qui semble naturellement en accord avec la nudité de l'espace et la rigueur de la chorégraphie, et d'autre part un engagement dans le duel verbal que Benmussa définit ainsi: "non pas la colère, mais l'emportement, c'est à dire le fait d'être emporté malgré soi par la véhémence, la passion de convaincre l'autre"⁷³⁹. Autrement dit, cet engagement ne doit pas être le résultat d'une construction psychologique, mais se vivre dans la prise de parole: "Les personnages (...) ne naissent pas de ce qu'ils ont vécu mais de ce qu'ils disent"⁷⁴⁰. Pourtant, et à cause aussi de la retenue du jeu, le spectateur ressent surtout ce duel verbal comme un conflit psychologique: à un H2 plus intellectuel, tourmenté et irrité, répond un H1 plus

⁷³⁹ Voir l'Entretien avec Simone Benmussa, en Annexe à cette Quatrième Partie.

⁷⁴⁰ Odile Quirot, "Sarraute, la preuve par deux", *Le Nouvel Observateur*, octobre 1998.

débonnaire, tout en esquive, peut-être rusé. Les physiques des deux acteurs vont d'emblée dans le sens de certains stéréotypes psychologiques: Samy Frey-H2 oppose son élégance, son côté aigu et un peu sombre, à la rondeur bonhomme, voire pateline de Jean-François Balmer-H1. Et par moments le jeu même ne recule pas devant certains effets assez convenus: la mauvaise foi de H1 est soulignée par l'acteur, un peu trop piteux quand il se sent accusé de faire ses "étalages" et se pourléchant en revanche quand il articule "jaloux"; tandis que Frey souligne aussi certains moments qui sont autant de coups de théâtre psychologiques: au moment où H1 regarde par la fenêtre, il dit "ce regard que tu peux avoir" en appuyant légèrement sur "tu peux avoir", faisant entendre sans doute possible la condescendance de H2 à l'égard de H1; et quand il articule à la place de H1 "Eh bien, de l'autre côté il y a les 'ratés'", on entend qu'il s'avoue à lui-même une vérité qu'il avait jusque là refusé de voir. Tous ces moments du jeu ont l'inconvénient d'aller dans le sens de la psychologie la plus conventionnelle, celle-là même contre laquelle H1 et H2 se rebellent, et dont ils remettent en cause les verdicts. A cause de ces moments, le spectateur est imperceptiblement conduit à penser que, dans une certaine mesure, effectivement H1 est un poseur satisfait de lui, et effectivement H2 est un raté aigri et méprisant. Ces accents psychologiques dans le jeu des comédiens vont très probablement à contresens des options de la mise en scène. Preuve en est que le spectacle prévoit l'alternance des deux comédiens dans les rôles de H1 et H2 (ce sera le cas durant le mois de mars 86). Mais la distribution de Balmer en H1 et Frey en H2, qui est la plus évidente eu égard à un réalisme psychologique conventionnel, est celle dont on aura le plus d'échos, puisque c'est elle uniquement que voit la presse durant les premières semaines, et c'est elle aussi qui triomphe à la reprise — comme si, justement, le réalisme psychologique "spontané" des comédiens avait finalement eu raison des velléités d'abstraction de la mise en scène.

En dépit ou à cause de ces facilités, le spectacle de Simone Benmussa a incontestablement apporté à Sarraute l'adhésion du grand public et de la critique jusque là la plus rétive⁷⁴¹. Le

⁷⁴¹ *La Vie Ouvrière*, qui brocardait *Elle est là* ("le tragique du dérisoire pointe son nez rectifié par la chirurgie esthétique", 3 mars 1980) rappelle, au moment des deux Sarraute du Vieux Colombier, "le choc que fut l'insolite création de son *Pour un oui ou pour un non*, qui permit de la connaître comme notre plus extraordinaire écrivain de théâtre depuis Beckett" (10 mai 1993). Et dans *Le Canard enchaîné*, le même Bernard Thomas qui éreintait les deux pièces reprises au

spectacle plaît par sa lisibilité, son ironie légère (le côté disproportionné du conflit est rendu très évident par la froideur apparente du jeu), la façon dont il met en valeur le jeu des comédiens. Il renouvelle l'image de Sarraute, à qui restait encore attaché le souvenir des expérimentations d'un Nouveau Roman décidément passé de mode. Sarraute fait rire et séduit un public qui n'est plus tout à fait celui des précédentes pièces. *Pour un oui ou pour un non* devient même en 1998 l'enjeu d'une rivalité entre théâtre public et théâtre privé — chose assez rare, dans le paysage théâtral français très bipolarisé, pour être signalée. A l'automne 98, la reprise du spectacle de Benmussa à la Comédie des Champs-Élysées (un théâtre privé), prend en effet le relais du spectacle de Lassalle, qui vient de présenter sa mise en scène de la même pièce au Théâtre de la Colline (un théâtre public). Pendant la courte période où les deux programmations se chevauchent, du 25 au 31 octobre, les spectateurs parisiens ont donc l'occasion, trop rare en France, de voir d'un soir sur l'autre la même pièce dans deux spectacles importants et deux mises en scène très différentes. C'est l'occasion d'un petit débat critique entre tenants du théâtre privé et du théâtre public, débat qui, malgré son caractère un peu superficiel, désigne un des enjeux du théâtre de Sarraute. Le succès de *Pour un oui ou pour un non* est, selon certains, à verser entièrement au crédit du théâtre privé. Jacques Nerson, qui avait fustigé le choix des deux Sarraute pour la réouverture du Vieux Colombier comme un choix frileux et un "non-événement", se réjouit cinq ans plus tard de voir Sarraute jouée sur le Boulevard: enfin "elle est devenue un auteur grand public" (au passage, il qualifie d'ailleurs le spectacle de Lassalle de "très mauvais")⁷⁴². Et Frédéric Ferney, dans son compte rendu du spectacle, illustre bien le sens idéologique et esthétique de cette "annexion" par le privé: accusant Benmussa de trop manifester sa présence par des "simagrées dans la mise en scène", il écrit en substance que, entre l'écriture (pourvu qu'elle soit, comme ici, "des plus théâtrales") et "l'interprétation très personnelle des comédiens", il n'est certainement pas besoin que le metteur en scène

Vieux Colombier ("l'insignifiant trempé dans du poussiéreux haut de gamme", 5 mai 1993) s'extasie cinq ans plus tard à la reprise du spectacle de Benmussa: "C'est tout à fait ça. C'en est même épatant".

⁷⁴² Compte rendu de Jacques Nerson dans le *Figaro Magazine*, 7 mai 1993, et intervention dans l'émission radiophonique *Le Masque et la Plume*, 22 novembre 1998.

vienne s'interposer⁷⁴³. Il reprend ainsi une vieille antienne du théâtre privé: reposant sur des dramaturgies évidentes, immédiatement assimilables par le public, et sur le vedettariat des comédiens, le théâtre privé rechigne la plupart du temps à accorder une place réelle à la médiation de la mise en scène. Il est pourtant permis de trouver que c'est, particulièrement s'agissant de Nathalie Sarraute, une position à courte vue: ne tenir aucun compte du travail "d'accompagnement" que des metteurs en scène comme Barrault et surtout Régy ont accompli⁷⁴⁴, c'est ne pas comprendre que c'est essentiellement ce travail qui a permis que la rencontre de Sarraute avec le théâtre ne soit pas "sans lendemain", mais au contraire s'enrichisse progressivement, jusqu'à aboutir à cette dernière pièce. L'écriture dramatique de Nathalie Sarraute, moins que toute autre *évidente*, nous semble avoir eu un besoin vital du dialogue avec la mise en scène. Et ce que Lassalle appelle son "étonnement devant son oeuvre et devant la représentation de son théâtre" nous apparaît comme la position lucide d'un auteur qui a compris très tôt que son écriture se nourrissait aussi de sa disponibilité à ce que la scène lui renvoyait.

2) Du Boulevard au Cirque:

1986 n'est pas seulement l'année de création de la dernière pièce de Sarraute. C'est aussi l'année où le Festival d'Avignon lui rend hommage en programmant plusieurs spectacles et lectures de ses textes. C'est Michel Dumoulin, auteur de nombreux films de télévision et connaisseur de longue date de l'oeuvre, mais nouveau venu dans la mise en scène de théâtre, qui signe ces diverses manifestations. Dumoulin compose un "parcours Sarraute" avec deux spectacles, *Elle est là* et *Pour un oui ou pour un non*, et en lecture-spectacle deux textes qui "se répondent" par delà les années: *L'Usage de la parole* et *Tropismes*. Si *Elle est là*, bénéficiant de la forte présence de Jean-Paul Roussillon et Maria Casarès,

⁷⁴³ Compte rendu dans *Le Figaro*, Revue de Presse du spectacle.

⁷⁴⁴ Et pu accomplir aussi parce qu'ils étaient subventionnés.

trouve un accueil assez favorable, *Pour un oui ou pour un non* semble moins convaincant, d'autant que le souvenir de la réussite du spectacle de Benmussa est encore très récent. Dumoulin part du désir de rendre l'univers de Sarraute accessible à tous, loin de toute intimidation intellectuelle, et en soulignant l'humour de ses textes. Par ailleurs, partant de sa pratique artistique personnelle, il conçoit la mise en scène des deux pièces de Sarraute, dans l'espace intime (220 places) du Cloître de la Collégiale, un peu dans les mêmes termes que le tournage d'un film pour la télévision. "Pour moi, il n'y a pas de différence (...) l'intimité de la salle (...) et son acoustique parfaite (...) suppose le même type de travail que pour le cinéma — sur l'intériorité, sur le gros plan"⁷⁴⁵. Les seuls éléments "théâtraux" pour structurer le lieu et le jeu, sont les différents niveaux de la scène, et une lumière qui n'accompagne pas le texte en douceur mais joue à sa façon avec lui, de façon assez brutale et frontale. Le résultat est un spectacle qui — bizarrement eu égard aux intentions affichées — semble avoir dérouté certains spectateurs par son côté très "extérieur". "Sarraute est le Labiche de l'inconscient", applaudit Gilles Costaz, cependant que Marion Scali, sous le titre "Nathalie au 'Boulevard'"⁷⁴⁶, s'étonne un peu de l'exubérance des acteurs (Michel Voïta et Patrice Kerbrat), de "leur jeu un peu forcé", de leurs "gestes souvent appuyés", bref de "ce côté 'boulevard' très surprenant, venant de *ces* acteurs et de *cet* auteur".

Quelques années plus tard, c'est dans une recherche tout à fait volontaire de théâtralité qu'Elisabeth Chailloux va utiliser l'extériorité du jeu de clown pour traduire le combat de H1 et H2. Chailloux inscrit sa démarche explicitement en réaction au spectacle de Benmussa, et aussi au film de télévision de Doillon⁷⁴⁷: "Avec Trintignant et Dussolier, on voyait l'intelligentsia parisienne, avec Frey et Balmer c'était la bourgeoisie du 7ème arrondissement: Sarraute a toujours eu envie qu'on l'extrait de ce contexte social, car elle

⁷⁴⁵ "Hommage à Nathalie Sarraute", propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, *Acteurs*, n°38-39, juillet-août 1986.

⁷⁴⁶ *Le Matin*, 22 juillet 1986, et *Libération*, 24 juillet 1986, respectivement.

⁷⁴⁷ En 1988, Jacques Doillon tourne pour la télévision *Pour un oui ou pour un non*, avec Jean-Louis Trintignant, André Dussolier, Joséphine Derenne, et Pierre Forget (57 minutes).

dit qu'elle parle de quelque chose d'universel. Retrouver l'abstraction du clown, cela fait que la relation peut redevenir universelle, et cela permet de grossir le jeu, pour produire le vertige (...) Cela nous permet d'aller jusqu'au bout du délire sarrautien."⁷⁴⁸ Le clown n'est certainement pas un nouveau venu dans l'univers de Nathalie Sarraute. Il y est au contraire présent depuis le début, que ce soit à travers la fonction si importante de Bouffon, ou sous les traits de personnages de scènes imaginaires, comme le pathétique professeur Unrat, ou encore sous forme d'allusion, au détour de tel ou tel texte. Au théâtre, on avait noté que la fonction de Bouffon avait tendance à s'estomper après les deux premières pièces; mais dans *Elle est là*, la référence au clown réapparaît dans le texte même, justifiant son utilisation aussi dans certains moments de mise en scène⁷⁴⁹; et *Pour un oui ou pour un non*, on l'a vu, met par moments H1 et H2 en position de bouffon l'un par rapport à l'autre.

Le propos d'Elisabeth Chailloux est encore plus radical: c'est toute la pièce qui est traitée en jeu de clowns. Elle fait le pari que ce jeu excessif, violent, "abstrait" dans le sens qu'il est débarrassé de toute référence sociale ou psychologique mais physiquement très concret, renvoie à la réalité la plus profonde et la plus universelle du texte. L'idée a pris naissance à l'occasion d'un atelier d'acteurs. François Lequesne, qui jouera H1 dans le spectacle, raconte: "Le hasard a voulu que je découvre *Pour un oui ou pour un non* à un moment où (...) je côtoyais les héros et les héroïnes grecs (...) Meurtres incestueux, tueries fraternelles, cannibalisme familial (...) Le choc se produisit. L'infiniment petit rencontrait l'infiniment grand. H1 et H2 implosèrent. Leurs petites manies devinrent de dangereuses obsessions (...) leurs imperceptibles changements d'humeur de véritables cataclysmes"⁷⁵⁰ Le regard de la mise en scène renvoie alors aux comédiens l'image de deux clowns: "des personnages fêlés, insensés (...) nous prenaient à témoin de leur désaccord (...) Alors nous

⁷⁴⁸ Propos recueillis par Bruno Delion, Revue de Presse du Théâtre des Quartiers d'Ivry.

⁷⁴⁹ Voir Pléiade p.1480; on se rappelle certains moments de "duo clownesque" entre Roland Bertin et Jean Dautremay (Jacques Lassalle évoquait parfois, au cours des répétitions, Laurel et Hardy).

⁷⁵⁰ François Lequesne, "Tragédie et modernité", Dossier de Presse du Théâtre des Quartiers d'Ivry.

avons ri. Les acteurs ont senti que nous avons vu et reconnu leurs personnages: H1 et H2, ces doubles désastreux, Tweedledee et Tweedledum, les frères ennemis, Auguste et le clown blanc..."⁷⁵¹. Le jeu de clown surgit donc comme naturellement du désir de grossissement, il s'impose comme l'expression d'une théâtralité archaïque qui serait celle du texte sarrautien pris dans sa "profondeur", il est ce qui permet de relier Sarraute aux Tragiques⁷⁵².

Le spectacle est créé au Théâtre des Quartiers d'Ivry en mars 1991, au cours du Festival Rires de Mars de la Compagnie Catherine Dasté, et repris du 16 mars au 11 avril 1993, après une tournée à l'étranger. La distribution est la suivante: **H1**: François Lequesne; **H2**: Luc Clémentin; **H3**: Olivier Bouana; **F**: Marie-France Gantzer. La scénographie et les lumières sont de Yves Collet; pour la mise en scène, Elisabeth Chailloux est assistée de Heinke Wagner.

Le décor évoque un petit cirque rouge: bien que le public ne soit pas placé tout autour, la scène est une piste circulaire, bordée de petites ampoules lumineuses; les seuls éléments de décor sont une chaise, au fond le traditionnel rideau, et très en hauteur côté jardin, une "fenêtre" extrêmement stylisée, sans rapport avec l'espace du cirque. H1 et H2 sont maquillés un peu comme des clowns, tartinés de blanc, H2 avec des traits plus tristes, et des petites lunettes (c'est l'Auguste), H1 plus imposant et plus "pimpant", avec des cheveux rouges (c'est le Clown Blanc). Au début du spectacle, ils jouent de la trompette en écorchant "Strangers in the night" et "font les clowns", jusqu'à ce que H1 explose tout à coup en demandant une explication, que H2 essaye d'esquiver en alléguant la présence du public.

⁷⁵¹ Elisabeth Chailloux, "Histoire d'une rencontre", Dossier de Presse du Théâtre des Quartiers d'Ivry.

⁷⁵² Que ce soit une référence consciente ou pas, le texte de Lequesne retrouve une intuition qu'avait superbement formulée Cocteau: "Les clowns m'exaltent. Eux seuls me donnent une idée de ce que pouvaient être les grandes scènes d'inceste, de pourpre et de cris. En voyant les Fratellini machiner leurs farces atroces, dresser leurs cheveux, pleurer, se battre à coups de marteau, se traîner par une jambe, déchirer leurs costumes et leurs corps, se tuer, s'enterrer, ressusciter, se poursuivre sur des échasses, je pense aux tragédies grecques avant qu'elles ne s'affadissent, aux Atrides juchés sur de hauts patins et s'entretenant avec des gestes superbes, aux masques de Jocaste, d'Œdipe rugissants et dangereux comme des lions en cage." (Préface à *Les Peintres du cirque*, cité par Odette Aslan, "Cirque et théâtre en France", in *Du cirque au théâtre*, Th 20, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, pages 176 et 177).

Pour Chailloux, l'histoire de "c'est bien, ça" est un canevas de clown, puisque "les clowns, ça fonctionne toujours sur une relation d'humiliation (...) donc c'était comme le numéro traditionnel de l'humiliation de l'Auguste, mais là, il y avait le renversement en plus"⁷⁵³. H2-l'Auguste se révolte donc contre la cruauté de l'intonation de H1-le Clown Blanc et, comme souvent dans les jeux de clowns, il répète la phrase avec l'intonation de l'autre. Ensuite, ils vont chercher H3 et F, qui sont au milieu du public, et comme au cirque, une "poursuite"⁷⁵⁴ les accompagne. Bien que la gestuelle soit assez épurée, le jeu des comédiens passe par une certaine expressivité physique: ils n'hésitent pas, par moments, à prendre le texte *au pied de la lettre* — comme c'est le propre du clown. Lorsque H1 dit: "j'essaie de me mettre à ta place", le jeu de clowns rend possible de joindre ici le geste à la parole, rendant ainsi immédiatement concrètes et théâtrales certaines des images que charrie le dialogue. Il semble que cette mise en scène ait effectivement fait ressortir le tragique de la pièce. Jean-Louis Pinte parle d'"un rire sombre, proche de Beckett et du néant", décrit H1 et H2 comme "des clowns tristes (...) <qui> représentent le comble du désastre", et note que dans la pièce "l'ineffable et la banalité prennent des intonations cauchemardesques"⁷⁵⁵. Le jeu de clown a en tous cas permis de traduire l'universalité du texte par ce mélange de concret et d'abstrait qui est sa spécificité: abstraction du lieu, du temps, de la condition sociale et de la psychologie, mais concret des situations, grossies et simplifiées, concret des rapports, qui sont d'abord les rapports de deux corps qui s'affrontent, bien visibles et palpables presque, vu leur proximité avec le public, concret du langage enfin, qu'il soit pris au pied de la lettre ou saisi surtout comme matière sonore: intonation, cri, onomatopée.

⁷⁵³ Entretien avec Elisabeth Chailloux, Paris, 26 février 1997.

⁷⁵⁴ Projecteur très puissant, produisant un rond de lumière très concentrée, qui suit l'acteur dans ses déplacements.

⁷⁵⁵ **Le Figaroscope**, 17 mars 1993.

3) La mise en scène de Jacques Lassalle:

Le spectacle de Lassalle, créé et joué au Théâtre Vidy de Lausanne du 28 avril au 20 mai 1998, est présenté dans la petite salle du Théâtre National de la Colline, du 10 septembre au 31 octobre 1998, et repris au Théâtre de l'Atelier du 5 juin au 22 juillet 2000. La distribution est la suivante: **H1**: Jean-Damien Barbin; **H2**: Hugues Quester; **H3**: Nicolas Bonnefoy; **F**: Véronique Alain (en 2000: Johanna Nizard). La scénographie et les costumes sont de Rudy Sabounghi, les lumières de Frank Thévenon.

Les deux caractéristiques principales de ce spectacle sont l'importance de l'espace, dont le rôle et le fonctionnement porte pour une part le sens de la pièce, et un style de jeu très "physique" (nous aurons l'occasion de préciser le sens que revêt ici ce qualificatif un peu vague, qu'il faut entendre en tous cas en un sens assez différent de celui que nous avons utilisé pour le spectacle de Chailloux). Le décor de Rudy Sabounghi est de couleur très claire (différentes nuances de blanc) et dépouillé: trois parois, un plafond et un sol nus; un seuil, une fenêtre, une porte; une table et un fauteuil de bureau en bois sombre. Nous sommes dans une sorte de bureau de H2 mais l'endroit, par son étroitesse, apparaît surtout comme un lieu de passage, en tension entre les deux "côtés". Le fonctionnement de l'espace accentue en effet la bipolarité thématique du texte. Le côté jardin est très abstrait⁷⁵⁶. Les entrées de H1 et des Voisins, qui viennent du "dehors", s'y déroulent de façon un peu fantomatique et après un temps de suspens, puisqu'on ne voit pas la porte d'entrée, mais seulement le seuil de ce qui serait un sas d'entrée. C'est un peu un *no man's land*: H2 s'y réfugie à reculons, lorsqu'il est poussé dans ses retranchements, acculé par les Voisins et H1 au fond du piège; ou bien il vient y rêver, évoquant la petite princesse "dans une cabane au fond de la forêt". Mais c'est aussi le côté ouvert, par où l'extérieur, l'inattendu, l'inconnu peut arriver. En revanche, côté cour, tout le figuratif est ramassé, tout le concret qui peut servir à H2 pour se définir (le bureau, la machine à écrire, et surtout la fenêtre), se conforter (le petit tableau qu'il contemple pendant que H1 définit son "camp"), ou tenir à distance l'"agresseur" (la chaise qu'il va chercher *off* et qui restera ensuite devant le

⁷⁵⁶ "Une toile blanche, un Malévitch", disait Jacques Lassalle en présentant la maquette du décor.

bureau). C'est là que H2 se tient au début de la pièce, lorsque H1 vient l'"assiéger". C'est là que plus tard, pendant un silence, H1 viendra redresser les sièges devant le bureau d'un geste méticuleux, comme s'il tentait d'imposer son ordre au "côté de chez H2". Le côté cour et le *off* cour - où on suppose que se trouve la chambre de H2 — fonctionnent donc comme un réservoir d'objets et d'images qui disent l'intimité de H2, le domaine du ressenti, voire du charnel. C'est cette intimité que H2 lance comme une provocation et retourne comme une arme, lorsqu'il jette à la figure de H1 les pièces de sa literie qu'il est allé chercher ("Tu peux regarder partout (...) *Rien* à vous mettre sous la dent") — avant de "se ressaisir" en appuyant sa tête un instant contre son oreiller. C'est également dans le *off* cour que se trouve la source de la musique écoutée par H2. Il va la baisser puis l'éteindre après l'arrivée de H1, la met à nouveau après le départ des Voisins, et encore à la fin du spectacle, après le départ de H1. La musique est une sorte de cocon par lequel H2 se protège ou se soigne des agressions du monde extérieur. Dans le spectacle, la musique permet aussi de ménager au spectateur une sorte de "sas", avant la plongée dans les eaux profondes du dialogue, ou le temps de remonter à la surface après les derniers mots du texte. Au total, ce côté cour apparaît comme le lieu de la "vie profonde", et il est bien plus concret que le lieu de la vie "réelle", c'est à dire de la réalité sociale. L'extérieur, qui y est figuré à travers la fenêtre, est étrangement figé et légèrement disproportionné (il s'agit d'une reproduction quasi photographique et en noir et blanc de façades d'immeubles parisiens). On sent bien l'importance pour H2 de la clôture de son lieu, que signale par exemple la façon précautionneuse, presque solennelle, dont il manipule la porte de sa chambre.

L'autre caractéristique de ce spectacle est, nous le disions, la façon dont les comédiens mettent leur corps en jeu dans le dialogue. Ce style de jeu est commun aux deux acteurs, même s'il est plus spectaculaire chez Hugues Quester-H2, qui incarne le personnage le plus "souffrant" des deux. Le spectacle est ainsi scandé de moments où, pour reprendre une image privilégiée de Lassalle, la parole "s'accouche d'elle même", se délivre du corps "en gésine" de l'acteur. La première fois que H2 évoque le "C'est biiien... ça...", son corps semble traversé, comme pétri, par les sonorités des mots répétés; il vacille, se tord

légèrement, tandis qu'il revit l'action opérée par la parole de H1 ("tu m'as soulevé par la peau du cou, (...) tu m'as tourné et retourné... et tu m'as laissé retomber"). Sa voix, qui monte depuis le début de la réplique, chargée de souffrance et de colère, va jusqu'à l'éclat au moment où il reprend une dernière fois la formule de H1, comme s'il avait enfin réussi à lui faire rendre gorge: "C'est biiien... ça... ". Et dans le silence où résonne à la fin l'écho de ses derniers mots, il s'assoit par terre, comme étourdi. Une fois encore, en présence des Voisins, il revivra cette parole, dans une souffrance encore accrue, et encore une fois, il s'effondrera à la fin, comme terrassé par la violence de la formule qu'il vient de réactiver. Quant à H1, c'est lorsqu'il renverse la situation, et découvre pour lui-même la violence cachée de la formule de H2 "la vie est là", que lui aussi nous donne à voir, à sa manière à lui, cette "gésine". Au fur et à mesure que son "explication de texte" avance, H1 s'adresse de plus en plus violemment à H2. Il s'empare des mots ("la vie est là", la "poésie") et les profère violemment, comme s'il voulait les tordre, comme si les guillemets étaient une camisole de force; il dessine d'ailleurs d'un geste de ses bras ces guillemets comme un cercle, comme une gigantesque menotte qui se referme. Il y a une sorte d'euphorie dans la façon dont H1 donne libre cours à sa fureur, comme s'il dansait la gigue de sa rage, gesticulant, sursautant, allant à H2, repartant, virevoltant, dans une sorte de danse violente et libératoire. Ainsi donc pour les deux personnages la parole devient par moments une action dans laquelle le corps tout entier est engagé, et chaque acteur nous propose dans ces moments-là, par l'invention d'une gestualité spécifique et non psychologique⁷⁵⁷, une traduction possible de l'angoisse tropismique en termes de jeu théâtral.

Sarraute disait que cette pièce tout entière fondée sur le pouvoir destructeur d'une intonation était "le comble du théâtre". Avec le choix qui est fait ici d'une "parole extraordinairement incarnée", pour reprendre l'expression de Lassalle⁷⁵⁸, nous avons

⁷⁵⁷ Il y a bien sûr des moments où la gestuelle des acteurs peut se lire en termes psychologiques: par exemple quand H2 brandit une chaise en direction de H1, c'est évidemment un geste d'agressivité exaspérée - on voit d'ailleurs mal comment le jeu d'acteur pourrait échapper totalement à toute lecture psychologique. Il reste que l'aspect le plus frappant du jeu des acteurs ici réside dans ces moments où la mise en jeu du corps nous raconte d'abord un rapport au langage.

⁷⁵⁸ Voir l'Entretien en Annexe à cette Quatrième Partie.

l'impression de nous trouver comme devant l'épure de tout théâtre, au sens où on pourrait définir le théâtre essentiellement comme la rencontre de deux corps. Celui de l'acteur qui joue H2 (Hugues Quester), plus lourd et rond⁷⁵⁹, mais comme malaxé par les affects, tordu sous la sensation ou défait par l'émotion, empreint d'une sorte d'enfance, d'immaturité tremblante, mais aussi par moments de vieillesse ou d'animalité, entre torpeur et tressaillements. Et celui de Jean-Damien Barbin, qui joue H1, plus vif et acéré, plus assuré, lame incisive tranchant dans le vif, puis cherchant à cautériser les plaies avec une douceur presque féminine, quitte à les rouvrir soudain avec une violence sèche. Tous deux suggérant, au delà des interprétations psychologiques toujours possibles, une dimension qui excède justement toutes les catégories. Comme l'écrit Mathilde La Bardonnie à propos de cette interprétation: "Mieux que jamais et comme toujours chez Sarraute, ces deux-là qui sont deux hommes pourraient aussi bien être homosexuels qu'hétérosexuels, ou aussi deux femmes, ou bien encore un homme et une femme, ou deux enfants, ou deux vieillards essayant de désamorcer un conflit."⁷⁶⁰

Hugues Quester et Jean-Damien Barbin sont — chacun à sa façon, chacun avec les rencontres qui l'ont formé (Chéreau pour Quester et Py pour Barbin, surtout) — des acteurs lyriques. Mais ils ont été ici contrariés par la direction de Lassalle, qui a surtout consisté à casser l'élan lyrique par un travail de détail, sur les petites unités du texte⁷⁶¹. Le résultat est une sorte de *lyrisme contrarié*, dans lequel la parole s'élance et chute, tandis que le geste répercute ces cahots en les amplifiant. C'est un jeu qui peut évoquer parfois celui des acteurs burlesques: au lieu de corps aux prises avec les objets, Quester et Barbin nous montrent des corps aux prises avec les mots — et dans les deux cas, la catastrophe est au bout. Dans ces moments où l'acteur se met ainsi physiquement en jeu dans la parole, le personnage se détache de ses déterminations physiques, sexuelles, psychologiques et

⁷⁵⁹ Assez paradoxalement, "l'homme rond" représente ici le souffrant, le marginal, et "l'homme aigu" est l'homme social et positif, à l'encontre des représentations habituelles; c'est l'inverse de Laurel et Hardy en quelque sorte.

⁷⁶⁰ "**Pour un oui ou pour un non?** Ah oui!", *Libération*, 22 septembre 1998.

⁷⁶¹ Voir l'entretien avec Jean-Damien Barbin, en Annexe à cette Quatrième Partie.

sociales⁷⁶²; il rejoint dans l'excès une sorte d'abstraction, il échappe *par excès* à toutes les catégories qui prétendraient le définir. Et il y échappe d'autant plus que ce jeu physique excessif laisse la place, à d'autres moments, à un jeu beaucoup plus retenu, presque en retrait. Les deux acteurs jouent alors sur une partition très précise de regards et de silences, avec parfois des moments où la représentation a l'air presque "en panne", comme ce moment où H2 étant allé se réfugier dans le *off* cour après son éclat, les Voisins sortent indécis, et H1 reste seul en scène, silencieux, plus indécis encore, presque absent. Par l'alternance de ces moments où le jeu est en excès, puis en défaut, l'acteur semble se refuser à procurer au spectateur l'illusion naturaliste du personnage: le personnage n'est jamais donné de façon parfaitement adéquate, comme une entité à laquelle l'acteur adhérerait parfaitement, mais au contraire comme une réalité à construire et qu'on le voit en train de construire, à coup d'images disjointes plus ou moins bien superposées. Ce qui est finalement une façon de traduire au plus juste ces personnages problématiques que la pièce s'emploie à déconstruire au fur et à mesure qu'elle les construit.

L'accueil de la presse et du public est très favorable. Certes, quelques voix çà et là s'élèvent pour critiquer en particulier l'option prise dans le jeu. Les acteurs sont parfois taxés de "maniérisme" ou d'"hystérie"; un critique accuse le metteur en scène de plonger une pièce subtile "dans un bouillon gras et contrasté, mêlant pathos, hystérie et franche rigolade", et de traiter telle scène "entre farce de boulevard criard et tragédie en toc"⁷⁶³. Mais la majeure partie de la critique salue le spectacle de Lassalle comme le "sacre" de Sarraute. On redécouvre la pièce comme "l'une des oeuvres les plus brillantes du théâtre français", "un très grand texte", voire "l'un des sommets de notre théâtre"⁷⁶⁴. Le parti pris par Lassalle est

⁷⁶² Paradoxe que confirme à l'inverse le spectacle de Benmussa: à trop vouloir neutraliser le corps de l'acteur, on court le risque de ne laisser émerger que sa seule présence anecdotique, celle que le spectateur est tenté de réduire justement à des clichés psychologiques, comme ceux que H1 et H2 se renvoient pour se combattre.

⁷⁶³ **Paris Match**, 29 octobre 1998, **La Terrasse**, octobre 1998, et **L'événement du jeudi**, 24-30 septembre 1998, respectivement.

⁷⁶⁴ Monique Houssin, **L'Humanité Hebdo**, 1-7 octobre 1998, Monique Le Roux, **La Quinzaine Littéraire**, 1-15 octobre 1998, et Michel Cournot, **Le Monde**, 15 septembre 1998, respectivement.

loué pour son engagement, "sa chaleur et sa chair", son "acuité terrible", et aussi son "comique tourmenté"⁷⁶⁵. Les coïncidences de programmation aidant, plus d'un critique se livre à un exercice de comparaison entre les deux mises en scène de Benmussa et de Lassalle. A ce jeu, Pierre Marcabru nous semble livrer un point de vue parmi les plus sereins et les plus justes: "Ici la mise en scène est d'un psychanalyste; là, d'une linguiste. Et pourtant, ici comme là, nous sommes convaincus. (...) Il s'agit d'une tragédie — ou d'une comédie — langagière. (...) Chez Simone Benmussa, cet exercice, aussi aigu soit-il, est d'abord intellectuel. Chez Jacques Lassalle, il est charnel. D'un côté, tout ricoche; de l'autre, tout s'approfondit. (...) Frey (...) penche du côté de Valéry, Quester (...) de Dostoïevski. (...) Il y a <dans le travail de Benmussa> quelque chose (...) d'ironiquement démonstratif, donc d'un peu froid, d'un peu abstrait (...). On sortait de la mise en scène de Jacques Lassalle plus oppressé, plus tendu, comme si nous avions assisté à une mise à mort. (...) Ce n'était plus un combat à l'épée, mais un combat au couteau, plus physique, plus rapproché. (...) Nous étions au coeur du théâtre. Avec Simone Benmussa, nous sommes dans ses alentours."⁷⁶⁶

⁷⁶⁵ Didier Méreuze, *La Croix*, 16 septembre 1998, Marion Thébaud, *Le Figaro Madame*, 9-15 octobre 1998, et Odile Quirot, *Le Nouvel Observateur*, 1-7 octobre 1998, respectivement.

⁷⁶⁶ Pierre Marcabru, "Nathalie Sarraute prise au piège", *Le Figaro*, 7-8 novembre 1998.

Annexe 1: Entretien avec Simone Benmussa

La naissance du théâtre de Sarraute:

Je m'occupais des **Cahiers Renaud-Barrault**, et du service culturel de la compagnie, les contacts avec les auteurs etc... Je suivais le parcours de Nathalie Sarraute mais aussi de Duras, Ollier, tout ce groupe, Sollers aussi, Thibaudeau, Faye; on était amis. Comme tout théâtre, nous recevions beaucoup de manuscrits, de ces pièces bien conventionnelles. Ce que je voulais, c'était intéresser des écrivains au théâtre, d'abord des écrivains, plutôt que des faiseurs de pièces. Et les **Cahiers** étaient une revue littéraire aussi, pas seulement une revue de théâtre. Werner Spies avait commandé à tout ce groupe d'écrivains des pièces pour la radio allemande; à la radio française, il y avait Alain Trutat qui les passait — il y avait une sorte de prime à la commande si la pièce était créée à la radio avant d'être publiée — et tout de suite après les pièces étaient publiées dans les **Cahiers** .

J'ai dit à Nathalie que je pensais qu'on pourrait monter sa première pièce au théâtre; elle me disait que non, qu'elle ne voyait pas des personnages dans sa pièce, pas plus que de narrateur dans ses romans — on connaît ses positions là dessus. Mais j'ai demandé à Jean-Louis Barrault de les lire pour voir. On les avait mises en lecture et comme on inaugurait le Petit Odéon, on s'est dit qu'on allait créer les deux pièces de Nathalie Sarraute.

Barrault les avait montées très sobrement, mais sur un plan beaucoup plus psychologique que ne l'a fait ensuite Régy par exemple, avec sa manière à lui, très intériorisée, ou moi-même, avec ma manière à moi, qui est au contraire très incarnée. Chacun fait sa lecture. Cela n'avait pas mal marché du tout.

En 74, nous avons été, Nathalie et moi, invitées dans le Wisconsin, par l'Université Madison; c'était un colloque sur le théâtre d'avant-garde. Et ça a été l'occasion pour elle d'écrire "Le Gant retourné".

Le Silence et Le Mensonge dans la mise en scène de Barrault:

Que Jean-Pierre puisse être considéré comme une figure de l'auditeur ou du spectateur, cela ne nous a pas effleurés, ni même Nathalie Sarraute je crois. Son théâtre met en place un univers très clos, il n'y a pas de débouché vers l'extérieur. Jean-Pierre était de dos sans doute parce que c'était plus facile ainsi de garder à son silence une neutralité absolue.

Pour ***Le Mensonge***, il y avait des accessoires à caractère "mondain", comme des verres, et puis, à un certain moment (l'interrogatoire de Simone), la scène basculait dans le lieu où se passe véritablement la situation, c'est à dire le mental, les dessous de la conversation.

Ce que les critiques ont toujours eu beaucoup de mal à comprendre, c'est que ce n'est pas du tout un théâtre du non dit, mais du trop dit, au contraire. C'est là où on se déballe; il y a un côté ***Ange exterminateur***.

Pour un oui ou pour un non:

Un acteur, pour moi, doit être un "texte vivant", et pas seulement une incarnation psychologique et réaliste. Il n'y a rien de réaliste dans les textes de Nathalie Sarraute; il y a du réel, mais vraiment du réel, avec une évidence totale.

Dans ***Pour un oui ou pour un non***, le conflit passe par le corps, il suffit de lire le texte d'ailleurs. On ne peut pas de toutes façons séparer ce qui est de l'ordre du physique et ce qui est de l'ordre du psychique, l'oeil et le regard. Nous avons cherché dans le jeu, non pas la colère mais l'emportement, c'est à dire le fait d'être emporté malgré soi par la véhémence, la passion de convaincre l'autre. Et chacun est susceptible d'éprouver très sincèrement cette passion de convaincre.

H1 et H2 sont les deux versants du même homme; il n'y a surtout pas à les définir par des catégories. Dans mon spectacle, tout le raconte: les gestes miroirs, les mêmes costumes, la neutralité totale; ce qui s'affronte là, c'est un moment de l'un et un moment de l'autre, qui peut s'interchanger. Quand ils sont réunis au fond à la fin, c'est cela qui est raconté. Au théâtre, l'image compte énormément; au départ ils sont séparés par la mise en place qui

crée une sorte de miroir entre eux, c'est très millimétré; et à la fin, nous avons justement voulu garder une sorte d'ambiguïté aux "oui!"/"non!"...

Tous les personnages sont ambivalents: le H2 de *Elle est là*, comme H1 et H2 de *Pour un oui ou pour un non*, parce qu'il y a chez chacun, par une brèche quelconque, une vulnérabilité qui fait qu'on peut être avec lui à un moment.

Les diverses mises en scène:

Ce n'était pas vraiment l'univers de Jean-Louis Barrault. Il a monté les deux premières pièces, elles se prêtaient à la petite salle, mais ce n'était pas son univers. En revanche, cette façon de creuser, d'aller au fond des choses avec cette rigueur, c'était très proche de Claude Régy, et il l'a monté dans ce sens — qui n'est pas du tout la manière que j'ai eue moi de monter ces pièces. Chez lui, c'était dans la souffrance, mais il manquait peut-être ce côté complètement simple et évident qu'il y a chez Nathalie. Chez lui, c'est un rituel, où chacun s'adresse à soi-même, dans un statisme très formellement construit. Mais dans les textes de Nathalie Sarraute, il y a aussi du conflit, et on s'explique (sans expliquer pourtant), on s'explique avec toute sa force de persuasion, on cible ce qu'on dit, il n'y a pas un seul mot d'anodin, pas une intonation.

Les autres expériences:

Enfance (que Madeleine Renaud devait faire, puis n'a plus fait) était consruit sur un dialogue entre la voix enregistrée de Nathalie Sarraute et l'actrice Martine Pascal; et puis il y avait les autres personnages. Quand je l'ai fait à New York l'année d'après avec Glenn Close, Nathalie a enregistré en Anglais, qu'elle parle très bien. La scénographie était assez simple: des grandes baies, qui se déplaçaient en cadrant des lieux différents.

Pour ce qui concerne les enregistrements de textes romanesques, c'est Antoinette Fouque qui m'avait demandé une cassette audio pour les Editions des Femmes; et c'est Nathalie qui a dû choisir les textes de *Tropismes*.

Freshwater a été créé pour le centenaire de Virginia Woolf: deux colloques étaient prévus par le British Council. Viviane Forrester a eu l'idée de monter *Freshwater*, et moi j'ai distribué les rôles à des amis. Ce fut un énorme succès. Nous sommes partis à New York, mais il fallait remplacer certains "comédiens" indisponibles. Nathalie Sarraute ne faisait pas partie de cette distribution, mais elle adorait New York, alors j'ai inventé pour elle un rôle de valet, qui n'existait pas du tout au départ, mais que je lui ai bricolé avec des phrases de Virginia Woolf. Elle était très bien comme comédienne, sauf qu'elle voulait toujours entrer par le même côté (qui correspondait à son bon profil), et elle avait beaucoup de scènes, alors c'était un peu étrange de la voir traverser la scène toujours dans le même sens, comme une vague... Nous sommes allés à Londres pour la Fondation Virginia Woolf; on se déplaçait en petite camionnette, ensuite on est allés au Festival de Spoleto, on s'est beaucoup amusés. Et à la fin, on l'a fait dans la grande salle du Rond Point, au profit d'Amnesty International. C'était bourré.

Pour un bilan:

Le théâtre de Nathalie Sarraute n'a jamais vraiment séduit le public anglo-saxon; *Pour un oui ou pour un non* a été accueilli à New York avec respect, mais n'a pas du tout été un gros succès comme il l'a été en France, dès 86 et plus encore maintenant — car il y a une maturation du public: en 86 nous étions dans une petite salle, au petit Rond Point, et douze ans après, nous avons passé le cap des grandes salles, du grand public. En revanche ça a été un très grand succès à Barcelone. C'est un type d'humour, une tournure d'esprit, qui restent assez étrangers aux Anglo-saxons.

Oui, il y a vraiment eu une évolution du public à l'égard de ce théâtre: quand j'ai monté *Enfance* (en février 84, dans la petite salle du théâtre du Rond-Point), j'avais déjà le projet de monter *Pour un oui ou pour un non*, mais je n'arrivais pas à mettre en place la production. Monter le théâtre de Nathalie Sarraute n'était pas du tout facile, à l'époque. Elle aurait aimé que je remonte *Le Silence* comme j'avais monté *Pour un oui ou pour un non*, mais je ne le voulais pas, à cause de Barrault.

Le théâtre n'était qu'un divertissement pour elle. Toutes les pièces étaient en quelque sorte *en plus*, écrites un peu au hasard, sans projet d'ensemble.

(Entretien réalisé à Paris, le 1er Avril 1999).

Annexe 2: Entretien avec Jacques Lassalle

Y a-t-il des acteurs "sarrautiens"?

Des acteurs qui s'adressent à eux-mêmes autant qu'à l'autre... Il y a trois destinataires, pour tout acteur: il y a l'autre, le partenaire, là, sur la scène; il y a le spectateur, il faut bien qu'il l'instruise comme destinataire ultime; mais aussi il y a lui même, et notamment dans le théâtre sarrautien, où c'est une pensée en fusion qui s'accouche d'elle même. C'est à dire qu'on ne parle pas quelque chose qui est déjà su, ce n'est pas un théâtre de la communication, de la transmission. C'est un théâtre de la venue au monde de sa pensée, de l'accouchement difficile, incertain, contrarié, relancé, de sa propre pensée. Rien d'autre n'est donné à voir — à entendre d'abord mais aussi à voir, car c'est tout le corps qui est traversé par cette, comment appeler cela, par cette "gésine" enfin, par cet ébranlement accoucheur d'une parole. Donc l'acteur qui "volontarise", qui fait passer simplement un discours déjà constitué, ne saisit pas l'enjeu. L'enjeu c'est la constitution du discours, donnée à entendre et à voir. Il faut donc inviter l'acteur à cette attention à soi-même, à ce travail de la langue en soi, à cette émergence progressive d'un discours jamais achevé...

C'est un acteur qui ne doit pas avoir besoin de se rassurer, de se raccrocher à un personnage...

Il n'y a pas de personnage, l'être sarrautien est dans la naissance, dans l'avènement du discours, voilà, dans l'avènement de la pensée. Il n'est nulle part ailleurs. Il n'y a pas d'autre balise. Alors bien sûr il faut bien habiller un peu, trouver des oripeaux, trouver un corps pour cette parole. Mais on ne part pas du corps pour arriver à la parole, c'est la parole qui peu à peu, de proche en proche, permet une sorte d'individualisation. Il ne faut surtout pas

partir d'une identité définie par l'âge, le sexe, la condition. L'acteur accède peu à peu à une identité scénique, mais il lui faut partir de la parole, de cette parole en difficulté.

Tout le travail de l'acteur est de se défaire de ses présupposés de personnage; tout le travail est cette déconstruction consentie, ce "défait", oui. C'est la condition de l'émergence de l'être sarrautien. Qui finit, quoi qu'elle en dise, par être sexué; qui finit, quoi qu'elle en dise, par être un peu historicisé; qui finit, quoi qu'elle en dise, par être "culturalisé", linguistiquement au moins. Mais rien ne préexiste, alors que dans la majorité des dramaturgies dominantes, la figure préexiste à sa parole. Alceste est là avant sa parole, Galilée est là, ils sont là, constitués, il faut avoir pris parti sur eux pour que la parole devienne porteuse de sens; il faut avoir pris parti sur leur inscription dans la société dont ils participent, sur le statut qui est le leur... Pas chez Sarraute...

Et il ne faut jamais tout à fait exclure l'hypothèse d'une parole qui ne serait qu'éclatée, qui aurait besoin de plusieurs "porteurs", plusieurs locuteurs ou supports, pour se dire dans ses contradictions, dans ses repentirs, dans ses échanges...

*Vous pensez à la choralité d'une pièce comme **Le Silence**, par exemple?*

Dans **Le Silence**, c'est tout à fait évident: y a-t-il quelqu'un d'autre que celui qui se tait et puis le locuteur? Et ce locuteur je pense qu'il est démultiplié, de façon très arbitraire, très formelle, et très radiophonique à vrai dire. Il est démultiplié en plusieurs voix, qui s'affrontent, mais qui ne vont pas jusqu'à constituer des entités autonomes et fermées.

Il y aurait comme un chœur et son choryphée...

Presque... Et en même temps, dès que la question de la représentation se pose, il faut bien dire que ces voix, cette pluralité du choral qui renvoie à l'unité, ce un-en-plusieurs, sur la scène ça ne marche pas, évidemment. Il n'y a pas de ventriloquie possible. Le H1 du **Silence** se démultiplie en plusieurs locuteurs, mais j'ai souvent pensé — et Nathalie Sarraute ne m'a jamais découragé de le penser, au contraire — qu'il n'y avait qu'une parole

éclatée, qui avait besoin de plusieurs supports. Même à la limite dans *Pour un oui ou pour un non*, H1 et H2 sont par moments totalement fusionnels; on peut très bien envisager que nous avons en nous-mêmes H1 et H2 en permanence. Cet affrontement que pour les besoins de la représentation on identifie et on habille de deux défroques distinctes, en fait je pense que c'est à la limite un dialogue intérieur qui pourrait avoir pour champ le for intérieur d'un seul.

Mais dans Pour un oui ou pour un non cette dissociation ne revêt pas le caractère un peu formel qu'on sent parfois dans l'écriture du Silence et du Mensonge; c'est devenu en quelque sorte organique...

Pour des raisons très simples: Nathalie Sarraute a pris goût au théâtre, et elle a consenti à lui payer son tribut progressivement. Les deux premières pièces sont écrites dans l'impunité absolue du théâtre radiophonique, un théâtre de l'oralité, une oralité simplement redistribuée, avec une approche un peu timide mais très euphorisante quand même, que son texte "Le Gant retourné" situe très bien: comment faire de ce dialogue intérieur, immergé, la seule substance de l'échange dramatique.

Il y a pourtant des moments où l'on "remonte à la surface" dans ces pièces...

C'est très compliqué: par moments le dialogue s'objective absolument, et donc les voix s'objectivent, et les "porteurs" du dialogue aussi. L'indifférencié de la parole, c'est lorsqu'elle est "immergée"... mais il est des moments d'objectivité absolue — même si *Le Silence* n'est peut-être rien d'autre qu'un tropisme d'une seconde, grossi énormément et déployé. Par moments, il faut une altérité objectivée: sans elle, la souffrance de H2 par exemple ne serait pas la même. C'est aussi vrai des voisins de *Pour un oui ou pour un non*, qui ont cette fonction là, entre autres. J'étais très sceptique sur l'usage et l'intérêt des voisins, avant de mettre la pièce en scène. Chez Doillon, ce sont deux silhouettes en amorce de cadre. Pourtant il y a un "plein emploi" possible des voisins dans la pièce. Et le

premier de ces emplois concerne la souffrance de H2. Sous leur regard, qui n'est indexé d'aucune espèce d'intention, sans volonté d'évaluation, de jugement, H2 a l'impression d'être traqué, percé à jour, jugé, condamné, alors même qu'il est aux prises avec ce travail en lui... Il y a donc des moments, même dans *Le Silence* vous avez raison, où la parole chorale a besoin de se redistribuer sur d'autres, dans une temporalité et un espace beaucoup plus objectivés. Il y a d'autres moments où c'est simplement une opportunité presque graphique. Pourquoi les voix de femmes? La sexualisation des personnages n'a aucun intérêt, mais radiophoniquement c'était très important, l'alternance musicale des timbres de voix — et même si par ailleurs je crois que le principe féminin existe dans l'être sarrautien, beaucoup plus qu'elle ne le dit et ne le croit.

Mais pour en revenir à votre question sur l'évolution de cette écriture, il est certain que *Pour un oui ou pour un non*, dans sa composition, sa progression dramaturgique, consent beaucoup plus de gages d'appartenance au théâtre aristotélicien que les premières pièces. Malgré tout, il y a une action dramatique, il y a un dialogue qui n'est pas qu'un monologue éclaté; on est là en présence d'ingrédients d'espace, de temps, d'action, de progression, qui sont quelques uns des garants préalables du texte dramatique.

*Le choix, pour la réouverture de Vieux Colombier, de monter à la suite **Le Silence** et **Elle est là**, était-il le choix de Nathalie Sarraute?*

C'était un choix qui venait de moi, mais approuvé pleinement par elle. Cela partait de l'idée très simple qu'il était intéressant et juste de donner l'amplitude de l'oeuvre, à un moment où elle n'envisageait plus d'écrire pour le théâtre (ce n'est plus le cas: elle écrit actuellement une pièce et elle souhaiterait même que la scène accueille son dernier texte, *Ouvrez*, où les mots sont devenus les protagonistes). On mettait en regard la première pièce et l'avant-dernière, parce que la dernière, *Pour un oui ou pour un non*, avait été beaucoup plus jouée, et était plus familière au public. Ce choix l'avait ravie, comme une occasion de revenir sur ses pas, et en particulier le retour sur *Le Silence*. Elle était sidérée d'avoir osé un jour accepter de passer de la radio à la scène, et elle s'excusait presque de m'infliger un

pareil défi! Elle éprouvait de façon totalement sincère à la fois le sentiment d'un inaccomplissement de l'écriture et la nécessité de ce qui était écrit, l'impossibilité de le changer: ce n'est pas ça et en même temps ça ne peut être que ça. Il y a chez elle à la fois une distance à soi, un étonnement, et en même temps une extraordinaire ténacité, et fermeté. Cette double démarche est très troublante. C'est un rapport à l'autre que soi, à l'autre en soi, comme un exorcisme: je ne touche pas à ce que l'autre que moi, qui est plus moi que moi, a fait. Tout ceci sans névrose et sans pathétique, avec le sourire... Elle qui multiplie les occasions de dire la souffrance et l'insatisfaction essentielle qu'il y a dans l'acte d'écrire, elle ne prend jamais la pose, elle a la formidable politesse de sa détresse, le formidable humour de son masochisme, en quelque sorte...

*Comment Nathalie Sarraute a-t-elle perçu votre mise en scène de **Pour un oui ou pour un non**, a-t-elle été étonnée que l'on puisse aller aussi loin dans l'incarnation?*

Tout ce que je peux dire, c'est que la connivence de notre dialogue, la confiance qu'elle m'accorde, peuvent apparaître quand même comme une approbation et une adhésion... mais jamais je n'aborderais les choses théoriquement avec elle. Hugues Quester levant une chaise dans l'éclair d'une menace physique: la brutalité, la violence, la potentialité meurtrière de l'idée peut-elle s'incarner dans le corps de l'acteur jusque là? Ou d'ailleurs la souffrance, ou l'effusion? Pour moi, cela ne fait pas question. Pour moi, dès l'instant que la parole est émise, elle rayonne, elle irradie, elle irradie le corps, l'espace, elle commande le mouvement, et elle s'incarne, et c'est tout le corps de l'acteur qui parle cette parole-là. C'est une parole extraordinairement incarnée, sensuelle, physique, concrète. Tous les fantasmes qui la traversent, tous les souvenirs qui la cernent, toutes les vérités qui l'habitent sont extraordinairement concrets. Alors je ne vois pas au nom de quoi la scène ne serait que le présentoir oral de cette pensée-là. La scène donne corps. Nathalie Sarraute ne fait pas partie des auteurs comme Beckett, qui exercent un contrôle. Elle est en état d'étonnement devant son oeuvre et elle souhaite être en état d'étonnement devant la représentation de son théâtre, elle se dit démunie de tout imaginaire de la représentation.

Mais évidemment il y a des étonnements qui la navrent, des surprises qui la mettent très en colère. Et même si elle s'interdit d'interdire, ses interventions peuvent être sans compromis. Maintenant c'est amusant, elle est un peu rassurée sur son théâtre, ça l'amuse, elle dit: "vous avez fait de moi un auteur populaire", elle rit. Je pense qu'aujourd'hui l'exercice d'une certaine liberté vis à vis de son oeuvre non seulement ne la dérange pas mais la conforte. C'est ce que j'ai tenté de faire par trois fois, et surtout avec la dernière pièce.

Pour un oui ou pour un non est admirablement composé. Nathalie Sarraute a appris le théâtre; elle s'en est approchée de façon très différée, par le détour radiophonique, par des "impunités" successives et peu à peu elle y a pris goût. Et ce qui a pris goût au théâtre en elle, cela venait de loin, du rêve de la petite fille d'***Enfance*** d'être comédienne, de son plaisir à dire les textes, de la spectatrice extraordinairement attentive et heureuse qu'elle est au théâtre. Elle aime profondément le théâtre, elle l'aime de toutes les manières, existentiellement aussi, comme l'envers de sa vie de recluse dans l'écriture. Cetteoureuse de théâtre a peu à peu intégré dans sa pratique d'écriture et des techniques et des savoirs et des souvenirs de théâtre. Et incontestablement, plus elle a consenti au théâtre, plus elle s'est rejointe, plus elle a maîtrisé le code scénique, plus elle a été libre pour retrouver à part entière et sans formalisme son univers. Je crois que sa pièce la plus maîtrisée, celle où on "s'y reconnaît" le mieux, dans une sorte de doxa de théâtre, c'est aussi sa pièce la plus personnelle, la plus singulière, la plus sarrautienne, celle où tous les thèmes se retrouvent, s'accomplissent. C'est un paradoxe apparent: une fois de plus, la maîtrise est la condition de la liberté. La prise en compte de l'espace commun est la condition d'une affirmation plus aigüe et plus singulière de soi même. ***Pour un oui ou pour un non*** est sa pièce la plus accomplie, parce qu'elle est la plus dominée, la plus composée, la plus construite, celle où les équilibres se font le mieux entre les thèmes, les genres, les registres — ce qui ne veut pas dire que, dans leurs enjeux, les autres pièces soient moindres... D'une certaine façon, ***Elle est là*** est peut-être une pièce encore plus ambitieuse et plus ambivalente; H2 est terrible, c'est presque une métaphore du fascisme. Le H2 final, celui qui reste seul avec son idée, refusant celle des autres: peu à peu s'élabore

sous nos yeux la naissance d'un monstre, une parole d'exclusion, d'intolérance, une parole fasciste...

Il est aussi très ambigu: sa réplique finale lui a été inspirée, disait Nathalie Sarraute, par le discours de Malraux célébrant le transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon, quand il évoque les Résistants, "ceux qui sont morts dans les caves sans avoir parlé"... H2 est peut-être aussi bien celui qui résiste que celui qui torture...

La problématique de la victime et du tortionnaire est essentielle dans cette oeuvre... et leur collusion, je veux dire au niveau du symbolique et du fantasmatique...

Oui, cette parole de fin, c'est "je serai le dernier des Mohicans, le dernier des Résistants", mais c'est aussi une parole qui est lourde d'une sorte d'intolérance absolue, d'une sorte de menace et de refuge dans un solipsisme absolu. L'ultime H2 est lâché même par H3, son compagnon, pris de peur quand même, je crois. Ce que je veux dire, c'est que ce n'est pas un théâtre de tout repos. ***Pour un oui ou pour un non***, c'est la découverte acceptée, explorée courageusement, de l'ambivalence de l'amitié — ce pourrait être de l'amour... Il s'agit de montrer qu'il entre dans l'amitié autant de détestation et de refus de l'autre que d'attraction, et que plus on assume cette ambivalence du sentiment, plus le sentiment est fort, et plus il vous lie à l'autre. C'est l'exploration vertigineuse, dangereuse — au delà des croyances, des vœux et des utopies — de la matière extraordinairement mouvante, incertaine, immorale ou prémorale, de notre être au monde. Quand H1 et H2 se séparent, ils n'ont jamais été plus *ensemble*. Il y a des rapports avec ***Le Misanthrope***, la première scène entre Philinte et Alceste; quand je l'ai dit à Nathalie Sarraute, elle a éclaté de rire, elle était très heureuse, elle ne m'a pas dit "vous avez trouvé!", mais presque.

*Beaucoup de critiques ont évoqué Molière à propos de votre mise en scène de ***Pour un oui ou pour un non***...*

Il est possible que j'ai introduit un peu de cela... Mais il y a entre H1 et H2 quelque chose qui fait penser beaucoup à Alceste et Philinte, il y a une sur-adaptation au monde et une sous-adaptation au monde et il y a chez l'un et chez l'autre la revendication de ce trait et aussi la souffrance. Car H1 ne souffre pas moins qu'H2, on le voit dans ses moments de colère et dans son désarroi final, son effroi d'avoir été entraîné par le fond, car c'est H2 qui a gagné, irrémédiablement...

Ce sont toujours des histoires de contamination: c'est toujours celui qui va le plus profond qui "contamine" l'autre et l'entraîne...

C'est un théâtre de la verticalité, mais où c'est le dessous qui prend le dessus, si j'ose dire, toujours, toujours...

Je pense qu'une dimension essentielle de l'oeuvre de Sarraute, et de sa présence au monde, c'est l'humour. Et l'humour juif. Elle s'est découverte juive tardivement, s'étant revendiquée très tôt comme athée. La façon dont elle a été amenée à vivre sa judaïté, ça a été l'achat de l'étoile jaune pour elle et ses enfants, le divorce obligé, la nécessité de se faire passer pour l'institutrice de ses enfants — dont l'une, un jour, l'a appelée "maman", risquant de les faire découvrir... Elle avait donc la quarantaine, quand elle a découvert qu'être juive, c'était mettre en mouvement chez les autres des choses incroyables, la délation, le mal. Elle s'est donc découverte juive très tard et dans une sorte de stupeur...

Claude Simon dit que, à sa façon, elle parle dans son oeuvre de la condition des juifs...

Il ne s'agit peut-être que de ça... c'est à dire la collision chez elle d'une vision du monde aussi hantée, aussi terrible, et cette capacité d'ironie qui est au delà même de la souffrance, je crois que c'est une dimension très importante. Par exemple... elle ne pardonne pas à sa mère de s'être convertie à la religion orthodoxe (sous Staline, entre deux maux il valait mieux cela qu'être juive); elle a vu dans cette conversion bruyante, publique, un mensonge opportuniste. Et elle lui opposait l'attitude ironique de tel autre ami, juif lui aussi, qui

s'était converti au protestantisme pour brouiller les pistes! Cette ironie est constitutive chez elle... Quand elle se livre, plus l'aveu est potentiellement pathétique, plus le rire qui l'accompagne est irrésistible. Le pire est toujours sûr; mais le disant, elle éclate de rire! Et cela, je crois que cela participe vraiment de l'être juif, d'une condition qui a intériorisé si fort l'humiliation et la souffrance qu'il lui faut à la fois la dire et l'exorciser, dans le même mouvement...

Je n'ai jamais éprouvé physiquement — sinon dans *L'espèce humaine* de Robert Antelme et chez Primo Levi — la prégnance de la Shoah, autant que dans *Elle est là*. Tout l'imaginaire en est condensé dans ces quelques pages d'imprécations. Tout notre siècle travaille l'oeuvre de Nathalie Sarraute.

(*Entretien réalisé à Paris, le 25 février 1999*)

Annexe 3: Entretien avec Jean-Damien Barbin

Pour jouer un texte de Sarraute, on ne peut s'appuyer ni sur l'intrigue ni sur la psychologie. J'étais intimidé par l'oeuvre; et la chose qui a été déterminante pour moi, ça a été — chose très rare — le décor. Ce décor disait: 80% d'abstraction, 20% de réalisme. La question était aussi de ne pas "épuisier" cet espace; pour cela le corps devait travailler: la silhouette bleue de H1 se détachait beaucoup sur la paroi blanche, alors il fallait la rendre étrange, contrarier l'élégance immédiate de ce costume dans cet espace.

Je venais d'un théâtre baroque, lyrique, celui de Daniel Mesguich ou d'Olivier Py, un théâtre où l'on fait confiance au chant de l'acteur (c'est surtout le cas de Py), à sa voix, à sa capacité à travailler la phrase, à l'élargir. Sur le texte de Sarraute, il fallait au contraire faire un travail millimétrique, qui laisse la place au silence, un travail plus secret, plus profond que celui qu'on peut faire sur des textes de Hugo ou de Py.

Jacques Lassalle insistait beaucoup sur la façon dont chacun écoute l'autre: ce n'est pas forcément "les yeux dans les yeux", mais au contraire en étant aussi un peu "en soi-même"; c'est une écoute indirecte. C'est "un plus un" plutôt qu'un duo (ou un quatuor). Il n'y avait pas d'appui de jeu pour H1, pas d'endroit où se cacher dans cet espace, et pas d'objets. La parole naît dans le silence, quand les échos de la musique se sont éteints. L'accès à la parole n'est pas si facile, il y faut des précautions.

Dans le texte de la mise en scène, le temps — et le temps des silences — est inscrit, et doit être équivalent d'un soir sur l'autre. Car le contenu du silence, le film intérieur qui se déroule pendant tel long silence, est toujours le même: il s'agit de recevoir la crise en soi, et de la surmonter peu à peu, étape par étape, chaque étape nourrie d'un contenu intime.

Jacques Lassalle a hésité entre musique contemporaine et jazz. Le jazz donne la même impression d'impro que le jeu. C'est profond et grave, mais aussi léger; on danse ce texte, on le respire musicalement (le moment des Voisins par exemple).

Comme dans tout théâtre, comme toujours au théâtre, l'entrée dans le lieu est une disparition, on est englouti dans un no man's land avant d'apparaître. Avant d'entrer en scène, je prenais une grande respiration, comme si je plongeais; et effectivement, c'est déjà une plongée, H1 redécouvre un lieu qu'il n'a pas revu depuis longtemps; c'est une plongée dans un passé commun, un passé cher, et peut-être en danger.

Le temps "réel" pourrait être toute une après-midi jusqu'à la tombée du soir. Mais le temps est distendu. Personne ne peut dire le temps de cette fiction: une après-midi, une vie. Cet indécidable, ce vertige, c'est merveilleux pour l'acteur.

Il y a dans la pièce quelque chose de l'ordre de la chasse; il y a de la bête traquée chez H2: il sue, il perd son sang. Mais H1 n'est pas un chasseur: quand il voit H2 perdre son sang, il réalise que lui aussi cela pourrait lui arriver, lui aussi pourrait perdre son sang.

Selon les soirs, le final peut revêtir des sens légèrement différents. Mais Jacques Lassalle aurait voulu que le "non" soit aussi ouvert que le "oui", que le public puisse penser que tout n'est pas forcément fini entre eux.

Un texte de théâtre, ou une mise en scène, ce sont des pointillés qui, reliés par le jeu, dessinent finalement une figure; chez Lassalle et chez Nathalie Sarraute ensemble, ces pointillés sont très serrés; la partition de la mise en scène est très écrite. Pour l'acteur, cela limite les risques de "stradivarius" et de complaisance.

Paris, le 17 juillet 2000.

CINQUIEME PARTIE

LE THEATRE APRES LE THEATRE:

ERRANCES SOLITAIRES, TERRITOIRES SANS REPERE

Présentation

La dernière partie de ce travail se propose d'envisager les derniers textes de Sarraute dans leur rapport au théâtre, alors même qu'elle n'écrira plus pour le théâtre.

Il peut paraître surprenant de considérer que cette dernière partie de l'oeuvre commence avec *L'Usage de la parole*, puisque ce texte précède d'un an au moins la dernière pièce. Mais le mouvement de l'oeuvre, et la logique profonde de ses périodes ne recourent pas exactement, nous semble-t-il, la chronologie réelle des oeuvres. *L'Usage de la parole* diffère de la plupart des précédents textes non dramatiques de Sarraute, et fait écho, à plus de quarante ans de distance, à son premier livre *Tropismes*. Les deux livres sont composés de séquences relativement courtes et indépendantes les unes des autres, comme ce sera le cas pour tous les livres à venir⁷⁶⁷, à l'exception de *Enfance*, qui suit plus ou moins le fil chronologique propre à l'autobiographie. Pour *L'Usage de la parole* comme pour *Tropismes* (et sans doute pour tous les derniers livres), les séquences du texte pourraient n'avoir pas été rédigées dans l'ordre où elles sont présentées, alors que tous les livres précédents (de *Portrait d'un inconnu* jusqu'à "*disent les imbéciles*") avaient été écrits "d'un bout à l'autre pour garder le rythme"⁷⁶⁸. Il semble donc bien que ce soit à partir de

⁷⁶⁷ *L'Usage de la parole* est composé de dix textes dotés de titres, *Ici* de vingt textes numérotés et *Ouvrez* de quinze textes numérotés. *Tu ne t'aimes pas* est un peu à part: composé de vingt-quatre textes sans titres et non numérotés, il est, parmi les derniers livres, celui qui présente la plus forte cohésion thématique, et il porte l'indication "roman" sur sa couverture lorsqu'il paraît en août 1989 dans la collection "Blanche" de Gallimard. Pourtant cette mention disparaîtra peu après et, dans les listes d'ouvrages de Sarraute, elle restera réservée à la partie de l'oeuvre (hors essais et pièces) qui va de *Portrait d'un inconnu* à "*disent les imbéciles*" compris.

⁷⁶⁸ Dans sa Notice sur *Enfance* pour La Pléiade, Ann Jefferson reprend cette expression tirée du film-portrait réalisé par Isabelle de Vigan, *Nathalie Sarraute, écrivain des mouvements intérieurs* (Vidéo-Livre, collection "Témoins", 1984).

L'Usage de la parole que la "démarche romanesque", avec sa tension et son rythme spécifiques, ait laissé la place à une démarche plus erratique, radicalement débarrassée de tout souci d'une continuité narrative. Obéissant à ses pulsions d'exploratrice et de défricheuse, Sarraute s'avance toujours plus loin, au delà des limites du territoire romanesque, peut-être même jusqu'aux limites du territoire littéraire.

Nous allons essayer de "cartographier" ces avancées, et de comprendre comment ces derniers livres parfois si déroutants (on pense surtout à *Tu ne t'aimes pas*, *Ici*, et *Ouvrez*) s'inscrivent dans le mouvement général de l'œuvre. Nous essaierons aussi de comprendre en quoi ce sont des livres "après le théâtre", et ce que, du théâtre, ils ont éventuellement recueilli. Dans cette réflexion, nous nous appuierons essentiellement sur *L'Usage de la parole* (1980) et sur *Enfance* (1983). Ces deux livres, qui "encadrent" *Pour un oui ou pour un non* (écrit en 1981), marquent la fin de la période théâtrale. Ce sont deux livres exceptionnels. *L'Usage de la parole* parce que reprenant explicitement le premier livre⁷⁶⁹ il se propose éventuellement comme le dernier. *Enfance* parce que ce récit autobiographique est une sorte de coup de théâtre dans une œuvre tout entière construite sur la mise en question du personnage et du sujet. Outre le fait que ce sont deux des œuvres les plus réussies de Sarraute, ce sont aussi, chacune à sa manière, deux œuvres-bilan: elles ne livrent pas un Art Poétique (les divers essais l'ont déjà fait, dans une certaine mesure), mais au fil des pages abondent les éléments épars d'une compréhension plus profonde de son œuvre, des mouvements souterrains qui l'ont portée et fait évoluer. En un mot, elles nous aident à comprendre non seulement ce que Sarraute a voulu faire, mais aussi peut-être ce qu'elle a fait sans le vouloir.

Elles permettent ainsi d'éclairer les trois derniers textes, *Tu ne t'aimes pas* (1989), *Ici* (1995), et *Ouvrez* (1997), dont nous avons souligné le caractère parfois énigmatique. Nous

⁷⁶⁹ "<Les textes de *L'Usage de la parole*> sont très éloignés de mes premiers *Tropismes*, et en même temps, ils sont ce qui s'en rapproche le plus", déclare Sarraute en présentant les deux œuvres, dont les extraits lus constituent son premier audio-livre (*Tropismes* et *L'Usage de la parole*, extraits lus par Nathalie Sarraute et Madeleine Renaud, mise en espace sonore de Simone Benmussa, Editions Des femmes, 1981). Sarraute y lit les textes IV, IX, et XII de *Tropismes*, et *Ich sterbe*, cependant que Madeleine Renaud lit *Le Mot Amour*, et les textes I, III, VI, VIII, XIV, XVII, XX, et XXII de *Tropismes*.

essaierons de comprendre comment, dans ce moment où l'écriture s'approche de plus en plus d'un dialogue avec la mort, ces trois textes infléchissent le mouvement général de l'œuvre et continuent à la maintenir en mouvement.

Chapitre I: L'Usage de la parole

1) "dans la langue de l'autre" ou l'héroïsme discret de Tchekhov:

Ich sterbe ("je meurs" en allemand) est le titre du premier des dix morceaux qui composent ***L'Usage de la parole*** et c'est aussi le texte que Nathalie Sarraute a choisi de dire dans le premier audio-livre réalisé sur son oeuvre. *Ich sterbe*, une réflexion sur les derniers mots d'un mourant, donne au livre tout entier une sorte d'aura testamentaire, qui s'atténue par moments au cours du livre, mais qu'on retrouve à la fin, sous une forme inattendue, dans l'apothéose parodique qui clôt le dernier texte⁷⁷⁰.

"Ich sterbe": ce sont les mots par lesquels Tchekhov, qui était écrivain mais aussi médecin, aurait en quelque sorte consigné l'instant de sa mort. Avant de développer une série de variations à partir de cette phrase ultime, Nathalie Sarraute décrit la scène, qui se passe, en 1904, dans une ville d'eau allemande où Tchekhov est venu se soigner:

⁷⁷⁰ Le dernier texte du recueil, *Je ne comprends pas*, met en scène deux interlocuteurs: celui qui parle tient de longs discours incompréhensibles que celui qui écoute finit, au terme d'un combat intérieur, par interrompre par la phrase fatidique: "je ne comprends pas". Alors - coup de théâtre - le causeur obscur le félicite: il est le seul, quand tous les autres se soumettent en silence, à avoir surmonté l'épreuve et fait preuve d'indépendance d'esprit et de confiance dans les pouvoirs de la parole. Le texte présente le triomphe de ce "bon usage de la parole" de façon grandiose, comme la victoire du bien sur le mal à la fin d'un mélo flamboyant: *La menace est écartée. Tout est en paix. En ordre. L'ennemi s'est métamorphosé en allié. Ce lieu de séquestration, de torture, est devenu un îlot de résistance. Au milieu des océans d'obscurantisme, de charlatanisme, de terrorisme, de conformisme, de lâcheté qui l'entourent, il est un lieu où la parole est en sécurité. Restaurée dans tous ses droits, capable de remplir comme il convient les devoirs que lui imposent ses lourdes charges... Qui pourrait la remplacer? Ici le courage, la justice, la liberté triomphent, les méchants sont mis hors d'état de nuire, les bons reçoivent leur récompense...* (Pléiade, pages 984 et 985). Ce dernier texte de ***L'Usage de la parole*** (comme aussi celui intitulé *Et pourquoi pas?*) est encore une variation sur le thème de ***Elle est là***: la foi dans les pouvoirs de la parole et les vertus du dialogue. Dans une sorte de pirouette finale, Sarraute souligne bien le caractère utopique et enfantin de cette croyance (*Mais vraiment, c'est à croire que toute cette belle, trop belle histoire n'était finalement rien d'autre qu'un conte de fées.*). Mais la position "stratégique" de ce dernier texte fait qu'on y entend malgré tout, au delà de l'auto-dérision, une sorte de profession de foi de l'auteur.

Donc il était médecin, et au dernier moment, ayant auprès de son lit sa femme d'un côté et de l'autre un médecin allemand, il s'est dressé, il s'est assis, et il a dit, pas en russe, pas dans sa propre langue, mais dans la langue de l'autre, la langue allemande, il a dit à voix haute et en articulant bien "Ich sterbe". Et il est retombé, mort.⁷⁷¹

Ce texte est le seul où Nathalie Sarraute affronte presque directement l'idée de la mort, sans chercher à l'"apprivoiser", comme le feront plus tard certains textes de *Ici*. Au contraire, elle semble vouloir, en réinventant à partir de ses échos une parole lancée sur le seuil de la mort, approcher au plus près la conscience de cette réalité ultime⁷⁷². Mais elle le fait en utilisant un relais: Tchékhov, un auteur russe particulièrement aimé, le seul qu'elle ait essayé (en vain) de traduire. Et Tchékhov lui-même, malgré son ironie, sa lucidité, sa "féroce modestie", ne peut affronter la mort qu'en utilisant le relais d'une langue étrangère — comme si l'indicible ne pouvait être dit, l'impensable pensé, que par un détour linguistique. Ce détour ce sera l'allemand, d'abord parce qu'il est là, sous la main en quelque sorte, comme la trousse du médecin qui le veille et à qui ces mots s'adressent. Et aussi sans doute à cause de la conformité de cette langue étrangère avec l'usage extrême de la parole qui va être fait ici:

A vous. Dans votre langue. Pas à elle qui est là aussi, près de moi, pas dans notre langue à nous. Pas avec nos mots trop doux, des mots assouplis, amollis à force de nous avoir servi, d'avoir été roulés dans les gerbes jaillissantes de nos rires quand nous nous laissions tomber sans forces... oh arrête, oh je meurs...

(...)

Non, pas nos mots à nous, trop légers, trop mous, ils ne pourront jamais franchir ce qui maintenant entre nous s'ouvre, s'élargit... une béance immense... mais des mots compacts et lourds que n'a jamais parcourus aucune vague de gaieté, de volupté, que n'a jamais fait battre aucun poulx, vaciller aucun souffle... des mots tout lisses et durs comme des pelotes basques, que je lui lance de toutes mes forces, à lui, un joueur bien entraîné qui se tient placé au bon endroit et les reçoit sans flancher juste là où ils doivent tomber, dans le fond solidement tressé de sa chistera. Pas nos mots, mais des mots de circonstance solennels et glacés, des mots morts de langue morte.⁷⁷³

⁷⁷¹ Pléiade, pages 923 et 924. La coïncidence parfaite de la phrase et du dernier souffle de Tchékhov (coïncidence sur laquelle se construit tout le sens du texte) est sans doute une "invention" sarrautienne à partir de ce qu'on sait de l'agonie de l'écrivain. Dans sa biographie de l'écrivain russe, Henri Troyat rapporte la même phrase, mais en racontant assez différemment les derniers instants de Tchékhov (il aurait dit "je meurs" au médecin qui arrivait pour l'examiner, puis il aurait bu un dernier verre de champagne, etc).

⁷⁷² Dans sa préface à *Portrait d'un inconnu*, Sartre avait noté que l'accès de délire avaricieux du Vieux en pleine nuit était une façon d'échapper à l'angoisse de la mort (Pléiade, p.37). Dans *Conversations avec Claude Régy* (film réalisé par Claude Régy, La Sept/I.N.A., 1989), Sarraute avoue qu'elle a, plus que tout, peur de la conscience de la mort. C'est pourtant justement cette peur qu'elle affronte dans ces variations sur "Ich sterbe": elle recrée à la première personne une expérience qu'elle attribue à Tchékhov se sentant mourir et opérant la "mise en mots" de cet ultime "ressenti".

Au russe "trop doux", trop amolli par les affects qu'il a si longtemps charriés, s'oppose l'allemand et ses mots lisses, où rien ne peut palpiter, où rien d'autre que le sens ne se fera entendre. Des mots faits pour trancher⁷⁷⁴.

Et cependant, ce que Tchekhov accomplit grâce à l'allemand est aussi une sorte de miracle, que Sarraute décrit dans des termes qui évoquent sa propre pratique littéraire:

Ce qui en moi flotte... flageole... vacille... tremble... palpite... frémit... se délite... se défait... se désintègre... Non, pas cela... rien de tout cela... Qu'est-ce que c'est? Ah voilà, c'est ici, ça vient se blottir ici, dans ces mots nets, étanches. Prend leur forme. Des contours bien tracés. S'immobilise. Se fige. S'assagit. S'apaise. Ich sterbe.

Entraîné, emporté, essayant de me retenir, m'accrochant, me cramponnant à ce qui là, sur le bord, ressort, cette protubérance... pierre, plante, racine, motte de terre... morceau de terre étrangère... de la terre ferme: Ich sterbe.⁷⁷⁵

Les images que produit la répétition, comme une formule magique, des sonorités allemandes (avec ce qu'un oreille française entend en elles⁷⁷⁶) opèrent peu à peu la transformation du travail de la mort en création littéraire.

Le texte trouve son point culminant dans l'image fulgurante du retournement:

Depuis des années, des mois, des jours, depuis toujours, c'était là, par derrière, mon envers inséparable... et voici que d'un seul coup, *juste avec ces deux mots, dans un arrachement terrible tout entier je me retourne... Vous le voyez: mon envers est devenu mon endroit*. Je suis ce que je devais être. Enfin tout est rentré dans l'ordre: Ich sterbe.⁷⁷⁷

Il pourrait y avoir dans cette image le souvenir d'un poème de Rilke, un autre auteur très cher à Nathalie Sarraute (et dont l'influence est peut-être sensible dans la démarche globale du texte⁷⁷⁸):

⁷⁷³ Pléiade, pages 925 et 926.

⁷⁷⁴ Nous reviendrons plus longuement sur cette vision sarrautienne de l'allemand comme archétype de la langue étrangère dans le chapitre II sur **Enfance**.

⁷⁷⁵ Pléiade, p.924.

⁷⁷⁶ Les mots français "terre", "herbe", qui restent comme collés aux deux mots étrangers, "lisses" comme des pierres tombales, ainsi que le suggère Simone Benmussa ("Quand les mots installent le danger sur la scène", **Magazine Littéraire**, n°196, juin 1983, p.31).

⁷⁷⁷ Pléiade, p.926; c'est moi qui souligne.

Car nous ne sommes que l'écorce, que la feuille,
 mais le fruit qui est au centre de tout
 c'est la grande mort que chacun porte en soi⁷⁷⁹.

Mais le lecteur familier de Sarraute entend surtout dans ce texte la reprise d'une image — celle du retournement — que l'auteur a utilisée six ans plus tôt, dans son essai "Le Gant retourné", pour définir son écriture théâtrale:

La sous-conversation devenait la conversation. Ainsi le dedans devenait le dehors et un critique, plus tard, a pu à juste titre, pour qualifier ce passage du roman à la pièce, parler de "gant retourné".⁷⁸⁰

Il est frappant de voir l'image qui a servi à décrire la "révolution copernicienne" de son écriture théâtrale, revenir quelques années après, comme le discours intérieur du dramaturge Tchekhov en train de mettre en mots l'instant de sa mort. La violence de cette image, encore accrue ici par son contexte, nous renseigne sur un certain aspect du rapport de Nathalie Sarraute avec l'écriture et sans doute plus particulièrement avec l'écriture théâtrale. Tchekhov se fait à lui-même violence pour arriver à *envoyer à l'autre, dans sa langue, un message* — un dernier message, le tout dernier signe, le plus exact possible, de cette région obscure de lui même qu'est le tout dernier instant de sa vie. Cette violence témoigne de façon exemplaire de sa soumission totale à "l'ordre du dialogue". Cette soumission, que Sarraute partage, n'est pas, nous dit le texte, de l'ordre de la résignation ou de l'acceptation, elle n'est ni confortable ni paisible. Elle est au contraire de l'ordre du combat, avec soi-même et avec l'autre, elle est toujours passionnée et parfois violente. Elle se refuse la douceur d'un usage "confortable" de la parole (le russe consolateur parlé avec

⁷⁷⁸ Un épisode des **Cahiers de Malte Laurids Brigge** pourrait avoir inspiré Sarraute: le récit de la mort du roi Christian IV, qui s'acharne dans son agonie à répéter une parole qui reste inintelligible, jusqu'à ce que son médecin comprenne enfin qu'il répète un mot, "le seul qu'il y eût encore", le mot *Döden* (la mort). (Rainer Maria Rilke, **Les Cahiers de Malte Laurids Brigge**, Editions Emile-Paul, 1947, pages 159 et 160).

⁷⁷⁹ **Le livre de la pauvreté et de la mort**, traduction d'Arthur Adamov, Arles, Actes Sud, 1982, p.20.

⁷⁸⁰ Pléiade, p.1708.

l'épouse), au nom d'une âpre vérité qu'il s'agit de partager avec l'autre (le "ich sterbe" lancé au médecin allemand). Cette soumission à l'ordre du dialogue, cette croyance que "la rectitude du dialogue se porte garante de la bonne marche du monde"⁷⁸¹, est une sorte d'héroïsme. Un héroïsme d'autant plus admirable, peut-être, que son exercice est quotidien et ordinairement discret. Avec la mort de Tchekhov, c'est une version pathétique ou tragique de cet héroïsme que ce premier texte nous donne; le dernier texte de *L'Usage de la parole* nous en proposera, comme en contrepoint, une version parodique. Mais il s'agit bien toujours du même héroïsme, et il s'exerce toujours au service de la même cause, qu'on a appelé l'ordre du dialogue et qu'on pourrait appeler, pour suivre le titre du livre, le *juste usage de la parole*.

2) Le dialogue de l'auteur-montreur de tropismes avec son lecteur-assistant:

Tous les textes de *L'Usage de la parole* proposent des histoires de dialogue, c'est à dire des histoires dont l'objet est *ce qui arrive au dialogue*. On envisage ses naissances difficiles, ses morts prématurées, et tous les accidents qui peuvent lui arriver: meurtres opérés par la mauvaise foi, pétrifications par l'irruption de certains mots, ou au contraire combat acharné et victoire sur les discours terroristes. Et ces histoires de dialogues sont elles-mêmes proposées à l'intérieur d'un dialogue "englobant", qui est celui de l'auteur avec ses lecteurs. Là encore, *Ich sterbe* nous paraît donner la clé du fonctionnement général du livre: le texte part du dialogue traditionnel de l'écrivain avec ses lecteurs, sur le modèle de l'auteur "causeur" du XVIIIème, mais, au fil du texte, il enrichit ce "nous" de l'identité de ses protagonistes. Le texte, passant du "il" au "je", amène le lecteur à adopter l'"optique" de Tchekhov, puis, fugitivement, celle de sa femme; au terme du parcours, il propose au

⁷⁸¹ Cf l'entretien plusieurs fois cité avec Lucette Finas.

lecteur un "nous" enrichi de l'expérience du texte et devenu éventuellement créatif⁷⁸². Dans la plupart des textes, le geste initial consiste à montrer ("Où va-t-il, celui-là (...) Voyez-le": ainsi commence le deuxième texte); mais rapidement la logique du texte entraîne en général l'auteur et son lecteur bien plus loin. Le "regardons ensemble" peut devenir un "éprouvons ensemble", ou encore un "jouons ensemble". Dans le dernier texte, *Je ne comprends pas*, le "je" de l'auteur se met en scène comme témoin de la scène rapportée (ou peut-être rêvée, dit-il), et ses lecteurs, d'abord situés dans l'espace habituel de la "causerie" ("Mais, me direz-vous en souriant"), ne tardent pas à le rejoindre sur cette scène fictive ("Et nous qui écoutons auprès de lui (...) nous, perdant à chaque phrase l'équilibre"). Dans l'avant-dernier texte, *Ne me parlez pas de ça*, l'auteur propose à ses lecteurs un jeu et les prévient: "nous serions, vous et moi — si vous acceptiez d'y participer — les premiers et les seuls à y jouer." Nathalie Sarraute a expliqué en plusieurs occasions cette évolution de ses relations avec ses lecteurs. "Il me semblait que je cheminais avec les lecteurs depuis longtemps, dit-elle à Carmen Licari⁷⁸³, j'ai fini par avoir envie de leur dire: maintenant *travaillons ensemble* (...) Je montre au lecteur à quoi on va jouer (...) Je force le lecteur à se mettre *là où je suis*". Le "nous" que Sarraute propose à son lecteur finit donc par être le nous de deux collaborateurs, l'auteur et son "lecteur-assistant", qui se proposeraient de regarder/jouer ou lire/écrire ensemble les expériences qui font l'objet des textes. Les dialogues enchâssés sont donc mis en scène et par moments mimés ou "doublés" par

⁷⁸² C'est bien ce que nous semble signifier, à la toute fin du texte, le passage du "vous", qui renvoie banalement au lecteur dans sa position traditionnelle, au "nous" — mais un "nous" au sens plein et fort, qui rassemble le lecteur, l'auteur, et les protagonistes du récit, dans la communauté de l'expérience existentielle décrite et revécue de l'intérieur. *Ce ne sont là, vous le voyez, que (...) quelques brèves ondulations captées parmi toutes celles, sans nombre, que ces mots produisent. Si certains d'entre vous trouvent ce jeu distrayant, ils peuvent (...) s'amuser à en déceler d'autres (...) tout ce qu'ils apercevront est bien là, en chacun de nous: des cercles qui vont s'élargissant quand lancés de si loin et avec une telle force tombent en nous et nous ébranlent de fond en comble ces mots: Ich sterbe.* (Pléiade, pages 926 et 927). L'expérience du texte a eu pour conséquence de créer à partir de l'auteur, du lecteur et du "personnage", une sorte d'identité collective, un "unanime": un **nous** qui dit **Ich**.

⁷⁸³ Carmen Licari, "'Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé? Mais rien': entretiens avec Nathalie Sarraute", *Francofonie* n°9, 1985, pages 3 et 4 (c'est moi qui souligne).

Sarraute et son lecteur⁷⁸⁴, comme sur un castelet imaginaire — qui pourrait s'appeler "le petit théâtre de la vie quotidienne" et où chaque *sketch* développerait un tropisme.

Le geste par lequel Sarraute propose ainsi au lecteur cette position presque à égalité, de co-auteur fictif, ce geste nous semble relever de cette "aura testamentaire" dans laquelle baigne (sans la moindre tristesse, d'ailleurs) tout le livre. Bien que Sarraute elle-même ait l'air de les confondre⁷⁸⁵, on voit à quel point ce geste diffère de l'interpellation du spectateur pratiquée dans *Elle est là*. Tout ce qui était menaçant, agressif, "désorientant", dans le rapport de H2-H3 avec le public interpellé, est devenu confiant, apaisé, et ludique dans le rapport de Sarraute avec son lecteur. Comme si, du théâtre, le livre n'avait recueilli que les pouvoirs libérateurs du jeu, et non le danger de la présence réelle. Comme l'écrit Françoise Asso, "tout est revécu et tenu à distance dans une sorte de cadre, qui apparaît comme l'équivalent de la scène de théâtre: toujours acteur à l'intérieur de celui-ci, le sujet est également, par cette structure nouvelle, spectateur de ce qu'il revit ou revoit, et trouve dans ses interlocuteurs des complices déclarés."⁷⁸⁶

Ce dialogue apaisé et complice avec le lecteur peut ainsi se lire, dans sa générosité presque volontariste, comme une façon pour Sarraute de passer un contrat avec le lecteur — ce lecteur qui est en dernier ressort le responsable d'une oeuvre, comme le disait bien le dernier texte des *Fruits d'or*. Il s'agirait en somme de faire le point avec lui sur une sorte de compétence qui lui a été léguée par l'oeuvre, compétence de spectateur et d'acteur. Brecht définissait ses *Lehrstücke*, ses pièces didactiques, comme "des exercices

⁷⁸⁴ C'est particulièrement le cas avec *Ne me parlez pas de ça* : ce qui est proposé au lecteur par l'auteur semble d'abord être une position de co-organisateur du jeu (on pose la question aux participants, puis on les sépare en deux groupes selon leur réponse, etc); mais plus le jeu s'approfondit, révélant ses implications tropismiques, et plus le lecteur est naturellement conduit à se projeter dans le "vous" embarqué dans le jeu-test: "Et maintenant imaginez que c'est vous, en ce moment, qui écoutez... (...) vous <avez> la sensation (...) de patauger dans des marécages (...) vous voulez vous échapper (...) vous êtes poussé, forcé d'avancer... toujours plus loin... Vous ne pouvez plus hésiter (...) dites: 'Ne me parlez pas de ça.' " (on comprend ici que le lecteur doit d'autant plus basculer en position de joueur que tout le jeu fonctionne aussi à un niveau métatextuel).

⁷⁸⁵ Dans un entretien sur *Elle est là*, elle remarque: "je m'adresse davantage au lecteur aussi dans le livre que je viens de terminer" (Annie Daubenton, "Les faits divers de la parole", entretien avec Nathalie Sarraute et Claude Régy, *Les Nouvelles Littéraires*, n°2719, 10-17 janvier 1980).

⁷⁸⁶ Françoise Asso, *Nathalie Sarraute une écriture de l'effraction*, *op. cit.*, p.72.

d'assouplissement exclusivement destinés à ces sortes d'athlètes de l'esprit que doivent être les bons dialecticiens"⁷⁸⁷; la même définition pourrait s'appliquer au livre de Sarraute, en remplaçant seulement "dialecticiens" par "usagers de la parole".

Que cette façon de passer le relais au lecteur ait été ou non très consciente de la part de Sarraute, le fait est que la présence de ce lecteur complice, ultime avatar du *public* apparu dans l'oeuvre au moment du *Planétarium*, va désormais "se résorber" dans l'écriture. On a vu que les Voisins de *Pour un oui ou pour un non* proposaient une version édulcorée de la figure du public, et le dialogue d'*Enfance* se déroule sans qu'on convoque nommément ce partenaire jusque là si important. Et pourtant, on le verra, le public semble dans les dernières oeuvres moins congédié que "noyé dans la masse" des voix qui vont peupler le for intérieur à partir de *Tu ne t'aimes pas*. Le rapport avec le public-lecteur mis en place dans *L'Usage de la parole* s'apparente à une sorte de co-mise en scène; avec les dernières oeuvres, on aura l'impression que ce public-lecteur est désormais convié à mêler sa voix à celles du choeur qui parle dans l'espace autobiographique.

3) La voix parlée de Sarraute:

L'Usage de la parole a été l'occasion pour Nathalie Sarraute non seulement de dire "je" en tant qu'écrivain, mais aussi de faire entendre sa "voix parlée". En 1981 paraît son premier audio-livre, composé d'extraits de *Tropismes* et *L'Usage de la parole*; elle y lit les textes IV ("elles baragouinaient des choses à demi exprimées"), IX ("elle était accroupie sur un coin du fauteuil, se tortillait"), et XII ("Dans ses cours très suivis au Collège de France") de *Tropismes*, et le premier texte de *L'Usage de la parole*, *Ich sterbe*. En réalité, son premier essai public de lecture à haute voix remonte à quelques années

⁷⁸⁷ Cité par Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Seuil, 1960, p.99.

auparavant, puisqu'en 1976, dans le cadre de l'émission radiophonique "Poésie ininterrompue", elle s'est essayée à lire des extraits de toutes ses oeuvres non théâtrales, de *Tropismes* à *Vous les entendez?* — exercice qui jusqu'alors était confié à des comédiens. De fait, Sarraute a toujours souligné qu'elle entendait et articulait les mots intérieurement aussi bien en lisant qu'en écrivant, et il est assez naturel que la lecture de ses textes à haute voix ait découlé pour elle tout naturellement de son travail d'écriture: "quand je les lis à haute voix, je retrouve ce que j'entends quand j'écris (...) j'ai l'impression que personne d'autre que moi ne peut les lire" dit-elle à Arnaud Rykner⁷⁸⁸.

Deux scènes d'*Enfance*, qui racontent deux "récitations"⁷⁸⁹, nous précisent la conception qu'elle se fait de la lecture à haute voix. La première scène l'illustre par la négative, en faisant entendre la voix poussée vers l'aigu, inauthentique, de Natacha récitant un poème pour un mariage en "surjouant" l'enfant candide. La deuxième scène, à l'opposé, propose la pratique qui sera celle de l'écrivain Sarraute lisant ses textes:

(...) il faut surtout que je parte sur le ton juste... voilà c'est parti... ne pas faire trop monter, trop descendre ma voix, ne pas la forcer, ne pas la faire vibrer, ça me ferait honte... dans le silence ma voix résonne, les mots se détachent très nets, exactement comme ils doivent être, ils me portent, je me fonds avec eux (...)

Cette scène raconte le rêve de transparence de l'enfant (un rêve auquel l'écrivain adulte n'a pas totalement renoncé): que la voix, comme marque de l'individualité, puisse arriver à se résorber dans les mots, à se fondre en eux, eux qui "portent" ici l'enfant bien plus que l'enfant ne les porte. On pourrait dire que la voix de Sarraute lisant tend vers une sorte de *neutralité* utopique, d'impersonnalité. Son "grain" ne présente aucune séduction particulière, aucune singularité même — si ce n'est une façon de mouiller imperceptiblement les dentales, comme un imperceptible souvenir de la langue russe. C'est une voix qui se refuse tout éclat, et presque toute expressivité: rarement passe un très léger sourire dans ses inflexions, ou encore, comme dans certaines phrases du tropisme IV, une

⁷⁸⁸ Arnaud Rykner, Entretien avec Nathalie Sarraute, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p.157. De fait, Sarraute enregistrera *Enfance* (1986), *Les Fruits d'or* (1987), *Entre la vie et la mort* (1987), *L'Usage de la parole* (1988), *Tu ne t'aimes pas* (1990), et *Ici* (1995), aux Editions Audivis et Des femmes.

⁷⁸⁹ Pléiade, pages 1022, 1023, et 1088.

violence extrêmement contenue. La seule expressivité permise est syntaxique: en fin de phrase, la voix retombe, flanche légèrement, puis elle repart, embarquée dans un rythme qui, pour lent et monotone qu'il soit, n'en est pas moins "entraînant". Le plus frappant dans cette voix, c'est la parfaite précision de son articulation, une sorte de respect attentif pour chaque mot, qui veille à le faire entendre dans son intégrité tout en refusant de le mettre en scène — une voix qui s'efforce d'atteindre à la neutralité. La voix de Nathalie Sarraute n'est pas menacée par le silence; on entend au contraire en elle une sorte de calme confiance dans le langage. Simone Benmussa se rappelle "une voix mesurée qui avance vers vous à pas mesurés", et écrit que cette voix "résonnait de ce son juste, du sens exact qu'elle donnait aux mots"⁷⁹⁰.

Lorsque Sarraute lit ses propres textes, on entend mieux que jamais la tension, fondamentale dans toute son oeuvre, entre d'une part une extrême sensibilité à la langue parlée dans sa matérialité, dans sa redoutable sensualité (cela même qui déclenche tant de tropismes), et d'autre part la poursuite acharnée d'une utopie de transparence, le désir éperdu de croire en la valeur absolue du langage — et l'impossibilité de résoudre cette tension, sinon sur le mode optatif, comme c'est le cas dans les premier et dernier textes de *L'Usage de la parole*, qui nous font entrevoir, au moins comme un horizon utopique, un plus juste "usage de la parole". *Enfance*, le spectacle de Simone Benmussa⁷⁹¹, a donné de cette tension l'image la plus clairement lisible. Le spectacle s'ouvrait sur le dialogue des toutes premières pages du texte, dans lequel l'écrivain se dédouble et fait dialoguer ses deux "moitiés", sa voix critique et sa voix créatrice:

-Alors, tu vas vraiment faire ça? "Evoquer tes souvenirs d'enfance"... (...) il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.

-Oui, je n'y peux rien, ça me tente (...)

⁷⁹⁰ *Revue de la B.N.F.*, n°5, p.74.

⁷⁹¹ *Enfance*, mis en scène par Simone Benmussa, a été créé dans la petite salle du théâtre du Rond Point, et joué du 11 février au 10 mars 1984 (reprise en juin), dans la distribution suivante: Inès des Longchamps: la mère; Martine Pascal: l'écrivain; Stéphane Fey: le père; Erika Kralik: Véra; et la voix de Nathalie Sarraute; décor: Antoni Taulé.

Sur scène, ce dialogue circulait entre d'une part l'actrice Martine Pascal, qui prêtait à "une moitié" de l'écrivain (la moitié "créatrice") la densité charnelle de son corps de comédienne⁷⁹², et d'autre part, l'interpellant comme son autre "moitié" (la "critique"), la voix enregistrée de Nathalie Sarraute, voix du sujet biographique et du sujet de l'écriture, mais voix absente d'un corps absent: une présence et une absence, une densité et une transparence, deux valeurs opposées étaient là pour dire les deux moitiés disjointes d'une même réalité; et entre ces deux moitiés, faire circuler le dialogue nécessaire pour que s'entende la voix "entière" du *je* que construit le texte, ce *je* qui "exige le vrai dans sa rigueur et sa complexité"⁷⁹³.

⁷⁹² Martine Pascal jouait celle qui se rappelle, l'écrivain adulte, et celle qui est rappelée, l'enfant Natacha; sans chercher à "jouer la petite fille", elle essayait de suggérer par instants, par un geste, une attitude du corps, un rapport avec les mots, le "ressenti" de l'enfance. (Conversation avec Martine Pascal, 13 octobre 2001).

⁷⁹³ L'expression est de Colette Godard, dont le compte rendu du spectacle parle surtout de ce "fascinant dialogue" entre le corps de la comédienne et la voix de l'écrivain (***Le Monde***, 11 février 1984).

Chapitre II: Enfance

1) Le dialogue des doubles:

Avec *Enfance*, nous sommes à priori dans l'espace le moins propice à la neutralité et à l'impersonnalité, puisque c'est l'espace autobiographique. Le "je" de l'écrivain de *L'Usage de la parole* est devenu le "je" biographique. C'est de Nathalie Sarraute enfant qu'il s'agit, c'est à dire d'un personnage appelé Natacha Tcherniak. Après *Pour un oui ou pour un non* qui remettait la question du personnage au centre de l'écriture dramatique, *Enfance* effectue aussi — et même beaucoup plus "massivement" — un retour au personnage, alors que les romans s'étaient acharnés à le défaire. Il y a d'abord, évidemment, l'apparition de ce "je" biographique. A première vue, rien dans l'oeuvre ne laissait présager ce coup de théâtre. Rien sinon justement le théâtre, qui de *C'est beau* à *Pour un oui ou pour un non* s'est attaché, on l'a vu, à redonner une épaisseur humaine à ses locuteurs, et a fini, dans la dernière pièce, par figurer à travers le conflit de H1 et H2 le déchirement intime de Sarraute elle-même. Bien sûr, on sait qu'il ne s'agit pas d'une autobiographie au sens traditionnel, et le livre se présente surtout comme une série de moments que la mémoire et l'imagination vont "ouvrir", pour dérouler les tropismes qui s'y étaient "enroulés", à partir d'une parole entendue ou prononcée. Néanmoins, on ne peut guère tenir pour négligeable cet enfant que les divers instants évoquent comme autant de pièces d'un puzzle, cet enfant qui, grâce à l'ordonnance à peu près chronologique de ces instants, finit par se constituer peu à peu sous nos yeux, si difficilement, à travers tant de luttes obscures. Mais nous allons revenir sur ce "personnage principal" et sur les deux Doubles qui veillent sur l'enfant — comme deux fées qui ne seraient ni bonnes ni méchantes.

De nombreux autres personnages, des "personnages secondaires", peuplent encore ces pages autobiographiques. Ils ont souvent un nom, des traits physiques, des façons d'être et

de parler, un passé, tout ce que Sarraute a la plupart du temps refusé aux êtres qui peuplaient ses romans. Parmi ces personnages, nul peut-être n'est plus fascinant que Véra, la seconde femme du père. Elle est assez loin de l'enfant pour que son image soit nette (alors que le père ou la mère semblent toujours vus de si près que leurs traits sont forcément flous) et assez complexe pour que les clichés qui prétendent la définir se révèlent à un moment ou à un autre inadéquats. Véra est-elle une "marâtre", comme semblent le croire les nurses anglaises amies de Natacha? est-elle "bête", comme le disent les amis de la mère? est-ce "une hystérique" comme la mère elle-même le suggère? une jeune femme sensible que l'exil a mutilée dans ses affections, comme le laissent penser ses crises de désespoir? une héroïne, comme l'indique la bravoure qu'elle a montrée pendant la guerre russo-japonaise? Pour l'enfant qui cherche non pas à comprendre une vérité de Véra, mais à s'accommoder le moins mal possible de la réalité de Véra, toutes ces images coexistent et peuvent se révéler adéquates à tel ou tel moment. L'enfant apprend ainsi très vite que, si tentant que cela soit, on ne peut jamais croire à un Personnage-Véra, quel qu'il soit — on a seulement affaire à un puzzle nommé Véra.

Quant à l'enfant elle-même, Natacha Tcherniak, sa voix émerge à travers le dialogue de l'écrivain avec son double. Ce dialogue qui, dès le départ, énonce (un peu elliptiquement) le "pacte autobiographique", propose en outre au lecteur une sorte de règle du jeu. Les scènes qui vont se dérouler seront, comme celles de *L'Usage de la parole* (et même plus qu'elles), enchâssées dans le dialogue englobant de l'écrivain avec son double. Le couple d'*Enfance* apparaît donc comme une variante du couple que formaient dans *L'Usage de la parole* l'auteur avec son lecteur⁷⁹⁴. Ici, il y a le *je* qui fait remonter les mots et les voix du passé et le *je* qui écoute, corrige ou complète ces mots et ces voix. Car, dit Nathalie Sarraute, "tous les écrivains ont un double pour se relire, plus raisonnable"⁷⁹⁵. Comme l'a souligné Philippe Lejeune, si ce dialogue s'en tenait vraiment à une distribution des rôles

⁷⁹⁴ Pour Monique Gosselin, il s'agit d'un "double où s'amalgament une instance du moi et une figure intériorisée du lecteur fidèle" (*Enfance de Nathalie Sarraute*, Essai et Dossier réalisés par Monique Gosselin, Foliothèque, Gallimard, 1996, p.31).

⁷⁹⁵ Entretien avec R. Vrigny sur France-Culture, cité par Ann Jefferson dans la Notice d'*Enfance*, Pléiade, p.1937.

aussi stricte, il risquerait vite de devenir lassant et artificiel. En fait ces rôles n'ont rien de figé et les deux voix collaborent de façon intime, subtile, et parfois mouvante (dans le trouble que créent les voix qui reviennent du passé, le lecteur peut finir par confondre entre elles les deux voix qui parlent au présent). Le dialogue de ces deux voix est plus grave, moins ludique que celui de *L'Usage de la parole* : il n'y a plus lieu de dire "éprouvons ensemble" ou "jouons ensemble", puisque les instants ressurgis ont déjà été éprouvés réellement. Il s'agit désormais de les *rejouer* pour les déployer dans toutes leurs dimensions. Le troisième "je", la voix de l'enfant Natacha, émerge dans un contexte de répétition généralisée. Les voix du présent répètent les voix du passé et les "font répéter" comme sur une scène imaginaire. Il s'agit de retrouver comment exactement maman a dit à l'enfant "femme et mari sont un même parti", et comment l'enfant lui a dit "Je trouve qu'elle est plus belle que toi", comment exactement Adèle a dit "on ne t'a donc pas appris chez ta mère", ou encore comment Véra a dit "Tiebia podbrossili". Plus justement, il s'agit de savoir comment l'enfant a entendu ou prononcé ces paroles; et pour cela, il faudra donc les faire répéter. La voix de l'enfant Natacha ressuscite pour répéter elle-même les paroles du passé jusqu'à ce qu'elles aient été entièrement expliquées (au sens propre de dépliées). Philippe Lejeune décrit le texte d'*Enfance* comme un "'feuilletage' d'énonciations", dans lequel les voix présentes de l'écrivain miment la voix de l'enfant qui elle-même mime les paroles — les siennes et celles des adultes autour d'elle — qui ont pesé sur elle et en elle⁷⁹⁶. Or quand Sarraute écrit *Enfance*, elle vient d'explorer au théâtre ces articulations de paroles "emboîtées", ces phénomènes de ventriloquie. Dans *Pour un oui ou pour un non*, H1 et H2 eux aussi se faisaient "ventriloques", cherchaient à digérer la parole de l'autre en la répétant, en la jouant. Le théâtre est ici plus qu'une référence lointaine; c'est une métaphore descriptive qui rend compte profondément d'un fonctionnement du texte. On n'aurait plus ici affaire, comme dans *L'Usage de la parole*, à un castelet pour marionnettes, mais à une scène pour des acteurs en chair et en os — une scène qui pourrait s'appeler "le petit théâtre de la mémoire". Les voix des deux doubles collaborent pour animer ce petit

⁷⁹⁶ Philippe Lejeune, "Paroles d'enfance", *Revue des Sciences Humaines*, *op. cit.*, p.37.

théâtre. La voix première, celle qui est la plus proche de la scène, semble souvent insuffler la vie à la petite silhouette qui y est apparue, elle la guide, la fait parler et parle en même temps qu'elle, comme un metteur en scène-accoucheur⁷⁹⁷. L'autre voix (l'assistante à la mise en scène?) intervient pour ponctuer par une remarque "à mi-voix", souligner un détail, parfois préciser le "jeu". L'enfant se constitue ainsi au croisement de différentes voix, comme le montrent en particulier les deux premières scènes du livre⁷⁹⁸.

A d'autres moments, les actions qui se déroulent sur cette scène imaginaire surgissent de façon autonome, et restent plus lointaines; ce qui vient alors au premier plan, c'est le dialogue des deux voix au présent, qui regardent et commentent. La première décrit, et la seconde l'oblige à préciser ou à modifier le sens, en la poussant parfois dans ses retranchements. On quitte alors l'espace métaphorique de la répétition théâtrale pour celui du dialogue: celui des deux doubles fonctionne parfois comme son archétype socratique et peut s'apparenter à une maïeutique; c'est le cas par exemple pour la scène où la mère écarte Natacha en disant: "femme et mari sont un même parti". Le texte d'*Enfance* est ainsi tout entier dans une tension constante entre ces deux pôles de l'identification et de la distanciation (Stanislavski et Brecht en somme), ou pour reprendre les termes de Philippe Lejeune il avance en équilibre entre mime et dialogue⁷⁹⁹.

⁷⁹⁷ Quiconque a vu Patrice Chéreau diriger ses acteurs, de tout près, murmurant ses indications tandis qu'ils disent le texte, accompagnant de tout son corps leurs gestes, a une idée de ce que cherche à désigner cette expression.

⁷⁹⁸ Scènes essentielles en ce qu'elles décrivent aussi les deux gestes qui fondent l'écriture du livre: le déchirement dans la première scène (que nous allons étudier dans la prochaine section du chapitre) et la rumination dans la seconde scène. Cette seconde scène (Pléiade, pages 993 à 996) se déroule dans le cadre d'un hôtel de vacances en Suisse, et nous montre l'enfant Natacha en train de prendre ses repas. L'enfant applique à la lettre, avec une méticulosité de maniaque, la recommandation que sa mère lui a faite avant qu'elle ne parte en vacances avec son père, et qu'elle a promis d'observer scrupuleusement: "Tu dois mâcher les aliments jusqu'à ce qu'ils deviennent aussi liquides qu'une soupe..." Cette obéissance minutieuse, qui conduit à doubler la durée de ses repas, l'a fait mettre à l'écart des autres enfants, et considéré comme "un enfant fou, un enfant maniaque". Pourtant elle tient bon, et tout en mastiquant sa nourriture, elle rumine les paroles de sa mère, les dépie intérieurement, les écoute et les commente. La voix de l'enfant est une voix composite: en elle les accents lointains de sa mère et ceux, présents, des deux doubles se rejoignent, comme pour mieux faire entendre, dans leur douloureuse complexité, les paroles évoquées et le sens de la scène.

⁷⁹⁹ Philippe Lejeune, "Aussi liquide qu'une soupe", *Autour de Nathalie Sarraute, op. cit.*, p.80.

Dans les deux cas, le jeu d'emboîtement ou de ventriloquie réintroduit une distance. Nous ne pouvons guère, par exemple, céder à la fascination à l'égard de ces personnages dont nous avons signalé la réapparition: entre eux et nous, s'interposent presque toujours l'enfant qui rejoue et/ou les deux doubles qui commentent. L'emboîtement crée une sorte de cadre qui éloigne les scènes évoquées. Et la répétition des paroles tend à les "neutraliser". Les timbres personnels, les intonations, le parler propre à chacun des "personnages" qui entourent Natacha (donnant à chacun sa capacité de nuisance particulière), finissent par être en quelque sorte désamorçés voire gommés. A force d'être répétés et retraduits par les voix du texte, ils perdent de leur singularité et de leur pouvoir de fascination; ils sont comme décantés par le filtre de ces voix superposées, et enfin rendus, dans la mesure du possible, à un *usage commun*. L'enfant a été convoquée sur scène par les doubles et forcée de réciter devant eux les paroles entendues, de mimer les voix éteintes; mais au terme du processus, il y a, pour l'enfant comme pour les doubles, comme pour nous lecteurs, un apaisement, voire même — ce que le théâtre de Sarraute nous a toujours refusé — une *catharsis*.

2) La langue du déchirement:

Juste après avoir mis en place le dialogue des doubles, *Enfance* s'ouvre, comme *L'Usage de la parole*, sur une scène en langue allemande⁸⁰⁰. *Nein, das tust du nicht*, "Non, tu ne feras pas ça": la phrase allemande à partir de laquelle va se dérouler la première scène-souvenir d'enfance est ramenée à la surface de la mémoire par les mises en garde que fait le double critique. "Alors, tu vas vraiment faire ça? 'Evoquer tes souvenirs d'enfance'... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas" ironise le double dont le rôle est ici de

⁸⁰⁰ Pléiade, pages 991 à 993.

mettre à l'épreuve le désir de l'écrivain. Cette interrogation sur le sens de l'oeuvre ressuscite la phrase allemande entendue dans l'enfance:

Nein, das tust du nicht. "Non, tu ne feras pas ça..." ces paroles viennent d'une forme que le temps a presque effacée... il ne reste qu'une présence... celle d'une jeune femme assise au fond d'un fauteuil dans le salon d'un hôtel où mon père passait seul avec moi ses vacances, en Suisse, à Interlaken ou à Beatenberg, je devais avoir cinq ou six ans, et la jeune femme était chargée de s'occuper de moi et de m'apprendre l'allemand... Je la distingue mal... mais je vois distinctement la corbeille à ouvrage posée sur ses genoux et sur le dessus une paire de grands ciseaux d'acier... et moi... je ne peux pas me voir, mais je le sens comme si je le faisais maintenant... je saisis brusquement les ciseaux, je les tiens fermés dans ma main... des lourds ciseaux fermés... je les tends la pointe en l'air vers le dossier d'un canapé recouvert d'une délicieuse soie à ramages, d'un bleu un peu fané, aux reflets satinés... et je dis en allemand... *Ich werde es zerreißen.*

La menace de l'enfant Natacha est moitié taquinerie, moitié vertige de la transgression.

C'est presque un appel au secours:

Ich werde es zerreißen... "Je vais le déchirer"... le mot *zerreißen* rend un son sifflant, féroce, dans une seconde quelque chose va se produire... je vais déchirer, saccager, détruire... (...) ...l'irréversible... l'impossible... ce qu'on ne fait jamais, ce qu'on ne peut pas faire, personne ne se le permet..

Ich werde es zerreißen. "Je vais le déchirer"... je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide...⁸⁰¹

Après tout, la menace est formulée dans une langue peu familière, que l'enfant est justement en train d'apprendre. N'est-ce pas par jeu, pour "mettre du jeu" dans cet apprentissage et jouer un peu avec ce nouvel instrument (tester par exemple un "son sifflant, féroce"), que l'enfant a inventé cette menace? Toujours est-il qu'elle espère paradoxalement voir sa provocation esquivée par la jeune femme:

(...) peut-être va-t-elle hausser les épaules, baisser la tête, abaisser sur son ouvrage un regard attentif... Qui prend au sérieux ces agaceries, ces taquineries d'enfant?... et mes paroles vont voler, se dissoudre, mon bras amolli va retomber, je reposerai les ciseaux à leur place, dans la corbeille...

Mais l'espoir de légèreté, toujours tenace, est, comme la plupart du temps, déçu⁸⁰². La réponse de l'autre arrive, l'autre qui ne comprend pas et qui rend le langage terriblement lourd de conséquences, en l'utilisant comme l'instrument de sa domination :

⁸⁰¹ Pléiade, pages 991 et 992.

⁸⁰² La même chose arrivera avec la mère. Lorsque l'enfant, assailli par des "idées" torturantes ("maman n'est pas aussi belle que la poupée", "maman a la peau d'un singe"), vient les "montrer"

Mais elle redresse la tête, elle me regarde tout droit et elle me dit en appuyant très fort sur chaque syllabe: Nein, das tust du nicht... "Non, tu ne feras pas ça"... exerçant une douce et ferme et inexorable pression (...)

(...) pour écraser ce qui en moi remue, veut se dresser... et sous cette pression ça se redresse, se dresse plus fort, plus haut, ça pousse, projette violemment hors de moi les mots... "Si, je le ferai"⁸⁰³

La pression des paroles de l'autre appelle chez l'enfant une violence symétrique, qui se projette au dehors, parole et geste ensemble. A la langue qui pèse répond le geste qui tranche:

Non, tu ne feras pas ça..." les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent, je me débats... "Si, je le ferai"... Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente...⁸⁰⁴

Plusieurs critiques ont souligné le caractère exemplaire de cette première scène d'*Enfance*, et de ce geste-métaphore qui figure, avec toute la violence et la naïveté d'un conte pour enfants, l'écriture comme déchirement. "Ce qui pousse Nathalie Sarraute enfant à déchirer le dossier du canapé (...) c'est la parole de l'autre, la "pression" qu'elle opère (...) le mouvement premier, toujours en même temps dangereux et libérateur, est en fait une réaction", écrit Françoise Asso⁸⁰⁵. Ann Jefferson lit dans ce texte une "scène originaire de l'acte d'écrire", dont elle souligne la portée générale: "L'esprit d'innovation qu'exige une écriture authentique entraîne des actes sacrilèges où le sentiment de libération (...) a sa contrepartie dans la douleur."⁸⁰⁶ L'acte d'écrire est d'abord vécu par Sarraute comme

à sa mère, c'est en espérant qu'elle va, par un rire, une plaisanterie, "souffler dessus, tapoter, ce n'est rien du tout, voyons (...) et ça ne me fera plus mal, ça disparaîtra". Mais la mère ne comprend pas la demande de l'enfant et par son mécontentement, par le poids qu'elle donne à ces idées ("Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle"), elle rend son fardeau encore plus lourd: "je n'étais pas un enfant qui aime sa mère. Pas comme doit être un enfant. Le mal était en moi." (Pléiade, pages 1038 à 1045). La scène des ciseaux, placée en tête des souvenirs d'enfance, prend tout son sens à la lumière de cette angoisse nouée par la mère autour des idées obsessionnelles de l'enfant.

⁸⁰³ Pléiade, pages 992 et 993.

⁸⁰⁴ Pléiade, p.993.

⁸⁰⁵ *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction, op. cit.*, pages 10 et 11.

⁸⁰⁶ Notice d'*Enfance*, Pléiade, pages 1942 et 1943.

résistance active, et parfois même réaction violente (hurlement, explosion, déchirement, en sont les métaphores) à la menace d'une pétrification, d'un engluement dans une forme imposée par l'autre. C'est une transgression libératrice. La sensation d'angoisse et d'exaltation mêlées qui accompagne l'impulsion enfantine ("ce qu'on ne fait jamais", "je vais franchir le pas") est bien la même qui accompagne l'écriture quand elle déchire la surface des choses, la jolie soie des apparences, pour descendre dans les "grands fonds", dans le monde trouble et informe et angoissant des tropismes. Et ce sentiment de transgression, de sacrilège même, est sans doute encore plus fort à ce moment de son oeuvre où, pour la première fois, Sarraute s'apprête à "évoquer ses souvenirs d'enfance": "je le sens *comme si je le faisais maintenant...* je saisis brusquement les ciseaux".

On peut se demander pourquoi cette scène, qui ouvre *Enfance*, se joue *en langue allemande* ⁸⁰⁷, comme la scène de la mort de Tchekhov qui ouvrait le livre précédent. Monique Gosselin⁸⁰⁸ note très justement que dans les deux cas, la langue étrangère permet de rendre toute leur force à des mots que l'usage familier, dans la langue usuelle, a émoussés. Mais la présence de l'allemand dans ces deux scènes revêt encore, nous semble-t-il, un sens plus profond. De façon assez remarquable, ces deux scènes se déroulent dans le même cadre: un hôtel dans un lieu de villégiature suisse ou allemand, au début de ce siècle. Pour Nathalie Sarraute, ce lieu, qui fut réellement celui de son apprentissage de l'Allemand, était également un lieu symbole de séparation: la séparation de ses parents entre eux et sa séparation à elle d'avec sa mère. Ses parents étant divorcés, la petite Natacha rejoignait en effet souvent son père en Suisse, où il passait ses vacances d'été, et où une préceptrice suisse-allemande s'occupait d'elle. L'Allemagne est aussi le pays par où l'enfant, venant de Russie, transite en février 1909, pour aller rejoindre son père en France: à Berlin, sa mère la confie à un ami qui la conduira jusqu'à Paris (où elle restera définitivement, sa

⁸⁰⁷ En réalité, la scène est d'abord donnée en Allemand, puis, au fur et à mesure que le texte développe les tropismes impliqués dans le dialogue, celui-ci est répété de plus en plus dans sa traduction française, comme s'il s'agissait aussi pour l'enfant de s'approprier toujours plus complètement le sens des mots prononcés.

⁸⁰⁸ *Enfance de Nathalie Sarraute, op. cit.*, p.44.

mère ne venant pas l'y reprendre). L'Allemagne ou la Suisse allemande, c'est à dire l'espace de la langue allemande, est donc le lieu où l'enfant vit le déchirement de la séparation. En même temps, c'est une sorte de "terrain neutre", à égale distance de la Russie et de la France, deux pays qui sont forcément associés à l'un ou l'autre des parents séparés⁸⁰⁹.

Jusqu'au moment où, à dix ans, elle "choisit" de rester définitivement en France avec son père⁸¹⁰, la vie de Nathalie Sarraute enfant a été ballotée entre ces deux pays, ces deux langues, et ces deux parents également aimés et irréconciliables. De façon significative, Sarraute a toujours semblé incapable de dire précisément si sa langue maternelle avait été le Russe ou le Français. Dans sa petite enfance, elle semble avoir indifféremment parlé les deux (comme ses parents apparemment le faisaient aussi, suivant une longue tradition de l'élite russe). Comme si choisir l'une ou l'autre langue était aussi impossible que choisir l'un ou l'autre parent, comme si l'enfant, dans les deux cas, ne pouvait que subir dans le déchirement l'attraction égale de deux astres. C'est bien ce que semble raconter ce passage dans lequel la détresse de l'enfant qui se prépare à la séparation, dans le train qui l'emmène avec sa mère en Allemagne, se retrouve condensée et déplacée en un jeu douloureux:

(...) je m'amuse à scander sur le bruit des roues toujours les deux mêmes mots... (...) le mot français *soleil* et le même mot russe *solntze* où le l se prononce à peine, tantôt je dis sol-ntze, en ramassant et en avançant le lèvres, le bout de ma langue incurvée s'appuyant contre les dents de devant, tantôt so-leil en étirant les lèvres, la langue effleurant à peine les dents. Et de nouveau sol-ntze. Et de nouveau so-leil. Un jeu abrutissant que je ne peux pas arrêter. Il s'arrête tout seul et les larmes coulent.⁸¹¹

L'enfant est condamnée à un déchirement affectif et linguistique. C'est aussi ce que sa mère elle même semble indiquer inconsciemment dans une autre scène. Ayant brusquement décidé de repartir en Russie, après trois jours seulement de retrouvailles — ratées — avec

⁸⁰⁹ Selon une chronologie un peu compliquée, les premières années de Sarraute, après la séparation de ses parents quand elle a deux ans, se déroulent d'abord en France avec sa mère, son père restant en Russie; puis en Russie avec sa mère, tandis que son père est obligé d'aller s'exiler en France; à chaque fois, les vacances avec le père se passent dans "l'autre pays", ou en Suisse allemande.

⁸¹⁰ Voir Pléiade, pages 1084 à 1086.

⁸¹¹ Pléiade, p.1048.

sa fille à Paris (elle l'a quittée trois ans plus tôt et ne la reverra que trois ans plus tard), elle est assise dans un square en compagnie de Natacha "écrasée" de culpabilité:

je regarde dans la lumière du soleil couchant son joli profil doré et rose et elle regarde devant elle de son regard dirigé au loin... et puis elle se tourne vers moi et elle me dit: "C'est étrange, il y a des mots qui sont aussi beaux dans les deux langues... écoute comme il est beau en russe, le mot *gniev*, et comme en français "courroux" est beau... c'est difficile de dire lequel a plus de force, plus de noblesse... elle répète avec une sorte de bonheur *Gniev*... "Courroux"... elle écoute, elle hoche la tête... Dieu que c'est beau... et je réponds Oui."

Dans le contexte proprement déchirant que nous venons de décrire, il est probable que la troisième langue connue, l'allemand, a pu représenter une sorte de langue neutre, dégagee de tout affect lié au père ou à la mère, quelque chose comme un pur instrument de communication. Cette transparence, cette bienfaisante neutralité, n'empêche pas la violence. Au contraire, elle la rend possible. Car même lorsque le langage n'est chargé au départ d'aucun poids d'amour ou de douleur, il reste — on le voit dans la scène des ciseaux — cet instrument imparfait qui dérape, nous échappe et nous contraint. Seulement on peut alors en jouer, le brandir, en menacer l'autre, le lui renvoyer ou le déplacer, répondre enfin. La langue maternelle (les langues, dans le cas de l'enfant Sarraute) lourde des affects qu'elle charrie, n'arrive pas toujours à répondre à la souffrance autrement que par le silence ou le ressassement fasciné. C'est le silence torturé de Natacha berçant ses obsessions⁸¹², ou la rumination douloureuse de la deuxième scène. La langue étrangère, langue neutre en ce qu'elle n'est ni d'un côté ni de l'autre, introduit dans ce monde fasciné son pouvoir d'effraction et de rupture, un pouvoir effrayant mais libérateur. La langue étrangère désigne une issue à l'enfant empêtrée dans les paroles qui la font souffrir. Le malentendu, la violence sont inscrits dans la communication linguistique, mais le recours à ce malheur fondamental y est inscrit aussi, pourvu qu'on puisse se déprendre assez de sa langue pour ne pas y rester "pris". C'est sans doute ce que l'allemand apprend dans cette scène à Natacha et à Sarraute. Pour que sa langue puisse accomplir ce "mouvement premier, dangereux et libérateur" qui libère l'écriture, il lui faudra d'une certaine façon ne pas y

⁸¹² "Quand je me tiens renfrognée dans un coin et que maman me demande... (...) je lui réponds seulement... et c'est quand même un soulagement: "J'ai mes idées" (...) c'est là un mal honteux, un mal secret, qu'elle seule connaît. Il n'est pas possible que je le confie à quelqu'un d'autre." (Pléiade, p.1045).

adhérer trop étroitement; il lui faudra parler sa langue maternelle comme une langue étrangère⁸¹³. Ainsi seulement sa langue pourra devenir cet instrument unique, d'une *neutralité passionnée*, que réclame et invente l'entreprise sarrautienne.

Dans cette optique, on peut comprendre que la commande d'une radio *allemande* ait pu rendre plus léger à entreprendre, pour Sarraute, le renouvellement complet de son écriture que représentait le théâtre. Inversement, on mesure que c'est peut-être parce qu'elle ressentait le théâtre comme dangereux qu'elle l'a si longtemps considéré comme impossible ("pendant très longtemps j'ai pensé qu'il ne me serait pas possible d'écrire pour le théâtre", ainsi commence "Le Gant retourné"). Car le "retournement du gant", ce parti pris d'exhiber le dedans au dehors (c'est toujours la même transgression, le même "mouvement premier"), était un pari risqué, dont elle avait sans doute en partie pris la mesure, dont elle avait sûrement pressenti le danger. Le théâtre pourrait bien avoir été, pour Nathalie Sarraute, une autre forme de violence extrême — et extrêmement libératrice. Et cette forme de violence a peut-être été rendue possible par le fait qu'elle s'est accomplie au début en Allemand.

⁸¹³ Rappelons que Sarraute a très paisiblement envisagé l'idée qu'elle aurait pu devenir un écrivain de langue anglaise, si son père avait bien voulu la laisser à Oxford.

Chapitre III: Les trois derniers livres

1) Le for intérieur:

Enfance a ouvert dans l'œuvre l'espace autobiographique; les derniers textes vont continuer à s'y déployer, chacun à sa manière. L'écriture a désormais élu domicile dans le "for intérieur" de Nathalie Sarraute, et semble l'explorer, de livre en livre, à un niveau de plus en plus microscopique. Il y a comme un *zoom avant* dans le mouvement qui porte l'écriture de *Tu ne t'aimes pas* à *Ouvrez* : avec le premier texte, nous sommes dans l'intériorité de l'écrivain, où résonnent les nombreuses voix d'un "je" choral, mais c'est encore un lieu ouvert sur l'extérieur, d'où l'on peut apercevoir les autres, où l'on est encore en contact avec le monde extérieur; *Ici*, le texte suivant, ne garde plus que de très rares traces de la réalité physique de ce monde extérieur⁸¹⁴, et de la présence des autres il ne retient que les paroles et les remous provoqués dans l'espace mental du sujet par l'interlocution et ses tropismes; enfin *Ouvrez*, dont les seuls personnages sont les mots, propose du for intérieur une vision encore plus proche, celle qu'on a depuis les coulisses où les mots non utilisés ("refoulés"), regardent et commentent le petit théâtre de l'énonciation. Tous ces textes conjuguent de façon étonnante écriture autobiographique et dépersonnalisation. *Tu ne t'aimes pas* se présente comme le pendant d'*Enfance* : c'est l'autoportrait expérimental d'un sujet morcelé, d'un "moi sans identité" qui cherche à comprendre l'accusation contenue dans la phrase-titre ("tu ne t'aimes pas") à travers une enquête sur "ceux qui s'aiment" et une mise en question de leur doxa⁸¹⁵; au terme de cette

⁸¹⁴ A l'exception de notations rapides comme le sentier et le vieux mur du texte XV, ou le jardin évoqué du texte XVI, ces traces se trouvent uniquement dans les trois premiers chapitres et dans le dernier, qui ont un statut un peu particulier dans le livre (voir section suivante).

⁸¹⁵ Cette mise en question a une base épistémologique, s'appuie sur une éthique et a des conséquences esthétiques, comme le montre Francine Dugast-Portes dans "Construction et enjeux d'un plaidoyer", *Roman 20-50*, n°25, juin 1998, pages 89 à 107.

recherche critique, le sujet se délivre de la fascination du moi-personnage et assume sa pluralité⁸¹⁶. *Ici*, tirant les conséquences de *Tu ne t'aimes pas*, constitue une gageure, que Sarraute a résumée par une boutade: "Eh bien, comme il n'y a pas de moi... impossible de dire *je*... je devrai dire *ici*..."⁸¹⁷. L'"ici" est donc l'espace intérieur du "je" de l'écrivain, un espace dans lequel cohabitent pensées intimes, impressions provoquées par les objets du monde extérieur, paroles des autres et tropismes de l'interlocution, un espace où résonne une voix principale, des voix secondaires, et aussi parfois du silence. Et avec *Ouvrez*, le dernier livre, un dernier pas est franchi puisque les seuls sujets désormais ce sont les mots eux-mêmes, "êtres vivants parfaitement autonomes"⁸¹⁸, protagonistes et locuteurs du drame de l'énonciation (ce drame lui-même se déroulant évidemment à l'intérieur d'un "je", mais un "je" qui a perdu tout contour et n'est plus qu'un contenant).

Dans cet espace autobiographique et impersonnel, nous sommes aussi invités, nous lecteurs, hôtes de longue date désormais. Dans l'"ici et maintenant" du texte, écriture et lecture, lecteurs et écrivain coïncident dans une intimité totale. Nous sommes admis toujours plus près, jusqu'à la pénombre des coulisses intérieures, jusqu'au plus secret de l'acte d'énonciation. Dans les trois derniers livres, la confiance faite au lecteur est si grande que c'est à lui seul de trouver ses repères dans le lieu mental où résonnent les voix du texte; "l'espace du texte devient un espace commun (...) aucune voix ne vient introduire ce qui va être montré, en donner les circonstances de façon minimale", écrit Joëlle Gleize⁸¹⁹. Le lecteur est chez lui, il "connaît la maison". On ressent, à la lecture de ces derniers textes, une impression d'indiscrétion d'autant plus étrange (et sans doute d'autant plus forte) que justement jamais rien n'est situé, jamais personne n'est nommé: le lecteur a l'impression

⁸¹⁶ Nous reprenons ici dans ses grandes lignes l'article de Sheila M. Bell "Des voix orchestrées", *Ibid.*, pages 109 à 124.

⁸¹⁷ Cité par Valérie Minogue, "L'"ici" de Nathalie Sarraute: Arcimboldo et la dépersonnalisation du texte", *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Actes du Colloque international, janvier 1996, Publications de l'Université de Provence, 2000, p.38.

⁸¹⁸ Exergue de *Ouvrez*, Gallimard, collection "Blanche", 1997.

⁸¹⁹ "Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute", *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle, op. cit.*, p.113.

d'être *incorporé* à l'écrivain, jusque dans ses réactions les plus intimes, et ses rencontres les plus personnelles. On peut ainsi suivre , de *L'Usage de la parole* aux derniers livres, l'évolution d'un "nous": dans *L'Usage de la parole* , il rassemble le "je" de l'auteur-metteur en scène et le "vous" des lecteurs-assistants; dans *Enfance*, c'est le "nous" des deux doubles, dont l'un est un peu notre représentant; dans *Tu ne t'aimes pas* , c'est la foule des "je" qui forment le moi (des "je" et des "tu", des "nous" et des "vous", donc, avec la possibilité toujours offerte au lecteur de se projeter par moments dans ces pronoms personnels). Enfin dans les deux derniers livres, nous sommes, Sarraute et nous ses lecteurs, devenus irrepérables. Le "nous" est dissous: nous nous sommes résorbés dans l'espace mouvant du "ici"; ou bien c'est notre reflet seul qui nous est renvoyé ironiquement par le "nous" des mots refoulés, observateurs bavards des drames de l'énonciation d'un "je" totalement évanescent. Le "je" de l'écrivain s'est résorbé dans les mots, et Sarraute nous a entraînés dans sa disparition.

2) Une ascèse:

Dans *Enfance*, Sarraute laissait parler, comme le souligne Philippe Lejeune, "la tendresse et la sensualité"⁸²⁰, elle s'abandonnait même au plaisir de nommer les personnages (le docteur Kervilly, Lucienne Panhard, ou les Florimond), de décrire quelques traits de leur présence physique (la pâleur de Gacha, la rondeur bonhomme de Kolia, les yeux transparents de Véra, la peau dorée et rose de la mère), de les faire agir dans des scènes plus ou moins développées. Il est très frappant de constater qu'aussitôt après, l'écriture s'engage, au contraire, dans une ascèse qui va aboutir à éliminer radicalement toute "figure humaine" de l'oeuvre. *Tu ne t'aimes pas* raconte les derniers moments d'un combat perdu

⁸²⁰ Philippe Lejeune, "Paroles d'enfance", *Revue des Sciences Humaines*, op. cit., p.27.

d'avance, le "combat pour la survie" du Personnage, ou plutôt, tant il est devenu déjà fantomatique, de ce que Anthony S. Newman appellerait une Présence⁸²¹.

Dans *Tu ne t'aimes pas*, nous apercevons les autres comme à travers une lunette qui prélèverait et grossirait des bouts de la réalité extérieure. On voit une main, un regard, une expression du visage ou une intonation, parfois un geste ou un mouvement. Plus rarement, des moments et des lieux particuliers sont évoqués: une promenade à la campagne aux côtés de celle que le texte désigne comme "une forte personnalité", une réunion nombreuse sur une terrasse face à la mer, une rencontre inattendue sur un trottoir mouillé et ensoleillé. Certaines métaphores déjà rencontrées ailleurs réapparaissent par fragments: l'autre qui "a poussé ce rugissement, posé sur toi sa lourde patte, enfoncé en toi ses griffes" fait se lever en nous, lecteurs, par ces trois notations, le souvenir de Germaine Lemaire dans *Le Planétarium*, lorsqu'elle se métamorphosait en fauve qu'Alain Guimier essayait de dompter.

Eclats d'images et bouts de personnages, donc, pour des fragments de scènes. Par moments pourtant, le texte développe ce qu'il faut bien appeler une sorte de "portrait charge", digne de la tradition moraliste⁸²². Ces portraits peuvent être constitués uniquement à partir du

⁸²¹ Anthony S. Newman propose de regrouper les différents êtres qui peuplent l'oeuvre de Sarraute en quatre types: les **Voix** (êtres désincarnés et éphémères, qui équivalent à leur discours rapporté), les **Présences** (moins éphémères, dotées d'un rôle dans le champ intersubjectif, mais jamais foyer de l'"optique"), les **Personnes** (foyers de l'"optique", mais pas insérées dans une intrigue), et les **Personnages** (foyers de l'"optique et pris dans une intrigue). On voit que cette typologie essaie de trouver des critères permettant de situer les êtres sarrautiens sur une sorte d'"échelle de Richter" du Personnage, allant du moins au plus de consistance. Mais cette typologie ne nous semble pas rendre compte de façon adéquate des oeuvres, qui redistribuent à chaque fois différemment les éléments constitutifs du Personnage, attribuant à certains de ces éléments une pertinence qu'ils retirent à d'autres. De façon générale, on peut dire que ces éléments constitutifs renvoient à deux modes opposés d'appréhension du Personnage: une *saisie de l'extérieur*, qui peut attribuer des noms, à des degrés divers des caractéristiques physiques, psychologiques et sociales, et aussi un rôle dans une intrigue (l'exemple le plus pur de ce mode serait le Dumontet de *Portrait d'un inconnu*), et une *saisie de l'intérieur*, dans laquelle on privilégie l'optique, et on conçoit le personnage comme foyer de tropismes, sujet du dialogue et du pré-dialogue (il peut alors n'être qu'une voix sans nom et sans corps, sans passé et sans avenir, pourvu que son intériorité nous ait été rendue fortement présente, comme celle du Père de *Vous les entendez?*). Chaque roman invente son alchimie du personnage par un dosage particulier de ces différents types d'éléments.

⁸²² Francine Dugast-Portes a bien mis en relief la présence inattendue de cet "art du portrait" dans *Tu ne t'aimes pas*, évoquant le salon de Célimène et *Les Caractères* de La Bruyère pour caractériser ces exercices ironiques de Sarraute. ("Construction et enjeux d'un plaidoyer", *Roman 20-50, op. cit.*, pages 99 et 100).

regard et des tropismes du "je" choral (c'est le cas par exemple du long portrait de "celui qui s'aime avec génie"). D'autres fois, nous avons affaire à une sorte de sketch — même si tout ancrage référentiel (où, quand, comment, qui?) en a été soigneusement gommé: une femme court vers nous, elle s'est blessée à la main, elle est incrédule et furieuse contre elle-même, elle crie "Mais que je me sois fait ça, à moi!"; ou bien des bras se tendent suppliants, une voix tremblante dit "Emmène-moi...", et un homme jeune dégringole un escalier, abandonnant le vieillard. Dans ces scènes, le texte nous donne à imaginer un personnage dont la silhouette est à peine esquissée à travers quelques paroles ou quelques gestes; mais il nous donne aussi à partager, ne serait-ce que brièvement, l'"optique" de ce personnage. Est-ce à dire que nous quittons alors l'espace autobiographique pour un espace romanesque plus traditionnel, comparable à celui du *Planétarium* par exemple? Non, car ces optiques sont elles-mêmes emboîtées dans l'optique principale que constitue le dialogue du "je" choral⁸²³. Nous sommes bien dans un espace autobiographique, mais qui contiendrait des bouts d'espace romanesque du type *Planétarium* — et quoi de plus naturel puisque nous sommes dans le for intérieur de Nathalie Sarraute. Ainsi *Tu ne t'aimes pas* offre pour la dernière fois au Personnage l'occasion d'apparaître fugacement, de livrer en quelque sorte son "baroud d'honneur".

Ici est plus radical dans l'épuration du monde extérieur. Plus rien d'autre que les paroles qui résonnent dans l'espace intérieur et les tropismes qu'elles y provoquent n'est admis à caractériser les locuteurs extérieurs. Plus de regards ni de gestes, plus de sketches se déroulant dans un fragment du monde extérieur. Les exceptions à cette règle de "réclusion" dans le for intérieur (si vaste soit-il), n'en sont que plus frappantes. Ces "excursions" ont lieu au début et à la fin du livre. Les trois premiers chapitres, de tonalité assez différente du reste du livre (comme trois coups frappés avant que la pièce ne commence), évoquent trois trous de mémoire: on cherche le titre *Adieu Philippine*⁸²⁴, le mot "tamaris", et le nom

⁸²³ Voici par exemple comment l'optique de "la maladroite furieuse" est présentée par le dialogue: — *Comme elle a dû sourire en elle-même quand nous avons voulu la rassurer... "Mais vous savez, ça m'est arrivé aussi, encore l'autre jour, en taillant les rosiers..." — Sourire? Une si stupide inconscience de ce que nous sommes... voilà ce que c'est que de faire croire à un inférieur qu'on lui ressemble... tant d'impertinence a dû accroître encore son exaspération.* (Pléiade, p.1236).

"Arcimboldo", qui ont été perdus. Chacun à sa manière, ces trous de mémoire font surgir le monde extérieur dans toute la force de sa présence concrète. Dans le premier texte, c'est pour échapper à l'angoisse du trou de mémoire, à cette béance au fond de laquelle la mort fait signe, que l'écriture fait revenir au premier plan le cadre réel, le trottoir mouillé où on marche, les autres passants, les voitures. Dans le deuxième, ce sont les retrouvailles avec un endroit aimé qui appellent le nom manquant ("Comment il s'appelle déjà, cet arbre?"); et ce n'est que lorsque le nom aura été retrouvé que le morceau de réalité, un moment dévitalisé, retrouvera son intégrité. Dans le troisième, enfin, le nom perdu ressurgit brusquement dans l'espace intérieur au cours d'une séance de cinéma, et l'on voit Arcimboldo caracoler au milieu des diligences et des Indiens:

"Arcimboldo... il est revenu, il est là de nouveau, c'est bon, très bien, mais il n'est pas possible de s'en occuper... un voyageur s'affaisse, une flèche empoisonnée est fichée dans sa poitrine, les chevaux sont à bout, d'un instant à l'autre on sera rattrapés... il n'y a aucune place pour lui ici, il doit être relégué dans un recoin reculé... ni vu ni entendu... mais il est toujours là... dans sa présence là-bas quelque chose luit, vacille doucement... une promesse secrète, une assurance... l'assurance qu'il ne pourra plus disparaître, que rien jamais ne disparaîtra plus.

A travers cette promesse finale, qui ressemble fort à une dénégation, nous comprenons le rôle de ces noms retrouvés. Ce sont des talismans contre la mort. Ce rôle est confirmé par le retour ultime d'Arcimboldo à la toute fin du livre, où il surgit comme une réponse à l'angoisse du néant qu'a fait lever la phrase de Pascal: "Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie". Comme le suggère Valérie Minogue⁸²⁵, Arcimboldo est l'arc qui enjambe le livre. Arcimboldo apporte in extremis au texte de Pascal — cette "écharpe étincelante" qu'il jette à travers la voûte céleste, mais que l'angoisse déchire dans le dernier mot — le contrepoint de la réalité sensuelle, le désordre du défi vital. Ainsi, dans ce livre tout entier tendu par l'"évitement de la dénomination"⁸²⁶ et marqué par la mise à l'écart du monde extérieur, ce sont trois noms (Philippine, tamaris, Arcimboldo) qui deviennent les

⁸²⁴ Le titre du film de Jacques Rozier est changé ici, de façon bien significative, en *Bonjour Philippine*.

⁸²⁵ "L'ici' de Nathalie Sarraute: Arcimboldo et la dépersonnalisation du texte", *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle, op. cit.*, p.45.

⁸²⁶ L'expression est de Joëlle Gleize dans son article "Le lecteur opiniâtre de Nathalie Sarraute", *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle, op. cit.*, p.113.

dépositaires de la réalité physique du monde et qui, par le jeu de leur apparition-disparition, racontent la menace que fait peser sur l'écriture la proximité de la mort.

Le dernier livre, **Ouvrez**, accomplit un dernier progrès dans l'ascèse. Le monde extérieur, encore présent dans **Ici** grâce aux petites "épiphanies" liées aux trous de mémoire, disparaît définitivement. Bien plus, la "réalité de l'intériorité" perd elle-même de sa consistance. Dans **Ici**, il y avait en effet la réalité des paroles rapportées du monde extérieur, et surtout la réalité intérieure des tropismes, par la présence d'une voix intérieure mimée par l'écriture. Dans **Ouvrez**, cette voix a disparu, le rêve de transparence que racontait la récitation de Natacha dans **Enfance** s'est en quelque sorte accompli: la voix n'existe plus dans sa réalité sensible et singulière, elle s'est entièrement résorbée dans les mots, fondue en eux. Nous ne sommes plus bercés par l'illusion d'une voix. La représentation de la réalité intérieure revendique désormais son irréalisme: ce sont les mots qui parlent, se disputent, se bousculent, font des alliances ou des coups de force. Et nous lecteurs nous devons participer à ce "tour de force" stylistique et "retraduire" le texte, si nous voulons arriver à lire, derrière le dialogue des mots, le dialogue des humains. Au terme de ce que nous avons appelé le *zoom avant* de l'écriture, l'ascèse touche à sa limite. La figure humaine a bel et bien disparu, de même qu'un visage vu de trop près, réduit aux accidents de la peau, se transforme en un paysage lunaire.

On peut considérer ce choix de l'ascétisme comme une conséquence de l'autobiographie. Michel Cournot avait eu l'intuition d'un rapport entre les deux dans un article écrit au moment de l'hommage d'Avignon à Nathalie Sarraute: après avoir évoqué la petite fille dépaycée, dépossédée du pays de son enfance, il notait que chez l'écrivain adulte les mots, les paroles "phagocitaient l'ensemble des autres sensations visuelles, tactiles, gustatives, et même auditives, (...) dont elle se prive volontairement puisqu'on l'a privée de ses confitures de fraises et du chat noir dans la fenêtre, de sa neige rose et bleue, et du silence de son isba."⁸²⁷ Sans établir un lien causal aussi direct, on peut souligner que ce choix ascétique s'impose juste après (et comme en réaction à) l'écriture autobiographique d'**Enfance**. Si, dans ce livre, Sarraute a réussi à recréer quelques fragments de sa vie dans leur complexité

⁸²⁷ "Nathalie Sarraute ou la mémoire de l'oubli", **Le Monde**, 23 juillet 1986.

et jusque dans leurs dimensions affective et sensuelle, ce n'est que pour mieux perdre de vue, dans les livres qui suivent, sa propre réalité physique et faire disparaître toute relation sensuelle avec le monde.

3) Roman, poésie, théâtre:

L'écriture des trois derniers livres est profondément marquée par ce parti pris ascétique, et aussi par ce que Francine Dugast-Portes appelle, dans l'article déjà cité, "la rigueur herméneutique dans l'usage de la parole"⁸²⁸. *Tu ne t'aimes pas* développe, et *Ici* généralise cet *évitement de la dénomination* qui marquait déjà le discours de H2 dans *Pour un oui ou pour un non*. Plutôt que de les pétrifier par une dénomination approximative, l'écriture s'efforcera de rendre les phénomènes fuyants de la vie intérieure par le rythme complexe des phrases et l'usage abondant de l'indéfini. De là ce style souvent un peu lourd et lent, surchargé de "ce qui", "ce que", "ce dont", "celui à qui" et "tout ce à quoi" — style hésitant et précautionneux, dans lequel on retrouve d'une autre manière la "folie de la précision" de l'élève Sarraute⁸²⁹.

Ouvrez propose une solution radicale à ce refus de pétrifier le mouvant de l'humain: l'univers de référence ne sera plus la relation interhumaine, mais la seule réalité linguistique. Mots et paroles vont occuper le devant de la scène, devenir les seules réalités du texte. Les voici locuteurs et personnages, vivant et commentant les conflits plus ou moins violents dans lesquels ils s'affrontent. Du coup, mots et paroles récupèrent in

⁸²⁸ "Construction et enjeux d'un plaidoyer", *Roman 20-50, op. cit.*, p.107. Cette rigueur est évidemment un corollaire du refus de toute catégorisation.

⁸²⁹ A propos des devoirs de latin de son enfance, elle se rappelle: "je ne pouvais rien me permettre, je collais au texte latin. J'avais traduit par exemple: 'de même que si quelqu'un qui...' (...) il n'y avait rien à faire puisque dans le texte latin c'était 'de même que si quelqu'un qui...' " (Carmen Licari, "'Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé? Mais rien': entretiens avec Nathalie Sarraute", *Francofonie* n°9, 1985, p.9).

extremis tout ce qui avait été dénié aux humains. A la lumière de leurs affrontements, ils révèlent des traits psychologiques et physiques, des caractéristiques sociales: "cata" a une allure pitoyable avec son "pauvre derrière mutilé, rentré comme le derrière répugnant d'une hyène" (c'est la même dégaine que la Fille de *Portrait d'un inconnu*⁸³⁰), "cata" est "la prolétaire, la fille du peuple" que l'arrivée de " 'catastrophe', si belle, si imposante, (...) <dotée> de si nobles alliances" risque d'humilier affreusement; certains mots sont des "bons vivants", qui s'ébattent dans une bonne humeur un peu débraillée jusqu'à ce que parmi eux arrive un mot savant, kidnappé il y a longtemps et envoyé là par erreur; un autre mot, un "voyou" tenu à l'écart, menace et supplie ses geoliers de le laisser retourner sur la scène de la conversation, où il brûle de devenir une gaffe; et un "Me" sans scrupules, poussé par la cupidité, s'empare d'une pneumonie qui appartenait pourtant à "Il" ("Il Me fait une pneumonie"). Cet usage de la personnification donne au livre un humour inattendu et une saveur très particulière, qui peuvent nous rappeler, sur un mode plus léger, certains moments "allégorisants" de *Elle est là*. Par ce parti pris de la personnification, *Ouvrez* rappelle certains textes de la littérature précieuse⁸³¹ — un héritage que le livre assume avec une ironie tout à fait volontaire et sans se priver çà et là de quelques accents parodiques⁸³². Mais ce parti pris, comme ceux qui fondent *Tu ne t'aimes pas* et *Ici*, entraînent aussi l'écriture vers une abstraction parfois ardue. C'est une écriture qui n'offre pas au lecteur un accès immédiat, mais se propose à lui comme un exercice de style, commandant en réponse un exercice de lecture. Le dialogue confiant que Sarraute avait instauré avec son lecteur de *L'Usage de la parole*, et que *Enfance* approfondissait implicitement, est devenu, dans les trois derniers livres, une complicité totale, presque de l'ordre de l'empathie. Le texte ne propose pas au lecteur de moyen terme entre le rejet complet ("je n'y comprends rien") et

⁸³⁰ Pléiade, p.51 et *Ouvrez, op. cit.*, pages 39 à 42.

⁸³¹ On pense aux ouvrages de Furetière, par exemple *La Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au Royaume d'Eloquence*, ou encore *La Guerre du Nom et du Verbe*. Quand on lit (dans *Ouvrez, op. cit.*, p.51) que "Quoi?" se précipite pour donner un coup de matraque à "Parce que", ce genre de référence s'impose immédiatement.

⁸³² Voici par exemple 'cata' qui minaude: "Et pourquoi pas 'cata'... il y a, que voulez-vous, dans 'cata' quelque chose... Figurez-vous que 'cata' plaît... (*Ouvrez, op. cit.*, p.40).

l'adhésion totale ("c'est moi qui parle ici"); il ne lui ménage aucune possibilité de tenir une position "à mi-distance". Au-delà de l'omniprésence du dialogue, c'est peut-être dans cette familiarité désinvolte que se lit le plus directement, dans ces textes, l'influence de l'expérience théâtrale.

La lutte contre l'intimidation exercée par le personnage, et contre le carcan de la dénomination est au départ une lutte contre la forme mortifère, au nom du mouvant et du changeant de la vie. Mais cette lutte aboutit, on le voit, à chasser du texte choses, gens, images, tout ce qui se réfère à la réalité du monde; dans cet univers raréfié et soumis à une représentation si rigoureuse, ou si abstraite, il devient plus difficile d'utiliser les mots dans leur fonction poétique, telle que la définissait *L'usage de la parole* :

(...) quand le fracas des mots heurtés les uns contre les autres couvre leur sens (...) quand dans chaque mot son sens réduit à un petit noyau est entouré de vastes étendues brumeuses... quand il est dissimulé par un jeu de reflets, de réverbérations, de miroitements... (...) quand se posant en nous un par un, ils s'implantent, s'imbibent lentement de notre plus obscure substance, nous emplissent tout entiers, se dilatent, s'épandent à notre mesure, au-delà de notre mesure, hors de toute mesure?...⁸³³

Ce n'est que dans quelques rares textes de *Ici* que l'on peut trouver cet usage poétique de la parole. D'abord dans les textes dont nous avons déjà parlé, où le trou de mémoire et surtout l'effort pour le combler apparaissent comme une façon inattendue mais très appropriée d'accomplir le programme énoncé par le célèbre texte de Mallarmé: "Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve."⁸³⁴ Ensuite dans un autre texte, l'énigmatique texte XV, dans lequel la description d'un moment de silence devient peu à peu description d'un moment de joie, comparable au moment de joie du Luxembourg dans *Enfance*, et marqué comme lui par la présence du monde extérieur, en l'occurrence un "sentier herbeux" et un "vieux mur gris". Tous ces moments poétiques ont pour point commun, dans ce livre fait de dialogues, de correspondre à des silences. Et ces moments de silence et de solitude sont

⁸³³ Pléiade, pages 980 et 981.

⁸³⁴ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1956, p.869.

remplis à parts égales, on l'a vu, d'une promesse de vie et d'une menace de mort. Ce sont indissociablement des "petites épiphanies" du monde extérieur, moments de grâce qui font exception à la loi d'ascèse, et des disparitions momentanées (trou de mémoire, sensation de fusion proche de la perte de conscience), des moments d'absence dans lesquels la mort est tapie. Ces rares moments poétiques par lesquels le monde physique est redonné rappellent aussi, dans cette dernière période de l'œuvre, l'imminence de sa disparition définitive.

L'écriture des trois derniers livres de Sarraute, si radicalement indifférente à toute convention littéraire, et même à tout souci de beauté du style, est totalement libre. Elle s'est libérée de toute référence à un modèle ou à un genre, comme à tout ce qui prétendrait la définir ou l'ordonner *de l'extérieur*. Sarraute décrit à ce moment-là le roman comme "une forme en continuelle transformation" et note à propos de *Tu ne t'aimes pas* : "ce sont des dialogues intérieurs (...) C'est un roman, je ne vois pas ce que ça pourrait être d'autre."⁸³⁵ Cette remarquable désinvolture à l'égard de la question des genres n'a pas toujours été de mise dans les textes critiques de Sarraute. Nous avons déjà eu l'occasion de citer le début du "Gant retourné", où l'on voit que Sarraute s'est longtemps fait une idée précise de ce que devait être le dialogue de théâtre, peinant du coup à imaginer que son écriture puisse se couler dans ce moule. On sait aussi que Sarraute a (en revanche) longtemps revendiqué pour ses textes une parenté avec la poésie⁸³⁶. A propos même de *L'Usage de la parole*, elle parle de "forme poétique" (dans le "Prière d'insérer" pour l'édition Folio). Mais il convient sans doute de préciser dans quel sens elle utilise cette référence à la poésie.

⁸³⁵ "Intérieur Sarraute", propos recueillis par Marianne Alphant, *Libération*, 28 septembre 1989.

⁸³⁶ C'est ce qu'elle affirme à plusieurs reprises dans ses entretiens et textes critiques: en conclusion de "La Littérature, aujourd'hui", un entretien paru dans *Tel Quel* n°9, au printemps 1962 (Pléiade, p.1662), et de "Le Langage dans l'art du roman", une conférence prononcée en 1970 à l'université japonaise de Seinan-Gakuin (Pléiade, p.1693 et 1694); dans l'introduction de "Ce que je cherche à faire", la conférence prononcée en juillet 1971 à l'occasion du colloque de Cerisy-la -Salle sur le Nouveau Roman (Pléiade, p.1696); et encore au cours d'un entretien avec Jean-Louis Ezine ("Nathalie Sarraute: 'Sartre s'est trompé à mon sujet' ", *Les Nouvelles Littéraires* n°2552, 30 septembre-6 octobre 1976), et en conclusion de l'entretien avec Serge Fauchereau et Jean Ristat reproduit dans le numéro spécial de la revue *Digraphe* ("Conversation avec Nathalie Sarraute", *Digraphe* n°32, mars 1984, p.18). Elle résume ainsi sa position, dans l'entretien avec Jean-Louis Ezine: "Ce en quoi toute mon œuvre romanesque se rapproche de la poésie, c'est qu'elle cherche toujours à rendre la sensation à l'état pur, séparée de l'intrigue et des cadres du roman."

On a l'impression que dans la revendication poétique de Sarraute entre une bonne part de polémique. La "poésie", pour le H1 du *Silence* comme pour le H2 de *Pour un oui ou pour un non* (car c'est une réflexion qui accompagne tout le théâtre de Sarraute), c'est d'abord un mot-massue, une camisole de force, qui stigmatise et pétrifie l'expression balbutiante de la sensation; pour eux la vraie poésie semble se trouver forcément hors de la poésie officielle. On sent de même chez Sarraute une sorte de méfiance pour les trop belles images, un refus de se laisser fasciner par "la tenue de rigueur de la poésie"⁸³⁷. Son seul texte critique consacré à la poésie est le fameux "Paul Valéry et l'enfant d'éléphant", où elle donne libre cours à son insolence et à sa verve contre cette langue endimanchée, ce classicisme qui se voudrait hautain mais qui lorgne sans cesse vers les glorieux aînés, cette poésie savante obsédée par l'effet, cette froide préciosité en un mot⁸³⁸. Et lorsqu'à la fin de l'essai elle veut disqualifier définitivement la poésie artificielle de Valéry en lui opposant une vision authentiquement poétique, c'est aux *Pensées* de Pascal (déjà!) qu'elle fait référence.

Se réclamer de la poésie permet surtout à Sarraute d'affirmer sa propre conception de la poésie. "Pour moi, la poésie dans une œuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible", dit-elle dans l'entretien avec *Tel Quel*. Cette conception, assez large pour s'accommoder d'une pratique hétérodoxe, lui permet d'abord de revendiquer pour son œuvre, contre l'encombrant patronage de Sartre (et son cortège de malentendus sur l'anti-roman, sur la dénonciation des lieux communs et de l'inauthentique etc.), la part prépondérante de l'imagination⁸³⁹. Ensuite, revendiquer pour son œuvre la poésie et l'imagination, c'est rompre définitivement le charme maléfique exercé par un certain style de littérature, qui a

⁸³⁷ Pléiade, p.588 (*Les Fruits d'or*).

⁸³⁸ Cet essai est magré tout l'occasion de constater que Sarraute est familière des poètes du Panthéon européen, citant aussi bien Du Bellay, La Fontaine, Lamartine, et Verlaine, que Wordsworth, Keats, ou Rilke.

⁸³⁹ "C'est cette irréalité plus vraie que le monde positif, on la nomme aussi *poésie*, que Sartre et d'autres à sa suite ont trop négligée dans l'œuvre de la romancière", écrit par exemple Gerda Zeltner ("Nathalie Sarraute et l'impossible réalisme", *Mercure de France*, août 1962). En reprenant cette idée à son compte, avec l'insistance qu'on a vue, Sarraute a donc probablement essayé aussi de lutter contre la restrictive vision sartrienne du roman en général, et de son œuvre en particulier.

été dès l'enfance identifié à l'image de la mère⁸⁴⁰. Les petits auvents d'Ivanovo "comme des dentelles de toutes les couleurs", les comparaisons entre "gniev" et "courroux", la rêverie de l'enfant sur le mot "Hérault" dans *Entre la vie et la mort*, les "jolies sonorités... roucoulements... pépiements" dans *Enfance* : toute tentation lyrique, toute rêverie sur le pouvoir d'évocation poétique du mot se fait à l'ombre tutélaire et "engluante" de la mère. De même que, dans *Enfance*, viennent de la mère toutes les envolées d'imagination factice du roman "caucasien", ou l'invention très convenue du devoir scolaire "Mon premier chagrin", rédigés par l'enfant Natacha⁸⁴¹. Pour se déprendre du charme puissant de la convention, Sarraute cherche à affirmer une autre pratique de la poésie et une autre conception de l'imagination: la poésie comme danse de la langue avec la sensation, et non comme fascination pétrifiée devant le mot-astre; l'imagination comme faculté de recréer l'irréalité du monde intérieur, et non de surenchérir sur des conventions déjà artificielles. Revendiquer pour son œuvre la poésie, c'est au fond affirmer que la valeur d'une œuvre se mesure surtout à sa force de dévoilement. Comme elle le dit à *Tel Quel*, "plus fort sera l'élan qui permettra de percer les apparences — et parmi ces apparences je compte ce qu'il est convenu de considérer comme 'poétique' — plus grande sera dans l'œuvre la part de la poésie"⁸⁴².

Si la poésie se définit comme puissance d'ébranlement des conventions, alors toute cette dernière partie de l'œuvre est poétique. Mais on peut tout aussi bien dire qu'elle est intégralement théâtrale, dans la mesure où l'exploration de l'espace autobiographique réalise ce "retournement du dedans au dehors" par lequel Sarraute a défini le théâtre. Il n'y

⁸⁴⁰ On sait que la mère de Nathalie Sarraute vivait de sa plume, publiant ses récits sous un nom d'homme: "<C'étaient> des romans fleuves qu'elle écrivait avec une facilité extrême (...) des romans paysans dans lesquels il y avait toujours des intrigues compliquées, des adultères, des femmes d'une beauté incroyable, des assassins (...) Elle avait un style très vif... violent... (...) elle était persuadée qu'elle était un grand génie." (*Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous? op. cit.*, pages 158 et 159).

⁸⁴¹ Dans sa Notice sur *Enfance* pour La Pléiade, Ann Jefferson montre bien que ce qui est visé dans ces deux épisodes, même si ce n'est jamais explicitement formulé, c'est bien "le charme de l'écriture maternelle", dans lequel Natacha est prise, mais dont des interventions extérieures vont heureusement la libérer.

⁸⁴² Pléiade, p.1662.

a sans doute pas grand sens à se demander quelle est la part du roman, du théâtre ou de la poésie dans les dernières œuvres. De même que le dernier texte de *Ici* pourrait être un poème en prose, de même *Ouvrez* ou *Tu ne t'aimes pas* pourraient être des pièces de théâtre. L'espace autobiographique inauguré par *Enfance* se présente comme un territoire littéraire indéterminé. Les deux gestes qui l'inaugurent, le déchirement et la rumination, sont deux façons de désobéir aux injonctions de la convention, de la refuser soit en la transgressant violemment, soit en la pervertissant de l'intérieur, en la déformant à force de la triturer. De ces deux gestes, on peut penser que l'un est plus du côté du théâtre (celui, violent, de déchirer la soie, comme on ouvre le rideau), l'autre du côté du roman (ruminer, c'est ce qu'ont toujours fait les Narrateurs ou les personnages-optiques de Sarraute). Mais à ce moment de l'œuvre ces catégories se trouvent dépassées par la radicalité de l'écriture. L'important pour Sarraute, c'est sans doute que l'écriture reste en mouvement, et continue d'avancer, d'explorer. Tous les derniers textes entrent en résonance les uns avec les autres et se présentent souvent comme des réécritures d'un même thème à partir d'un point plus "avancé" de l'exploration: *Ici* reprend des thèmes de *L'Usage de la parole* et de *Tu ne t'aimes pas* et annonce aussi *Ouvrez*, dont plusieurs textes se proposent comme une réécriture de textes précédents "vus des coulisses" (par exemple, le texte VIII rappelle le texte XVIII de *Ici*, qui lui même reprend le thème de la séquence 17 de *Tu ne t'aimes pas*).

Ce qui distingue finalement cet espace autobiographique et lui donne son unité — outre le mouvement qui le porte, et que nous avons décrit comme un regard (ou une écoute) de plus en plus rapproché sur un univers intérieur toujours plus dépersonnalisé et ascétique — c'est sans doute sa proximité croissante avec la mort. Cette proximité entraîne, encore plus que jamais, la prééminence et même l'urgence du dialogue. Seul le dialogue semble pouvoir suspendre la mort qui habite dans le silence. Le dialogue, y compris dans ses formes les plus banales ou les plus frivoles, tente de maintenir un ordre face à ce qui est le désordre fondamental. C'était déjà le sens du "Ich sterbe" de Tchekhov. Le dialogue, tant qu'il dure, est une victoire sur la mort: "Je parle et tu m'entends, donc nous sommes", écrivait Francis Ponge. N'est-ce pas ce que dit plaisamment le dernier texte de *Ouvrez* où un "tac au tac"

poussif essaye vainement de lutter contre le "tic tac" inexorable du temps? Mais le second "tac", laborieusement forgé par "l'Esprit de l'Escalier" ne pourra jamais rejoindre le premier "tac", auquel il voudrait répondre: le premier "tac" a disparu depuis longtemps, enfoncé dans des galeries souterraines qu'un "épais gazon bien soigné (...) recouvre"⁸⁴³...

⁸⁴³ *Ouvrez, op. cit.*, p.130.

Conclusion

Il est temps de faire le bilan de notre traversée de l'œuvre, en nous demandant ce qu'elle nous a apporté — outre une connaissance un peu plus précise, on l'espère, de l'évolution stylistique et du contenu des pièces. Qu'avons-nous découvert au terme de ce parcours? Aurons-nous compris quelque chose de plus sur l'œuvre de Sarraute, en la considérant à partir du théâtre? Aurons-nous compris un peu mieux ce théâtre en le considérant à partir de ses mises en scène?

Il n'y a pas une "bonne" façon de monter les pièces de Nathalie Sarraute. Mais on peut sans trop risquer de se tromper affirmer qu'on ne peut pas les monter "naïvement", comme si elles relevaient d'une écriture dramatique traditionnelle. Certains critiques sont allés jusqu'à penser que ce n'était pas du théâtre, ou que c'était un théâtre impossible à monter⁸⁴⁴. Preuve peut-être de sa valeur, ce théâtre réclame l'invention d'une approche scénique spécifique. Les analyses que nous avons faites de différentes mises en scène (avec toutes les limites et la subjectivité que ce type d'exercice suppose) nous ont permis de formuler plus précisément la difficulté que le théâtre de Sarraute demande à la scène de résoudre. Cette difficulté est double: comment traduire sur scène l'irréalité de ce dialogue des profondeurs et comment laisser à la représentation sa marge de manoeuvre alors que le texte est censé *tout dire* ? La recherche d'une équation scénique qui répondrait à la fois à ces deux questions a souvent conduit les metteurs en scène à affronter ce que nous avons appelé "les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation". Pourquoi "paradoxes"? Parce que la

⁸⁴⁴ "Si quelque chose est nouveau ici, c'est une sorte de pauvreté ou d'assèchement qui tend à désindividualiser les personnages au maximum (...) je suis convaincu que c'est là une impasse", écrivait Gabriel Marcel à propos des deux premières pièces montées par Barrault (*Les Nouvelles littéraires*, 26 janvier 1967, repris dans Pléiade, p.1995).

recherche de l'abstraction au théâtre ne peut que buter sur l'incontournable réalité de la scène et des corps et que toujours à la fin, comme le dit Claude Régy, "la question c'est: quoi représenter?". Et parce que, au théâtre particulièrement, le concret et l'abstrait peuvent s'inverser l'un dans l'autre: c'est le cas pour l'espace, car une scénographie peut imposer le concret d'une machine à jouer pour suggérer l'abstraction d'un lieu mental (on l'a vu en particulier avec les deux *Elle est là* de Régy et Lassalle); c'est plus encore le cas pour le jeu, qui doit toujours inventer des façons concrètes de faire exister même des entités plus ou moins abstraites, archétypiques, ou indéterminées (on l'a vu avec le *C'est beau* de Régy, ou les *Pour un oui ou pour un non* de Chailloux et de Lassalle).

Les paradoxes qu'affronte la mise en scène nous éclairent en retour sur l'écriture. Autrement dit, l'oscillation fondamentale entre abstraction et incarnation nous paraît bien désigner un enjeu essentiel de cette écriture. On pourrait formuler cet enjeu de façon un peu brutale, en disant que le théâtre de Sarraute impose à l'acteur de *s'inventer un nouveau corps*. Par delà les réussites ou les ratages de telle ou telle pièce, là se trouve l'apport le plus spécifique de cette écriture. Nathalie Sarraute n'a pas inventé un type de personnage, ou une langue, ou une temporalité, ou un imaginaire spatial, qui soient spécifiquement théâtraux. Mais ses pièces proposent à l'acteur de s'inventer un autre corps, un corps qui serait "tout entier retourné" du dedans au dehors et pourtant sans effusion, un corps "pathologique" sans pathétique — un corps qui soit l'équivalent scénique de ces corps imaginaires dont les triomphes et les défaites faisaient la substance des sous-conversations romanesques. Il faudra pour cela lutter contre l'illusion, habituelle au spectateur de théâtre, d'une symbiose entre acteur et personnage. Il faudra donc inventer une présence physique qui, par excès ou par défaut, signifie la non-coïncidence du corps de l'acteur avec un personnage. Et il faudra que cette présence physique suggère en revanche quelque chose comme une théâtralité de la vie intérieure: corps burlesque aux prises avec les mots, corps conducteurs terrassés par l'infiniment petit, chez Lassalle ou Loyon; corps presque tout entier sublimé dans la voix, aspiré par sa vie imaginaire, corps subtil composant avec les autres une sorte d'unanime, chez Régy. Ces variations traduisent d'abord des sensibilités artistiques différentes; elles rendent aussi compte, à leur manière, d'une évolution, que

nous avons essayé de retracer, et qui mène des corps "unanimes" des pièces chorales aux corps plus divers et peu à peu plus "consistants" de *C'est beau, Elle est là*, et surtout *Pour un oui ou pour un non*.

Si nous abandonnons maintenant les pièces pour reconsidérer l'œuvre entière à partir du théâtre — l'œuvre comme trajet du roman au théâtre et retour — nous sommes amenés à y lire la destinée du tropisme à travers l'histoire de son enracinement corporel. Dans les premiers textes, le tropisme se vit principalement comme malaise corporel: âpre jouissance du grattage, humeurs et odeurs corporelles honteusement flairées, engluement dans ou suffocation sous *quelque chose* de poisseux, de pesant, qu'incarne souvent un vieil homme (celui qui dit "Dover, Dover" dans *Tropismes*, le Père de *Portrait d'un inconnu*, l'Oncle de *Martereau*, et jusqu'aux parents des Guimier dans *Le Planétarium*). Ce vieil homme pesant, à la fois autoritaire et geignard, et toujours plus ou moins indigne à l'égard de son "héritier"⁸⁴⁵ (fille ou neveu, fils ou gendre), recèle en lui-même et en même temps refoule et dénie tout un monde tropismique que le Narrateur⁸⁴⁶, son héritier, veut mettre au jour. Ce monde tentant et effrayant des tropismes est un monde caché. Il ne peut être révélé que par effraction; il faut, pour le faire sourdre, chercher la fissure dans ces corps qui se présentent comme des blocs compacts et lisses, des Personnages. Cette fissure, "ce point fragile comme la fontanelle des petits enfants", c'est justement le point de rencontre du langagier et du corporel, l'endroit où le code prend appui sur le corps. La faille du Personnage, c'est l'origine sensorielle et pulsionnelle des actes de parole.

C'est donc le corps qui trahit les tropismes et tout le travail de l'écriture, tout le mouvement de l'oeuvre va consister finalement à faire qu'il les trahisse toujours plus. La "visibilité" des tropismes est encore très restreinte dans *Tropismes* et *Portrait d'un inconnu*, et sans cesse menacée par le déni et l'intimidation des Personnages. Mais dans les romans suivants, elle s'affirme peu à peu, et la menace recule. Le ton de Sarraute "s'éclaircit" alors notablement. Dans *Le Planétarium* et *Les Fruits d'or*, l'angoisse est moins lourde, le poids des figures

⁸⁴⁵ Ce vieil homme pesant pourrait bien être la figure d'une certaine tradition littéraire française, dont Sarraute voudrait à la fois être reconnue et secouer le joug.

⁸⁴⁶ Ou celui qui en tient lieu, comme Alain Guimier.

"suffocantes" va s'allégeant. L'imaginaire corporel de ces deux derniers romans est assez différent des précédents: moins "nauséeux", moins angoissé, il n'est plus représenté par ces corps honteux et passifs des premiers textes, corps se rétractant aux plus minimes agressions, ou tournés vers l'intérieur, obsédés par leurs propres troubles. Les deux romans qui précèdent le théâtre mettent en scène de façon ludique — essentiellement au niveau de la sous-conversation, dans les scènes imaginaires — des corps actifs, qui vivent le tropisme comme une aventure: montagnes russes, domptage de fauves, attaques d'Indiens, convulsions, embuscades, migrations, naufrages, guerres de conquêtes; des corps surpris dans des attitudes spectaculaires, saisis "dans tous leurs états" (grotesques ou triomphants, souffrants ou splendides).

Ce riche imaginaire corporel appelle naturellement le théâtre et le fait naître. Dans le théâtre comme dans *Les Fruits d'or*, quoique de façon différente, les tropismes occupent une place importante: si leur "droit de cité" est encore contesté, c'est uniquement afin de fournir la matière des drames. Le théâtre correspond à ce moment de l'oeuvre où le tropisme devient l'affaire de tous, comme en témoigne l'enjeu que constitue la conversion du chœur. La dimension corporelle et spectaculaire de l'univers sarrautien est désormais principalement prise en charge par la réalité de la scène et des comédiens. Dans les romans de la "période théâtrale" en revanche, le corps commence à perdre de son extraordinaire liberté imaginaire. Si l'on essaye de retracer une évolution des scènes imaginaires de *Entre la vie et la mort* à "*disent les imbéciles*", on s'aperçoit qu'elles sont progressivement moins développées; leurs images, moins "hautes en couleur", font de moins en moins référence à des mythes et de plus en plus à des réalités quotidiennes; leur vocabulaire devient plus abstrait. Le théâtre a pris le relais du riche imaginaire physique développé jusqu'aux *Fruits d'or*. Et plus le théâtre s'affirme comme un lieu concret, peuplé d'êtres plus consistants (surtout à partir de *C'est beau*), plus cet imaginaire s'amoindrit dans le roman (surtout à partir de "*disent les imbéciles*").

Le corps révèle le tropisme et le cache tout à la fois. Ce paradoxe a été pour l'écriture de Sarraute un extraordinaire moteur poétique. L'écriture du tropisme a longtemps mobilisé toutes les ressources de l'imagination sensorielle (images, rythmes, sonorités), et réussi à

"communiquer le ressenti" avec une grande sensualité. Mais l'œuvre finit par subir les conséquences du paradoxe qui la fonde: travaillant à une *visibilité* croissante du tropisme, elle paye finalement ce progrès au prix de la disparition du corps (en tant qu'obstacle et révélateur du tropisme): le corps s'efface peu à peu de l'écriture à mesure que le tropisme y acquiert un droit de cité incontestable. Ce corps si présent avant le théâtre, si radicalement évacué après le théâtre, nous désigne ainsi la "période théâtrale" comme le moment où le balancier de l'œuvre maintient en équilibre d'un côté le poids du tropisme, de l'autre celui du corps.

Ce moment d'équilibre est aussi celui où Sarraute s'approche peu à peu de sa propre subjectivité. Si on refait le parcours de l'œuvre "à vol d'oiseau", on s'aperçoit que c'est le théâtre (par le biais de personnages qui renvoient au "je": Elle dans *C'est beau* peut-être, H2 dans *Elle est là*, et surtout H1 et H2 dans *Pour un oui ou pour un non*) qui permet à Sarraute de conquérir un territoire autobiographique longtemps interdit, d'accéder à la dimension du "je" — je de l'auteur dans *L'Usage de la parole*, je biographique dans *Enfance*. Mais Nathalie Sarraute ne "se trouve" (ou ne se rejoint) que pour se perdre de vue de plus belle. Dans les dernières œuvres, celles de la période post-théâtrale, on a vu que le corps, la figure humaine s'effaçaient progressivement jusqu'à disparaître à peu près complètement, ne subsistant que dans quelques scènes imaginaires à peine esquissées, ou comme référence des mots personnifiés dans *Ouvrez*. L'espace autobiographique a fini par coïncider avec le monde des tropismes, qui s'énonce à travers un dialogue de plus en plus ascétique et impersonnel. L'œuvre s'est débarrassée définitivement du corps, accompagnant la destinée de celle qui écrit.

Nathalie Sarraute est un écrivain de théâtre à contretemps. Elle appartient à la même génération littéraire que des écrivains comme Sartre, Genet, Ionesco, Beckett, ou Adamov, qui ont vu leurs œuvres théâtrales marquer une époque (des années quarante aux années soixante) qui était encore celle du "théâtre de texte". Par rapport à ces dramaturges des années cinquante, Sarraute est en complet décalage. Elle se démarque d'abord sur l'importante question du langage. Comme l'écrit Robert Abirached: "les nouveaux

dramaturges <ont> cette idée commune: nous ne gouvernons pas le langage, mais c'est lui qui nous domine"⁸⁴⁷. Or le théâtre de Sarraute, comme ses romans, nous montre des locuteurs dont les efforts acharnés consistent à essayer sinon de gouverner un langage qui leur résiste, les piège et les contraint, du moins de ne pas se laisser totalement dominer par lui — lutte héroïque et pathétique, tragique et comique. Le théâtre de Sarraute se focalise, dans son versant plus "politique", sur les fautes contre la communication (ce sont les deux premières pièces chorales et *Elle est là*); et dans son versant plus "psychologique", sur le défaut de toute communication (ce sont *Isma*, *C'est beau*, *Pour un oui ou pour un non*). Mais ses pièces (comme ses romans) ne concluent jamais ni à l'impossibilité, ni à la vanité de la communication langagière, au contraire elles la célèbrent jusque dans ses impasses. Mais le décalage de Sarraute par rapport aux dramaturges de sa génération tient aussi sans doute à une autre raison: au long temps qui s'écoule entre ses années de formation et ses années de production. L'influence directe et profonde qu'a exercée sur elle le théâtre de Pirandello, elle la partage par exemple avec la plupart des dramaturges que nous avons cités plus haut; en revanche, elle est la seule à avoir reformulé cet héritage pirandellien dans une pièce et pour un public des années quatre-vingt. Sarraute écrit son théâtre à une époque (du milieu des années soixante au début des années quatre-vingt) qui voit, parallèlement à une crise relative du texte dramatique, le triomphe sur scène du metteur en scène démiurge ou des pratiques collectives. Là encore, elle fait figure d'exception dans la mesure où, comme l'écrit Wilfried Floeck, "elle appartient au petit groupe de 'généralistes' littéraires qui ne sont pas issus du milieu théâtral et pour qui le genre dramatique n'est qu'une forme d'expression littéraire parmi tant d'autres"⁸⁴⁸. Il n'est d'ailleurs pas sûr qu'elle ait été très consciente de ce décalage par rapport au théâtre de son temps (alors qu'elle était en revanche très consciente d'avoir toujours été à contre courant des modes littéraires⁸⁴⁹). Si elle l'a été, c'est sans attacher à la chose plus d'importance qu'à une curiosité d'époque

⁸⁴⁷ *La crise du personnage dans le théâtre moderne, op. cit.*, p.400.

⁸⁴⁸ Wilfried Floeck, "Nathalie Sarraute, dramaturge, à la recherche des pulsions intérieures de l'âme", *Revue d'histoire du théâtre*, IV n°176, 1992.

⁸⁴⁹ Comme elle le remarque avec humour dans son entretien avec Carmen Licari, où elle décrit la traversée par son œuvre du champ critique comme si c'était la traversée d'un champ de mines.

(c'est ce que semblent indiquer les allusions, dans *Vous les entendez?*, aux expériences de créations théâtrales collectives et autres happenings des années soixante).

Etrangement, tous ces décalages semblent avoir finalement conduit son théâtre à devancer parfois son temps. De façon assez notable, beaucoup de jeunes metteurs en scène ressentent cette écriture avec une sorte d'évidence, et s'essayent à la monter avec un mélange de connivence et de désinvolture qui renouvelle sa compréhension. Chez certains d'entre eux (Fabrice Lehoux pour *Le Silence*, Paul Desveaux pour *Elle est là*), la tendance à faire intervenir la danse comme une dimension naturelle de ces textes, nous semble relever de la nécessité, que nous avons soulignée plus haut, d'inventer un autre corps pour jouer ces textes. Nous ne prétendons pas que le seul texte de Sarraute ait fait naître ce type de parti pris. Il témoigne aussi du développement de certaines tendances de la danse contemporaine⁸⁵⁰ et de leur importance accrue dans la réflexion et la pratique théâtrales. Mais il semble que ce type d'approche chorégraphique du jeu de l'acteur ait trouvé dans les textes de Sarraute un "lieu d'accueil" privilégié. Pour Paul Desveaux, le jeune metteur en scène de *Elle est là*, la chorégraphie du spectacle était "une façon d'obliger les acteurs à être au même niveau d'irréalité que le dialogue, ou à la même profondeur de l'imaginaire"⁸⁵¹. On se rappellera à ce propos que les premiers textes de Sarraute ont pu être qualifiés de "pantomime auditive" et que nous avons évoqué à leur sujet les recherches de Pina Bausch⁸⁵².

⁸⁵⁰ On pense aussi bien à l'apport des danseurs Andy De Groat et Lucinda Childs aux spectacles de Bob Wilson, qu'aux spectacles de "théâtre dansé" de Pina Bausch ou, plus récemment, de Josef Nadj.

⁸⁵¹ Conversation avec Paul Desveaux, Paris, 12 octobre 2001. Le spectacle, joué par Sophie Delage, Fabrice Cals, Serge Biavan, et Paul Desveaux, fut créé en mars 1999 à Bernay, puis joué à Paris au Théâtre de Proposition, et repris au Centre d'Art et d'Essai de Rouen, dans le cadre d'une opération "Théâtre et Chorégraphie". Outre quelques moments "purement" chorégraphiques comme le début du spectacle (tous les acteurs dansant alors en même temps mais chacun pour soi une sorte de solo de son personnage), l'entrée de F, le moment de détresse de H2 avant l'arrivée de H3 (des mouvements en déséquilibre, avec de légers accents clownesques), et le retour de F — tout le reste du spectacle était lui aussi très écrit gestuellement et dans l'espace, c'est à dire lui aussi, quoique dans une moindre mesure, chorégraphié.

⁸⁵² Décivant des exercices pour le spectacle *Kontakthof*, Raimund Hoghe semble décrire un drame tropismique: "Les manœuvres d'approche provoquent des réactions de défense. Les gestes tendres sont ressentis comme des actes de violence, le contact devient coup" (*Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé*, L'Arche, 1987, p.23).

Nous avons dit qu'on pouvait considérer *Pour un oui ou pour un non* (et, dans une certaine mesure, *C'est beau*) comme relevant d'un certain réalisme, le théâtre se révélant annonciateur ou détecteur d'un changement dans les modes de communication. Sarraute elle-même ne serait peut-être pas étonnée de constater à quel point ses pièces peuvent se "renaturaliser" au fur et à mesure que la société évolue. On peut finalement penser que le théâtre de Sarraute propose aux comédiens d'explorer un "être du corps" que toute son œuvre a aussi contribué à créer dans la réalité. L'évolution du style de jeu corporel des acteurs traduit souvent de façon un peu oblique des changements dans les représentations collectives, l'évolution par exemple des conceptions de la subjectivité et de l'intersubjectivité — et dans l'évolution de ces conceptions, la découverte par Sarraute de la dimension tropismique de notre vécu n'est pas sans importance. Grâce en partie à son œuvre, notre perception entre autres des rapports verbaux s'est affinée. Les romans et les pièces de Sarraute ont contribué (avec d'autres créations artistiques ou philosophiques) à acclimater une idée de la subjectivité que le jeu du comédien n'a pas tardé à répercuter. Qu'on pense à des acteurs comme Benoît Régent, Dominique Valadié, ou Anouk Grinberg, ces acteurs des années soixante-dix, quatre-vingt ou quatre-vingt-dix, si différents dans leur "style" des acteurs des années cinquante ou même soixante. Qu'on pense à leurs corps inquiets, comme hésitant à être là, à leur façon souvent biaisée, ou décalée (trop vite, trop lentement) de prendre la parole (ou, plutôt que de la prendre, de "déraper dedans"), à ce doute incessant, ce "non-vouloir-affirmer" qui fait trembler, fissure et sape leurs gestes et leurs paroles — à l'opposé aussi bien de la présence lumineuse et "droite" d'un Gérard Philippe, que de la "massivité" d'un Jean Gabin, ou de la densité concrète des acteurs du Berliner Ensemble, ou de la pétulance, du "fini" gestuel, de la précision musicale des acteurs de Strehler. Ne dirait-on pas que le corps du comédien est entré, lui aussi, dans "l'ère du soupçon"? Sur la scène de son théâtre, Nathalie Sarraute nous a peut-être donné surtout à voir, avec le corps imaginaire de ses romans, cette image troublante, que nous hésitons à reconnaître: notre corps moderne.

Bibliographie

1) Essais, textes critiques et théoriques sur la littérature, textes littéraires:

- ADORNO (Theodor), *Prismes: critique de la culture et société*, Payot, 1986.
 BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Collection Tel, 1987.
 BAKHTINE (Mikhaïl), *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970.
 BARTHES (Roland), "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* n°8, Seuil, 1966, pages 1 à 27.
 BARTHES (Roland), "Jean Cayrol et ses romans", *Esprit*, n°3, mars 52.
 BARTHES (Roland), "Littérature objective", *Critique*, n°86-87, juillet-août 54.
 BARTHES (ROLAND), *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973.
 BECKETT (Samuel), *L'Innommable*, Editions de Minuit, 1953.
 BELLOS (David), *Georges Pérec, une vie dans les mots*, Seuil, 1994.
 BLANCHOT (Maurice), *L'Entretien infini*, nrf Gallimard, 1969.
 BUTOR (Michel), *Improvisations sur Michel Butor*, La Différence, 1993.
 CAYROL (Jean), *Nuit et Brouillard*, Fayard, 1997.
 CAYROL (Jean), *Il était une fois Jean Cayrol*, Seuil, 1982.
De la littérature française, sous la direction de Denis Hollier, Bordas, 1993.
 DUCROT (Oswald) et TODOROV (Tzvetan), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972.
 GALEY (Matthieu), *Journal 1953-1973* et *Journal 1974-1986*, Grasset, 1987.
 GIRARD (René), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Editions Bernard Grasset, 1961.
 LEVY (Bernard-Henri), *Les aventures de la liberté*, Grasset, 1991.
 MALLARMÉ (Stéphane), *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1956.
 MANN (Thomas), *Tonio Kröger*, Stock, 1992.
 MANSFIELD (Katherine), *Journal*, Gallimard, Folio, 1973.
 MARTIN (Jean-Pierre), *La bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Pérec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Librairie José Corti, 1998.
Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. 2, U.G.E., 10/18, 1972.
 OLLIER (Claude), *Cité de mémoire*, entretiens avec Alexis Pelletier, P.O.L., 1996.
 PARAIN (Brice), *De fil en aiguille*, Gallimard, 1960.
 PINGET (Robert), *Pinget à la lettre*, entretiens avec Madeleine Renouard, Belfond, 1993.
 PONGE (Francis), *Le Savon*, Gallimard, 1967.
 QUENEAU (Raymond), *le Chiendent*, Gallimard, 1974.
 ROMAINS (Jules), *La Vie unanime*, Poésie/Gallimard, 1983.
 RILKE (Rainer Maria), *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Editions Emile-Paul, 1947.
 RILKE (Rainer Maria), *Le livre de la pauvreté et de la mort*, traduction d'Arthur Adamov, Arles, Actes Sud, 1982.
 SARTRE (Jean-Paul), *Critiques Littéraires (Situations, I)*, Gallimard, Folio, 1993.
 SARTRE (Jean-Paul), *Situations II*, Gallimard, 1948.
 SARTRE (Jean-Paul), *Situations III*, Gallimard, 1949.
 SIMONIN (Anne), "la littérature saisie par l'histoire", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°111-112, mars 96.
 STEINER (George), *Langage et silence*, Seuil, 1969.
 WEISSMAN (Frida S.), *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Nizet, 1978.

2) Essais, textes critiques et théoriques sur le théâtre, œuvres dramatiques:

- ABIRACHED (Robert), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994.
 ASLAN (Odette), "Cirque et théâtre en France", in *Du cirque au théâtre*, Th 20, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983.
 BANU (Georges), "La répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe", in *Les répétitions*, Alternatives théâtrales/Académie Expérimentale des Théâtres, 52-53-54, décembre 96-janvier 97.
 BARRAULT (Jean-Louis), *Souvenirs pour demain*, Seuil, 1972.
 BERNARD (Jean-Jacques), "De la valeur du silence dans les arts du spectacle", *Témoignages*, Coutan-Cambert, 1933.
 BRECHT (Bertolt), *L'achat du cuivre, Ecrits sur le théâtre I*, L'Arche, 1972.
 BROOKS (Peter), "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame", *Poétique*, n°19.
Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, sous la direction de Michel Corvin, Bordas, 1991.
 DIDEROT (Denis), *Œuvres*, tome IV, *Esthétique-Théâtre*, Robert Laffont, collection Bouquins, Paris, 1996.
 DORT (Bernard), *Théâtre Public*, Seuil, 1967.
 DORT (Bernard), *Théâtre réel*, Seuil, 1971.
 DORT (Bernard), *Lecture de Brecht*, Seuil, 1960.
Écritures Dramatiques, sous la direction de Michel Vinaver, Actes Sud, Arles, 1993.
 ESCHYLE, *Les Suppliants*, tome 1, texte traduit par Paul Mazon, "Les Belles Lettres", Paris, 1969.

- GAUBERT (Serge), "Les deux scènes, transfusions et préséances", in *Théâtre/Roman, Les deux scènes de l'écriture*, Entretiens de Saint Etienne, Théâtrales, Paris, 1985.
- HOFMANNSTHAL (Hugo von), *L'homme difficile*, Editions Verdier, Lagrasse, 1992.
- HOGHE (Raimund), *Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé*, L'Arche, 1987.
- JOMARON (Jacqueline de), *Georges Pitoëff metteur en scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979.
- JOUVET (Louis), *Molière et la comédie classique*, NRF Gallimard, 1965.
- KROETZ (Franz Xaver), *Travail à domicile, Concert à la carte, Haute-Autriche*, L'Arche, Scène ouverte, 1976.
- LASSALLE (Jacques), *L'Amour d'Alceste*, P.O.L., 2000.
- LASSALLE (Jacques), *Pauses*, Actes Sud, 1991.
- LENORMAND (Henri-René), *Les Pitoëff*, "souvenirs", Librairie Lieutier, Paris, 1943.
- NAUGRETTE-CHRISTOPHE (Catherine), "Théâtres à Paris, 1945-1995", *Cahiers de la Comédie-Française* n°21, automne 96.
- PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, 1996.
- PIRANDELLO (Luigi), *Théâtre complet I*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1977.
- RÉGY (Claude), *Espaces perdus*, Plon, 1991.
- SARRAZAC (Jean-Pierre), *L'Avenir du drame*, Circé/poche, 1999.
- STANISLAVSKI (Constantin), *La construction du personnage*, Editions Pygmalion/Gérard Watelet, 1984.
- STANISLAVSKI (Constantin), *La Formation de L'acteur*, Editions Payot, 1984.
- SZONDI (Peter), *Théorie du drame moderne*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983.
- Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, La Pochothèque, Armand Colin, Paris, 1992.
- UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*, Messidor/Editions sociales, 1982.
- UBERSFELD (Anne), "Les bons et le méchant", *Revue des sciences humaines*, n°162, Eté 1976.
- VITEZ (Antoine), *Le Théâtre des idées*, nrf Gallimard, 1991.
- WAGNER (Heinke), "La pièce de conversation", mémoire de D.E.A. sous la direction de Georges Banu, Paris III, 1992.

3) Essais, textes critiques et théoriques sur la radio, œuvres radiophoniques:

- BUTOR (Michel), *6.810.000 litres d'eau par seconde*, Gallimard, 1965.
- GEITNER (Christa), "Hörspiel: jeu acoustique", in *Hermès sans fil*, ouvrage collectif sous la direction d'A. Montandon, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1995.
- MARINONI (Bianca), "L'originale radiofonico in Germania", *Rivista di letteratura moderna e comparate*, N°19, 1966.
- MICHEL (Odile), *Pour une nouvelle "écriture" radiodramatique, éléments de recherche sur la matière sonore*, mémoire de maîtrise dirigé par René Farabet, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle, Bibliothèque Gaston Baty.
- OENE BARIL (Germaine van), "A search for form: experiments in radio by the *Nouveaux Romanciers*", *Michigan Academician*, n°12, 1979.
- OLLIER (Claude), *L'Attentat en direct* (Bureau des Manuscrits de Radio France, dépôt le 13 décembre 1968).
- La Radio cette inconnue, La Nef*, n°73-74, février-mars 1951 (articles de Gaston Bachelard, Brice Parain).
- REMONTE (Jean-François) et DEPOUX (Simone), *Les Années Radio*, 1949-1989, L'Arpenteur, Gallimard, 1989.
- Revue des arts du spectacle*, n°1, CERTC, Université Lumière Lyon II, 1993 (articles d'Etienne Fuzellier, Jean-Claude Lieber, Roger Richard).
- SPIES (Werner), "Der neue roman und das Hörspiel", in Klaus Schöning, *Neues Hörspiel*, Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974.
- THIBAUDEAU (Jean), *Reportage d'un match international de football* (réalisation d'Alain Trutat), CD et livre édités par Phonurgia Nova et l'I.N.A., collection Les Chefs-d'oeuvre de la radio, 1998.
- Voix et Création au XXème siècle*, Actes du Colloque de Montpellier, janvier 95, Honoré Champion (articles de Robin Wilkinson, Michel Collomb).

4) Documents audiovisuels (audio-livres, films portraits, émissions radiophoniques):

- Les Après-midi de France-Culture* : "L'Invitée du lundi: Nathalie Sarraute", France Culture, 9 février 1976.
- Les Ateliers de Création Radiophonique: Elle est là*, réalisation de René Farabet, France Culture, 4 mai 1980.
- Les Ateliers de Création Radiophonique: Isma*, réalisation de Claude Roland-Manuel, France-Culture, 28 juin 1970.
- Les Ateliers de Création Radiophonique : Pour un oui ou pour un non*, réalisation de René Farabet, Radio France, 13 décembre 1981.
- Le bon plaisir de Nathalie Sarraute*, France Culture, 2 septembre 2000.
- Carte Blanche: C'est beau*, réalisation de Jean-Pierre Colas, France-Culture, 16 octobre 1972.
- Carte Blanche: Le Mensonge*, réalisation de Jean-Jacques Vierre, France-Culture, 2 mars 1966.
- Conversations avec Claude Régy*, réalisation de Claude Régy, La Sept/I.N.A., 1989.

Nathalie Sarraute, *Archives du XXème Siècle*, réunies par Jean-José Marchand, Entretiens 1969-1974 avec Olivier Soufflot de Magny, Production S.F.P. avec le concours du C.N.C., avril 73.

Nathalie Sarraute, *regards sur l'écriture*, réalisation de Simone Benmussa, Production Bibliothèque Publique d'Information et Editions Gallimard, 1978.

Le rideau noir : Le Silence, réalisation Henri Vaume, R.T.B.F., hiver 63-64.

Tropismes L'Usage de la parole (extraits lus par Nathalie Sarraute et Madeleine Renaud, mise en voix de Simone Benmussa), Editions Des femmes, 1981.

5) Entretiens:

"Comment j'ai écrit certains de mes livres", entretien avec Lucette Finas, *Etudes Littéraires*, vol. 12, n°3, décembre 79.

"Communiquer le ressenti", Entretien avec Colette Godard, *Le Monde*, 7 février 1973

"Conversation avec Nathalie Sarraute", Propos recueillis par Serge Fauchereau et Jean Ristat, *Digraphe*, n°32, mars 84.

Entretien avec Germaine Brée (janvier 1972), *Contemporary Literature*, XIV, n°2, printemps 73, repris dans *Contemporary Literary Criticism*, Vol.80, pages 238 à 241.

Entretien avec Bettina L. Knapp, *Kentucky Romance Quaterly*, XIV, n°3, 1967.

Entretien avec Nicole Zand sur la création des deux premières pièces, *Le Monde*, 18 janvier 67.

"Entretien avec Nathalie Sarraute", propos recueillis par Charles Haroche, *L'Humanité*, 12 mai 80.

"Entretien avec Nathalie Sarraute - drames microscopiques", propos recueillis par Guy Le Clec'h, *Les Nouvelles littéraires*, 28 février 1972.

"Les faits divers de la parole", entretien avec Nathalie Sarraute et Claude Régy, propos recueillis par Annie Daubenton, *Les Nouvelles Littéraires*, n°2719, 10-17 janvier 1980.

"Intérieur Sarraute", entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 28 septembre 1989.

"Leur jardin secret", entretien avec Françoise Asso, *La Quinzaine Littéraire*, n°606, 1er août 1992.

"Nathalie Sarraute à contre courant du théâtre traditionnel, à contre courant du théâtre d'avant-garde", Entretiens avec Simone Benmussa, *Combat*, 14 mars 1974.

"Nathalie Sarraute et Jacques Lassalle: un dialogue complice", *Le Temps*, 28 avril 1998.

"Nathalie Sarraute: 'Mon théâtre continue mes romans...' ", Propos recueillis par Lucette Finas, *La Quinzaine Littéraire*, 16 décembre 78.

"Nathalie Sarraute, le théâtre des mouvements intérieurs", entretien avec Philippe du Vignal, *Art Press International*, n°22, novembre 1978.

"Nathalie Sarraute: 'Sartre s'est trompé à mon sujet' ", propos recueillis par Jean-Louis Ezine, *Les Nouvelles Littéraires*, n°2552, 30 septembre 76.

Nathalie Sarraute. *Qui êtes-vous?* "Conversations avec Simone Benmussa", La Manufacture, Lyon, 1987.

"Portrait d'une inconnue", entretien avec Marc Saporta, *L'Arc*, n°95, 1984.

"Pour un oui ou pour un non" de Nathalie Sarraute", Entretien avec Irène Sadowska-Guillon, *Acteurs*, n°34, mars 1986.

"Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé? Mais rien", entretiens avec Carmen Licari, *Francofonie*, n°9, 1985.

"Sarraute: 'Le temps ne fait rien à l'affaire' ", propos recueillis par Jean-Claude Lamy, *Le Figaro*, 19 novembre 1998

6) Etudes sur l'œuvre de Nathalie Sarraute:

ASSO (Françoise), ***Nathalie Sarraute Une écriture de l'effraction***, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

BELAVAL (Yvon) et CRANAKI (Mimica), ***Nathalie Sarraute***, Paris, Gallimard, 1965.

CLAYTON (Alan J.), ***Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture***, Minard, Archives des lettres modernes n°238, 1989.

FINAS (Lucette), "Nathalie Sarraute: de *Tropismes* à *Fruits d'or*" in *Le bruit d'Iris*, Flammarion, 1978.

GOSSELIN (Monique), ***Enfance de Nathalie Sarraute***, Essai et Dossier réalisés par Monique Gosselin, Foliothèque, Gallimard, 1996.

MINOGUE (Valerie), ***Nathalie Sarraute and the War of the Words***, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1981.

NEWMAN (Anthony S.), ***Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute***, Genève, Droz, 1976.

PIERROT (Jean), ***Nathalie Sarraute***, José Corti, 1990.

PINGAUD (Bernard), "Le personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute" in *L'expérience romanesque*, Gallimard, 1983.

RYKNER (Arnaud), ***Nathalie Sarraute***, Les Contemporains, Seuil, 1991.

7) Articles sur l'œuvre de Nathalie Sarraute:

L'Arc, n°95, 1984 (articles de Philippe Jaccottet, Gaëtan Brulotte).

ARENDT (Hannah), "Les Fruits d'or: Nathalie Sarraute", *The New York Review of Books*, article repris dans *Hannah Arendt, Cahiers du Grif*, n°33, p.22).

- Autour de Nathalie Sarraute*, Actes du Colloque de Cerisy, juillet 89, Annales de l'Université de Besançon, 1995 (articles de Jacques Dupont, Arnaud Rykner, Philippe Lejeune).
- BELL (Sheila M.), "Nathalie Sarraute: a bibliography", *Research Bibliographies and Checklists*, n°38, Grant and Cutler, 1982.
- BELL (Sheila M.), "The conjurer's hat: Sarraute criticism since 1980", *Romance Studies* n°23, printemps 1994.
- BENMUSSA (Simone), "La voix de Nathalie Sarraute", *Revue de la B.N.F.*, n°5.
- BLANCHOT (Maurice), "D'un art sans avenir", *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 1er mars 1957, n°51.
- BOUÉ (Rachel), "L'écriture à haute voix", *Poétique*, n°102, avril 95.
- Digraphe*, n°32, mars 84 (articles de Matthieu Galey, Gerda Zeltner).
- COURNOT (Michel), "Nathalie Sarraute ou la mémoire de l'oubli", *Le Monde*, 23 juillet 1986.
- "L'Ere du soupçon", *Le Nouvel Observateur*, 18-24 septembre 97.
- FORRESTER (Viviane), "Nathalie Sarraute dénonce le but meurtrier de la bêtise langagière", *La Quinzaine littéraire*, 1er octobre 1976.
- GIRARD (René), compte rendu sur *Le Planétarium*, *The French Review*, vol.34, n°1, octobre 1960.
- JEFFERSON (Ann), "Materialism and the mind: Nathalie Sarraute", *Romance Studies*, n°20, 1992.
- MAC CARTHY (Mary), "Hanging by a thread", in *The Writing on the Wall and Other Literary Essays*, 1969, cité dans *Contemporary Literary Criticism*, Vol.80, p.384.
- "Nathalie Sarraute et ses traducteurs européens", *Actes des premières assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1984, pages 129 à 147.
- Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*, Actes du Colloque international, janvier 1996, Publications de l'Université de Provence, 2000 (articles de Valérie Minogue, Joëlle Gleize).
- PIATIER (Jacqueline), "Nathalie Sarraute et le conflit des générations: une cascade de rires", *Le Monde*, 4 février 1972.
- Revue des sciences humaines*, n°217, 1990-91 (articles de Arnaud Rykner, Gaëtan Brulotte, Philippe Lejeune).
- Roman 20-50*, n°25, juin 98 (articles d'Arnaud Rykner, Evelyne Thoiset, Francine Dugast-Portes, Sheila M. Bell).
- ZELTNER (Gerda), "Nathalie Sarraute et l'impossible réalisme", *Mercure de France*, août 1962.

8) Essais et articles sur le théâtre de Nathalie Sarraute:

- BENMUSSA (Simone), "Nathalie Sarraute au Petit Odéon", *La Quinzaine Littéraire* n°21, 1-15 février 1967.
- BENMUSSA (Simone), "Quand les mots installent le danger sur la scène", *Magazine Littéraire* n°196, juin 1983.
- CAGNON (Maurice), "Les pièces de Nathalie Sarraute: Voix et contrevoix", *Bulletin des jeunes romanistes*, n°20, juin 1974.
- EIGENMANN (Eric), *La Parole empruntée, Sarraute Pinget Vinaver*, L'Arche, 1996.
- FAUDEMAY (Alain), "Parole et mouvement dans le théâtre de Nathalie Sarraute", Colloque *Statisme et mouvement au théâtre*, Publications de la Licorne, U.F.R. de Langues et Littératures de l'Université de Poitiers.
- FLOECK (Wilfried), "Nathalie Sarraute, dramaturge, à la recherche des pulsions intérieures de l'âme", *Revue d'histoire du théâtre*, IV n°176, 1992.
- GOITEIN (Denise), "A propos d'Isma: réflexions sur le théâtre de Nathalie Sarraute", *French Studies*, XXX, janvier 76, n°1.
- JANSEN (Steen), *Analyse de la forme dramatique du Mensonge de Nathalie Sarraute*, Revue Romane, numéro spécial 9, Akademisk Forlag, 1976.
- LASSALLE (Jacques), "Le théâtre de Nathalie Sarraute ou la scène renversée", *L'Esprit créateur*, XXXVI, n°2, été 96.
- MARTINOIR (Francine de), "A la naissance même du drame", *La Quinzaine Littéraire* n°367, 16-31 mars 1982.
- MILLER (Judith G.), "Nathalie Sarraute: How To Do Mean Things With Words", in *Modern Drama*, n°34, 1991.
- MINOGUE (Valérie), "Voices, virtualities and ventriloquism: Nathalie Sarraute's *Pour un oui ou pour un non*", *French Studies*, vol.XLIX, avril 95, n°2.
- PIELLER (Evelyne), "Trois personnages et la femme-contre", *La Nouvelle Critique* n°118, novembre 1978.
- RÉGY (Claude), "Nathalie Sarraute: un théâtre d'action. *C'est beau*: théâtre de la violence", *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, 1975.
- RIVIERE (Jean-Loup), "L'opération du théâtre", *L'Esprit Créateur*, Vol.36, n°2, Été 1996.
- RYKNER (Arnaud), *Théâtres du Nouveau Roman*, José Corti, 1988.

9) Comptes rendus de spectacles:

* Sur *Les Fruits d'or*, de Risac:

- CARTIER (Jacqueline), *France Soir*, 29 novembre 74

COURNOT (Michel), *Le Monde*, 5 décembre 74.
 GALEY (Matthieu), *Le Quotidien de Paris*, 29 novembre 74.
 MARCABRU (Pierre), *France-Soir*, 19 mars 75.
 SURUGUE (Daniel), *L'Avant-Scène Théâtre*, n°568, juillet 75.

* **Sur *Les Fruits d'or*, de Chailloux:**

GODARD (Colette), *Le Monde*, 22 mars 91.
 HÉLIOT (Armelle), *Le Quotidien de Paris*, 26 mars 91.
 JOUBERT (Marie-Agnès), *Acteurs* n°90-91, mai-juin 91.
 MARCABRU (Pierre), *Le Figaro*, 15 mars 91.

* **Sur *Le Silence* à la radio de Stuttgart:**

BRAEM (Helmut M.), *Stuttgarter Zeitung*, 13 avril 1964.
Badische Neueste Nachrichten, 10 avril 64.
 KLIPPERT (Werner), *Funk-Korrespondenz*, n°15, 9 avril 64.

* **Sur *Le Mensonge* à la radio de Stuttgart:**

Kirche und Rundfunk n°10, 12 mars 66.

* **Sur *Isma* à la radio de Stuttgart:**

BRAEM (Helmut M.), *Stuttgarter Zeitung* du 13 janvier 70.

* **Sur le diptyque de Barrault:**

ABIRACHED (Robert), *La Nouvelle Revue Française*, 1er juin 67. *Les Arts*, 25 janvier 67.
 ALTER (André), *Témoignage Chrétien*, 26 janvier 67.
 CARAT (Jacques), "Nouvelles salles, nouveaux dramaturges", *Preuves* n°193, mars 67.
 LEMARCHAND (Jacques), *Le Figaro Littéraire*, 29 janvier 67.
 LÉON (Georges), *L'Humanité*, 19 janvier 67.
 MARCABRU (Pierre), *Paris-Presse*, 1er février 67.
 MARCEL (Gabriel), *Les Nouvelles Littéraires*, 26 janvier 67.
 PAGET (Jean), *Combat*, 19 janvier 67.
 POIROT-DELPECH (Bertrand), *Le Monde*, 19 janvier 67.
 RANSAN (André), *L'Aurore*, 19 janvier 67.
 TRIOLET (Elsa), *Les Lettres Françaises*, 26 janvier 67.
 VIGNERON (Jean), *La Croix*, 22 janvier 67.
 VOLMANE (Véra), *Les Nouvelles Littéraires*, 20 avril 67.
 WESTPHAL (Éric), *Réforme*, 28 janvier 67.

* **Sur le diptyque de Lassalle:**

CARDIER (Jacques), *Présent*, 29 mai 93.
 COPPERMANN (Annie), *Les Echos*, 26 avril 93.
 COSTAZ (Gilles), *Politis*, 29 avril 93.
 COURNOT (Lichel), *Le Monde*, 23 avril 93.
 GRESH (Sylviane), *Révolution*, 6 mai 93.
 HÉLIOT (Armelle), "Nathalie Sarraute, en ouverture", *Le Quotidien de Paris*, 6 avril 1993, et compte rendu du spectacle, *Le Quotidien de Paris*, 22 avril 93.
 LA BARDONNIE (Mathilde), *Libération*, 23 avril 93.
 LE ROUX (Monique), "Nathalie Sarraute au Vieux-Colombier", *La Quinzaine Littéraire*, 1er mai 1993.
 MARCABRU (Pierre), *Le Figaro*, 22 avril 93.
 MÉREUZE (Didier), *La Croix*, 30 avril 93.
 NERSON (Jacques), *Le Figaro Magazine*, 7 mai 1993.
 PASCAUD (Fabienne), *Télérama*, 5 mai 93.
 QUIROT (Odile), *Le Nouvel Observateur*, 29 avril 93.
Le Quotidien du médecin, 5 mai 93.
 REBEIX (Viviane), *France Soir*, 28 mai 93.
 RIVIERE (Jean-Loup), "Ce théâtre n'est pas...", *Les Cahiers de la Comédie Française* n°8, été 1993.
 THOMAS (Bernard), *Le Canard Enchaîné*, 5 mai 1993.

* **Sur *Isma*:**

BAIGNERES (Claude), "Claude Régy frappe les trois coups", *Le Figaro*, 6 janvier 73.
 CAMP (André), *L'Avant-Scène* n°514, mars 73.

GALEY (Matthieu), *Combat*, 7 février 73, et *Les Nouvelles Littéraires*, 12 février 73.
 GODARD (Colette), *Le Monde*, 7 février 1973.
 RANSAN (André), *L'Aurore*, 8 février 73.
 VIGNERON (Jean), *La Croix*, 25 février 73

COSTAZ (Gilles): *Politis*, 15 décembre 2000.

*** Sur le C'est beau de Régy:**

BENMUSSA (Simone), "Les mots inter-dits", *La Quinzaine Littéraire* n°221, 16-30 novembre 1975.
 COURNOT (Michel), *Le Monde*, 29 octobre 1975.
 GALEY (Matthieu), *Les Nouvelles Littéraires*, 3 novembre 1975.
 JAMET (Dominique), *L'Aurore*, 31 octobre 75.
 MARCABRU (Pierre), *France-Soir*, 24 octobre 75.
 NOURRISSIER (François), *Le Figaro*, 27 octobre 75.
 VIGNERON (Jean), *La Croix*, 8 novembre 1975.

*** Sur le Elle est là de Régy:**

MARCABRU (Pierre), *L'Aurore*, 17 janvier 1980.
 LOYEZ (Gérard), *France Catholique-Ecclesia*, 1er février 1980.
La Vie Ouvrière, 3 mars 1980.

*** Sur les spectacles de Dumoulin au Festival d'Avignon:**

COSTAZ (Gilles), *Le Matin*, 22 juillet 1986.
 SADOWSKA-GUILLON (Irène), "Hommage à Nathalie Sarraute", Entretien avec Michel Dumoulin, *Acteurs*, n°38-39, juillet-août 1986.
 SCALI (Marion), "Nathalie au 'Boulevard'", *Libération*, 24 juillet 1986.

*** Sur Enfance:**

NERSON (Jacques), *Le Quotidien de Paris*, 16 février 1984.
 GODARD (Colette), *Le Monde*, 11 février 1984.

*** Sur Pour un oui ou pour un non:**

COURNOT (Michel), *Le Monde*, 28 février 1986, 15 septembre et 28 octobre 1998.
 GALEY (Matthieu), *L'Express Paris*, 28 février-26 mars 1986.
 KLAUSNER (Emmanuelle), *La Croix*, 11 mars 1986.
 LA BARDONNIE (Mathilde), "Pour un oui ou pour un non? Ah oui!", *Libération*, 22 septembre 1998.
 LE ROUX (Monique), *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 octobre 1998.
 MARCABRU (Pierre), *Le Figaro*, 25 février 1986 et 7-8 novembre 1998.
Le Masque et la Plume, 22 novembre 1998.
 MÈREUZE (Didier), *La Croix*, 16 septembre 1998.
 QUIROT (Odile), "Sarraute, la preuve par deux", *Le Nouvel Observateur*, 1-7 octobre 1998.
 THÉBAUD (Marion), *Le Figaro Madame*, 9-15 octobre 1998.

Table des matières

Introduction p. 5

Première Partie

Le théâtre avant le théâtre: de l'apparition du théâtre comme thème à la perspective du théâtre comme forme

Présentation p. 12

Chapitre I: Premières esquisses: les figures du Bouffon (*Tropismes*) p. 16

Chapitre II: Premiers développements: Masques et Fantoches (*Portrait d'un inconnu*) p. 23

- 1) Personnages qui surgissent
- 2) Le Bouffon contre le Masque
- 3) Le "modèle" pirandellien

Chapitre III: Première réflexion théorique: le Bouffon Karamazov (*L'Ere du soupçon*) p. 36

- 1) Du dehors vers le dedans
- 2) Action, Dialogue, Choralité

Chapitre IV: Le théâtre comme thème dominant (*Martereau*) p. 43

- 1) Bouffon, un rôle "tournant"
- 2) Problèmes d'interprétation ou quatre versions d'une même scène
- 3) La scène imaginaire comme tableau ou comme sous-texte
- 4) Le théâtre de Boulevard, un repoussoir

Chapitre V: Nouvelle réflexion théorique: "conversation et sous-conversation" (*L'Ere du soupçon*) p. 64

Chapitre VI: Le Bouffon et son Public (*Le Planétarium*) p. 69

- 1) Vers plus d'immédiateté
- 2) De la scène imaginaire à la pantomime
- 3) Le "dialogue pur", une exception
- 4) Le public, du cercle au public divisé

Chapitre VII: Le Jeu des Voix (*Les Fruits d'or*) p. 83

- 1) La loi du dialogue
- 2) De la langue parlée à la voix
- 3) La construction dramatique

Conclusion p. 98

Annexe: Les Fruits d'or à la scène p. 104

- 1) *La mise en scène de Claude Risac*
- 2) *La mise en scène d'Elisabeth Chailloux*
- 3) *Entretien avec Elisabeth Chailloux*

Deuxième Partie

Les trois premières pièces: pièces radiophoniques, pièces chorales

Présentation p. 167

Chapitre I: Pour des "oreilles allemandes" ou la résonance de l'histoire p. 125

- 1) Sartre et Lazare
- 2) La vérité, le mensonge, et leurs spectres
- 3) "Ce terrible désir d'établir le contact"
- 4) Un paquebot superbe, une toute petite chose

Chapitre II: Nouveau Roman, Neue Hörspiel p. 143

- 1) Les expériences de radio des "Nouveaux Romanciers"
- 2) Le cas Sarraute

Chapitre III: *Le Silence* p. 159

- 1) L'action
- 2) Le genre de la pièce
- 3) Schémas actantiels
- 4) La question de la poésie
- 5) Le dialogue "retourné"
- 6) Conclusion

Chapitre IV: *Le Mensonge* p. 176

- 1) Une pièce "didactique"
- 2) L'action
- 3) La scène imaginaire
- 4) Conclusion

Chapitre V: *Isma* p. 188

- 1) Une histoire de couples
- 2) L'action
- 3) Divertissements polémiques
- 4) La recherche et le partage de la sensation
- 5) L'impossible transparence

Conclusion sur les textes

Chapitre VI: Sur les ondes p. 208

- 1) Les réalisations en allemand
- 2) Les réalisations en français
- 3) Conclusion

Chapitre VII: Sur la scène p. 218

- 1) Inaugurations
- 2) Le diptyque de Jean-Louis Barrault
- 3) *Le Silence* dans le diptyque de Jacques Lassalle
- 4) *Isma* mis en scène par Claude Régy
- 5) *Isma* mis en scène par René Loyon
- 6) Conclusion

Annexe: Nathalie Sarraute à la Radio de Stuttgart p. 246

Troisième Partie

Romans "sans sujet" et pièces "à personnages": Le paradoxe de *Vous les entendez, C'est beau*, *"disent les imbéciles"*, *Elle est là*

Présentation p. 249

Chapitre I: *C'est beau* p. 256

- 1) Deux écritures en parallèle
- 2) D'un roman "radiophonique" à une pièce de théâtre
- 3) La comédie familiale
- 4) Le drame de l'amour
- 5) L'irréalité du dialogue
- 6) L'éloignement de la radio
- 7) Réflexions sur le travail scénique

Chapitre II: *Elle est là* p. 290

- 1) Le drame de l'idée, du roman à la pièce
- 2) Deux textes "profondément" politiques

- 3) L'action de la pièce
- 4) Une forme qui se cherche
- 5) Le monde des tropismes allégorisé
- 6) Le choix de la scène

Conclusion sur les textes

Chapitre III: Sur la scène p. 318

- 1) Claude Régy ou les paradoxes de l'abstraction
- 2) Jacques Lassalle ou les paradoxes de l'incarnation
- 3) Du "boulevard" à la "pièce engagée", l'éventail des interprétations critiques

Annexe 1: Entretien avec Claude Régy p. 335

Annexe 2: Entretien avec Daniel Berlioux p. 344

Annexe 3: Entretien avec Roland Bertin p. 348

Quatrième Partie

Last but not least: *Pour un oui ou pour un non*

Présentation p. 351

Chapitre I: L'écriture de la pièce p. 356

- 1) L'action
- 2) H1 et H2: Bouffons, Personnages, et Narrateurs
- 3) Sous le signe de Pirandello
- 4) Un certain réalisme
- 5) Celui qui dit oui et celui qui dit non

Chapitre II: Les mises en scène p. 375

- 1) La création par Simone Benmussa
- 2) Du Boulevard au Cirque
- 3) La mise en scène de Jacques Lassalle

Annexe 1: Entretien avec Simone Benmussa p. 392

Annexe 2: Entretien avec Jacques Lassalle p. 397

Annexe 3: Entretien avec Jean-Damien Barbin p. 406

Cinquième Partie

Le théâtre après le théâtre: errances solitaires, territoires sans repère

Présentation p. 409

Chapitre I: *L'Usage de la parole* p. 412

- 1) "dans la langue de l'autre" ou l'héroïsme discret de Tchekhov
- 2) Le dialogue de l'auteur-montreur de tropismes avec son lecteur-assistant
- 3) La voix parlée de Sarraute

Chapitre II: *Enfance* p. 423

- 1) Le dialogue des doubles
- 2) La langue du déchirement

Chapitre III: Les trois derniers livres p. 434

- 1) Le for intérieur
- 2) Une ascèse
- 3) Roman, poésie, théâtre

Conclusion p. 449

Bibliographie p. 457

Table des matières p. 463

Illustrations

Le Silence, mise en scène de Jean-Louis Barrault (photo d'une répétition et photo du spectacle)

Le Mensonge, mise en scène de Jean-Louis Barrault

Le Silence, mise en scène de Jacques Lassalle

Isma, mise en scène de René Loyon

Elle est là, croquis de travail d'Alain Chambon

Pour un oui ou pour un non, mise en scène de Simone Benmussa

Pour un oui ou pour un non, mise en scène d'Elisabeth Chailloux

Pour un oui ou pour un non, mise en scène de Jacques Lassalle

(Toutes les photos ont été fournies par l'Agence Enguerand)