

LYDIE PARISSÉ

Université de Toulouse 2

Le théâtre de Sarraute.
Une poétique du vertige dans
Le Silence et *Pour un oui pour un non*

La critique a souvent souligné combien le théâtre de Nathalie Sarraute, avec sa première pièce *Le Silence*, renvoie à une forme de théâtre que l'on a communément dénommé dès la fin du XIX^e siècle « théâtre de chambre », à savoir une dramaturgie marquée par le huis-clos (conjugal, amical ou familial) et par le refus de l'action au profit de la parole, au nom d'un théâtre inauguré par Maeterlinck, Strindberg ou encore Ibsen et Tchekhov, qui trouvera ensuite son prolongement dans le théâtre de la parole de Beckett et Novarina, sans oublier le théâtre de la conversation de Vinaver. Elle a aussi souligné combien le drame se joue au niveau « microscopique », sur le modèle de ce que la physique quantique est à la physique, à travers l'importance de la notion de tropisme revendiqué par Sarraute, qui fait qu'un malaise de quelques secondes peut donner naissance à une pièce de théâtre. C'est du moins ainsi que Joëlle Chambon et Jacques Lassalle, notamment, qualifient l'action de la pièce *Le Silence* : un effet de grossissement et de ralenti oblige les personnages à déplier l'implicite, à mettre à plat des non-dits qui en général constituent les dessous de la conversation, et non l'objet de la conversation elle-même. Mais nous n'avons évoqué ici que *Le Silence*, puisque *Pour un oui pour un non* n'était pas encore écrite à l'époque. Il conviendra de comprendre ce propos, appliqué à ces

deux pièces. Dans un premier temps, nous tenterons de comprendre en quoi le théâtre de Sarraute, tout en refusant l'action, « reconstitue », à une autre échelle, une action. Ensuite, nous verrons que cette action relève du drame de la parole, à travers un usage radical des mots. Enfin, nous nous intéresserons à la question de la réception et au trouble particulier ressenti par le spectateur, caractéristique d'une poétique du vertige qui affecte le réel et sa représentation, et oscille entre l'abstraction et l'incarnation.

Les éléments d'une action dramatique

Dans le théâtre de Sarraute, qui relève de la forme souple du drame¹, nulle intrigue, nul élément extérieur ne vient déterminer l'action. Nous sommes dans un huis-clos (conjugal, amical ou familial) et l'action a pour cadre la parole elle-même. La parole ne sert pas l'action, elle est l'action elle-même. La première et la dernière pièce de Sarraute sont des drames en un acte qui ne proposent pas une action fondée sur un conflit extérieur comme dans la dramaturgie classique. Nous trouvons néanmoins les éléments d'une pragmatique théâtrale : un conflit, des péripéties, des figures textuelles, mais l'action apparaît avant tout comme une poussée langagière.

1 Drame : genre dramatique en vogue dès 1830 en France et 1790 en Allemagne, mais qui existait plus tôt et se prolonge, au-delà de la scène romantique, naturaliste, symboliste, jusqu'à nos jours. Selon A. Ubersfeld : « Peut être dite drame toute œuvre qui, sans considération de forme ou de code, d'effet pathétique ou comique, construit une histoire, une *fable* impliquant à la fois des données individuelles et un univers social. Définition extrêmement large mais qui exclut les formes dites 'traditionnelles' comme la tragédie ou la comédie, ou 'nouvelles' comme le mélodrame ou le vaudeville, les unes et les autres étant liées à une structure préconstruite, à un code. La caractéristique essentielle du drame est sa liberté » (*Le Drame romantique*, Paris, Belin Sup, 1996, p.7).

Tout d'abord, tout drame se définit par un conflit, une crise, qui impliquent un processus dramaturgique (le développement d'une action), des forces en présence, et une structure binaire ou triangulaire. Ce qui caractérise *Le Silence*, c'est la radicalité du conflit tropismique, qui, selon Joëlle Chambon, s'exprime avec une violence extrême dans les deux pièces.

H1. 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.²

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.³

Joëlle Chambon affirme : « 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 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

2 N. Sarraute, *Le Silence*, A.Rykner (éd), Paris, Gallimard, 1993, p. 54. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *LS*, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule.

3 N. Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, A.Rykner (éd), Paris, Gallimard, 1999, p. 45. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *PO*, la pagination suivra le signe abrégé après la virgule.

le dialogue de sa première pièce »⁴. On peut en effet noter une violence des oppositions. Il y a ceux qui préfèrent rester à la surface du langage et rester prisonniers du piège des étiquettes (les « porteurs⁵ »), quitte à dénaturer, à trahir le langage ; et ceux qui sont prêts à tout pour maintenir la communication au niveau des profondeurs, de la sensation, de l'être, au point de ne jamais trouver le mot juste (les « chasseurs »). Ce sont ceux que Sarraute nomme les « sourciers », les « hypersensibles », les « déments », les « fous⁶ », ce sont aussi ceux que Lucette Finas nomme les « Chevaliers de la parole⁷ » : c'est le cas de H2 dans *Pour un oui ou pour un non*, de H1 dans *Le Silence*. La figure du dissident, de celui qui résiste à la nomination, qui refuse les mots-monuments (« poésie », « bonheur ») est omniprésente. H3 dans *Pour un oui ou pour un non* refuse, comme H1 dans *Le Silence*, d'être « enfermé dans la section des poètes ».

H2. Dès que je regarde par la fenêtre, dès que je me permets de dire « la vie est là », me voilà aussitôt enfermé dans la section des « poètes », de ceux qu'on place entre guillemets... qu'on met aux fers... (PO, 45)

H1. Ah ça y est. Voilà. Ça ne pouvait pas manquer. (LS, 28)

Or, le vrai poète, c'est celui qui se situe dans les marges, dans une relation à l'expérience du mystère, à l'informulé, d'où cette fuite, cette esquivé propre à H2

4 Joëlle Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, thèse de doctorat, Université de Montpellier 3, 2001, p. 370.

5 Cette terminologie de « chasseurs » et de « porteurs » est utilisée par Arnaud Rykner, qui voit dans les pièces de Sarraute des « logodrames », c'est-à-dire des fables abstraites relevant de la philosophie du langage.

6 N. Sarraute, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 2000, p. 1711.

7 D'après l'expression de Lucette Finas dans « Nathalie Sarraute : "Mon théâtre continue mes romans..." », Propos recueillis par Lucette Finas, [dans :] *La Quinzaine littéraire*, 16 décembre 1978.

dans *Pour un oui ou pour un non*, qui met H1 au défi de trouver le moindre poème dans son bureau. Tout comme H1, qui par un phénomène de ventriloquie, utilisant Jean-Pierre comme un miroir de lui-même, prononce cette réplique marquante : « sans œuvre, c'est plus fort » (*LS*, 50). Une réplique propre à définir tous les porte-paroles d'écrivains dans l'œuvre de Sarraute.

Ce qui porte la dimension de conflit dans les pièces, c'est également la présence d'un dispositif de tribunal, avec ses accusés, ses jurés, ses chefs d'accusation. Un tribunal qui tantôt se compose et se décompose, déplaçant la figure du bouc émissaire sur tel ou tel personnage, comme c'est le cas dans *Le Silence* : le groupe s'acharne sur H1, puis sur Jean-Pierre. La figure du bouc émissaire est également présente à travers l'image du supplicié évoquée par H2 : « tu m'as soulevé par la peau du cou » (*PO*, 29). Les « Chevaliers de la parole » sont des dissidents et des boucs émissaires faciles, soumis à des interrogatoires ou à des tribunaux réels ou imaginaires, car ils refusent de se plier au jeu des étiquettes et sont déclarés non conformes par ceux qui représentent la doxa. Il est trois types de tribunaux : le tribunal abstrait, le tribunal des voisins, le tribunal des proches.

Il est un tribunal transcendant, porteur d'inquiétante étrangeté, mentionné dans *Pour un oui ou pour un non*. Il y a une dimension fantastique, de cauchemar, à cause du brouillage de la fonction référentielle, sur le mode du *Château* de Kafka, qui a influencé la pièce, avec cette idée d'un tribunal invisible qui déciderait de ce qui est permis et de ce qui n'est pas permis, en la figure de voisins « pleins de bon sens » (*PO*, 31), « des gens normaux, des gens de bon sens, comme les jurés des cours d'assises » (*PO*, 27). Et l'idée de la convocation d'un jury est une idée glaçante, déjà présente dans *Vous les entendez*.

Dans *Pour un oui ou pour un non*, nous oscillons entre une perception objective (H1) ou subjective (H2) du tribunal, car les voisins convoqués pour régler le différend entre les deux amis ne se prêtent pas véritablement au jeu, ce qui n'empêche pas H2 de se sentir « traqué, percé à jour, jugé, condamné, alors même qu'il est aux prises avec ce travail en lui⁸ », souligne Jacques Lassalle : tout se passe comme si les voisins avaient pour rôle d'objectiver les tiraillements de sa vie intérieure.

Enfin, au sein de la famille, de la relation amoureuse, voire de l'amitié, le tribunal est là, comme c'est le cas du père de H1 et de la fiancée juriste dans *Le Silence*, qui considèrent comme pathologique la propension de H1 à la contemplation. « "C'est pathologique", je me rappelle, mon père m'avait dit ça. Il était furieux... C'est pathologique chez moi, c'est vrai, il avait raison... » (LS, 47).

Les deux pièces comportent d'autre part des péripéties, à travers des dialogues qui maintiennent un équilibre entre une fluidité apparente (celle de la surface) et les jeux de ruptures, d'interruptions, de répétitions-variations propres à la langue balbutiante et chaotique de ces mouvements intérieurs, que Sarraute identifie aux tropismes, à la sous-conversation ou encore au pré-dialogue. Cette dynamique touche toutes les « voix » et tous les personnages, que ce soit au niveau de la structure d'ensemble, de la réplique, de la phrase ou du mot.

Dans *Le Silence*, les revirements permanents de l'action prennent des proportions spectaculaires, puisqu'à l'affrontement de H1 face à Jean-Pierre, tantôt en duel, tantôt en duo, avec une construction de deux portraits en miroir comme dans *La Plus forte* de

8 Jacques Lassalle, lors d'un entretien avec Joëlle Chambon, 25 février 1999, *Le théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute : les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, thèse de doctorat, Université de Montpellier 3, 2001, p. 405.

Strindberg, comme le souligne Joëlle Chambon, se tisse le mouvement complexe de va et vient du chœur, tour à tour opposant et adjuvant de H1. La structure de la pièce est en effet rythmée par les prises de parole de ces « *voix diverses* » indiquées dans les didascalies externes, et qui désignent un chœur collectif et anonyme, menées par un coryphée en la personne de H2, dont le volume de répliques est plus important que celui des autres personnages.

Tout d'abord, les « *voix diverses* » lancent le « pavé de l'ours » à travers le mot « poésie », qui déclenche le premier scandale. Puis s'opère un revirement brusque de l'adresse : le chœur accuse en Jean-Pierre le responsable du malaise de H1 (ce qui est faux). Le chœur tente ensuite de détourner H1 de Jean-Pierre jusqu'à la « rechute » et au retour de « la poésie » à travers l'évocation par H1 des « charrettes bleues ». Dans un quatrième mouvement, le chœur deviendra finalement solidaire de H1 et tous tenteront sans succès de garder le silence face au mutisme persistant de Jean-Pierre (qui néanmoins a ri et sifflé) jusqu'à son rejet par H1.

Lorsque Jean-Pierre esquisse un mouvement de départ, tous tentent néanmoins de le retenir, jusqu'à l'anéantissement final du chœur, qui n'a plus rien à dire. H1 reprend alors son récit, et Jean-Pierre retrouve la parole. L'action, marquée par les oscillations du chœur entre deux pôles antagonistes (H1 et Jean-Pierre), n'est déterminée par aucun élément extérieur, mais seulement par l'impact des paroles prononcées, qui génèrent des mouvements de flux et de reflux, d'attaque (H1) ou d'esquive (Jean-Pierre).

Il est difficile de décider du statut de ce chœur, si ce n'est qu'il poursuit un double objectif de déblocage de la parole : celle de H1 tout d'abord, qui est invité à reprendre son récit interrompu ; celle de Jean-Pierre enfin, qui est invité à sortir de son mutisme. À l'intérieur des revirements et des péripéties, H1, semblant

s'éloigner de sa position initiale de « Chevalier de la parole », se laisse contaminer par la parole du chœur, qui, au final rejoint le point de vue de H1. Dans *Le Silence*, il est un revirement spectaculaire, lorsque F3, changeant de voix et s'exprimant « *d'une voix un peu irréaliste* », cite Balzac parlant de ceux dont la « seule présence paralyse et les voix et les cœurs » (*LS*, 55). Ce moment de bascule marque, dans la mise en scène de Jacques Lassalle, la fin des rires et des bruitages.

Si, dans les deux pièces, c'est un accident de la parole – un silence – qui a provoqué la crise initiale, d'autres crises, liées à d'autres accidents de la parole, vont venir se greffer sur cette crise initiale, jusqu'à créer une forme de « brouhaha » dans *Le Silence*. Mais dans *Pour un oui ou pour un non*, où la présence du chœur est réduite à une courte intervention des voisins, la structure dramatique est celle, plus classique, du duel, puisque chaque personnage cherche à anéantir (H1) ou à convertir (H2) l'autre, mais sans aucun recours à la forme classique du plaidoyer, puisque le principe des pièces de Sarraute est de nous placer face à une pensée qui se cherche, une pensée en prise sur l'informulé, qui laisse toujours ouverte la possibilité d'un revirement, voire d'une réconciliation, même au plus fort du conflit : c'est pourquoi « l'action, sur un plan formel, ne cesse d'osciller entre le duel et le duo »⁹, comme le souligne Vinaver.

Il faut également noter, à un niveau microstructurel – en ce qui concerne l'étude des répliques elles-mêmes –, que les enchaînements s'opèrent à travers les procédés habituels de la pragmatique théâtrale. Sur le plan formel, les répliques se succèdent selon des techniques de bouclages tantôt parfaits, tantôt serrés (quand il s'agit de reprendre en miroir les paroles de l'autre), tantôt de bouclages à retardement (comme c'est le

9 M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, op.cit., p. 40.

cas dans *LS*), voire de non-bouclages. Les figures textuelles utilisées dans les deux pièces sont l'attaque, la riposte et l'esquive, mais aussi l'interrogatoire, le récit, la répétition-variation, l'effet-miroir. Si l'action de *Pour un oui ou pour un non* oscille entre le duel et le duo, tout comme celle de *Le Silence*, qui, de plus, combine un dialogue et un polylogue, les deux pièces se nourrissent largement de l'arsenal de ces figures auxquelles le public de théâtre est habitué, car, comme l'a expliqué Sarraute dans *Le Gant retourné*, il s'agit de faire remonter la sous-conversation à la surface de la conversation, sous l'allure d'un échange banal.

À ce titre, ce que cherche Sarraute – qui, en cela, prolonge le *credo* du Nouveau Roman –, ce n'est pas une logique de la succession, marquée par un enchaînement de causes et d'effets, mais une logique de la simultanéité, qui permettrait le surgissement, dans l'instant, d'une pensée en train de se former. Les points de suspension introduisent, selon Michel Vinaver, « des espaces-temps dans le discours, le désarticulant, le disloquant, mais de façon douce presque imperceptible, pour l'amener à un degré de fluidité où il semble épouser les plus menus mouvements intérieurs »¹⁰. Les points de suspension, d'un point de vue dramaturgique, permettent les volte-face, ils permettent (au niveau micro) de laisser le champ des possibles toujours ouvert. Ils signifient moins des pauses rythmiques pour le jeu de l'acteur que des césures dans l'action.

La notion d'« action dramatique » renvoie au sens originel de « drama » (action). Or, Sarraute affirme : « dans toutes mes pièces, l'action est absente, remplacée par un flux et reflux du langage », car ses pièces, poursuit-elle, « ne contiennent aucune action

10 M. Vinaver, « Sarraute. *Pour un oui pour un non* », [dans :] *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 21.

extérieure », le langage y jouant « un rôle de détonateur »¹¹, précise-t-elle. C'est le cas par exemple du mot « poésie », qui, dès le début de *Le Silence*, provoque une explosion de rage chez H1, l'invitant à redéfinir les rapports de force avec son auditoire dont il était l'acteur adulé, avant le moment-pivot qui va décentrer l'action vers un autre acteur, muet celui-ci, en la personne de Jean-Pierre : tous vont se tourner vers Jean-Pierre, tout en n'oubliant pas leur demande initiale à H1 (de continuer son récit), l'enjeu du chœur étant de provoquer un acte de parole chez deux personnages (Jean-Pierre et H1). En cela, les tropismes constituent en eux-mêmes une action, un développement, et donc une dramaturgie, comme l'a revendiqué Sarraute. C'est pourquoi le passage à l'écriture théâtrale est un aboutissement logique des expérimentations sur les voix et sur l'adresse menées dans les romans.

Enfin, l'action pourrait se définir comme une poussée langagière aléatoire. Dans les deux pièces, la langue est celle de la conversation courante, ce qui a pu, pour certains critiques, faire songer au théâtre de la conversation ou encore au théâtre de boulevard. Sauf que les micro-actions s'originent uniquement dans la parole elle-même, gommant tout appui sur un référent extérieur et réduisant les spectateurs à des supputations sur le contexte et le cadre de ces conversations, qu'une partie de la critique considère comme des psychodrames tandis qu'une autre partie y voit des logodrames.

Dans le théâtre de Sarraute, « la parole est action et les conflits se nouent autour de l'activité langagière »¹², précise Jean-Pierre Ryngaert, ce qui fait que selon lui, dans *Pour un oui pour un non*, nous avons affaire à un conflit meurtrier, mais sans affrontements

11 N. Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1712.

12 J.-P. Ryngaert, « Le théâtre de la parole », [dans :] *Idem, Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, Lettres Sup, 2000, p. 117.

tonitruants. Ce qui compte, c'est moins la rhétorique de « l'exercice performatif du langage »¹³.

C'est bien dans cette optique que Sarraute a conçu ses trois premières pièces radiophoniques, comme un théâtre pour l'oreille, des mots murmurés dans le noir, choisissant pour cadre le champ d'une « conversation absolue », c'est-à-dire décontextualisée, à partir de voix distribuées de manière aléatoire et pouvant renvoyer, pour H1 et le chœur, à un soliloque, à une conversation intérieure qui aurait lieu à l'intérieur d'un seul être. C'est en cela que Sarraute était intéressée, comme le souligne Joelle Chambon, par une dimension « nocturne »¹⁴ de la radio, qui donne place aux voix intérieures, à l'intime qui se confond avec l'infime, bref, à ce qui relève de l'informulé, du subconscient, d'une parole balbutiante en recherche de la sensation qui la fait naître. Il s'agit du mouvement d'une poussée dans la langue, à l'image d'un accouchement – ce que Sarraute nomme la sous-conversation, ou encore le pré-dialogue.

Les pièces de Sarraute reprennent bien les éléments d'une dynamique théâtrale déjà connue et expérimentée, du théâtre de chambre au boulevard. Sarraute elle-même attachait une grande importance à ce que ses pièces puissent être compréhensibles par tous et ressembler, en surface, à une conversation banale, d'où le soin qu'elle a apporté au lissage des répliques et à la fluidité du discours, malgré les jeux de glissements opérés par la syntaxe et les points de suspension, qui suggèrent une pensée du personnage en mouvement,

13 *Ibidem*, p. 116.

14 J. Chambon, « Du roman au théâtre en passant par la radio », [dans :] *Skénographie*, 2015, p. 87-104. Disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/skenographie/1232>. Voir aussi : *Eadem*, « Voix, corps, incarnation : les pièces radiophoniques de Nathalie Sarraute ». *Aventures radiophoniques du Nouveau Roman*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 77-88. Disponible en ligne. <https://hal.science/hal-02932580>.

happée vers d'autres possibles. Cependant, l'action est ailleurs : elle est dans le drame de la parole, qui se joue dans les dessous du langage.

La radicalité du drame de la parole

Dans les deux pièces, nous assistons à un drame de la parole, non seulement parce que les personnages porte-paroles de l'écrivaine tentent d'échapper à un usage totalitaire du langage, mais aussi, comme le souligne A. Rykner, parce que « la parole est le lieu-même du drame. D'abord parce qu'elle en est la vraie scène »¹⁵. En 1967, alors qu'une journaliste lui demande si, à cause de la dénaturalisation du dialogue, son théâtre contient encore de l'action dramatique, Sarraute répond par l'affirmative : selon elle, le langage « produit à lui seul l'action dramatique... je pense que c'est une action dramatique véritable ; avec des péripéties, des retournements, du suspense, mais une progression qui n'est produite que par le langage »¹⁶.

Cette logique est visible dans les deux pièces, parce que les personnages en conflit visent à convertir l'autre à leur propre point de vue, ou à l'écraser si ce n'est pas possible, ce qui provoque des phases d'accalmie, voire de coopération au plus fort du conflit. C'est le cas à plusieurs reprises dans *Pour un oui pour un non*, où à la logique du duel se substitue momentanément celle du duo, où les personnages semblent d'accord sur tout. Cette logique paradoxale culminera à la fin de la pièce, où nous quittons les personnages au plus fort de l'entente au sein de la mésentente puisque tous deux décident ensemble, d'un commun accord, de faire une demande pour mettre fin à leur relation.

15 A. Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*. Paris, Corti, 1988, p. 42.

16 N. Sarraute, citée par Nicole Sand, « Entretien avec Nathalie Sarraute », [dans :] *Le Monde*, 18 janvier 1967.

Si la parole est le lieu du drame, elle est surtout le drame elle-même, car comme l'affirme Eric Eigenmann, « le drame sarrautien n'est pas tant le drame de la parole que le drame de l'être doué de parole »¹⁷. Nous avons chez Sarraute « une vision totalitaire de la parole »¹⁸ : rien de ce qui est dit n'est gratuit, ce qui fait que les locuteurs se retrouvent « égarés dans le labyrinthe du langage »¹⁹, selon l'expression d'Arnaud Rykner.

Les mots ont un pouvoir de disséquer, de semer la terreur, comme l'a souligné Rachel Boué²⁰ : selon celle-ci, l'écriture de Sarraute tremble devant le langage brandi comme instrument d'autorité. La violence est dans l'acte de nomination : les mots blessent, les mots attaquent les personnages dans leur intégrité tant psychique que physique. Les locuteurs craignent les blessures et les plaies à vif creusées dans leur chair par les mots. Cet imaginaire de la terreur est présent dans nos deux pièces à travers des métaphores filées, telles celle de la cage et de la souricière dans *Pour un oui pour un non*. Face à cet usage totalitaire du langage, la seule position possible est celle d'une subversion permanente, que H2 développe dans *Pour un oui pour un non* à travers l'image de la taupe qui creuse ses souterrains sous les pelouses immaculées de ceux qui se vouent, tels H1, à la surface rassurante des mots.

Un mot-carcan est déclencheur de la colère de H1 dans *Le Silence* et de H2 dans *Pour un oui pour un non* : le mot « poésie » tord l'acteur et le projette au sol dans la mise en scène de *Pour un oui pour un non* par Jacques Lassalle. Parler de « poésie », c'est tuer

17 E. Eigenmann, *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996, p. 34.

18 A. Rykner, *Théâtres du Nouveau Roman*, op. cit., p. 40.

19 A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Corti, 1988, p. 35.

20 R. Boué, « Le Drame de la parole chez Nathalie Sarraute », [dans :] *Ethiques du tropisme*, Pascale Foutrié (éd.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 153-168.

la sensation première, exigeante, que représente toute recherche du poète pour approcher le mystère dans le monde réel. Pour Sarraute, la poésie est un élan vital de l'être dans la recherche de l'infini. Il y a aussi les mots-monuments, tels ceux de « bonheur » et d'« amitié », que la pièce *Pour un oui pour un non* s'acharne à ruiner de leurs présupposés conformistes et stéréotypés.

Mais le silence est tout aussi dangereux que les mots. Dans les pièces de Sarraute, le silence est scandale et ceux qui se taisent génèrent chez les autres une inquiétude, comme c'est le cas du personnage féminin de *Elle est là* ; dans *Le Silence*, H1, le « Chevalier de la parole », se débat entre deux tentations, qui sont les menaces qui guettent tout individu parlant, à savoir : le silence ou le mot pétrifiant. Comme nous l'avons déjà signalé, ce sont des épisodes de silence prolongé qui, dans nos deux pièces, génèrent le conflit initial. Le silence, comme le mot, appartient à la même logique de la prédation. Si les mots sont présentés comme un piège et une souricière dans *Pour un oui pour un non*, dans *Le Silence* le silence de Jean-Pierre a le pouvoir d'« emprisonner » « comme un filet », et il est décrit comme une « étrange menace », un « danger mortel », qui par moments va désintégrer la parole des autres, la réduire en charpie, la ramener à l'illusoire, à l'inutile. Le supplice de ce silence, tel que l'évoquait déjà Sarraute dans ses deux romans *Les Fruits d'or* et *Martereau*, vise à vider les interlocuteurs de leur propre substance. Réduits à des marionnettes, ils ont perdu leur statut de sujet de la parole pour devenir l'objet du regard de l'autre, de celui qui se tait et dont on ignore la pensée profonde. « La présence et le regard d'autrui m'imposent une séparation traumatisante »²¹, comme le remarque Ludovic Janvier, traducteur de Beckett. Il est insupportable que quelqu'un se taise et me regarde

21 L. Janvier, *La parole exigeante*, Paris, Minit, 1964, p. 72.

parler, ce qui implique que la parole se dédouble : on assiste alors à des épisodes de dépersonnalisation de H1 dans *Le Silence*. Lui qui était à la recherche d'une parole authentique se met à entrer dans le piège des étiquettes, des clichés et du langage de la surface.

L'action apparaît donc plurielle, décentrée. Si les péripéties sont les traits saillants d'une action perceptible en surface, ce sont bien les paroles intérieures des personnages, dont les jeux de glissements sont plus imperceptibles, qui font progresser l'action. Les tropismes, ces mouvements infinitésimaux de la sensation qui affleurent au niveau du discours, sont, aux yeux de Sarraute, « de véritables drames », et elle les définit dans *L'Ère du soupçon* comme une « action dramatique »²². Les tropismes sont des mouvements, des actions, mais il s'agit de mouvements intérieurs. C'est pourquoi l'action ne se définit pas par une intrigue, ni par un problème à résoudre, ni encore par un enchaînement de cause à effet qui mène vers un dénouement. Elle se définit à l'échelle de la réplique, à travers une syntaxe et une ponctuation (les points de suspension) qui introduisent un élément de discontinu à l'intérieur d'un dialogue qui doit néanmoins se dire de manière fluide, et être capable d'intégrer cette discontinuité de manière à pouvoir épouser les mouvements intérieurs de la pensée des personnages. Lors du mouvement de bascule pendant lequel H1 se lève pour quitter H2, mettant fin à leur conversation et à leur relation, H2 reprend un instant l'avantage en se dirigeant vers lui. Sa phrase se fait confuse, s'enroule, et finalement, par une volte-face inattendue, crée chez son adversaire un effet de surprise : « Tu comprends pourquoi je tiens tant à cet endroit ? ». Plus tard, il amplifiera cet effet,

22 Cité et commenté par Joëlle Chambon, « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio », *Skénographie*, Automne 2015, n° 3, mis en ligne le 04 décembre 2016, consulté le 24 mai 2023 ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1232>

cherchant à produire une sidération par le recours à l'alexandrin. Ces basculements, ces renversements de situation sont permanents dans nos deux pièces. Dans *Pour un oui pour un non*, H2 va reprendre la situation en main jusqu'à ce que H1 à son tour l'attaque et mène le jeu. Alors que H2 louait les bienfaits de « l'abandon » propre aux contemplatifs, H1 y voit un « processus d'empîement »²³, comme le souligne Michel Vinaver. Les micro-actions découlent de l'économie interne de la réplique, qui, par sa dynamique et son évolution aléatoire, peut faire partir l'action vers des situations à chaque fois imprévues. C'est ce qui caractérise, selon Michel Vinaver, les « pièces-paysages », qui échappent aux enchaînements de cause à effet propres aux « pièces-machines » et aux pièces bien faites, sur le modèle aristotélicien. « La pièce-machine est celle dont le système de tension repose sur une intrigue centrée, unitaire, ou sur un problème à résoudre, mettant en conflit des personnages aux oppositions marquées, habités par des passions, des sentiments, des vices ou des défauts, des idées, cernées ou du moins cernables. Dans la pièce-machine, [...] la parole est avant tout instrument d'une action et au service de celle-ci. [...] La pièce-paysage est celle où l'action tend à être plurielle, acentrée - une juxtaposition d'instantanés se reliant de façon contingente -, où les personnages sont faits chacun d'une diversité de facettes dont la jointure n'est pas donnée à l'avance. Dans la pièce-paysage, il n'y a pas d'exposition préalable d'une situation, celle-ci émerge peu à peu comme on découvre un paysage avec tous les composants du relief : notamment les thèmes, mais aussi les idées, les sentiments, les traits de caractère, les bribes d'histoires, les fragments du passé qui se font jour. La parole n'est pas véhiculaire

23 M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, op. cit., p. 28.

de l'action, elle est l'action-même »²⁴. Même si selon Michel Vinaver, *Pour un oui pour un non* relève à la marge de la pièce-machine, comprenant des « micro-machines » liées aux pièges et aux méprises qui surgissent au fil des répliques, la notion de pièce-paysage est d'autant plus pertinente pour qualifier nos deux pièces qu'elles s'illustrent par un refus de commencer comme de finir. *Le Silence* commence après un monologue de H1 qui s'est déroulé hors-champ et dont on ne saura rien, sinon qu'il parle d'un épisode intime (ou infime) lié à un souvenir personnel, et qui ressurgira par vagues à la surface de la conversation tout au long de la pièce. Dans *Pour un oui pour un non*, par contre, la question de H1 éclate in *medias res*, au cœur d'une conversation déjà commencée, sauf que les présupposés du discours envoient à une relation forte et ancienne dont les données seront à peu près inconnues au lecteur/spectateur – ce qui est une grande première chez Sarraute puisque, dans l'ensemble, elle s'abstient de faire de ses locuteurs autre chose que de simples instances de parole. En ce qui concerne les fins, nous n'avons pas de dénouement dans les deux pièces, qui se terminent par une pirouette. *Le Silence* se conclut par une double fin, tout comme la pièce avait commencé par un double événement de paralysie de la parole²⁵ : après que Jean-Pierre a retrouvé la parole et prouvé qu'il est bien un homme de la surface, du clan de ceux qui ont besoin des étiquettes et de la nomination des choses, H1, par son déni du réel, a le dernier mot de la pièce, incitant à une relecture vertigineuse de l'ensemble de l'action : il ne s'est rien passé, tout a eu lieu comme en rêve. Aux quatre femmes qui lui rappellent le malaise dû au mutisme prolongé de Jean-Pierre, H1

24 *Ibidem*, p. 43-44.

25 Dans *Le Silence*, avant même que Jean-Pierre soit entré en scène, il ne faut pas oublier que c'est H1 qui, de son propre chef, interrompt le récit qu'il était en train de faire.

répond : « Eh bien, je ne sais pas non plus, je n'ai rien remarqué » (*LS*, 64). L'ambiguïté savamment entretenue tout au long de la pièce entre la réalité et l'illusion, le jeu et le non jeu, la profondeur et la surface, s'évapore face à l'amnésie finale – qui demeure inquiétante – de H1. De même, le vertige final de *Pour un oui pour un non* tient au jeu sur la fonction référentielle. Les deux amis parviennent à un consensus sur le plan d'une élaboration fictionnelle, se racontant une histoire, faisant bloc contre un tiers adverse, en la figure d'un futur tribunal imaginaire qu'ils convoqueraient et qui, comme les voisins de H1, ne comprendrait rien à leur relation, s'en tenant au lieu commun qui a donné son titre à la pièce : l'idée de rompre « pour un oui ou pour un non », c'est-à-dire sans raison valable. Cependant, après un silence qui marque le retour de l'inquiétude, le retour au monde microscopique, au monde des profondeurs souterraines du langage, les dernières répliques, de plus en plus aporiques, ne portent plus que sur la conjonction de coordination « ou », qui marque à la fois l'alternative et l'exclusion – et ne dit rien du devenir de la relation de H1 et H2 : le référent a été perdu, le dialogue s'est progressivement déréalisé, seule subsiste une épure, une réduction à deux monosyllabes, qui sont moins une conclusion qu'un enfouissement progressif dans le silence de la fin – qui n'en est pas une.

Le grossissement et le ralenti sont les deux modes opératoires qui aboutissent à une dénaturalisation de l'espace-temps. C'est Sarraute elle-même qui, à propos de *Pour un oui pour un non* lors d'un entretien avec Jacques Doillon en 1995, ne parle pas d'une pièce abstraite, mais dit qu'elle est fondée à la fois sur un grossissement (un effet de loupe sur un détail) et un ralenti, dépliant les éléments d'une situation que l'on ne prendrait pas le temps d'analyser dans la vie réelle. Tout comme J. Lassalle le soulignera à propos de *Le Silence*, J. Chambon, dans la thèse de doctorat qu'elle

a consacrée au théâtre de Sarraute, écrit : « Désignée comme irréelle (à cause du déni final de H1 : « je n'ai rien remarqué »), toute la pièce n'est que l'exploration démesurément grossie de quelques secondes de silence ». On a là « une expérimentation radicale de cette *ouverture de l'instant* que Françoise Asso désigne comme le principe de l'écriture sarrautienne »²⁶. C'est à ce titre que la temporalité de *Le Silence* est proprement irréelle. Ce ralenti est caractéristique dans le bouclage des répliques, comme si l'action de la pièce prenait place dans une parenthèse entre deux répliques, selon un système de question/réponse, au sein d'un bouclage à retardement. À l'injonction de F1 lors de la première réplique de la pièce (« Si, racontez... C'était si joli ») H1 répond seulement à la page 62, reprenant le récit interrompu : « 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 » (*LS*, 62). H1 referme la première parenthèse – celle du premier récit, comme il refermera ensuite la seconde – celle du second récit, portant sur le mutisme de Jean-Pierre. Sauf que ses derniers mots, au lieu de rétablir un ordre, instaurent un nouveau trouble, qui au lieu de boucler la pièce, nous plonge dans une logique spiralaire. De même, combien de temps dure l'action de *Pour un oui pour un non* ? On ne saurait le dire. « 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 », affirme Jean-Damien Barin dans une interview avec J. Chambon en 2000²⁷.

26 J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, op. cit., p. 371.

27 *Ibidem*, p. 412.

Sarraute cherche à créer une indétermination, une inquiétude, propre à un théâtre post-dramatique, par la déconstruction des formes dramatiques traditionnelles, et, comme le souligne A. Rykner, l'affirmation des principes de « dissonance », d' « irrésolution », de « tiraillement », et « le principe d'incertitude »²⁸ qui affecte doublement l'intrigue et les personnages. Rien n'est jamais établi, tout se joue dans un système de tensions. Il nous faut également prendre en compte l'époque de l'écriture des œuvres. Entre 1964 et 1982, le réalisme des pièces a évolué. Si *Le Silence* est marqué par le cadre abstrait de la conversation absolue, *Pour un oui pour un non* au contraire manifeste une forme de « réalisme en voie de reconstruction »²⁹, selon J. Chambon. Nous ne sommes plus dans le contexte des premières expérimentations radiophoniques (qui, de plus, n'ont pas toujours été réussies), ni dans le contexte abstrait de la conversation des premières pièces. Avec H1 et H2, nous sommes dans le contexte d'une relation d'amitié ancienne, et nous sommes dans un espace précis, l'appartement de H2, qui est à la fois son « territoire » et son « trou » (son lieu-refuge, qui fait peur à H1) et qui a un rôle actif dans l'action. « On peut dire que la fenêtre est le pivot de la pièce »³⁰. À partir du moment où H1 se dirige vers cette fenêtre, on assiste à une conversion du regard (de H2 sur H1) et donc du regard du spectateur, qui change de direction. Quel est le degré de réalité de cette fenêtre ? « Le théâtre de Sarraute se fonde sur l'idée que ce qui nous est montré relève d'une réalité intérieure », commente Joëlle Chambon, qui poursuit : « pour la première fois dans le théâtre de Sarraute, une réalité non verbale apparaît comme un

28 A. Rykner, « Nathalie Sarraute et le logodrame », [dans :] *Théâtres du Nouveau roman : Sarraute, Pinget, Duras*, Paris, Corti, 1988, p. 61.

29 J. Chambon, *Après le vieux jeu. La fiction dans le théâtre contemporain*, Paris, Hermann, 2021, p. 37.

30 *Ibidem*.

élément essentiel du texte »³¹. Mais néanmoins, elle souligne que la volonté de déréalisation est très présente dans *Pour un oui pour un non*. Nous avons affaire à un réalisme décalé, avec des éléments générateurs d'inquiétante étrangeté : l'idée d'un tribunal qui légifère en matière d'amitié, le lapsus sur la souricière d'occasion, l'apparition des voisins, forme réduite du chœur de *Le Silence*. Les voisins, représentants du Bon sens et du Lieu commun, favorisent un ancrage réaliste de la situation, mais il faut souligner des éléments insolites : on ne connaît pas leurs noms, ils « reconnaissent » H1 sans l'avoir non plus entendu nommer. Ils font songer à l'apparition étrange de Mme Pace dans *Six personnages en quête d'auteur*. D'ailleurs, dans les mises en scène de Simone Benmussa (1986) et Jacques Lassalle (1998), l'entrée en scène des voisins relève davantage du fantastique que des repères réalistes : dans le spectacle de Benmussa, ils arrivent de manière abrupte, par une porte coulissante.

Une poétique du vertige.

Si les pièces de Sarraute se jouent du vertige entre la fiction et la réalité, elles posent surtout la question du rapport du langage à la vérité. Nathalie Sarraute s'inscrit dans un vaste mouvement de suspicion à l'égard du langage tel qu'il s'est développé après la seconde guerre mondiale, mais ce qui la distingue de ses contemporains, c'est que malgré tout, elle croit au pouvoir des mots pour circonscrire l'expérience.

Tout d'abord, la question de la représentation du réel est au centre de l'écriture. Paradoxalement, les mots renvoient aussi à la « douce langue natale » que contient toute « Invitation au voyage », à la fois une donnée extérieure (propre aux projets touristiques)

31 *Ibidem*.

et intérieure, sauf que le voyage intérieur ne peut être communiqué, comme en font l'expérience H1 (*LS*) et H2 (*PO*), les deux personnages de contemplatifs et de poètes sans œuvre³² des deux pièces, la poésie renvoyant au domaine du secret, et donc du sacré, comme le précise Claude Régy, très proche des conceptions de Henri Meschonnic : « Tout texte poétique est un texte sacré, c'est-à-dire contenant du secret »³³.

Si le commun des mortels est à ce point rétif à la poésie, que cependant il veut bien encenser dans les cérémonies officielles, vivre en poésie est un parcours difficile qui consiste, dans la course de relais que constitue la littérature (les deux pièces sont truffées d'allusions à Balzac, Sand, Proust, Verlaine, Baudelaire et bien d'autres) à expérimenter en secret ce que pourrait être la contemplation, à savoir une manière d'être au monde qui abolirait la distance entre la personne qui regarde et ce qui est regardé. Le langage peut-il étreindre la part de mystère contenue dans le réel ? Ce sont les questions que se posent H1 (*LS*) et H2 (*PO*) en tentant de mettre en mots les épisodes épiphaniques vécus au contact d'objets insignifiants : un pan de mur jaune, des auvents, des charrettes bleues, un saule se reflétant dans l'eau d'une rivière. Une expérience de rupture qui marque à jamais le sujet, même si elle peut être vécue par tous (c'est là l'unanimité auquel se réfère Sarraute), et ensuite oubliée, comme c'est le cas de F3 et de F4 dans *Le Silence*³⁴, de H1 dans *Pour un oui pour un non*, ou de Georges dans *On ne sait comment*³⁵, de Pirandello. Ces expériences de l'intime

32 H1 : « Sans œuvre, c'est plus fort » (*LS*, 50).

33 Claude Régy, cité par A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 2002, p. 165.

34 « F3 : Moi aussi, à cet âge... mais depuis, je vous assure que ça m'est passé » (*LS*, 42) ; « F4 : J'ai eu ça, moi aussi, un moment ... Et bien, je peux vous le dire. Un seul truc : ne pas faire attention » (*LS*, 39).

35 À son ami qui lui demande s'il a vécu des épisodes contemplatifs

– ou de l'infime –, qui relèvent d'une dimension sacrée, représentent dans les pièces des tabous, et génèrent chez les locuteurs des réflexes de censure, voire d'autocensure. Dans *Pour un oui pour un non*, H1 revient avec perplexité sur la question des mystiques et des saints, déjà évoqués quatre pages plus tôt (PO, 38).

H1. [...] Et tu prétends que tu es ailleurs... dehors... loin de nos catalogues...hors de nos cases... rien à avoir avec les mystiques, les saints...

H2. C'est vrai.

H1. Oui c'est vrai, rien à voir avec ceux-là. Vous avez mieux... (PO, 41)

Si H2 nie vigoureusement et à plusieurs reprises la référence à Verlaine, c'est qu'il pense plutôt en effet à Maître Eckhart qu'à Verlaine. La question de l'expérience du regard porté sur un pan de mur, dont il est question dans *Pour un oui pour un non*, de même que les petits auvents qui ouvrent *Le Silence*, dont ils deviennent ensuite un leitmotiv, n'est pas un thème anodin, mais une obsession dans l'œuvre de Sarraute, qui renvoie explicitement à des épisodes épiphaniques dont la littérature, sur les traces des écrits des grands mystiques et dans un cadre laïc et postséculier, a fait un thème littéraire depuis Proust, Joyce et Woolf – une lignée dont se réclame Sarraute. Ces pans de murs parcourent toute son œuvre : on les trouve dans *C'est beau*, *Le Planétarium*, *Tropismes*, *Ici*, *Ouvrez*, *Enfance*. Le motif récurrent du mur renvoie à Proust et à la peinture. Les commentateurs de l'édition de la Pléiade notent la remarque suivante : « difficile de ne pas voir dans ce mur un souvenir du "petit pan de mur jaune" de la *Vue de Delft*, le tableau de Vermeer devant lequel meurt Bergotte dans *La Prisonnière* de Proust, que Sarraute n'a cessé d'admirer ; voir *À la recherche du temps perdu*,

lors des couchers de soleil, il répond « Oui souvent, mais qu'importe ». L. Pirandello, *On ne sait comment*, [dans :] *Idem, Théâtre VIII*, Gallimard, NRF, 1957, p. 158.

Pléiade, tome 3, 692-693 »³⁶. Les pans de murs renvoient à une écriture visuelle, picturale, dont seule la peinture peut fournir une vision d'ensemble simultanée, selon Sarraute. Mais ces pans de murs renvoient aussi au récit de l'expérience d'une lumière qui, en un fugace instant, traverse les personnages, pour y laisser une trace indélébile. C'est qu'il s'agit d'une expérience qui remet en cause les modes de représentation, abolissant la notion du temps, du moi, et remettant en cause la distance entre le dedans et le dehors, entre le sujet (qui regarde) et l'objet (qui est regardé). Les pans de murs surgissent et provoquent un bouleversement du sujet, une déchirure, une rupture dans les représentations qu'il se faisait du réel. Comme l'explique Sarraute, le sujet est brusquement projeté dans l'univers de la présence (« la vie est là », dit H2), c'est-à-dire dans une dimension du réel d'ordinaire insaisissable à l'individu.

« On est dans un état d'ouverture complète, un état où on cesse d'exister, on est ce qui est là, on est fondu avec quelque chose³⁷, c'est le moment où on cesse d'exister », explique Sarraute à Régy dans leur entretien filmé en 1989, à propos de l'épisode des petits auvents présents dans *Le Silence* et dans *Enfance*, où elle revendique la puissance de l'abandon³⁸ comme moteur de son écriture.

H1 : La vie est là. (PO, 40, 41, 42)

H2 : Il y a chez toi, parfois, comme un abandon. On dirait que tu te fonds avec ce que tu vois, que tu te perds dedans. (PO, 40)

Ce sentiment de dissolution du moi, qui correspond à une expérience de l'infini et à une conversion du regard, Sarraute le commente dans *Enfance* : « Je

36 N. Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 2034.

37 C'est moi qui souligne dans ce paragraphe.

38 F. Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, PUF, 1995, p. 29.

regarde le ciel comme je ne l'avais jamais regardé, je me fonds en lui, je n'ai pas de limite, pas de fin »³⁹. Ce récit d'expérience épiphanique, on le trouve chez les mystiques comme dans la littérature. Ce qu'il faut bien comprendre, c'est qu'il ne s'agit pas là de décrire un sentiment de surpuissance (à l'image du surhomme nietzschéen), mais une expérience d'abaissement, d'humilité, accessible aux simples. D'où l'importance de l'éloge des « simples » par H1 dans *Le Silence* : « Moi, d'ailleurs, tous mes amis... Toujours des gens très simples, des manuels » (*LS*, 53). D'où l'adjectif « sordide » (*PO*, 40) utilisé par H2 pour décrire son lieu de contemplation et d'écriture, qu'il aimerait semblable à une cellule. D'où la revendication des notions négatives d'impouvoir, d'impuissance, de « ratage »⁴⁰ (*PO*, 46) : autant de qualités qui renvoient, du point de vue de H2, à un signe d'élection artistique et spirituel. Car ce ne sont pas seulement les points de vue du béotien et de l'artiste qui s'opposent chez Sarraute – et sur lesquels s'est tellement appesantie la critique –, ce sont aussi les points de vue « mondain » et « spirituel » (au sens large) qui s'affrontent. C'est pourquoi ce qui intéresse Sarraute, ce n'est pas la notion d'inconscient, mais celle de conscience. Ses références ne sont pas du côté de la psychanalyse, mais du côté de la philosophie de Bergson, par ailleurs grand spécialiste du discours mystique. On pourrait songer à certains textes de référence célèbres ; concernant les charrettes d'un « bleu ineffable » de H1 : « H1 : vous savez, ces charrettes ..., si belles ...d'un bleu ... ineffable... » (*LS*, 45) ; de même que le récit de la contemplation de H1 dans l'épisode d'alpinisme (*PO*, 43) : ce serait, pour *Le Silence*, *La lettre de Lord Chandos* (1902) de Hofmannsthal, qui décrit des épisodes d'illuminations face à d'humbles outils

39 N. Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, p. 275. C'est moi qui souligne.
40 H2 citant ironiquement H1 : « C'est un raté », « Un raté » (*PO*, 46).

de la vie paysanne, qui motiveront le renoncement du narrateur à la poésie ; et *L'Ascension du Mont Ventoux* de Pétrarque (1336), qui décrit une méditation du narrateur sur l'humilité de la condition humaine lors d'un épisode de descente du Mont Ventoux. Cette expérience épiphanique, ou expérience de l'infini, ramène aux limites de la représentation, mais aussi du langage qui, dans ce contexte, devient caduc, et se manifeste par scories dans le lexique par la description de moments de contemplation⁴¹ (*PO*, 36, 43 ; *LS*, 46) qui jettent les autres dans une rage folle, tels la fiancée et le père de H1 :

« C'est pathologique », je me rappelle, mon père m'avait dit ça. Il était furieux... C'est pathologique chez moi, c'est vrai, il avait raison... (*LS*, 46).

Ces considérations ont pour objet de creuser le vertige de l'écriture de Sarraute, de sa nécessité, et de nous rendre sensible au lexique précis présent dans les répliques de ses personnages. Ceci nous permet de déplacer le propos des pièces de Sarraute : ce qui intéresse l'auteure, ce n'est pas tant l'usage que nous faisons du langage que la question du regard que nous portons sur le monde et sur les autres (et sur l'autre en nous-mêmes). Cette mise en abyme du regard est particulièrement montrée dans *Pour un oui pour un non*, avec la présence concrète de la fenêtre, point de bascule de la pièce, comme puissance transformatrice du regard : H2 regarde H1 qui regarde par la fenêtre et voit peut-être, par cette fenêtre, ce que H2 *a cru voir* (Rimbaud, *Le Bateau ivre*). Si le thème du regard traverse en entier la première pièce de Sarraute, il acquiert dans sa dernière pièce une singulière intensité, voire même une précision bouleversante.

41 H1 à H2 : « Nous étions là, à attendre... piétinant et piaffant... pendant que tu "contemplais" » (*PO*, 43).

Nous sommes soumis alors au vertige d'un trop-plein destiné à faire entendre un vide. Comme nous l'avons déjà dit, c'est un silence qui, dans les deux pièces, est à l'origine de l'action : un silence pesant dans *Le Silence*, un silence dû à une suspension de prononciation dans *Pour un oui pour un non*. Dans ces deux cas, le silence est perçu comme une rupture du dialogue, dérangeante pour les interlocuteurs. Mais le silence est une notion ambivalente, car elle peut référer à une position de supériorité. Dans *Le Silence*, Jean-Pierre, s'entêtant dans un mutisme radical, est le dépositaire de la parole des autres, et peut devenir, parce que personne ne sait ce qu'il pense, le lieu de toutes les projections imaginaires : il peut renvoyer à l'espace du désaccord et de la réprobation, voire de la dissidence, mais aussi à l'espace du secret, de l'omniscience. Il détient peut-être un savoir que les autres n'ont pas. A. Rykner note fort justement que les points de suspension marquent une suspension de la parole comme du silence car selon lui, les personnages, en parlant, cherchent à atteindre une forme de silence : c'est là l'ambiguïté du théâtre de Sarraute qui « cherche à nous faire entendre un certain silence ... et qui, pour nous faire entendre ce silence, est obligé d'en passer par le langage »¹. Il s'agit peut-être, dans les deux pièces, de réinvestir, dans un cadre laïc, le langage dans sa fonction sacrée, ce que pourraient suggérer les allusions à la Bible (*LS*, 32, 33, 36) et à Swedenborg⁴² (*LS*, 55), aux mystiques⁴³

42 H1 (à Jean-Pierre) : « Vous êtes, vous, si pur, d'une pureté d'ange » (*LS*, 37). Dans *Louis Lambert*, de Balzac, un enfant précoce, lecteur de Swedenborg, explique à son camarade la doctrine de Swedenborg sur l'ange, l'être intérieur et les sphères.

43 L'expression « les mystiques » renvoie à un domaine : la mystique, c'est-à-dire au répertoire des œuvres spirituelles de la tradition occidentale et orientale. Pour la tradition occidentale, nous avons les textes de la tradition grecque et patristique, italienne (Angèle de Foligno, François d'Assise), flamande (Ruysbroeck, Tauler, Suso,

(*PO*, 38, 41), aux stylites⁴⁴ (*PO*, 38) et aux saints⁴⁵ (*PO*, 38, 41). Dans *Le Silence*, F1 se fait l'avocate du silence⁴⁶. Habiter le silence, c'est aussi, au sens où l'entend Pascal – Sarraute identifie *Les Pensées* à sa propre conception du poème – le mystère du monde physique, le vertige de l'infini qui effraie, qu'il soit infiniment grand ou infiniment petit, et que Sarraute identifie à sa propre quête comme elle le détaille lors d'un entretien – incontournable – filmé avec Claude Régy en 1989 : « Je crois qu'à un certain niveau de conscience, chacun doit se sentir comme un infini »⁴⁷, explique-t-elle.

Les deux pièces interrogent également, chacune à sa manière, un vide qui est tapi sous le langage, un néant qui ne serait pas une notion abstraite, mais un néant « chargé de sens et d'émotion »⁴⁸, au sens où l'entend Régy. Selon J. Chambon, *Le Silence*, par exemple, est la pièce la plus radicale de N. Sarraute, par « 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,

Eckhart), espagnole (Jean de la Croix, Thérèse d'Avila) et française (Fénelon, Angélos Silésius, Benoît de Canfeld, François de Sales, Surin, Guyon).

44 Un des stylites les plus connus est Siméon d'Emèse, un ermite syrien chrétien du sixième siècle qui méditait au sommet d'une colonne.
45 Sainteté et mystique sont deux concepts et deux réalités différentes. La sainteté est un objectif humain, la mystique est un don gratuit. Le saint participerait plutôt d'une forme supérieure de dévotion, pratiquant les vertus à un degré exemplaire, alors que le mystique est à la recherche d'une « religion » intérieure qu'il obtient par la passivité, l'abandon.

46 Dans *Le Silence*, F1 se fait l'avocate du silence. « Moi, si j'avais la force de me retenir, je garderais le silence, toujours » (*LS*, 49) ; « Moi, je pourrais me taire jusqu'à la fin des temps » (*LS*, 52) ; « ce silence était d'or » (*LS*, 53).

47 N. Sarraute, *Nathalie Sarraute : conversation avec Claude Régy*, film, réalisation C. Régy, 99 mn, 1989.

48 A. Rykner, *Nathalie Sarraute*, op. cit., p.164.

peut-on et doit-on régler l'échange verbal? »⁴⁹ Toutes ces questions renvoient au problème philosophique de la relation du langage à la réalité, mais aussi à la vérité, au mensonge et à l'erreur. Car ce qui est troué, ce n'est pas seulement le dialogue de théâtre, tel que l'a théorisé Anne Ubersfeld⁵⁰, c'est la parole elle-même qui est « trouée »⁵¹, qui est renvoyée à une incapacité primordiale du dire, et du tout dire. « Sur ce dont on ne peut parler il faut garder le silence »⁵², écrivait Wittgenstein dans *Le Tractatus*, soulignant l'insuffisance formelle du langage pour aborder l'indicible, l'impensé, ce qui nous dépasse. Novarina y a répondu par cette formule célèbre : « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire »⁵³. Sarraute, allant dans le sens de Novarina, s'est donné pour mission d'« exprimer ce dont on ne parle pas »⁵⁴, et elle ajoute que « ce qu'on dit, ce n'est pas ce dont on parle »⁵⁵, creusant l'écart entre le mot et le référent, entre les mots qu'on dit et les corps qui les parlent.

Dans *Le Silence*, le renversement de situation final invite à reconsidérer le statut du discours, son degré de réalité, comme si seul avait été réel l'échange final entre H1 et Jean-Pierre. Le reste n'était que cauchemar

49 J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, op. cit., p. 369.

50 Pour Anne Ubersfeld, le texte de théâtre est par nature « troué » car il a besoin des éléments de la représentation, propre au travail de la mise en scène (plateau, comédiens, décors, gestes, déplacements, lumière, son, etc.) pour pouvoir pleinement exister. Voir A. Ubersfeld, « Le texte dramatique », *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1999, p. 91-93.

51 Voir L. Parisse, *La parole trouée. Beckett, Tardieu, Novarina*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

52 L. von Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, G.-G. Granger (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 7.

53 Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 29.

54 N. Sarraute, citée par Nicole Zand, « Entretien avec Nathalie Sarraute à propos du *Mensonge* et du *Silence* », [dans :] *Le Monde*, 18 janvier 1967, p. 18.

55 *Ibidem*.

et simulacre. Nous sommes face à une dramaturgie du gouffre, de l'abîme, de la faille.

Le dernier aspect de cette poétique du vertige est la présence de personnages entre abstraction et incarnation, telle que l'a très bien analysée J. Chambon dans sa thèse *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*. Dans *Six personnages en quête d'auteur*, Pirandello affirme une métathéâtralité radicale au fondement de son théâtre, remettant en cause les fondements de la convention et de l'illusion théâtrales. Six personnages incomplets, inachevés, franchissant la frontière entre la fiction et « la vie », débarquent sur un plateau de théâtre et tentent de convaincre un metteur en scène et des acteurs de bien vouloir représenter sur scène leur histoire. À partir de là s'ouvre un champ de possibles, où surviennent tous les jeux de glissements, tous les phénomènes de non-coïncidence avec les attendus habituels. La pièce transgresse la frontière entre l'acteur et le rôle (il y a d'un côté les acteurs, de l'autre les personnages), entre la scène et la salle, entre la répétition (les coulisses) et l'espace de la représentation, entre le personnel artistique (comédiens, metteur en scène, auteur) et le personnel technique (machinistes, script, souffleur), entre la réalité (la « vie ») et l'illusion, comme l'avait déjà brillamment souligné *L'illusion comique* de Corneille. Un jeu métathéâtral auquel Lagarce se livrera plus tard dans *Le Pays lointain*. Sarraute, qui fut fascinée par la pièce de Pirandello, ne dissocie pas dans ses pièces les acteurs et les rôles. Ce sont ses personnages qui subissent cette dissociation interne, jouant avec des masques fictifs d'individus stéréotypés (masque est le sens originel de *persona*, qui renvoie au personnage fictif dans le théâtre grec). Comme le souligne J. Chambon, ils sont tour à tour des

personnages aux yeux des autres (ou de l'autre⁵⁶), des bouffons (quand ils imitent l'autre et le citent pour s'en moquer⁵⁷) ou des ventriloques (quand ils jouent à devenir l'autre⁵⁸). Dans *Pour un oui pour un non*, H1 et H2 sont animés d'un tel désir forcené « d'arriver à se comprendre » – au sens étymologique de « prendre avec », c'est-à-dire de contenir et d'absorber – qu'ils sont tour à tour des personnages et des masques : « chacun *parle à l'autre* et chacun *parle l'autre*, chacun existe à la fois du dehors et du dedans, se gonflant et se dégonflant en miroir »⁵⁹, explique J. Chambon, caractérisant l'étrange dédoublement des personnages de Sarraute à travers les jeux de l'adresse, qui renvoient tantôt à un dialogue

56 Quand H1 s'affronte à H2 dans *Pour un oui pour un non*, ce ne sont plus seulement deux individus qui s'affrontent, mais des entités collectives, représentées par un « vous » accusateur. Chacun existe donc dans l'esprit de l'autre en tant que personnage porteur de valeurs, de visions du monde. « H1 est le personnage qui se définit par le mot "Bonheur", tandis que H2 est le personnage qui se définit par le mot "Poésie" », précise J. Chambon (*Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 367).

57 Dans *Pour un oui pour un non*, par exemple, H2 mime H1 quand il dit « c'est biiien... ça », et H1 mime H2 quand il dit « la vie est là ». Dans tous les cas, la citation ironique vise à défigurer la pensée de l'autre, que ce soit par la stylisation (H2 « oui pauvre maman »), par la parodie (H1 : « pendant que tu *contemplais* »), par la polémique (H2 : « alors rien qui s'appelle le bonheur »).

58 Dans *Le Silence*, H1 projette sur Jean-Pierre l'image de la figure du poète, qui le concerne personnellement, et non Jean-Pierre (« l'ingénieur des Mines »). Nous assistons à une parole en miroir, et à des portraits croisés, dans un dispositif proche de *La Plus forte*, une pièce de Strindberg que J. Chambon compare avec *Pour un oui pour un non*. J. Chambon souligne que dans *Pour un oui pour un non*, lorsque H2 en vient à parler avec des guillemets (la langue des noms), et que H1 en vient à parler par métaphores (la langue des tropismes), nous obtenons un effet de ventriloquie. « Tout le dialogue repose sur la mise en miroir des langages opposés de H1 et H2. À H1 qui s'écrie : « Quoi ça ? Assez de métaphores », s'oppose H2 : « Ah, les noms, ça c'est pour toi. » J. Chambon, *Après le Vieux Jeu, op. cit.*, p. 37.

59 J. Chambon, *Le Vieux jeu, op. cit.*, p. 38.

interpersonnel (je parle à l'autre) et intrapersonnel (je me parle à moi-même à travers l'autre).

Il est donc important de souligner les phénomènes de réversibilité et d'échanges de rôles entre les personnages de Sarraute, qui font que, notamment par le jeu de l'ironie, les personnages jouent à être le bouffon de l'autre, et parfois sombrent dans une sorte de ventriloquie, comme c'est le cas de H1 qui, dans *Le Silence*, projette son propre portrait en miroir sur la figure impénétrable de Jean-Pierre. Chacun parle à l'autre et parle l'autre en soi-même. La notion d'altérité – face à soi-même, face à l'autre – est un élément essentiel de la dramaturgie de Sarraute, marquée par le thème du double. Une dramaturgie qui, inévitablement, sème le trouble dans l'esprit du spectateur.

Il faut noter cependant qu'un chemin a été parcouru entre les deux pièces, puisque *Le Silence* reposait sur une expérimentation de voix abstraites destinées à une conception nocturne de la radio, tandis que presque vingt ans plus tard, l'héritage pirandellien du personnage qui n'arrive pas à se constituer va aboutir dans *Pour un oui pour un non* à un jeu ambigu de H1 et H2 qui, selon Joëlle Chambon, sont « deux personnages qui se construisent et se déconstruisent en miroir, par le seul jeu du dialogue entre les deux « locuteurs-ventriloques »⁶⁰. H1 est celui qui a constamment besoin de la dénomination et d'un langage classificateur de surface ; H2 est celui qui fuit la dénomination et vit au niveau de la vie tropismique profonde. « Les noms, ça c'est pour toi », dit H2 dans *Pour un oui pour un non*, évoquant le langage classificateur qui enferme. « Assez de métaphores ! », dit H1 (*PO*, 36), évoquant le langage imagé de H2 qui fuit le caractère définitif de la nomination par le recours, toujours imparfait et approximatif, à la métaphore. Mais au bout

60 J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 370.

du compte, H1 se laisse prendre par le système de H2, n'ayant pas non plus envie d'être catalogué, ce qui fait que la pièce de Sarraute évolue vers ce que J. Chambon nomme un « *pirandellisme* profondément optimiste »⁶¹ (l'indécision des personnages de Pirandello ayant souvent une résolution tragique). Mais il est deux manières d'introduire une scission ou une dissociation à l'intérieur du personnage : par la dépersonnalisation ou par la « désidentité »⁶². Chaque cas renvoie à un univers de références complètement différent. Dans le premier cas, les personnages sont prisonniers d'un mimétisme qui les conduit à être contaminés par le discours normatif de l'autre. Cette tendance a beaucoup été commentée par la critique car c'est la plus évidente et la plus simple à observer. E. Eigenmann parle dans ce cas d'« énonciation citationnelle »⁶³ : il s'agit de citer des clichés, des étiquettes, des lieux communs, ou de reprendre la parole de l'autre, ce qui aboutit par exemple chez H1 à « dramatiser le dialogisme »⁶⁴, puisque le personnage n'est plus lui-même, il parle comme s'il avait oublié ses propres convictions, il est aliéné par la parole de l'autre et participera au ballet des étiquettes qui caractériseront tour à tour Jean-Pierre : « si paisible, si gentil » (LS, 31), « vilain sournois » (LS, 31), « très timide » (LS, 34), « un garçon si modeste, si sage » (LS, 32), « pur », « grand connaisseur » (LS, 38), « poète » (LS, 49), « destructeur » (LS, 54), « snob » (LS, 54), « Jean-Pierre-la-terreur » (LS, 32), « le redoutable bandit », « le vilain »

61 *Ibidem*, p. 372.

62 L'expression est d'Evelyne Grossmann dans *La défiguration*. Artaud, Beckett, Michaux, Paris, Gallimard, 2004.

63 E. Eigenmann, *La parole empruntée : Sarraute, Pinget, Vinaver : théâtres du dialogisme*, Paris, L'Arche, 1996, p. 12. E. Eigenmann parle d'une « énonciation citationnelle et collective » qui peut être selon Antoine Compagnon « un énoncé répétant et une énonciation répétante », ou alors des emprunts explicites au discours de l'autre.

64 *Ibidem*, p. 22.

(*LS*, 32), « l'homme terrible qui fait peur » (*LS*, 32), « un imposteur » (*LS*, 55). Eigenmann souligne ce « clivage énonciatif » entre le locuteur et son énoncé, ce qui, selon lui, est « exceptionnel dans l'histoire du théâtre, cohérence psychologique oblige » et « apparente les œuvres de Michel Vivaver, de Nathalie Sarraute et de Robert Pinget », car ce clivage énonciatif, chez ces auteurs, « tient lieu de nœud dramatique »⁶⁵. Et il y a, dans l'autre cas, la perte de soi choisie et assumée, une notion plus subtile, qui renvoie à la philosophie et à la métaphysique, et qui consiste à se perdre dans l'infini, à s'annihiler dans l'acte de contemplation : c'est le thème des deux pièces, leur *leitmotiv*, le « référent indicible »⁶⁶ porté par les voix de H1 dans *Le Silence*, et de H2 dans *Pour un oui pour un non*, et qui nous ramène au théâtre de Beckett.

Mais enfin, il faut être de son temps. Moi-même, je me répète toujours ça, chaque fois que je vois un tracteur remplacer une belle charrette... vous savez, ces charrettes.. si belles.. d'un bleu... ineffable... (*LS*, 45)

Dans cette réplique de *Le Silence*, H1 tisse la langue du lieu commun (« il faut être de son temps ») et l'évocation de l'expérience « unanime », que tout être humain connaît ou a connu au moins une fois dans sa vie : l'expérience de l'ineffable. « Chacun de ces objets, et mille autres semblables, dont un œil ordinaire se détourne avec une indifférence évidente, peut prendre pour moi, soudain, en un moment qu'il n'est nullement en mon pouvoir de provoquer, un caractère sublime et émouvant »⁶⁷, écrivait le narrateur de *La Lettre de Lord Chandos*, décrivant son expérience de malaise à l'intérieur du langage, liée à un sentiment de dissolution du moi.

65 *Ibidem*, p.7.

66 *Ibidem*, p. 35.

67 H. von Hofmannsthal, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 45.

Entre la première pièce de Sarraute et la dernière, un chemin a été parcouru entre la désincarnation et l'incarnation du personnage. Si l'on pouvait parler de voix et d'*interpersonnages* pour la première pièce, *Pour un oui pour un non* au contraire est marqué, selon J. Chambon, par « le retour au premier plan de la question de la figuration et du personnage »⁶⁸, qui s'est opéré à partir de la troisième pièce de Sarraute (*C'est beau*) marquée par le recours à des types (le fils, la mère, le père) à l'intérieur d'un huis-clos familial. Dans *Pour un oui pour un non*, le personnage n'est toujours ni un caractère, ni une figure, ni un type, mais néanmoins on peut parler d'un « personnage en cours de reconstruction »⁶⁹, comme le souligne J. Chambon. Avec *Pour un oui pour un non*, on ne peut plus totalement se rallier aux positions esthétiques antérieures de Sarraute. L'efficacité dramatique de la dernière pièce est liée à une concentration sur le couple et à l'aboutissement d'un lent travail de focalisation sur le duo, par un retour du public sur la scène (avec le couple des voisins), et au final, par un retour de la réflexion sur le personnage. Comme le note Vinaver, même si H1 et H2 n'ont pas de nom, même si on ne connaît pas vraiment leur degré de réalité ni leur degré d'altérité l'un par rapport à l'autre, même si on pourrait voir dans *Pour un oui pour un non* « une forme proche du soliloque où l'auteur parle au public par le je de deux voix entrelacées » (c'est du moins ce que proposent ceux qui y voient un logodrame : A. Rykner, P. Pavis...), « pourtant (et c'est la singularité de cette œuvre), on « croit » à ces personnages et on s'intéresse à ce qui se passe entre eux. L'œuvre chemine sur la ligne de partage entre ce qui est fiction et ce qui échappe à la fiction »⁷⁰.

68 J. Chambon, *Le Vieux jeu*, op. cit., p. 36.

69 J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, op. cit., p. 259.

70 M. Vinaver, *Écritures dramatiques*, op. cit., p. 46.

C'est que la présence de la voix auctoriale, diffuse mais néanmoins perceptible, malgré un comique permanent qui s'applique à tous ses personnages, y compris à ses porte-paroles, fait son retour sur la scène, par le biais de récits interrompus. On ne peut oublier que le récit *off* qui ouvre *Le Silence* en 1964 et parle des « petits auvents » merveilleux de la maison d'enfance de Sarraute à Ivanovo sera écrit et développé presque vingt ans plus tard dans *Enfance* (1983) dont la rédaction suit d'un an l'écriture de *Pour un oui pour un non* (1982).

J'étais assise, encore au Luxembourg [...] ...je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses, les arbres fleuris [...]... et à ce moment-là, c'est venu... quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand amoindrie, en partie effacée elle me revient, j'éprouve... mais quoi ? quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : « bonheur », qui se présente le premier, non, pas lui... « félicité », « exaltation » sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas... et « extase »... comme devant ce mot ce qui est là se rétracte... « Joie », oui, peut-être... ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger... mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes... des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot ? ... de vie à l'état pur, aucune menace sur elle, aucun mélange, elle atteint tout à coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre... jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre... je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi.⁷¹

La voix – ou les voix – de l'auteur démiurge qui manipule ses personnages est bien là, pour témoigner d'une expérience radicale qui affecte le langage comme le sujet : une expérience de vertige sans doute à l'origine de la poétique. L'« unanimité » dont se réclame

71 N. Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 2019, p. 66-67.

Sarraute ainsi que ses personnages porte-paroles⁷², ses recherches radiophoniques d'une « voix sous la voix » ou d'une présence sans sujet, aussi utopique qu'impossible, relèvent de cette nécessité d'inscrire d'une nouvelle manière la voix auctoriale dans le théâtre. Le vertige, c'est celui de l'identité individuelle : « Je n'ai pas de sentiment d'identité. Je pense qu'à l'intérieur de nous, très profondément, nous sommes pareils »⁷³, affirmait Sarraute. Si les voix de ses personnages sont interchangeables, c'est qu'elles sont aussi les paroles intérieures de sa propre voix, à elle.

D'ailleurs, dans sa thèse, J. Chambon, évoquant le conflit entre H1 et H2 dans *Pour un oui pour un non*, note les paroles de Sarraute qui, lors d'un entretien avec Klaus Schöning, oppose le désir de « vivre dans le siècle » et celui de vivre « la vie profonde, celle des créateurs, avec la solitude, le ratage social qui l'accompagne forcément, du moins un temps ». Mais Sarraute précise que ces deux tendances, « 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 »⁷⁴. Sarraute dit se reconnaître pleinement dans le roman de Thomas Mann, *Tonio Kröger*, qui parle de ce déchirement à l'intérieur de l'écrivain, entre la vie bourgeoise et la vie artistique : « c'était tellement moi, ma façon de sentir... C'était comme si je l'avais écrit »⁷⁵, confiera-t-elle à Françoise Asso.

72 « Nous sommes tous pareils, des frères, des égaux », dit H1 dans *Le Silence*, p. 54.

73 N. Sarraute, « Conversations avec Simone Benmussa », [dans :] *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 81.

74 N. Sarraute, Entretien avec Klaus Schöning, *Atelier de création radiophonique*, Radio France 13 décembre 1981, [cité par] J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, op. cit., p. 379.

75 « Leur jardin secret ». Propos recueillis par Françoise Asso, [dans :] *La Quinzaine littéraire*, 1er aout 1992, n° 606, cité par J. Chambon, *Le Théâtre de Nathalie Sarraute*, op.cit., p. 378.

Mann écrit : « 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 »⁷⁶. J. Chambon voit en H1 et H2 « une figuration du déchirement intime de l'écrivain Sarraute »⁷⁷. C'est peut-être aussi en cela que son théâtre est d'une certaine manière « émouvant », car il rejoint le désir, chez Sarraute, de cerner « l'expérience imaginaire »⁷⁸ qui à l'origine de l'écriture (point de vue de la production) comme de la réception par le spectateur.

76 Thomas Mann, *Tonio Kröger*, Stock, 1992, p. 266.

77 J. Chambon, *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, op. cit. p. 379

78 N. Sarraute, « Ce que je cherche à faire », [dans :] *Conférences et textes divers, Œuvres*, op.cit, p. 1699.

bibliographie

- Asso F., *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, PUF, 1995.
- Chambon J., *Le Théâtre dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Les paradoxes de l'abstraction et de l'incarnation*, thèse de doctorat, Université de Montpellier 3, 2001.
- Chambon J., *Après le vieux jeu. La fiction dans le théâtre contemporain*, Paris, Hermann, 2021.
- Chambon J., « Du roman au théâtre en passant par la radio », [dans :] *Skénographie*, 2015.
- Eigenmann E., *La parole empruntée. Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996.
- Finas L., « Nathalie Sarraute : "Mon théâtre continue mes romans..." ». Propos recueillis par L. Finas, [dans :] *La Quinzaine littéraire*, 16 décembre 1978.
- Foutrié P. (dir.), *Ethiques du tropisme*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Grossmann E., *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Gallimard, 2004.
- Hofmannsthal H. von, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Paris, Gallimard, 1992.
- Janvier L., *La parole exigeante*, Paris, Minit, 1964.
- Mann T., *Tonio Kröger*, Stock, 1992.
- Novarina V., *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 1999.
- Parisse L., *La parole trouée. Beckett, Tardieu, Novarina*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- Ryngaert J.-P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Nathan, 2000.
- Rykner A., *Théâtres du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras*. Paris, Corti, 1988.
- Rykner A., *Nathalie Sarraute*, Paris, Corti, 1988.
- Sarraute N., *Le Silence*, A.Rykner (éd), Paris, Gallimard, 1993.
- Sarraute N., *Pour un oui ou pour un non*, A.Rykner (éd), Paris, Gallimard, 1999.
- Sarraute N., *Œuvres complètes*, Gallimard, 2000.
- Sarraute N., « Conversations avec Simone Benmussa », [dans :] *Nathalie Sarraute. Qui êtes vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1999.
- Vinaver M., « Sarraute. Pour un oui pour un non », [dans :] *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.
- Wittgenstein L. von, *Tractatus logico-philosophicus*, G.- G. Granger (trad.), Paris, Gallimard, 1993.
- Zand N., « Entretien avec Nathalie Sarraute à propos du Mensonge et du Silence », [dans :] *Le Monde*, 18 janvier 1967.

abstract

The Sarraute theater. A poetry of vertigo in *The Silence* and *For no good reason*

Nathalie Sarraute's theater is part of the attitude of suspicion towards language which marked her era, being part of a drama of speech which leaves a large part to the negative notions of silence, of doubt carried on the instance of speech, emptiness, even worry. However, there is some dramatic action in *Le Silence* and *Pour un oui pour un non*. Between her first and last piece, the characters weigh themselves down with flesh and develop a poetics of vertigo, which expresses the dissolution of the self, the presence-absence in the world, the enigma of otherness.

keywords

Nathalie Sarraute, theater, *Le Silence*, *Pour un oui ou pour un non*, action, speech drama, vertigo

mots-clés

Nathalie Sarraute, théâtre, *Le Silence*, *Pour un oui ou pour un non*, drame de la parole, vertige

lydie parisse

Lydie Parisse est Maîtresse de conférences HDR en Littérature française et arts du spectacle, également écrivaine, metteuse en scène. Elle a publié deux romans et six pièces de théâtre toutes portées à la scène. Ses essais publiés aux Classiques Garnier sont : *Mystique et littérature : l'autre de Léon Bloy* (rééd. 2019) ; *La parole trouée : Beckett, Tardieu, Novarina* (rééd. 2019) ; *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence* (2014) ; *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain* (2019) ; elle a dirigé *Le Discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours* (2012) et co-dirigé *Processus créateur et voies négatives* (parution février 2024) et *Voie négative* (*Cahiers ERTA* 2023).

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 28.10.2023 Accepted : 29.11.2023 Published : 21.12.2023	VARIA	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0002-3081-8175		
L. Parisse, « Le théâtre de Sarraute. Une poétique du vertige dans <i>Le Silence</i> et <i>Pour un oui pour un non</i> », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 36, pp. 177-217. DOI : 10.4467/23538953CE.23.037.18977		
www.ejournals.eu/CahiersERTA/		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		