

## CHAPITRE I

### INTRODUCTION



Nathalie Sarraute, considérée comme pionnière du Nouveau Roman, est un des écrivains du XXe siècle dont l'oeuvre est indissociable de sa réflexion théorique. Son écriture est définitivement associée à la notion de “tropismes”, à ces vibrations infimes, intérieures et indéfinissables. Ou plus nettement, c'est vers cet instant tropismique que l'écriture sarrautienne converge toute entière, dans sa thématique et dans sa mise en forme. Ainsi, son écriture est une lutte en direction de l'indicible. Elle s'efforce de saisir les sensations au plus près de leur source, à l'état naissant. Et l'auteur du tropisme essaie de “donner forme à l'informe”, forme la plus appropriée pour mieux traduire les tropismes.

Lorsqu'on parle aujourd'hui de N. Sarraute, on pense d'abord à ses innovations techniques et à ses recherches formelles. On songerait aussi immédiatement à *Tropismes*, son premier livre à la “forme sensible” dont le “prédialogue”, ou la “sous-conversation” de cette “écriture de l'écart” se manifeste. Alors, dans la présente étude, qui se divisera en trois grands chapitres, il semble nécessaire de commencer notre travail, dans **le chapitre suivant**, par une analyse sur ces traits essentiels pour mieux expliquer son écriture du tropisme au théâtre.

Notre hypothèse de travail est de clarifier l'écriture théâtrale de N. Sarraute. Nos modèles d'analyses s'inspirent de la méthode de Pavis (2002b), qui nous initie à une lecture pragmatique du texte dramatique et nous procure de nouveaux outils d'analyse. Outre cela, pour éviter les questions de terminologie, concernant le théâtre, on emprunte la grande majorité des termes utilisés et définis dans *Poétique du drame moderne et contemporain : Lexique d'une recherche*, dirigé par Jean-Pierre Sarrazac (2001) et dans *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis (2002a).

Le texte dramatique de N. Sarraute que nous allons citer dans notre travail est imprimé en forme de recueil sous le titre *Théâtre* chez la Pléiade. Nous respectons donc la pagination et le graphisme des six pièces de N. Sarraute, dans ses *Oeuvres Complètes* (1996), éditées par Jean-Yves Tadié. Ce qui nous intéresse, c'est d'abord la physionomie textuelle. C'est la surface particulière qui présuppose la profondeur insolite.

**Le troisième chapitre** est consacré à analyser la macrostructure de chacune de ses pièces. On verra que la structure des didascalies et des dialogues chez N. Sarraute confirme une tentative d'écriture et une expérimentation technique et formelle, visant à mieux transmettre les mouvements imperceptibles au lecteur-spectateur. Ou plus précisément, c'est le tropisme, ce fond insolite, qui oblige la dramaturge à adopter une nouvelle forme d'écriture, "à écrire ainsi et pas autrement". (N.S, 1996: 1655)

De plus, il nous paraît impossible d'étudier le tropisme en négligeant le rythme de son écriture. Pour expliciter cette sensation tropismique dans ses pièces, nous proposons ici de suivre au fil de la lecture la pause discursive et/ou l'espace vide dans son oeuvre au niveau de l'apparence physionomique. Chez N. Sarraute, ce que l'on dit est moins important que la façon de le dire. Et le langage essentiel, qui privilégie l'effet prosodique, et crée le mouvement du dialogue, est indispensable pour faire entendre le vrai sens de la parole et pour capter, formuler et exprimer les tremblements intérieurs (N.S, 1996: 1686):

Il se tend et vibre pour que dans ses résonances  
les sensations se déploient et s'épandent.

Il se soumet à des rythmes.

Il accepte des assonances.

Il retrouve des mots et en découvre.

Il coupe ou allonge les phrases, selon les exigences  
de ces sensations dont il est tout chargé.

Il devient primordial.

Il s'avance au premier plan.

Il devient l'égal de ce que sont, dans la peinture ou dans la musique, la couleur, la ligne ou le son.

Le langage n'est essentiel que s'il exprime une sensation.

Par ailleurs, la forme habituelle du théâtre se trouve modifiée dans les six pièces de N. Sarraute. Sans personnages au sens traditionnel, ni intrigue, le tropisme se fait sentir à travers la guerre des mots. C'est pourquoi, d'après Régy, le drame intérieur de N. Sarraute, au sein de la création dramatique contemporaine, est bien éloigné des enjeux habituels du "théâtre", voire "une destruction totale" de théâtre traditionnel (Rykner, 2002: 154):

(...) les oeuvres dramatiques de Sarraute sont intéressantes dans la mesure où elles nous proposent pour ainsi dire une destruction totale de "théâtre". Il n'y a pas de "théâtre" chez elle. Elle le dit d'ailleurs très clairement à sa façon lorsqu'elle affirme : "Moi, je ne vois jamais aucune image, je ne vois rien. Je ne sais pas ce que doivent faire les acteurs, ils peuvent faire ce qu'ils veulent."

Les personnages sentent passer en eux la vibration infime. En fait, aucun discours, aucune catégorie toute faite ne peut recouvrir ce qu'ils éprouvent. Il s'agit de quelque chose de plus profond, de plus essentiel. Mais ils veulent tout dire et dire tout, même s'ils n'ont pas de mots pour l'exprimer. Notons, avec Rykner (1988 : 39), que N. Sarraute cherche à faire "découvrir au théâtre la richesse dramatique de la parole" Et ce logodrame sarrautien, qui prime l'interaction, met toute la forme dramatique en crises: crise de la fable, crise de l'action, crise du personnage, crise du dialogue, et crise du rapport scène-salle.

C'est une écriture théâtrale contemporaine qui cherche à s'affirmer. Comme l'a bien expliqué Jean Vilar: "De tous temps, le théâtre a cherché à se transformer. C'est ce qu'on appelle les crises. Tant que le théâtre est en crise, il se porte bien." On pourrait dire que N. Sarraute participe à cette contestation radicale des formes et des techniques antérieures pour renouveler le modèle de l'écriture théâtrale.

**Le dernier chapitre** de notre recherche sera nécessairement centré sur l'analyse du dialogue. Notre travail donne de l'importance à la dualité du logodrame sarrautien: le double plan du dialogue, et les deux pôles des personnages sarrautiens: "porteur" et "chasseur" de tropismes. Le chasseur propose la norme fixe et sécurisante. Il veut tout nommer, tout classer bien que l'indicible existe. Le porteur a du mal à accepter les faux-semblants de ces mots. Il ne sait pas comment catégoriser et étiqueter les tremblements infimes.

Sans fable, ni action, c'est par l'effet du discours que l'action dramatique se forme et instaure le danger sur la scène. Au niveau de l'apparence, les personnages sont simplement en contact avec les autres dans l'esprit d'une conversation amicale et familiale. Mais au niveau des tropismes, quelque chose de gênant, de menaçant, d'angoissant commence à se produire, soit parce que certains mots ont été prononcés, soit parce qu'ils sont restés dans le silence. Pour mieux expliquer ce mécanisme tropismique ainsi que la force dramatique de la parole, nous allons faire une étude approfondie sur la dimension dialectique des échanges.

Et à la fin de cette recherche, nous nous permettrons de proposer le modèle plus adapté, plus approprié pour mieux démêler l'écheveau des tropismes qui se tisse au coeur de l'écriture théâtrale de N. Sarraute.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย