

CHAPITRE V

CONCLUSION

N. Sarraute confirme que la fusion de la sensation et du langage est une expérience unique. (Angremy, 1995: 36/37) L'émotion la plus profonde reste ainsi inanalysable et inexprimable. Alors, dans son écriture, N. Sarraute ne raconte pas ses aventures intérieures mais elle fait vivre et revivre les frémissements souterrains à travers l'interaction dialectique entre les deux pôles des interpersonnages linguistiques. N. Sarraute sait très habilement exagérer les traits contradictoires de ces interactants jusqu'au stade du conflit. Ce n'est pas par hasard qu'elle a choisi et mis en vedette les tropismes négatifs. Certes, il existe des tropismes positifs qui nous attirent vers les autres. Mais pour mieux dramatiser la parole de ses interpersonnages, il lui faut une lutte et une violence.

Alors, les tremblements intérieurs au théâtre sarrautien sont principalement destructeurs. Voici la justification de la dramaturge dans un entretien de 1990 (Rykner, 2002: 194):

(...) je préfère les prendre quand il y a un état de conflit; cela bouillonne davantage. Autrement, tout est calme.

Je choisis le moment où quelque chose ne va pas, quelque chose de très léger, d'à peine sensible. Je regarde alors ce qui se passe lorsqu'on l'observe à la loupe.

Pour mieux rendre sensible les mouvements psychiques, N. Sarraute privilégie les jeux dynamiques avec le mécanisme du dialogue, et notamment avec les petits faits anodins du langage: le silence imperceptible, le léger mensonge, la prononciation anormale ou l'intonation ridicule, les expressions banales. Ce sont des riens ou le rien qui sont mis sur scène.

S. Benmussa a justement expliqué que chez N. Sarraute, il faut souligner l'immense importance de l'infime, surtout dans le cas des émotions vagues, nées pendant l'interaction. La dramaturge pose son microscope et examine ces riens qui peuvent se répercuter fortement et transformer une situation (Benmussa, 1999: 26-27):

Quand ce "rien" se carre dans un arrière-coin de l'esprit, il projette une ombre qui risque d'envahir le tout. Ce n'est plus une vapeur brumeuse mais il devient une pierre pour l'habile manieur de fronde.

Cet échange de paroles, seul, installe le danger. Pas d'intrigue, c'est par l'effet de cet échange que l'action dramatique va se former, que les liens vont se tendre et se détendre. (...) Entre les mots familiers qui n'ont l'air de rien et le ton sur lequel ils sont dits (qui leur donne un autre air), se situe le décalage, se creuse la fissure (...).

Pour N. Sarraute, l'écrivain, en tant qu'artiste, "crée un monde qui vient grossir la réalité connue et étend plus loin le champ du visible." (N. S., 1996: 1619) La scène sarrautienne, d'après Rykner, s'offre comme le lieu idéal où toutes les forces sont accumulées. Et elle nous plonge dans l'univers inconnu et imaginaire (Minogue et Raffy, 1995: 253):

Rien de moins "réaliste" que la dramaturgie sarrautienne, car le réel poussé au bout de sa logique nous fait faire un saut au delà du réel, dans le rêve théâtral que délimite la scène et qui par sa condition de rêve et de lieu de défoulement peut seul agir sur ce même réel.

Bien que N. Sarraute soit avant tout le mime de la parole d'autrui, la conversation sous la forme familière au théâtre de N. Sarraute est bien différente de "la conversation mondaine".

Certes, son génie consiste à savoir capter les façons de parler des gens, des bribes de phrases, des fragments du dialogue, mais elle sait habilement reformuler et choisir l'essentiel pour faire comprendre le grand écart entre ce que nous voudrions dire et ce que nous finissons par exprimer. Il faut faire attention à la parole, parole qui est en effet dangereuse – c'est "l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes", comme N. Sarraute le souligne dans *L'Ère du soupçon*.

C'est ainsi que la cruauté du logodrame déchire les faux-semblants du discours et nous donne une nouvelle vision du moi et du monde. Chez N. Sarraute, à partir de la réalité banale dans la vie quotidienne, une réalité nouvelle, réalité psychique et préverbale se dégagera. Et le théâtre de la cruauté au sens sarrautien aboutit à des situations, à la fois, tragiques et comiques. D'abord, c'est parce que tout peut se dire. Ensuite, il est absolument irréaliste. De plus, N. Sarraute explique dans un entretien de 1974 que c'est grâce à l'exagération d'une chose imperceptible (Rykner, 1988: 53):

L'humour vient du grossissement. C'est toujours humoristique quand on grossit une chose infime. C'est comique. Moi, quand j'écris, je m'amuse, c'est à la fois terrible et comique.

De toute façon ce que N. Sarraute cherche à faire, ce n'est pas de créer le théâtre de la cruauté, ni le comique mais le théâtre spirituel. Chez la dramaturge, l'important, c'est ressentir quelque chose avant de chercher à comprendre. Sans queue, ni tête, le tropisme est mis sur scène. Pour mieux traduire l'inexprimable, il lui faut aussi jouer avec le blanc, le silence. Le texte sarrautien est ainsi troué. C'est une sorte du dialogue qui demande nécessairement la participation active du lecteur-spectateur pour compléter cette lacune discursive.

N. Sarraute sait bien qu'il n'existe jamais de mots justes pour définir les vibrations souterraines. Mais il lui faut affirmer dans son entretien, *La Littérature, aujourd'hui*, l'importance de mettre en valeur le rapport entre les tremblements imperceptibles et la nouvelle forme du discours (N.S., 1996: 1657):

En l'absence d'une forme qui les crée, ces éléments resteront invisibles, inexistantes, Sans la forme, ils ne sont rien. Mais la forme n'est rien sans eux.

Eux seuls donnent à la forme ses pouvoirs, par leur nouveauté qui donnent sa nouveauté à la forme, par leur vérité que le lecteur reconnaît et dans laquelle la forme ne serait pas pour lui que lettre morte, (...)

Notons aussi, avec Pavis, que le logodrame donne de l'importance à "une fable métalinguistique" qui reflète les mécanismes du langage sous une forme dynamique et dramatique. Alors, dans ce logodrame, toute progression vient du dialogue, du jeu subtil sur les mots. (Pavis, 2002b: 41) Contre le courant de l'époque où la psychanalyse et les sciences modernes se partagent l'interprétation et la transformation des relations entre l'homme et le monde, N. Sarraute refuse le discours autoritaire des spécialistes. C'est ainsi que les interpersonnages sarrautiens sont relativement identifiables sur le plan des tropismes: le porteur ou le chasseur de tropismes, sans renvoyer à la référence socio-culturelle de l'époque.

Les tremblements intérieurs et prélinguistiques dans l'écriture du tropisme sont ainsi possibles dans toutes les langues et les cultures. Et d'après A. Raynouard (2003), l'oeuvre de N. Sarraute, réputée difficile n'en conquiert pas moins sans cesse de nouveaux publics: l'intérêt qui lui est porté dans le monde entier - elle est traduite en trente langues- atteste la pertinence de ses interrogations en cette fin de XXe siècle.

Dans l'univers littéraire, N. Sarraute, souvent avant les autres, nous montre les brisures presque imperceptibles qui annoncent des transformations au XXe siècle. Ses *Tropismes*, écrits depuis 1932, parus en 1939, élargissent les infimes craquelures, jusqu'au creux. Et il faut noter que ses premiers ouvrages deviennent l'inspiration pour les romanciers novateurs des années cinquante, qui cherchent le renouvellement de l'écriture romanesque.

D'ailleurs, le logodrame sarrautien, dès *Le Silence*, paru en 1964, est considéré comme un des "piliers" de l'écriture dramatique actuelle, véritables "classiques de la modernité" (Pavis, 2002b) C'est en effet une nouvelle mode d'écriture qui cherche à libérer l'art dramatique du traditionalisme et de l'antithéâtre de son temps, mettant l'accent sur l'absurdité, la solitude ou l'incommunicabilité entre les gens.

Avec son art de la critique, et l'art du soupçon, N. Sarraute, n'est pas seulement considérée comme "poète", "romancière", "dramaturge", mais aussi "critique", "essayiste" et "philosophe", qui refuse toutes les formules bien établies et les classifications traditionnelles des genres. D'après J. Piatier (1983: 24), N. Sarraute est poète par le flux des images, romancière par le don d'observation, philosophe qui a intéressé les philosophes par ce qu'elle nous révèle sur la précarité de l'être. Selon la remarque de P. Verdrager (2002: 165), le fait de la nommer philosophe, tour à tour platonicienne, leibnizienne ou heideggerienne, est une manière de qualifier l'intelligence de la personne. En ce qui concerne les réflexions sur le lien entre le discours et l'indicible, les critiques comparent l'écriture de N. Sarraute avec celle de grands penseurs. Et pour expliciter l'écriture sarrautienne, ils citent souvent la pensée d'Husserl (Rykner, 2000: 138-139), de Bergson (Rykner, 2002: 30) ou la philosophie de la parole parlante de Merleau-Ponty (Boué, 1997: 165-167, et Gosselin-Noat, 2000: 149-150) En un mot, le dialogue polyphonique dans le logodrame sarrautien met en doute toutes les idées reçues et interroge sur la valeur bien établie.

C'est ainsi que les recherches plus philosophiques restent préférables pour mieux déchiffrer l'écriture du tropisme. La vibration intérieure et imperceptible qui devient la substance vivante des ouvrages littéraires, est, en effet, au centre des controverses métaphysiques, épistémologiques et l'éthique de chaque époque. Ce serait la conception platonicienne concernant *l'Idos*, la proposition de Kant de se taire devant *le Noumène* et de Wittgenstein, devant l'indicible, qui nous justifient et confirment l'importance de l'intériorité tropismique.

Notons également, avec Pavis, que le silence structural dans l'écriture théâtrale contemporaine, y compris dans celle de N. Sarraute, "fait la découverte du vide, dans la conception chinoise ou japonaise, d'un geste et d'une parole délivrés de

l'expressivité d'un sens antérieur à transmettre : 'le vide est tout-puissant puisqu'il peut tout contenir. Dans le vide seul, le mouvement devient possible.' (Okakura Kakuro, *Le Livre de thé*, 1906). (...) Cette conception orientale semble s'appliquer à la manière dont le théâtre contemporain s'empare du silence pour sortir du néant." (Pavis, 2000: 27) Dans le Bouddhisme les mouvements de l'âme sont bien analysés, classés, étiquetés et nommés, sous des moyens multiples. Serait-il possible de faire une étude comparative approfondie pour mieux comprendre les écritures de ces vibrations intérieures?

Finalement, il faut insister sur l'écriture théâtrale de N. Sarraute et son rapport à la réalisation scénique. Le tropisme qui impose l'absence des didascalies externes aux scènes, pousse le texte vers l'abstraction et l'ambiguïté. On pourrait dire que l'écriture théâtrale de N. Sarraute a atteint un trait essentiel du drame moderne et contemporain, s'orientant vers un texte ouvert. Il serait donc intéressant de faire des recherches plus théâtrales, centrées sur les observations du processus de préparation d'un spectacle, au cours des répétitions, ou encore au cours de la mise en scène, etc.

D'ailleurs, l'étude comparative sur les interprétations scéniques, bien différentes selon le metteur en scène resterait ainsi désirable. Pour souligner un grand intérêt d'étendre les recherches sur ces points, points que notre recherche essaie d'initier, nous noterons, avec J.-P. Sarrazac, l'importance du devenir scénique et de l'ouverture d'un texte à la scène (Sarrazac, 2001: 40):

S'interroger aujourd'hui sur le devenir scénique d'un texte, sur la multiplicité de ses lignes de fuite, c'est prendre en compte le degré d'ouverture de ce texte. (...) Le devenir scénique sera donc *contenu* dans le texte, et les gestes, les mimiques, tout l'espace et le mouvement de la représentation, toute théâtralité *contenus* dans le dialogue... (...)

(...) le devenir scénique – réinvention permanente de la scène et du théâtre par le texte – est ce qui relie le plus étroitement, le plus intimement ce texte à son "Autre" extérieur et étranger. A savoir, le théâtre, la scène.