

CHAPITRE IV

LA DUALITÉ DANS LE DIALOGUE SARRAUTIEN

Dans le logodrame de N. Sarraute, tout passe par la parole. Selon Rykner, la parole est “le lieu du drame”. C’est-à-dire que, dans ses pièces, le dialogue sert de catalyseur à tout un système d’action/réaction. Et les pièces de N. Sarraute ne s’ouvrent pas sur des événements qui provoquent la parole mais plutôt “sur la parole qui provoque l’événement”. Il semble ainsi impossible de comprendre le dialogue au théâtre sarrautien si l’on reste encore attaché à ses habitudes de réception: à chercher l’intrigue, à analyser les actions pour suivre la fable et pour caractériser les personnages, etc.

De plus, elle cherche à affirmer l’irréductibilité des aspects signifiants de la dualité entre l’observable et l’inobservable, l’apparence et l’authenticité et le dicible et l’indicible. Pour mieux comprendre le dialogue au théâtre sarrautien, il semble, avant tout, nécessaire de comprendre la valeur du dialogue, à travers ces deux traits particuliers: le double plan du dialogue, et les deux pôles des interpersonnages linguistiques.

Notre étude dans ce chapitre commence par l’analyse approfondie sur le double plan du dialogue. Ce sont le plan de l’apparence et celui des tropismes. Ensuite, nous nous efforçons de caractériser les échanges du logodrame sarrautien. Outre cela, ce drame de la parole, en affaiblissant l’action ainsi que les actants, demande deux (ou deux groupes de) protagonistes pour dynamiser l’interaction dramatique.

Ainsi, les rôles différenciés, voire opposés, des interpersonnages principaux sont privilégiés dans l’écriture du tropisme. Il nous semble que chez N. Sarraute, les échanges dialectiques* de ces interpersonnages sont prédominants.

*On pourrait dire qu’il existe, en général, quatre “types d’échanges dialogués”: phatique, polémique, didactique et dialectique. (cf. S. Durrer, 1994 et A. Petit-Jean, 2003)

Et les deux pôles de ces interactants: “porteur” et “chasseur” de tropismes, que nous allons analyser à la fin de ce travail, sont en fait la vraie force du théâtre sarrautien.

4.1 Le double plan du dialogue sarrautien

On pourrait dire que la particularité du dialogue dans le théâtre de Sarraute repose tout d’abord sur le jeu entre les deux plans du dialogue. Il faut noter que la dramaturge a bien souligné son double plan: “celui des tropismes et celui de l’apparence”, dans un colloque de 1971, pendant la discussion sur le Nouveau Roman.

D’ailleurs, il ne semble pas exagéré de dire que le dialogue théâtral est aussi une forme idéale, très chère à N. Sarraute. Car au théâtre, il semble que l’autorité de l’auteur est diminuée. Ainsi, le spectateur qui assiste aux discussions des personnages, pourrait participer immédiatement aux aventures intérieures à travers la polyphonie du dialogue. Même avant de commencer sa vocation de dramaturge, elle a apprécié, dans *Conversation et sous-conversation*, cet avantage du dialogue théâtral (N.S., 1996: 1601-2):

Car le dialogue de théâtre, qui se passe de tuteurs, où l’auteur ne fait pas à tout moment sentir qu’il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue qui doit se suffire à lui-même et sur lequel tout repose, est plus ramassé, plus dense, plus tendu et survolté que le dialogue romanesque : il mobilise davantage toutes les forces du spectateur.

Et surtout les acteurs sont là pour lui mâcher la besogne. Tout leur travail consiste justement à retrouver et à reproduire en eux-mêmes, au prix de grands et longs efforts, les mouvements intérieurs infimes et compliqués qui ont propulsé le dialogue, qui l’alourdissent, le gonflent et le tendent, et, par leurs gestes, leurs mimiques, leurs intonations, leurs silences, à communiquer ces mouvements aux spectateurs.

C'est la raison pour laquelle le texte principal, d'après N. Sarraute, est toujours sous la forme de dialogue théâtral, sans privilégier le texte didascalique, notamment la didascalie scénique qui marque trop évidemment l'existence et l'autorité de l'auteur dramatique. Au théâtre du tropisme, nous sommes donc, au présent, sur la scène de la parole. En principe, la dramaturge insiste sur le rôle émotif et émotionnel du logodrame. Sur le plan de l'apparence, il semble que c'est seulement une conversation banale où presque rien ne se passe extérieurement.

Mais sur le plan des tropismes, les acteurs doivent chercher à figurer ces "mouvements intérieurs infimes et compliqués qui ont propulsé le dialogue". Pavis (2002b: 49) a fait remarquer que toute la pièce de N. Sarraute consiste "à faire passer à la surface textuelle des éléments préverbaux qui pourront se traduire dans la voix et le corps de l'acteur." Ce serait Régy, qui a justement expliqué que les acteurs "doivent comprendre qu'il ne suffit pas de jouer le sens de la phrase, mais il leur faut retrouver ce qui s'est passé pendant que ça a été écrit. Ils doivent essayer de retrouver par instinct quelle vibration a fait naître ça." (Rykner, 2002: 160) En conséquence, le spectateur se plonge dans l'univers inconnu et se trouve face à une réalité intérieure.

Dans cette optique, Rykner a raison de faire remarquer que le logodrame sarrautien serait une sorte de catharsis* (Minogue et Raffy, 1995: 254):

* Le mot grec catharsis signifie "purgation". Il a été employé par Aristote dans sa *Poétique* pour désigner l'effet de la tragédie, qui doit, selon lui, exciter chez le spectateur des émotions de terreur et de pitié, de façon à ce que, les ayant ressenties vivement au vu d'un spectacle fictif, celui-ci soit par ce moyen "purgé" de l'excès de telles passions. La mention de la catharsis est brève dans la *Poétique* d'Aristote. Aussi son interprétation a-t-elle ensuite été très variable. Pour Aristote, il semble que la catharsis soit l'un des effets de la tragédie, le plaisir proprement tragique n'étant pas incompatible pour lui avec des sentiments de frayeur extrême et de compassion. (*Le Dictionnaire du Littéraire*, 2002: 77) D'après Pavis (2002a: 44), "pour dépasser les conceptions purement psychologiques et morales, les interprètes de la fin du XVIIIe et XIXe. siècle chercheront parfois à la définir en termes de forme harmonieuse. (...) Pour Goethe, la catharsis aide à la réconciliation entre les passions contraires." Grâce à cette vision plus dialectique de celui-ci, il nous semble que la catharsis est le but idéal du logodrame sarrautien.

A chaque fois le spectateur se retrouve face à une réalité qui affleure chaque jour sans jamais se donner le droit de la vivre pleinement. Et en chacun des protagonistes, il découvre ses désirs les plus *consciemment* refoulés (ce qui nous entraîne assez loin de la psychanalyse, que réfute par ailleurs fermement l'écrivain); il voit au grand jour sa cruauté la plus primitive et la moins culturelle. Peut-être touchons nous alors une certaine forme de catharsis?

Mais dans le logodrame sarrautien, il ne faut pas le grand sujet afin de rendre sensible l'invisible au spectateur. Dans l'écriture théâtrale, N. Sarraute donne l'importance à l'art de capter, de formuler et de transmettre ces impressions vibratoires et prélinguistique à travers le dialogue quotidien. C'est pourquoi elle affirme que la forme familière du dialogue est la forme plus appropriée (N.S., 1996: 1709):

(...) ce dialogue conserve, malgré sa plongée dans les zones interdites et obscures où il se déploie, la forme du dialogue ordinaire, celle dont on se sert dans la vie dite "courante". Pourquoi? Parce qu'il s'agit ici de communiquer aux autres et de vivre sous leurs yeux, avec eux, ces mouvements intérieurs, de les convaincre, de les appeler à l'aide, et pour cela il faut se servir du seul langage qu'ils puissent aussitôt comprendre, le langage quotidien. Ensuite, parce qu'il faut que le spectateur, ou l'auditeur, comme les personnages, participe immédiatement à cette expérience, qu'il s'y retrouve chez lui. (...)

Mais cette forme ordinaire demande le fond insolite pour dynamiser les tremblements infimes. La tentative de l'écriture théâtrale de Sarraute est ainsi de combiner ce double plan, en tenant compte à la fois du fond insolite, privilégiant les mouvements souterrains, et des échanges de la vie quotidienne sous "la forme du dialogue ordinaire". L'analyse du dialogue sarrautien serait très compliquée et délicate.

Sur le plan de l'apparence, le logodrame de Sarraute est masqué dans l'intrigue trompeuse d'une discussion entre amis ou entre membres de la famille. Mais sur le plan des tropismes, les vrais personnages sont ainsi les mots qui deviennent enfin "des êtres vivants parfaitement autonomes", (N.S., 1997), s'orientant vers l'abstraction.

4.1.1 La forme familière et le fond insolite

Dans le logodrame sarrautien, l'important est de traduire les vibrations intérieures. Et ce drame intérieur est transmissible sous la forme du drame de la parole. De plus, il faut, sur le plan de l'apparence, selon N. Sarraute, "des formes habituelles et sécurisantes" pour faire vivre et revivre immédiatement les vibrations souterraines. (N.S., 1996: 1710) En voici sa justification (N.S., 1996: 1709):

Si la forme employée était insolite, le spectateur ne pourrait pas revivre aussitôt ces drames qui, dans la vie réelle, sont confusément et globalement pressentis. Il faut que la sensation, le ressenti, passe vite, ait une force d'impact immédiate, porté par des mots familiers.

Les pièces de N. Sarraute reposent, en effet, sur la sphère privée pour accentuer la communication familiale et amicale. Selon Lundquist (1983), la forme privée de cette sphère intime est celle de discussion, de l'interaction conversationnelle des discours quotidiens entre époux, enfants et parents, soeurs et frères, entre amis et camarades. Cinq des six pièces de N. Sarraute sont sous la forme de bavardage entre amis. *C'est beau* est la seule qui se passe dans la famille. Et les sujets de la conversation sont divers. Souvent, ce sont les micro-dialogues que l'on peut rencontrer dans la vie quotidienne.

Dans *Le Silence*, par exemple, on peut imaginer une rencontre amicale. Ils bavardent. Puis, H. 1 raconte le beau paysage pendant son voyage (N.S., 1996: 1394):

(...) il y a là-bas de ces maisons comme dans les contes de fées. Avec des auvents comme des dentelles peintes. Et des jardins pleins d'acacias... Oui, là-bas, tout est intact. Tout est comme gonflé d'enfance...

Il aime aussi raconter une histoire amusante (N.S.,1996: 1393):

Je vais vous raconter quelque chose de très drôle. Une anecdote. J'en connais des tas. J'adore les raconter, les entendre. Vous savez, comme un de ces deux amis... vous la connaissez? Ils se racontaient toujours les mêmes.

À la fin, ils les avaient numérotées. Il leur suffisait de se dire l'un à l'autre un numéro : 27, par exemple... et l'autre, après quelques instants, éclatait de rire. Il répondait : 18, et c'est son ami qui se mettait à rire aux éclats... C'est drôle, n'est-ce pas?

F. 1 raconte son enfance: (N.S.,1996: 1394)

Déjà quand j'étais petite, je ressemblais à ce petit garçon.
Mon père me demande ce que j'apprends en histoire et je lui dis...
(...) on apprend La Renaissance...

C'est l'atmosphère et les sujets banals que l'on peut rencontrer partout dans un cercle de conversation amicale. Ce sont des mots simples et banals. On raconte. On se parle. Et on rit. Dans chacune de ses pièces, c'est toujours sous la forme du dialogue ordinaire mais dans un contexte et une situation différents. Dans *Isma*, par exemple, les personnages parlent d'un couple, les Dubuit qui ne sont jamais sur scène. Parler de quelqu'un derrière son dos est impoli mais c'est ce qui se passe souvent pendant une rencontre entre amis. On pourrait trouver les expressions et les mots qui donnent généralement l'image négative des Dubuit (N.S.,1996: 1429) :

LUI : (...) Tout le monde soupire après Les Dubuit.

H. 1 : Tout le monde veut se mettre à casser du sucre?... À se repaît de cancan? ... ça vous plaît?... (...)

ELLE : Les Dubuit vous ennuiet? Oh, ce n'est pas possible!

De même, dans la famille, les parents parlent de leur enfant pendant son absence, dans *C'est beau*, par exemple. Mais quelques scènes de cette pièce marquent le conflit entre les deux générations. Lorsque les parents ne comprennent pas le comportement de leur fils, ils cherchent parfois des mots pour l'identifier (N.S., 1996: 1458);

LUI : Qu'est-ce que tu as dit? J'ai entendu "feignant".
Tu n'as pas dit ça?

ELLE, *avec défi* : Si. Je l'ai dit. "Feignant." Et pourquoi pas?

Ou encore, ils critiquent les activités de leur fils et cherchent à les comprendre (N.S., 1996: 1461):

ELLE : Tous les jeunes préfèrent les comics.

LUI : Tous... les jeunes préfèrent...

ELLE, *sévère* : Allons!... Les comics.

LUI : Les comics.

ELLE : Les juk-boxes. Les flippers.

Nous trouvons aussi une scène très banale où le père demande à son fils si celui-ci a fini ses devoirs (N.S., 1996: 1461):

LUI : (...) Tu as fait tes devoirs? Tu te rappelles que tu as ta composition?

LE FILS : Oui, papa. J'ai presque fini... Il me reste plus que la fin de la Restauration.

C'est ainsi que dès la première lecture, le dialogue au théâtre sarrautien qui paraît fluide comme un filet d'eau se compose de micro-conversations pratiquement autonomes sous la forme familière. En ce qui concerne le fond, on pourrait dire que ce qui intéresse vraiment N. Sarraute, c'est le tremblement préconscient qui est antérieur ou extérieur au langage. L'important réside ainsi dans le lien entre les mots et le réel inexploré et inexplorable. C'est justement tout ce qui précède les mots que les mots doivent transcrire.

De plus, le dit du logodrame sarrautien n'est pas seulement les jeux avec les implicatures du sens à travers les maximes transgressées, mais c'est aussi l'interdit du prédialogue sarrautien qui fait ressentir les mouvements souterrains. Au théâtre sarrautien, tout se dit au niveau du dialogue. Le prédialogue n'existe pas. Comme l'a bien explicité N. Sarraute, elle-même (N.S., 1996: 1708):

La sous-conversation devenait la conversation, Ainsi le dedans devenait le dehors (...). Les personnages se sont mis à dire ce que d'ordinaire on ne dit pas. Le dialogue a quitté la surface, est descendu et s'est développé au niveau des mouvements intérieurs qui sont la substance de mes romans. Il s'est installé d'emblée au niveau du pré-dialogue. (...)

Le dialogue au théâtre sarrautien semble ainsi irréel parce qu'il doit contenir le prédialogue: tout ce que "d'ordinaire on ne dit pas." Le logodrame de Sarraute est plutôt scandaleux. Il se permet de dire tout ce qu'il ne faut pas dire. Et les conflits au théâtre sarrautien se nouent subtilement au coeur de l'activité discursive qui nous semble insignifiante.

Ainsi, au niveau de l'apparence, il se passe presque rien sur la scène sarrautienne. Et c'est à travers le jeu avec le rien que Sarraute nous fait ressentir le tremblement indéfinissable de la vie quotidienne (N.S., 1996: 1710):

Pourquoi "rien"? Parce qu'il faut que la carapace du connu et du visible soit percée sur un point infime, que la craquelure soit la plus fine possible pour que l'innommé, l'invisible soit à la place d'honneur, pour qu'il soit plus difficile pour les spectateurs, comme pour ceux qui vivent au niveau des tropismes, de se laisser distraire par ce qui se passe à la surface. A la surface il n'y a rien, à peu près rien.

Pour aboutir à ces riens et à ce rien, qui sont la cause de tout, il faut aussi passer une série d'obstacles qui sont autant d'épreuves dont l'on sort affaibli. Et les interpersonnages se défont des masques qu'ils tentent maladroitement d'interposer entre eux et la réalité. De et par ce "rien" cette procédure tropismique s'effectue chaque fois à travers "la fine craquelure" du dialogue (N.S., 1996: 1710):

Plus la craquelure de la surface est infime, inapparente, plus les drames qui se déploient sous cette surface et que la craquelure révèle sont amples, plus le travail m'intéresse. C'est au déroulement, sous ce qui est familier, sans importance - ce qui s'appelle "rien" - de ces drames microscopiques insoupçonnés, qui à chaque instant se jouent en nous, que je m'attache. Il stimule mon effort.

Il permet de découvrir sous la carapace de l'apparence rassurante, tout un monde d'actions cachées, une agitation qui est pour moi la trame invisible de notre vie. C'est un peu un travail de sourcier.

Les effets de ces tels riens et le rien sont principalement expérimentés dans ses pièces sous la sphère intime. D'ailleurs, dans les micro-conversations de ses interpersonnages, il s'agit souvent de discussions sur l'art ou sur l'expérience personnelle et intérieure. Ce serait une des formes les plus intéressantes de l'émotion. Et rien de plus constant que la forme de l'émotion, qui se révèle dans son mécanisme intime où il y a souvent quelque chose, cachée derrière les petits faits du langage: le silence, le mensonge, l'accent d'expressivité ou l'intonation anormale, etc.

Chez Sarraute, ces riens, ce rien, ce vide, sont, en fait, le gîte du monstre destructeur qui peut nous attaquer ou menacer. Souvent, on ne fait pas attention à ces riens qui sont très dangereux selon la remarque de Benmussa (1984: 76)

ces petits riens, rien encore de formulé, une simple idée, un léger mensonge, un silence, sur lesquels personne ne s'arrête, que chacun évite de regarder et qu'elle dénonce comme n'étant pas si anodins que cela mais, au contraire, chargés de toutes les menaces à venir: germes de violences, de guerre, de racismes."

Dans *Le Silence*, par exemple, un groupe d'amis se rencontrent et H. 1 commence à raconter le beau paysage pendant son voyage. Mais le mutisme presque imperceptible de Jean-Pierre donne un réactif puissant, gêne et enfin menace le conteur. H. 1 ne peut plus parler de son expérience esthétique. Car tout se ridiculise face au silence indéchiffrable de Jean-Pierre. Il lui faut, avant tout, chercher à comprendre le silence de celui-ci et le faire parler (N.S., 1996: 1382):

H. 1 : (...) Juste un mot. Un petit mot de vous et on se sentirait délivrés. Tous rassurés. Apaisés. (...) Un seul mot. Une petite remarque toute banale. N'importe quoi, je vous assure, ferait l'affaire. Mais ça doit être plus fort que vous, n'est-ce pas? Vous êtes "emmuré dans votre silence"? Je crois que c'est comme ça qu'on dit?...

On voudrait en sortir et on ne peut pas, hein? quelque chose vous retient... C'est comme dans les rêves. Je vous comprends, je sais ce que c'est...

Mais Jean-Pierre reste encore silencieux. Et son mutisme force H. 1 à décliner la parole sur tous les tons. La plainte, la flatterie, l'ironie, la colère, rien ne semble réveiller le silencieux. Son raisonnement devient de plus en plus absurde et son discours bien logique n'est qu'un bavardage. Les réactions de H. 1 vont petit à petit se déclencher jusqu'à la folie. Il commence à maudire le silencieux (N.S., 1996: 1390):

H. 1 (...) Je suis fou. C'est du délire de générosité. Vous ne servez à rien. (...) Je ne peux pas vivre où vous vous trouvez. J'étouffe, je meurs... Vous êtes destructeur.

De plus, son angoisse s'évase comme la maladie contagieuse et enfin le silence de Jean-Pierre menace les autres personnages. C'est ainsi que F. 2 répète la demande de H. 1 : "Jean-Pierre, dites quelque chose. Je commence à avoir peur, moi aussi. Vous commencez à m'énerver." (N.S., 1996: 1383)

La menace grandit petit à petit, et un peu plus tard, les autres, tout comme H. 1, peuvent sentir un malaise insaisissable qui semble les pousser vers le danger (N.S., 1996: 1395):

H. 1 : (...) On se sent très mal...

F. 4 : Oui, je trouve qu'on se sent plus mal qu'avant.

F. 1 : C'est vrai. Oh! j'ai envie de partir, à la fin. Je voudrais m'en aller.
L'angoisse me gagne...

F. 2 : Une sensation... moi aussi...

F. 3 : Oh, comme une solitude...

F. 4 : Je me sentirais plus en sécurité, moins abandonnée, même sur une île déserte...

Ou encore, ce rien: le mutisme de F. dans *Elle est là*, met la vie de H.2 en danger. Il ne peut pas supporter la réalité, cachée dans sa tête qui est bien différente de lui. Le tropisme le plonge aussi dans la solitude menaçante. Celui-ci doit demander du secours. Il cherche quelqu'un qui le comprend pour retrouver la sécurité. Il souhaite rencontrer un spécialiste, un psychiatre qui peut le sauver (N.S., 1996: 1478):

H. 1 : (...) c'est là, enfoncé en moi, son idée... elle pousse, elle appuie... ça fait mal. Mais il n'y a donc personne ici... personne qui accepte... Oh...

Apparaît un personnage grimé en petit bourgeois

Oh vous!... Vous venez à mon secours? Ça vraiment... Rien que vous voir, ça me calme... (...) Enfin, que voulez-vous?...Mais peut-être êtes-vous psychiatre... Parce que vous savez, j'ai beau souffrir, pour rien au monde je ne voudrais qu'ils essaient de me "guérir".

De même, des riens: la prononciation ou l'accent ridicules, dans *Isma*, et dans *Pour un oui ou pour un non*, menacent les interpersonnages sarrautiens. Ou les petits mensonges de la vie quotidienne énerve Pierre dans *Le Mensonge*. Et le fils qui n'aime pas l'expression banale, dans *C'est beau*, devient le gêneur. Ses parents ont peur de la prononcer devant lui. Ces petits riens font naître les drames. On ne sait pas pourquoi. On ne trouve pas la solution. Mais le logodrame sarrautien doit aller jusqu'au bout de la réalité intérieure.

Nous pouvons ainsi nous trouver devant une scène de cruauté parce que les interpersonnages sarrautiens nourrissent parfois "des fantasmes de dissection, de déchirement des tissus corporels pour pénétrer dans l'intimité inaccessible de l'autre." (Boué, 1997: 92)

4.1.2 Le tragique et le comique

N. Sarraute a bien affirmé qu'elle ne pense pas à créer un théâtre de la cruauté où les personnages "se déchirent pour et par la parole." (Rykner, 1988: 50) Mais la dramaturge accepte que les deux plans de l'écriture tropismique, dont le "contraste entre le fond insolite et la forme familière, donne à ces mouvements, d'ordinaire cachés, un caractère plus dramatique, plus violent." (N.S., 1996: 1709) Au théâtre sarrautien, les mots et le silence sont souvent des instruments de torture. Ils proviennent d'une impression angoissante, d'une peur et d'une inquiétude.

D'après Régy, Sarraute, en profitant des méthodes dramatiques du logodrame, a réussi à rendre sensible les aventures intérieurs et infimes, au delà du discours, à travers les jeux discursifs, notamment les jeux prosodiques. D'ailleurs, contre le bel animal aristotélicien, elle sait produire des monstres. Et toute son oeuvre fourmille de crimes en série (Rykner, 2002: 160):

C'est dans la vibration des voix que passe la chose, ce qui est d'ailleurs tout à fait intéressant aussi pour la façon de jouer. (...) Il me semble que Nathalie joue tout le temps sur la destruction, mais toujours avec une ironie et un humour grandioses.

Elle prend une poussière, quelque chose de presque invisible, d'infinitésimal, et, comme elle le dit elle-même, à quoi on ne fait pas attention d'habitude, quelque chose qui passe, comme cela, dans le pré-conscient... une poussière invisible mais qui correspond à quelque chose de très réel, de très profond; et puis petit à petit elle trouve le moyen de faire gonfler cette poussière, de la monumentaliser, de la faire s'étendre un peu comme des êtres de science-fiction...

(...) oui des monstres qui finissent par nous envahir, s'introduire à l'intérieur des gens, les détruire, comme s'il se produisait quelque chose comme des guerres microbiennes – une espèce d'insinuation de liquides pernicieux qui détruisent tout ce qui est vivant.

On peut principalement trouver une alliance du comique et du tragique dans ses pièces. Dans *Elle est là*, par exemple, la scène où H. 2 et H. 3 cherchent des moyens pour détruire F, la porteuse des idées, est une scène de cruauté. Mais c'est humoristique lorsqu'ils grossissent des choses infimes (N.S., 1996: 1486-1487):

H. 2 : Eh bien, ouvrir le robinet du réchaud à gaz qui est dans son bureau... ou mettre le feu... Simuler un cambriolage... Simuler un cambriolage... S'approcher d'elle par derrière avec une cordelette ou un foulard... Ou alors un poignard... Je ne sais pas.

H. 3 : En effet, comme imagination...

H. 2 : Que voulez-vous, on fait ce qu'on peut. (...)

H. 3 : Morte.

H.2 : Voleter devant ces yeux...

H. 3 : Oui, éteints... pour toujours.

H. 2 : Pénétrer dans ces oreilles sourdes. Chatouiller cette petite cervelle inerte...

H. 3 : Plus aucune réaction. Jamais.

H. 2 : Et puis la disparition complète. Plus rien. À peine un souvenir. (*silence*)

De même, dans *Isma*, l'image négative des Dubuit est amplifiée. Les autres personnages ne supportent plus la prononciation ridicule des mots terminés en "isme" des Dubuit. Ce petit rien semble les martyriser. Et enfin, ils cherchent les moyens de punir ce couple.

F. 3 voudrait tuer les Dubuit comme on tue un martyr: “il faudrait les crier, les dénoncer, les clouer au pilori”. Et ELLE déclare la condamnation de M. Dubuit (N.S., 1996: 1447):

ELLE : (...) Le coupable est là, la tête rasée, revêtu d’un uniforme, marqué d’un numéro. Et qu’a-t-il fait? Il a dit Isma, en appuyant sur le *ma*. Il le dit pour détruire, pour renverser... Et désormais ce sera puni – légalement. *Isma* – juste ça. Il ne faut pas d’autres preuves. Ne vous dérobez pas. N’essayez pas de vous échapper. On vous tient. On vous connaît. On le sait. Vous êtes l’ennemi. Vous avez osé... par en dessous, comme toujours, vous croyant à l’abri... (...) Mais maintenant – c’est dévoilé, tout ça, connu, classé, nommé. C’est le mal. Vous êtes le mal.

Sur le plan des tropismes, il nous paraît que l’oeuvre de N. Sarraute s’oriente plutôt vers l’écriture tragique. Le tropisme est donc considéré comme “instrument d’une fatalité nouvelle qui ne doit plus rien aux *dieux*, mais tout à l’éclosion douloureuse d’une conscience” (Rykner, 2002: 128) Cet aspect néo-tragique réclame le drame de la parole ou le logodrame sérieux et violent où les interpersonnages osent tout dire pour aller jusqu’au seuil de la conscience (Rykner, 2002: 132):

Cet enfermement dans une nécessité tragique ne peut au bout du compte que rendre plus décapante la remontée spectaculaire-sous forme de “scènes”, de sacrifices et de combats – à laquelle aboutit cette plongée dans les abîmes du préconscient. Pressés par la malédiction du verbe, les tropismes, nés des mots, jaillissent en mots, âcres, brûlants, chargés de toute l’énergie qu’ils ont puisée au fond du gouffre.

A travers eux, grâce à eux, tout est dit, tout se dit, et le salut passe par le scandale qu’ils font naître, scandale d’une vérité à laquelle on ne peut échapper.

D'après Rykner, le logodrame sarrautien, n'est pas "un théâtre intellectuel et froid" mais c'est "un théâtre de la cruauté" où chacun de ses interpersonnages "a pour arme la parole et attaque/se défend à coup de mots, écorché, mis à nu, débarassé de l'hypocrisie bienséante et sécurisante du langage conventionnel." (Minogue et Raffy, 1995: 252) De cette optique, le drame sarrautien est tragique. Comme l'a bien expliqué Rykner (1988: 51):

Le théâtre grossit ce que la romancière avait déjà placé sous son microscope, de sorte qu'apparaissent sur la scène de quasi-bêtes monstrueuses qui se déchirent sans merci. (...) S'il y a meurtres, viols, déchirements, la scène sarrautienne n'est pas noyée ni dans le sang, ni dans le sperme, ni dans les larmes. Elle l'est dans les mots, les silences, les intonations. Elle ne montre pas, elle parle; elle n'étale pas, elle vit. Et c'est pour cela qu'elle est véritablement tragique.

De plus, à l'intérieur de l'activité communicative la plus anodine, notamment d'un petit rien, tout peut insinuer le doute, le malaise, la peur, la menace et la violence. Alors, sur le plan des tropismes, on sent qu'il y a toujours quelque chose de tragique, qui est en train de se concrétiser et de se développer. Dans *Le Mensonge*, par exemple, neuf amis bavardent. Le dialogue commence brusquement par la discussion sur le statut de Madeleine, qui n'est jamais sur scène. Tout irait bien si Pierre ne mettait pas en doute la parole de Madeleine. Tout le monde est sûr qu'elle est très riche parce qu'elle est l'unique héritière d'un magnat de l'acier.

Alors, Pierre ne comprend pas pourquoi Madeleine doit dire un mensonge évident en lui racontant qu'elle est trop pauvre pour payer les nouveaux tarifs de métro (N.S., 1996: 1401):

PIERRE : (...) Pour qui elle nous prend? Pour des crétins? Il fallait l'entendre. *(Il signe une voix de femme.)* "Vous avez vu ces nouveaux tarifs? Mais il va falloir aller à pied. On ne va plus pouvoir prendre le métro... Les pauvres bougres comme nous, c'est toujours sur eux que ça retombe..."

A partir de cette réplique, les personnages font une réflexion critique sur la nature, la cause, et les conséquences du mensonge. Mais Pierre sent toujours la menace. Robert propose donc de faire une démonstration de comportement idéal devant les petits mensonges de la vie quotidienne, en jouant un psychodrame. On joue bien et Pierre a l'air content.

Puis, Simone commence à raconter ses aventures pendant la guerre et confirme que tout ce qu'elle a dit s'est passé en Seine-et-Oise. Mais Pierre se rappelle que c'était à Genève. Malheureusement, il ne peut pas supporter cette contre-vérité. Un petit détail géographique, qui n'affecte rien dans la vie, fait encore sursauter Pierre, "la machine à détecter le mensonge". C'est Simone qui brouille les cartes. On ne sait pas si elle entre dans le jeu du psychodrame ou dans la conversation normale. Il est possible que Simone et Madeleine s'amuse bien en faisant de petits mensonges anodins. Il semble aussi qu'elles s'enferment dans leur hallucination et Pierre dans son rêve. L'oscillation entre le mensonge et la vérité entraîne Pierre vers l'univers inconnu, vers les troubles inexplicables. Il va creuser et fouiller pour obtenir la vérité qui nous semble inaccessible.

Mais ce qui compte, dans le logodrame sarrautien, ce n'est pas de fixer la réalité ou de trouver la vérité par la parole des personnages. Il nous faut nécessairement détecter et déterrer le tropisme. Au théâtre de N. Sarraute, l'intrigue est donc un trompe-l'oeil et l'ambiguïté sur les événements reste toujours le charme. Il nous semble ainsi inutile de chercher si l'histoire de Simone s'est vraiment passé à Genève ou si Madeleine est riche ou pauvre. En effet, tout ne se passe pas sur le plan de l'action mais de l'émotion.

Sur le plan de l'apparence, le petit malaise de Pierre semble drôle. Il ne connaît pas l'art de réagir devant le scandale de ces petits mensonges de la vie courante. Alors, il nous semble dès la première vue que les autres personnages ont raison de penser à le guérir de sa manie de la vérité. Pour eux, il est préférable de laisser passer les petits mensonges et l'émotion informe. Mais sur le plan des tropismes, il existe vraiment la gêne, le petit malaise et l'angoisse. Ne semble-t-il pas tragique, si Pierre doit accepter comme vrai ce qui ne l'est peut-être pas? Pour ceux qui ressentent les maux des mots, ces petits riens ou ces petites hypocrisies quotidiennes les blessent vivement. Ils ne se contentent pas de se soumettre aux lois collectives, ni aux rites d'interaction. Ils cherchent à déchiffrer, à décoder et à traquer l'authenticité de la parole jusqu'au bout des émotions.

Par ailleurs, pour ceux qui pensent, il semble que la réflexion critique des autres personnages devient plus ridicule que celle de Pierre. La pratique et la justification de Jacques, par exemple, nous font rire. Pour lui, il suffit de changer le nom et changer la vérité en se changeant soi-même. De plus, la compromission est une vertu (N.S., 1996: 1411):

PIERRE : Les faits. La vérité. C'est là.

JACQUES : D'abord commencez par ne pas appeler ça la vérité. Changez son nom. C'est un nom, dès qu'on le prononce, il impressionne. On se cramponne à ça comme si notre vie en dépendait... On se croit obligé... Il faut changer ça... Appelez ça le mensonge...

PIERRE : Comme c'est facile...

JACQUES : Ah, mon cher, si vous ne voulez pas vous assouplir un peu... Si on tient tant à son petit quant-à-soi... Alors, que voulez-vous que je vous dise...

PIERRE : Non, je vous en prie, dites-moi...

JACQUES : Mais je vous l'ai dit : changez. Mieux vaut se changer soi-même que la face du monde, c'est la sagesse...

Pour ceux qui savent réfléchir, le discours de Jacques est sophistiqué et vrai. D'après le relativisme, il n'existe pas de vérité absolue. Pourtant, dans *Le Mensonge*, l'auteur ne vise pas à présenter la controverse morale, ni épistémologique. L'écriture sarrautienne met plutôt l'accent sur le problème ontologique. Chacune de ses pièces nous présente en fait la recherche du réel qui existe hors du discours.

Le vrai, le tropisme à l'état pur qui reste toujours intraitable et intraduisible, intéresse vraiment la dramaturge. C'est ce fond insolite qui domine principalement l'écriture sarrautienne. Sur le plan des tropismes, le logodrame sarrautien, avec les focalisations multiples, favorisant les écoutes différentes, "fait tomber les masques d'une parole quotidienne pleine de pièges et de faux-semblants." (Rykner, 1995a: 254)

Tandis que ces drames intérieurs sont prêts à remonter à la surface du dit quotidien, le dialogue banal quitte la surface, descend et se développe au niveau des mouvements intérieurs. Souvent, ce qui est interdit est dit. Et parfois, le réel, qui ne peut pas directement se dire, est simplement entendu entre les mots. En outre, N. Sarraute a aussi expliqué que le contraste entre le fond insolite et la forme ordinaire produit "un effet comique, un effet d'humour." (N.S., 1996: 1709) Alors, on pourrait dire que le double plan du théâtre sarrautien fait naître aussi le comique.

Notons, avec Pavis, s'il n'y a aucun sens à répartir les pièces contemporaines entre tragédie et comédie, il est sûrement pertinent de distinguer deux modes de représentation du réel: comme une représentation généralisante et selon une abstraction dématérialisante pour le mode tragique et comme une représentation particularisante et selon une figuration concrète du monde pour le mode comique. (Pavis, 2002b: 223)

Il est ainsi probable que sur le plan de l'apparence, le logodrame sarrautien s'oriente ainsi vers la comédie du langage dont les discussions sur des riens et sur le rien nous font rire. Nous trouvons que dans le logodrame de Sarraute, il n'y a presque pas le comique de geste. En voici un exemple qui est signifié par la didascalie sur la mimique, dans *Isma* (N.S., 1996: 1438): "*Parle de plus en plus vite, surexcitée, rattrapant sa salive*".

Chez la dramaturge, les jeux prosodiques sont mis en avant. Il existe le comique de l'effet prosodique, dans *Isma*, par exemple, quand les personnages imitent la façon de prononcer le "isma" des Dubuit. Nous trouvons, plus d'une trentaine de fois, la reprise de cette terminaison ridicule (N.S., 1996: 144):

ELLE : Alors... mais est-ce possible? Vous aussi... à partir de choses comme ça... *Isma... Isma...*

LUI : Arrête, tu vas leur faire peur...

ELLE : *Isma. Isma. Ma. Ma... Capitalisma. Syndicalisma. Structuralisma.*

Et encore (N.S., 1996: 1445):

LUI : (...) *Isma. C'est le ma qui compte. Obscurantisma. Romantisma. Dubuit a un façon de prononcer ça...*

Ou à la fin de la pièce (N.S., 1996: 1449):

H. 2 : (...) *syndicalisma, structuralisma. J'ai beau me le répéter... isma. Isma... (...)*

De même, dans *Pour un oui pour un non*, H. 2 imite, une dizaine de fois, l'intonation irritante de H. 1. qui prononce une expression banale "C'est bien ça" avec un ton ridicule (N.S., 1996: 1501):

H. 2 : (...) *Oui, je t'entends, je te revois... "C'est biiien...ça" Et je n'ai rien dit... et je pourrai jamais rien dire.*

Ou encore (N.S., 1996: 1501):

H. 2 : (...) c'est biiien...ça... C'est biiiien...ça... Oh mais qu'est-ce que vous pouvez comprendre...

Il existe également l'aspect comique de situation. Dans *C'est beau*, par exemple, la scène où les parents font un petit exercice de discours pour chasser les ressentiments concernant les comportements de leur enfant. Dans un premier temps, C'est ELLE qui montre comment prononcer les mots à son mari (N.S., 1996: 1461):

ELLE : (...) Allons, répète après moi : "Tout le monde..." Exerce-toi... Tu verras, ça ira mieux... Répète : "Tout le monde le fait. Tout le monde le dit... Tous les jeunes sont ainsi... Nous sommes comme tout le monde..."

LUI, *voix molle* : Tout le monde le fait... Tous les jeunes...

ELLE : Tous les jeunes préfèrent lers comics.

LUI : Tous...les jeunes préfèrent...

Dans un deuxième temps, c'est LUI qui démontre à sa femme comment prononcer le jugement esthétique devant leur fils. La scène où les parents font ce petit exercice de discours avant de reprendre la discussion avec leur fils, pourrait faire rire.

D'ailleurs, c'est aussi la situation de changement de rôle qui accentue cet aspect comique (N.S., 1996: 1462):

LUI : (...) Répète après moi. Dis : "C'est beau."

ELLE : Oh, pour quoi faire?

LUI : Répète, je te dis. Moi tout à l'heure j'ai eu beaucoup de patience. Répète après moi : "C'est beau."

ELLE, *voix lasse* : C'est beau.

LUI : Répète : “C’est beau” sont des mots que nous n’osons pas prononcer en présence de notre propre enfant. Et maintenant tu vas voir. Rassemble ton courage.

ELLE : “C’est beau” sont des mots que nous n’osons pas prononcer en présence de notre propre enfant. Et maintenant tu vas voir...

LUI : Non, pas ça... “Et maintenant tu vas voir”, c’était adressé à toi.

Cette scène est comique quand LUI joue le rôle d’un enseignant sérieux. Et quand ELLE ne comprend pas ce qu’elle répète parce qu’elle répète automatiquement, même les mots “Et maintenant tu vas voir”, qui sont directement adressés à elle. Cependant, la question de la mère “Oh, pour quoi faire?” toucherait tous les cœurs des mères qui aiment les enfants mais ne trouvent pas de moyen de communiquer avec lui. En effet, il existe quelque chose de tragique parce qu’ils ont peur de prononcer l’expression esthétique devant leur fils.

Dans les pièces de N. Sarraute, l’humour semble omniprésent. Sur le plan de l’apparence, nous sentons quelque chose de comique. Sur le plan des tropismes, ce serait une sorte d’humour noir qui démontre le drame intérieur. Et les réactions excessives sont illogiques et ridicules devant les riens. Rykner a justement critiqué que c’est une sorte de rire-libérateur (Angremy, 1995: 46/47):

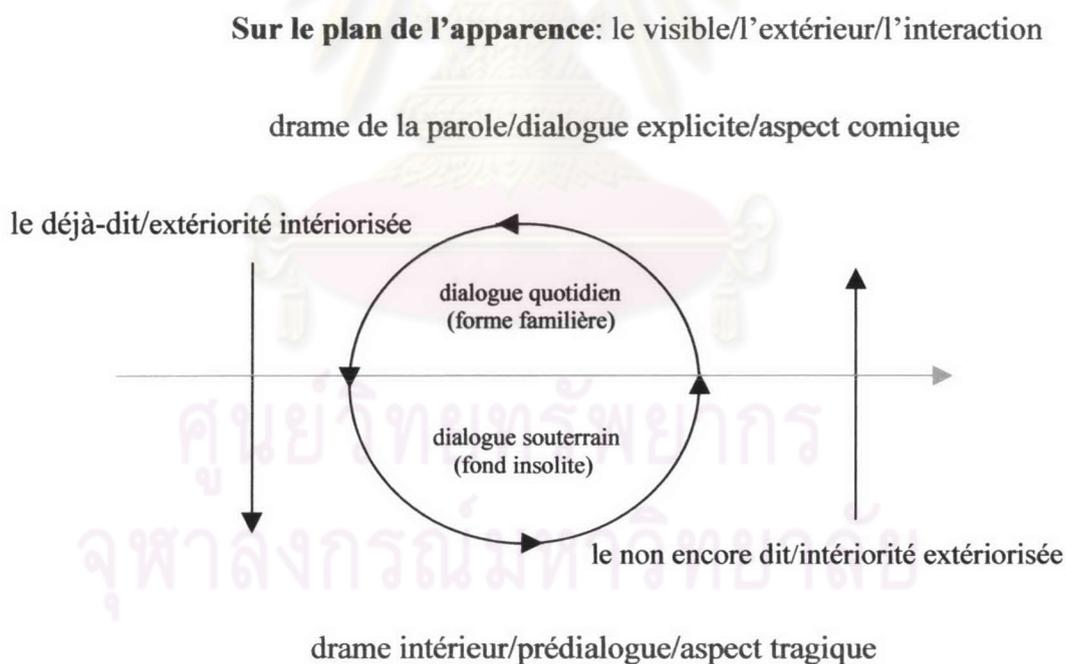
(...) Un humour ambigu, mais salvateur, qui exorcise les démons réveillés par le drame. C’est parce que toutes ces scènes sont irréelles, jamais vécues mais souvent fantasmées, qu’elles provoquent le rire qui nous libère.

On rit, parfois malgré soi, parce que tout cela n’arrive jamais, parce que tout cela est trop gros, parce que tout cela est insensé.

On rit, mais lorsqu’on s’aperçoit que tout cela est *vrai*, nos mâchoires grandes ouvertes se referment sur un grincement de dents.

Le dialogue polyphonique donne à la pièce son côté vivant et brillant, dynamise la réflexion critique sur nos discours de la vie banale. C'est ainsi que la carthasis tropismique se raconte à travers le logodrame, sans intrigue, ni action. Il nous semble que c'est aussi un renouvellement théâtral de l'époque, émancipé de l'incommunicabilité et la solitude selon le principe du Théâtre de l'Absurde. Car Sarraute sait mettre en valeur l'importance du langage, en jouant avec les mots et avec son pouvoir communicatif. De plus, le dialogue sarrautien met l'accent sur la recherche de l'espace commun où les hommes peuvent même communiquer l'intériorité. Alors, son écriture s'échappe à la subjectivité et s'oriente vers la dimension dialectique de l'intersubjectivité.

Pour mieux comprendre le mécanisme de ce double plan spécifique du dialogue sarrautien, nous proposons le schéma ci-dessous:



Sur le plan des tropismes: l'invisible/l'intérieur/l'intersubjectivité

Figure 16 : le double plan du dialogue sarrautien

Le schéma nous montre que c'est d'abord "le contraste entre un fond insolite et une forme familière" qui nécessite un double plan chez l'auteur du tropisme. Sur le plan de l'apparence, le spectateur voit les personnages sur scène de l'interaction. Ils se parlent de tout et de rien. Ils sont simplement en contact dans le lieu de conversation. Mais sur le plan des tropismes, le drame intérieur se développe rapidement. Et les protagonistes commencent à dire tout ce qu'ils sentent vaguement glisser en eux; quelque chose de gênant, de désagréable, d'angoissant. C'est quelque chose de tragique que l'on ne peut pas nommer, ni classer. C'est aussi tout ce qui semble mettre la vie en danger. Alors, les réactions sont immédiates et spontanées.

Dans *Elle est là*, par exemple, H. 2 ne peut plus discuter avec son ami quand il croit que F. entend son entretien. Il lui faut voir F. pour demander ce qu'elle pense et pourquoi elle n'est pas d'accord avec lui. La réaction de H. 2 est très rapide et automatique. Ou encore, dans *C'est beau*, le père ne peut plus parler de la beauté musicale quand il trouve que son fils n'est pas content de son jugement esthétique. Il est furieux. Sans réfléchir, il formule des mauvais vœux de destruction contre son fils: "Qu'il aille au bout du monde, qu'on le mette en prison... Dans une maison de redressement. Qu'il disparaisse..." (N.S., 1996: 1458)

Ce sont les réactions au sens tropismique qui ont pour fin de faire cesser la stimulation qui la provoque. Ou plus nettement, au niveau des tropismes, les réactions excessives mais instinctives*, qui semblent illogiques et irraisonnables sont justifiables et justifiées. C'est la raison pour laquelle les protagonistes de N. Sarraute ne peuvent pas laisser passer les excitants qui leur semblent nocifs. À ce niveau, il leur faut réagir immédiatement et spontanément sans aucun choix.

En ce qui concerne l'action dramatique, il nous semble que la forme circulaire est préférable à la forme linéaire pour marquer un petit monstre dynamique, sans queue, ni tête, du logodrame sarrautien..

* Ce sont les cas de de H.1 dans *Le Silence*, de Pierre dans *Le Mensonge*, de LUI et ELLE dans *Isma* et dans *C'est beau*, de H. 2 dans *Elle est là* et dans *Pour un oui ou pour un non*.

La circularité qui incarne l'univers clos, symbolise un cercle du cercle de la conversation où la discussion ne se termine pas. Elle tourne en rond. D'ailleurs, la circularité affirme symboliquement à la fois une littérature non-traditionnelle selon l'art aristotélicien, et une littérature non-engagée. Encore faut-il préciser que N. Sarraute ne vise pas à faire progresser logiquement le récit pour mieux raconter la fable, ni pour "dévoiler le monde" d'après le rêve de Beauvoir (1963) et pour "changer le monde", selon le projet de Sartre (1948). Ainsi, chez Sarraute, il ne faut pas d'intrigue socio-politique, ni de discussion sur le monde extérieur.

C'est aussi la forme circulaire, qui ne déroule pas son intrigue, mais qui marque des mouvements de conscience et de préconscience, de dialogue et de pré-dialogue qui se déroulent sans cesse. De plus, ceci semble également s'appliquer à la spécificité de l'écriture sarrautienne d'après la critique de F. Asso (1995: 57):

cette écriture est une écriture de l'infini retentissement, (...) le lieu où cela retentit, d'où cela vient et où cela revient, c'est le lieu intime et impersonnel des tropismes, celui d'une matière anonyme et en mouvement.

En outre, l'oeuvre sarrautienne qui donne également l'importance à l'esthétique de la réception, est conforme aussi à la forme circulaire. Car toute lecture semble ne s'achever que pour recommencer indéfiniment. Les jeux avec les mots, avec les deux dialogues: dialogue explicite et prédialogue (dialogue suggestif ou implicite) sous le double plan donnent toujours un nouveau jeu dynamique. La nouvelle lecture nous plonge ainsi dans une autre nouvelle dimension possible, qui circonscrit l'illusion du grand jeu afin d'exalter la vérité intérieure, plus profonde.

La flèche de cet axe linéaire en bleue marque bien qu'il est très difficile d'établir une frontière nette entre conversation et sous-conversation du logodrame sarrautien, frontière peu visible où se trouvent les craquelures infimes. Outre, la flèche en bleue symbolise également la progression trompeuse de l'intrigue du logodrame, intrigue qui est considérée par N. Sarraute comme trompe-l'oeil. (N.S., 1972: 52)

Enfin, il nous semble nécessaire de mettre sur le schéma de l'axe vertical deux flèches de directions différentes: l'une montée et l'autre descendue pour marquer l'art de verbaliser et conceptualiser au théâtre sarrautien. Ce qui nous intéresse, c'est tout ce qui échappe aux moules du langage que les mots doivent dire. Et Sarraute sait habilement jouer avec le déjà-dit pour faire ressentir les mouvements intérieurs.

La dramaturge annonce que les tropismes auxquels elle s'intéresse "se dissimulent sous le lieu commun*." (Rykner, 2002: 192) Mais le lieu commun d'après la constatation de N. Sarraute est avant tout "un lieu de rencontre entre les êtres." (Rykner, 2002: 191) Pour Sarraute, communiquer, c'est d'abord mettre en commun. Il faut ainsi partir de lieux communs du langage pour mieux communiquer le non encore dit: le tropisme inconnu, à partir du déjà-dit: "à partir de la phrase la plus banale du dialogue le plus commun", (N.S., 1996: 1703). Chez elle, l'usage familier du langage de la vie quotidienne est aussi approprié pour traduire les tremblements souterrains (Rykner, 2002: 193):

(...) ces mouvements transformaient pour moi les dialogues qui n'avaient pas d'autre intérêt que de porter ces mouvements au-dehors, tout en les abritant sous la couverture des lieux communs de la communication. (...)

Cet innommé, cet innommable, il a fallu, pour qu'il parvienne jusqu'au lecteur, le faire passer à travers ce qui serait immédiatement perceptible.

* Les lieux communs sont à l'origine des catégories formelles d'arguments, des formes vides auxquelles on recourt pour la bonne énonciation d'un discours. Ils s'opposent ainsi aux lieux spécifiques, qui sont réservés à certains domaines particuliers comme les sciences ou le droit. Ils supposent aussi l'appropriation d'une pensée par une collectivité qui la rend banale ou vulgaire. Pourtant, il faut, plus largement, souligner le caractère indispensable, dans une société et une culture données, des représentations partagées. André Gide le notait déjà : "On ne s'entend que sur les lieux communs. Sans terrain banal, la société n'est plus possible." (cf. *Le Dictionnaire du Littéraire*, 2002: 332) De ce point de vue, on pourrait dire que le lieu commun au sens sarrautien est très proche de celui de Gide.

C'est ainsi que selon Sarraute, il faut les jeux du déjà dit sous la forme ordinaire et familière pour mieux traduire "le non encore dit." (N.S., 1970: 55)

4.1.3 Le déjà-dit et le non encore dit

Ce qui importe, pour N. Sarraute, c'est toujours ce qui n'est pas encore dit ou ne peut pas se dire. De plus, pour traduire le non encore dit ou le tropisme, il faut jouer avec le déjà dit qui n'est que la partie visible de l'iceberg. L'écrivain, d'après Sarraute, est avant tout celui qui sait déjouer les pièges du langage et communiquer pour celui qui n'a pas la parole et ne possède pas les moyens d'expression. Les personnages, dans le logodrame sarrautien, qui sentent les mouvements souterrains, font un immense effort de contact avec l'autre. Ils ressentent mais n'arrivent pas facilement à exprimer. Souvent, il leur faut utiliser des métaphores et des comparaisons pour donner les images ou les corps concrets à une impression difficile à exprimer.

4.1.3.1 le langage imagé

Les tropismes, selon N. Sarraute, peuvent également être communiqués au récepteur par des images qui en donnent des équivalents et lui font éprouver des sensations analogues. (N.S., 1996: 1704) C'est ainsi que dans ses pièces, le dit des personnages est plein de métaphores, et de comparaisons qui permettent d'explicitement analogiquement un domaine nouveau par un domaine connu.

D'ailleurs, Sarraute croit que les images très simples, les plus simples possibles sont les images les plus appropriées. Car elles peuvent faire surgir aussitôt des sensations familières. (N.S., 1996: 1704) Alors, le tropisme qui ne peut directement se dire, est traduisible grâce au langage imagé. Le dialogue sarrautien est ainsi l'espace commun où s'objective l'intériorité des interpersonnages. Nous trouvons que les images des tropismes au théâtre sarrautien sont toujours négatives. Sous le dit des interpersonnages, les tropismes sont en général dangereux et invisibles.

Dans *Le Silence*, par exemple, F. 3 utilise les mots simples pour donner l'image que le tropisme est désagréable, et transmissible comme une maladie contagieuse (N.S., 1996: 1390): "Vous savez, c'est étrange, c'est contagieux, vous m'avez communiqué votre maladie..."

De même, dans *Isma*, le tropisme est "la peste" Alors que la terminaison ridicule du mot "isme" prononcée par les Dubuit en "isma" est un des symptômes de cette épidémie dangereuse : "Oui. *Isma... Isma...* comme le petit bouton qui révèle la peste..." (N.S., 1996: 1446) C'est pourquoi les protagonistes sentent que leur vie est en danger. Et chaque fois, quand ils entendent cette prononciation bizarre, ils sont souffrants comme les gens qui sont piqués par un scorpion. Car le "isma", "C'est comme la queue d'un scorpion. Il nous pique... il déverse en nous son venin..." (N.S., 1996: 1445)

Dans *Isma*, le tropisme est également comparé au "cancer". (N.S., 1996: 1445) Il nous semble que ceci donne l'image d'une menace, encore plus dangereuse. Car bien que le cancer ne soit pas contagieux, il est inguérissable. D'ailleurs, le cancer se développe rapidement dans le corps sans symptômes précis, ni cause précise. Et le terme "cancer" fait penser aussi à l'aspect invisible, voire inobservable parce que cette maladie est née de la multiplication imperceptible au niveau cellulaire. Lorsque le cancer se voit évidemment à l'extérieur, le malade est souvent à l'agonie. Dans le sens analogique, les tropismes ressemblent à tout ce qui ronge et prolifère d'une manière anormale, dangereuse, et silencieuse.

Les tropismes, dans *Le Silence*, sont comme les oppresseurs invisibles: "maintenant, je commence à être opprimée... c'est comme des gaz lourds..." (N.S., 1996: 1390) Ils sont aussi comme "des vapeurs délétères" dans *Le Mensonge*. (N.S., 1996: 1413) Il faut noter que les mots "gaz" et "vapeurs" donnent aussi une image de quelque chose d'imperceptible.

Dans *Le Mensonge*, l'univers du tropisme est les zones inconnues et très profondes du psychisme, comme "les gouffres de l'âme" où il existe les vibrations infimes qui mettent la vie en danger.

C'est aussi un lieu irrespirable: "Les gouffres de l'âme s'entrouvent... Des vapeurs délétères montent... on est asphyxié..." (N.S., 1996: 1413) De plus, entrer dans l'univers tropismique, c'est entrer dans "des sables mouvants", dans un endroit angoissant où rien n'est rassurant. Comme l'a bien exprimé H. 1, dans *Pour un oui ou pour un non* (N.S., 1996: 1513):

je ne sais pas comment dire... inconsistant, fluctuant... des sables mouvants où l'on s'enfoncé... je sens que je perds pied... tout autour de moi se met à vaciller, tout va se défaire...

Par ailleurs, dans toutes ses pièces, on pourrait sentir que sur scène le personnage qui est attaqué par les tropismes ne peut pas se taire. Il lui faut bavarder et chercher les mots pour mieux communiquer avec les autres. Car il se sent aliéné et solitaire. Selon la justification de N. Sarraute celui qui voit "ce qu'on ne doit point voir" est souvent rejeté par la communauté. (Finas, 1979: 396) C'est ainsi que les personnages du *Silence* se parlent (N.S., 1996: 1395):

F. 2 : Une sensation ... moi aussi...

F. 3 : Oh, comme une solitude...

F. 4 : Je me sentirais plus en sécurité, moins abandonnée, même sur une île déserte...

Alors, les tropismes donnent analogiquement des images variables et complexes: la solitude, l'invisibilité, le danger, la menace, la contagion rapide et la permanence des angoisses. Tout est métaphore mais la métaphore n'est pas tout. C'est juste un mot. C'est juste un moyen possible pour dire au delà des mots. Mais il n'existe pas de mot juste pour les nommer ou pour les exprimer.

C'est ainsi que H. 1 dans sa dernière pièce, nous prévient que parfois, la métaphore nous conduit trop loin de la vérité : "Assez de métaphores." (N.S., 1996: 1506) Il aurait raison parce que par la métaphore, l'élément commun permet d'attribuer à une chose tout ce qui est à une autre chose et inversement. Mais c'est seulement une propriété qui n'appartient qu'à l'intersection, non pas le tout.

D’ailleurs ce que N. Sarraute cherche vraiment à faire, c’est traduire et faire sentir le réel qui est incomparable. Ce sont, en effet, les sensations inconnues et pré-linguistiques dont les interpersonnages ne trouvent jamais les catégories exactes pour les classer, ni les nommer, ni les étiqueter. Ainsi, ils utilisent également des mots indéfinissables pour les appeler.

4.1.3.2 la chosification

Nous trouvons que chez N. Sarraute, les interpersonnages communiquent en employant des mots très simples, et connus, mais indéfinissables quand ils appellent ces mouvements inconnus. Ils n’utilisent jamais le terme “tropisme” dans leurs dialogues. Ils n’emploient que ces mots: **quelque chose, cela, ce, ça**, etc. Ce sont des mots génériques ou un pronom démonstratif qui renvoient à quelque chose, à un animé ou à un inanimé. Ces mots indéfinissables, qui respectent l’aspect indicible de cet univers prélinguistique, peuvent enrichir les images nuancées du tropisme menaçant.

Dans *Elle est là*, le tropisme est omnipotent et insurmontable. Selon H. 2, il est comme un être, voire immortel: “**Ce*** qui respire... **ce** qui veut vivre... Et on ne peut rien contre **ça**.” (N.S., 1996: 1485) Et H. 2 met l’accent sur l’aspect omniprésent du tropisme. Pour lui, il est banal et il glisse rapidement chez tout le monde: “**Quelque chose** qui court... **ça** se propage... il y en a partout... chez tous...” (N.S., 1996: 1475)

Pierre, dans *Le Mensonge*, souligne aussi que la vibration souterraine est puissante. Mais c’est une force ou une tension, non pas un être, qui est prête à se manifester (N.S., 1996: 1403):

PIERRE : (...) C’est **quelque chose** qui est là, en nous, et quand on veut le comprimer, alors ça exerce une pression... Il faut que ça jaillisse... c’est comme d’essayer de comprimer... je ne sais pas, moi...

* C’est nous qui soulignons.

De même, dans *Isma*, le tremblement infime et peu perceptible est considéré comme une source d'eau. Il est à la fois omnipotent et omniprésent (N.S., 1996: 1435):

ELLE : **Quelque chose** qui filtre d'eau, qui s'insinue...**ça** vous atteint...
ça fait se soulever en vous... **ça** traverse tous les aspects... **ça**
vient de rien...

LUI : **ça** vient d'une source en eux...cachée... **ça** sort de là, **ça** vous
remplit, **ça** se répand sur tout... (1435)

Dans *Isma*, par exemple, le mouvement intérieur, c'est "**Quelque chose** d'atroce, de terrible. (N.S., 1996: 1440) Et encore, dans *Pour un oui ou pour un non*, H. 2 critique que H. 1 a peur de ce tropisme-destructeur souterrain. Il est inconnu et semble dangereux. Pour lui, l'univers inconnu est comme un gîte où se cache "une taupe". Ce fouisseur vit sous terre et "creuse sous les pelouses".

Au niveau de la surface, on ne voit qu'un beau terrain, couvert d'une herbe verte, courte et bien serrée. Alors, on croit que c'est une terre solide. Mais il existe, en fait, de longues galeries souterraines et la terre devient ainsi instable. (N.S., 1996: 1512):

H. 2 : **Ça** te fait peur : **quelque chose** d'inconnu, peut-être de
menaçant, qui se tient là, quelque part, à l'écart, dans le noir...
une taupe qui creuse sous les pelouses bien soignées où vous vous
ébattez...

De même, dans *Elle est là*, H. 2 précise que ce petit rien qui semble insignifiant peut donner un effet inattendu. Et l'aspect de la solitude est encore souligné dans cette réplique (N.S., 1996: 1493):

H. 2 : **Une petite chose, une toute petite chose** sans importance vous conduit parfois ainsi là où l'on n'aurait jamais cru qu'on pourrait arriver...tout au fond de la solitude...

Outre cela, le rien et les riens qui jouent un rôle important dans l'univers tropismique sont aussi mis en avant grâce à ces mots indéfinissables. Dans *Isma*, par exemple, H. 3 explique à ses amis la cause imprécise et l'effet des tropismes : “Ce que je sens n'est fondé sur rien... rien dont on puisse parler... et ça m'a conduit... (N.S., 1996: 1441) Par ailleurs, il ne faut pas oublier que chez N. Sarraute, le tropisme est considéré comme le réel, qui est aussi vrai que la vérité biologique. C'est ainsi que dans *Pour un oui ou pour un non*, H. 2 confirme à H. 1 que le tropisme existe “naturellement” (N.S., 1996: 1493):

ça n'est jamais là pour qu'on le regarde. C'est **quelque chose** qui se trouve être là, tout naturellement. Ça existe.

Il nous semble aussi que son existence est indépendante. Cela veut dire qu'il se trouve toujours là, dans le moi le plus profond, bien que personne ne sache le percevoir.

4.1.3.3 les clichés*

Chez N. Sarraute, l'usage fréquent des clichés est un des moyens possibles pour figer le partenaire du dialogue dans une catégorie toute faite. Les personnages éprouvent aussi le besoin de clichés pour simplifier les choses.

* De part leur origine étymologique commune qui évoque l'image de la frappe, reproduisant la même figure, le même caractère, le stéréotype et le cliché se confondent sur le plan de l'expression verbale: “*les deux termes sont [...] reçus à la fois comme des formules figées et des pensées rebattues*” (A. Herschberg-Pierrot, 1980: 88). L'un et l'autre désigne le banal, le figé, le conventionnel. Et pourtant les deux termes ne coïncident pas à tous les niveaux d'analyse. Alors que le cliché se rattache spécifiquement au niveau rhétorique comme formule de phrase ou structure figée, le stéréotype, lui, se situe au niveau de l'idée, de la doxa: c'est un mode de penser (opinion, mentalité, idéologie) qui a pour effet de présenter la réalité sans profondeur et sans plasticité. (*Dictionnaire International des Termes Littéraires*)

Les gens dans la même communauté partagent la même connaissance culturelle, le même vécu et connaissent bien les clichés qui sont des lieux communs pour eux. Le logodrame sarrautien est plein de clichés: dictons, de proverbes et de citations. Certains interpersonnages, dans *Isma*, soulignent l'importance de clichés en tant que l'espace commun où l'on se partage le "stock" commun pour mieux communiquer. En revanche, ceux qui croient à l'univers prélinguistique ne sont pas contents (N.S., 1996: 1428):

H. 1 : (...) Lieu commun, c'est le lieu où l'on se rencontre...

H. 3 : On partage notre petit stock.

ELLE, *résignée* : Oui. Une vraie dot qu'on nous a préparée, depuis notre enfance...

F. 3, *ironique* : Où nous puisons en cas de besoin.

Pour ELLE, il lui faut se résigner parce qu'elle ne trouve aucun moyen possible à transmettre son tremblement intérieur.

Sur le plan de l'apparence, les mots figés aident les interpersonnages à trouver plus facilement "un lieu de rencontre", pour parler le même langage. Et ce serait aussi pour confirmer qu'ils sont semblables. Et ils vivent dans la même communion verbale où ce discours social rentre tout dans la norme sécurisante. Mais sur le plan des tropismes, certains interpersonnages ne sont pas à l'aise. Ils peuvent sentir qu'ils sont envahis par le discours de l'autre. Les clichés deviennent des prisons qui les enferment dans une catégorie toute faite. Ils perdent en quelque sorte la liberté d'esprit.

Les protagonistes, dans *Isma*, expliquent que l'on n'a pas de choix. Il leur faut souvent finir par se résigner au manque d'originalité et de liberté. Notamment, lorsque le temps presse, ou lorsqu'on n'a pas assez de temps pour réfléchir sur les mots, il est préférable d'utiliser le cliché, ce prêt-à-parler (N.S., 1996: 1427):

LUI : (...) Dès que les gens se mettent à parler comme ça – ça y est, je plaque ça dessus...

H. 2 : Quoi ça?

LUI : Eh bien, l'échange de lieux communs. De clichés, quoi... Vous savez bien. On ne vous l'a pas encore assez répété? (...)

F. 1 : Et vite. Ça pressait. Il fallait prendre ce qu'on trouvait sous la main. Du tout prêt, forcément.

Ce serait "une facilité" dans la vie quotidienne. Mais pour ceux qui sont raffinés, ils font toujours la réflexion sur le discours. Dans *C'est beau*, par exemple, les parents trouvent enfin que leur fils qui n'aime pas classer, ni étiqueter, ni répéter le discours de l'autre, est lucide, fin, sensible, et libéré (N.S., 1996: 1466-1467):

ELLE : (...) Tu es si sensible, si fin... (...) tu possèdes une lucidité, une liberté d'esprit... (...)

EUX : (...) tu as raison. C'est une facilité. Un conformisme. (...)

Dans *Le Silence*, par exemple, quelques personnages pensent que Jean-Pierre a raison d'être silencieux parce que pour lui, "le silence est d'or". (N.S., 1996: 1385) Et pour justifier le mutisme de celui-ci, ils citent George Sand qui est effectivement connue pour son art de se taire (N.S., 1996: 1390):

F. 2 : Vous savez que George Sand... C'était son charme. Il paraît qu'elle n'ouvrait pas la bouche.

F. 1 : Oui, elle fumait de gros cigares. Je l'imagine : les yeux mi-clos, l'air mystérieux. Ça ne m'étonne pas que tous les contemporains aient été sous le charme.

H. 2 : Vous oubliez un petit détail : elle avait son oeuvre pour la porter. Ça meublait le silence.

Cette allusion nous fait également penser à Maxime Du Camp qui a parlé de la timidité et du charme de George Sand grâce à son silence (1984: 244):

elle me dit : “Je ne dis rien, parce que je suis bête.” Ceci était excessif; elle n’était que timide, et comme les gens qui écrivent beaucoup, elle éprouverait quelque charme à se taire.

Il est fort probable que les personnages du *Silence* répètent les mots de Du Camp pour expliquer le mutisme de Jean-Pierre. Ils parlent d’abord de la timidité de celui-ci. Et H. 1 prétend accepter ce figement au niveau de la pensée et de l’expression. Pour lui, c’est un mot juste et satisfaisant (N.S., 1996: 1382):

F. 3 : Il est très timide. C’est tout.

H. 1, *avidement* : Oui, oui, timide. Il est timide. Oui, c’est ça, vous l’avez dit, madame. Voilà. Il ne faut pas chercher ailleurs. Pourquoi irait-on se mettre martel en tête? Voilà. C’est de la timidité. On va dire ça. Il faut le répéter. Il est timide. C’est merveilleux, comme ça rassure. Quels calmants, ces mots si précis, ces définitions. On cherche, on se débat, on s’agite, et tout à coup, tout rentre dans l’ordre. Qu’y avait-il? Mais rien. Ou plutôt si. Quelque chose d’anodin, de familier au possible. Qu’on n’est bien... C’était de la timidité.

À part la timidité, on voit chez Jean-Pierre la qualité de poète. Et il semble que son silence soit lié à sa compétence poétique. Lui aussi, il éprouve “quelque charme à se taire”, d’après H. 1 : “ Comme je vous admire. (...) Vous êtes un poète. Un vrai... Un poète... c’est vous.” (N.S., 1996: 1389)

Notons aussi que ce sont les clichés qui masquent le vrai problème. Dans ses pièces, lorsque les interpersonnages cherchent à comprendre la cause et l’effet du tropisme, ils proposent de cataloguer les émotions, de les nommer et de faire une analyse psychologique ou psychanalytique.

Souvent, ils empruntent les mots des spécialistes pour exprimer, formuler et analyser les vibrations intérieures qui sont inexprimables et inanalysables. Dans *Isma*, par exemple, les interpersonnages cherchent à savoir comment et pourquoi les protagonistes :ELLE et LUI, se sentent gênés et menacés par les Dubuit. Pour H. 2, c'est parce que les Dubuit sont antipathiques (N.S., 1996: 1431):

H. 2 : L'an-ti-pa-thie.

ELLE, *déçue*, L'antipathie?

H. : Oui. Parfaitement. L'antipathie. Les Dubuit vous sont antipathiques. Un point. C'est tout. (...)

Ou encore, pour F. 3, ils sont hypocrites : “ Eh bien... je vais vous faire plaisir... je vous comprends... il y a effectivement dans les Dubuit... C'est tout hypocrite.” (N.S., 1996: 1435)

On trouve souvent cet acte de nommer et de classer les vibrations souterraines dans chacune de ses pièces. Mais ce n'est qu'un mot-monument qui n'exprime toujours pas les tremblements intérieurs. Pour les protagonistes, il ne s'agit ni de l'antipathie, ni de l'hypocrisie. Ils ne détestent pas les Dubuit. Ce n'est que leur prononciation irritante en “*isma*”, qui est menaçante (N.S., 1996: 1443):

LUI : (...) c'est *isma* qui est essentiel. C'est *isma* l'important. Le crime n'est qu'un enjolivement... une surcharge... inutile. *Isma* à soi seul...

ELLE : *Isma*. Sans rien d'autre. *Isma*... ça éveille chez nous quelque chose... Par moments, moi, je ne pourrais, rien que pour ça, aligner devant le mur. Dresser des gibets... Détruire. Exterminer... Sans rémission. Sans pitié. Et ça me déchire, vous comprenez. (...)

De même dans *C'est beau*, tout au début de la pièce, les parents se sentent menacés par leur fils qui refuse l'expression banale pour admirer une oeuvre artistique. Et sa réaction spontanée contre le discours banal et autoritaire de ses parents est analysée selon l'opinion publique de son temps.

ELLE (la mère) se réfère aussi au discours des spécialistes* pour persuader son mari (LUI) que la cause des comportements de leur fils est déjà là, bien avant son accouchement. Pendant qu'elle était enceinte, elle était prise par "une affreuse pensée" qui pourrait avoir un effet sur son fils depuis "l'état d'embryon" (N.S., 1996: 1456):

ELLE, *ton bas* : Eh bien, avant sa naissance...

LUI : Oh... avant sa naissance...

ELLE, *ton fiévreux* : Mais maintenant on sait que ça compte. On me l'a dit. Des gens compétents. Je l'ai lu. C'est démontré scientifiquement. Tout peut remonter jusque-là... toutes les fautes... criminelles...

LUI : Lesquelles? Qu'est-ce que tu as fait?

ELLE : Oh c'est trop affreux... quand je le portais...

LUI : À quel moment? Dans quel mois?

ELLE : C'était tout au début...

LUI, *soulagé* : Tout au début... il ne faut rien exagérer...

C'est sûrement tout de même moins grave...

* Cette pièce est créée en 1975, quelques années après la réputation des théories concernant la maternelle et les enfants. Toute la parole de la mère dans cette pièce fait penser surtout à la théorie du docteur Spock qui prime les théories sur la manière d'élever les enfants.

ELLE : Non, figure-toi. Il y en a en même qui disent que ça peut être grave même encore avant...

A la fin de la pièce, les parents trouvent que c'est un malentendu. Leur fils est parfait. Et ils sont fiers de lui. Pour arriver à ce point de compréhension, il nous semble que la dimension dialectique est privilégiée dans le logodrame de N. Sarraute. Et c'est une dimension dynamique qui a besoin de partenaire pour faire entendre l'inexprimable dans le discours.

4.2 Les deux pôles des interpersonnages sarrautiens

Généralement, tout personnage théâtral accomplit une action et inversement, toute action a besoin, pour être mise en scène, de protagonistes. Mais au théâtre sarrautien, il faut des mots sous une forme plus abstraite. Les interpersonnages linguistiques dans le logodrame sarrautien ne sont que les outils discursifs pour faire ressentir les vibrations souterraines.

En effet, il n'existe pas de personnages, ni d'action au sens traditionnel, qui est structurée comme une succession temporelle et logique de situations et de mondes possibles des protagonistes du drame. Le logodrame de N. Sarraute se présente comme une série d'échanges, reposant sur le face-à-face entre deux interactants principaux qui communiquent pour faire revivre les tropismes. Comme l'a expliqué N. Sarraute (N.S., 1996: 1591):

ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de recul, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généraux ou d'humbles soumissions, ont tous ici de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaire.

Afin de dramatiser les mouvements souterrains, il nous semble indispensable de mettre l'accent sur les échanges dans le logodrame de N. Sarraute qui sont plus dialectiques que polémiques. Sur la structure globale, on pourrait dire qu'il n'y a pas ou presque pas d'échange didactique, et d'échange phatique.

En principe, l'échange didactique privilégie un discours qui renvoie à la transmission d'un savoir ou d'un savoir-faire. Il faut un spécialiste, un savant ou un supérieur qui donne l'enseignement ou l'apprentissage: l'échange entre un maître et ses disciples, par exemple, surtout dans les classes de langue étrangère. Nous ne trouvons pas cet aspect didactique dans les pièces de N. Sarraute.

En ce qui concerne l'échange phatique est centré sur le contact avec un interactant, soit supérieur, soit égal, soit inférieur, dans les conversations routinisées, qui se manifestent des formules telles que "Allo". "Euh", et "Vous m'entendez", etc. C'est généralement pour établir une communication, sans apport d'information. Dans ce sens, il existe rarement un échange phatique dans le dialogue au théâtre de Sarraute.

On verra que son logodrame s'appuie principalement sur la dimension dialectique. Notre travail dans cette partie commence, tout d'abord, par une analyse sur les caractéristiques des échanges dialectiques qui semblent prédominants. Et puis, nous faisons une étude sur la force dramatique de ce logodrame.

4.2.1 les échanges dialectiques

Dès la première lecture rapide, les interpersonnages entrent en conversation et cette conversation qui a l'air simple et banale prend la forme d'un combat uniquement verbal. Le combat des mots de ces interpersonnages feraient penser que les échanges polémiques sont privilégiés. Mais la fin de chacune de ses pièces nous fait croire qu'il existe une dimension dialectique.

Pour expliquer ce procédé, nous faisons une analyse sur les échanges dans ses pièces, en adaptant les critères spécifiques, proposés par S. Durrer. (1994) Pour mieux distinguer ces deux échanges, le tableau comparatif ci-dessous est établi selon les documentations de Durrer (1994: 115-137 et 138-158):

<i>les deux types</i> <i>Les caractéristiques</i>	L'échange polémique	L'échange dialectique
1. la relation	- l'égalité discursive des interactants	- l'égalité discursive des interactants
2. la connaissance du sujet de discussion	- la même connaissance	- la même position d'ignorance
3. l'enchaînement dominant	- assertion/assertion	- demande/réponse et assertion/évaluation
4. les spécialisations dans l'acte de langage	- les interactants sont les spécialistes dans un acte de langage.	- les interactants ne sont pas les spécialistes dans un acte de langage.
5. La fin des échanges	- les échanges polémiques sont "des composantes essentielles de l'intrigue, des charnières ouvrant sur des possibles divers, des événements capable d'engager des sé- quences d'actions."	- dans un échange dialectique réussi, il peut même avoir progression des interactants vers un savoir partagé.

Figure 17 : tableau comparatif entre l'échange polémique et l'échange dialectique

La lecture tabulaire nous fait voir que le seul point commun entre les caractéristiques de l'échange polémique et de l'échange dialectique est la relation entre les interactants. Dans les deux sortes d'échanges, les interactants sont égaux. Durrer souligne également que c'est notamment l'égalité discursive qui prime dans cette analyse des échanges. Mais les quatre autres caractéristiques sont bien différentes.

Globalement, on pourrait dire que les quatre dernières caractéristiques des échanges polémiques sont impossibles au théâtre de N. Sarraute. En revanche, on trouve toutes les caractéristiques des échanges dialectiques dans le logodrame sarrautien. Premièrement, en ce qui concerne la relation entre les interactants, on trouve que toutes les pièces de N. Sarraute, sauf *C'est beau*, sont sous la forme de conversation entre amis. Et le signe d'inégalité entre eux n'existe pas. Notons encore que *C'est beau* est la seule pièce dont le dialogue se passe dans la famille. Malgré ce cadre familial, il n'existe pas d'échanges didactiques.

En principe, il est vrai que les parents ont le droit de prononcer le jugement sous la forme affirmative: "C'est beau", par exemple, pour enseigner aux enfants à mieux apprécier l'art. Mais, chez N. Sarraute les échanges didactiques ne sont pas justifiés dans le cas du jugement personnel sur une oeuvre artistique, jugements qui peuvent varier d'un individu à l'autre. Dans cette pièce, on verra que la réflexion critique sur le Beau et les discussions sur les jugements esthétiques, sont clairement sous la forme des échanges dialectiques.

Deuxièmement, sur l'aspect de la connaissance du sujet de discussion, les interpersonnages sarrautiens peuvent sentir les vibrations infimes mais ils ne peuvent pas saisir la cause précise, ni l'effet inattendu. Ils sont plutôt sur la même position d'ignorance. Car aucun interpersonnage ne peut trouver de catégories, ni mots justes pour classer, ni nommer, ni exprimer les drames intérieurs. Ils n'utilisent que le déjà-dit qui ne peut que répéter, par analogie, cet univers inconnu, comme nous l'avons mentionné. Dans *Isma*, par exemple, aucun personnage ne connaît ce tremblement souterrain qu'il ressentit quand il entend les mots prononcé en "isma" des Dubuit (N.S., 1996: 1440):

ELLE : Oh quoi? (...)

H. 3 : Ils me donnent la sensation...

ELLE : Oui, n'est-ce pas? Une sensation... Produite par quoi?

H. 3 : Oh, je ne sais pas...

LUI : Par quoi? par quoi? chercher!

De même, dans *Pour un oui ou pour un non*, H. 2 affirme à H. 1 que le mouvement infime le conduit jusqu'à l'univers inconnu où on ne peut rien préciser, ni nommer: "On n'est ailleurs... en dehors... loin de tout ça... on ne sait pas où l'on est". (N.S., 1996: 1508)

Troisièmement, l'enchaînement dominant du dialogue n'est pas sous la forme exacte de l'échange polémique: assertion/assertion. D'abord, c'est parce que rien n'est certain dans le logodrame sarrautien. On ne trouve que l'incertitude et l'ambiguïté. Le logodrame ou drame de la parole nous amène vers un horizon inconnu, un terrain vague, dangereux, et abstrait. Les interactants se posent des questions en essayant de chercher les réponses possibles sans pouvoir trouver une solution. Et puis, chaque protagoniste éprouve une sensation inexprimable. D'ailleurs, les réactions sont souvent excessives. Et les personnages sarrautiens sont souvent conduits jusqu'à la folie. Les termes "fou", ou "folie" sont partout sous le dit des interpersonnages dans chacune de ses pièces.

Dans *Le Mensonge*, par exemple, Lucie qui est hypersensible ne peut plus supporter l'émotion qui la menace. Le combat des mots est trop violent pour elle. Elle doit crier pour se soulager. Yvonne fait remarquer que la conversation entre amis devient maintenant celle des fous et il vaut mieux se boucher les oreilles pour ne rien entendre (N.S., 1996: 1414):

LUCIE : Aïe... aïe...

JULIETTE : Qu'est-ce qu'il y a? Qu'est-ce que c'est que ces cris?

YVONNE : C'est Lucie. Elle est si sensible, la pauvre petite... Que voulez-vous, je la comprend... on se croit dans une maison de fous... Là, là... mon petit, n'ayez pas peur, ce n'est rien, n'écoutez pas... bouchez-vous les oreilles...

Jeanne pense que Pierre qui ne peut pas supporter les petits mensonges, est fou. Et il est la cause de ces folies (N.S., 1996: 1417)

JEANNE : Vous nous avez entraînés... C'est contagieux, toutes ces folies

Et pour anéantir toutes ces folies, Simone propose d'enfermer Pierre, considéré comme un fou dangereux au "cabanon" (N.S., 1996: 1417):

SIMONE : (...) Et je serai encore plus ravie quand on viendra vous prendre pour vous mettre au cabanon. Je vous assure, votre place est là.

À la fin de la pièce, Pierre accepte sa folie: "je suis fou, je suis tout à fait fou." (N.S., 1996: 1418)

Après la scène de violence, d'angoisse, et de folie, il commence et recommence à chercher ce qui cache derrière une interaction si amicale. Ainsi, on peut dire que l'enchaînement dominant du dialogue sarrautien est plutôt sous ces deux formes dialectiques: demande/réponse ou assertion/évaluation.

Dans *C'est beau*, par exemple, les parents se demandent et s'interrogent si les réactions et les comportements de leur fils méritent l'hostilité. Pour dynamiser ce fragment des échanges dialectiques, la dramaturge ajoute des voix anonymes pour donner des points de vue différents du dialogue polyphonique (N.S., 1996: 1459):

VOIX : On pourrait comprendre ça si c'était un bandit. Un assassin.

ELLE : Non.

VOIX : Une supposition que ce serait un drogué...

ELLE : Mais Non.

VOIX : On comprendrait encore s'il avait le malheur... On comprendrait si c'était un fils ingrat...

ELLE : Mais Non.

VOIX : Une supposition que vous seriez sans ressources et qu'il vous refuserait les aliments... comme on en voit tant, de nos jours...

LUI : Ça va continuer longtemps? Assez... Je n'en peux plus.
(...)

Cette façon de discuter par couples de question/réponse continue tout au long de la pièce. Après une longue discussion sur les comportements de leur fils, les parents trouvent que tout ce qu'il fait est normal. Il est de son temps (N.S., 1996, 1459-1461):

VOIX : Dire qu'il y en a qui ont cette chance... Un garçon poli... Un garçon sérieux... Un garçon travailleur...

ELLE : Oh oui, il est même avancé pour son âge. (...)

VOIX : Grand. Bien proportionné. Costaud.

LUI : Ah, pour ça... Moi auprès de lui, je me sens un gringalet.

VOIX : Et déjà porté, hein? je parierais... ça n'a rien d'étonnant... Toutes les filles... (...)

LUI : Ah ça, il y en a déjà... Elles tournent autour... (...)

LUI : Moi, à cet âge-là, j'étais idiot... Un peu arriéré... Toujours dans les livres... Dans les musées... Mais lui... ah oui, pour ça oui, lui, ces choses-là, ça l'ennuie... (...)

VOIX : Ah que voulez-vous, il est de son temps... c'est normal, il est comme tout le monde... (...)

ELLE : (...) Il est comme tout le monde. Tout le monde aujourd'hui à son âge est comme lui. (...)

Les échanges dialectiques réussis donnent aussi une nouvelle vision du monde et du moi, sous des angles différents. On peut ainsi trouver dans ce fragment du dialogue que le fils a tant de qualités: poli, sérieux, travailleur, grand, fort et charmant. Et il sait profiter de sa jeunesse.

De ce point de vue, il semble que le fils est supérieur à son père. Mais le père, dès le début de la pièce, ne voit que son image négative. Alors, il dit que le fils est un "petit vaurien" et un "petit idiot". (N.S., 1996: 1454) Ces deux mots péjoratifs sont utilisés quand le père est furieux puisque son fils refuse de s'accorder avec lui pour dire que c'est beau. Après avoir discuté sous la forme dialectique: question/réponse, il trouve finalement que son fils est sage, et raffiné. (N.S., 1996: 1467-1468)

Quatrièmement, dans le logodrame de N. Sarraute, aucun interpersonnage n'est spécialiste dans un acte de langage. Ils ne trouvent jamais les moyens pour mieux exprimer les vibrations souterraines. Ils parlent souvent avec une grande hésitation, notamment quand ils parlent des tropismes. Et ils nous font croire que c'est impossible de tout exprimer.

Dernièrement, en ce qui concerne le but final, il nous paraît que chez Sarraute, c'est aussi le résultat d'un échange dialectique. Car la progression des interactants va petit à petit vers un savoir ou un sentiment partagé. Dans *C'est beau*, par exemple, à la fin de la pièce, après une longue discussion, c'est la compréhension. Et la mère accepte que son fils est impeccable: "tu possèdes une lucidité, une liberté d'esprit..." (N.S., 1996: 1466)

Alors, on peut dire que les échanges dialectiques dans le logodrame sarrautien nous invitent à faire une réflexion critique sur les mots, qui tentent de retrouver les vraies sensations et sur les sensations imperceptibles qui tentent de s'exprimer en mots. Pour mieux montrer la dimension dialectique de cette pièce, nous proposons le tableau ci-dessous :

les questions et l'expression prononcées par les parents	la réponse et l'évaluation de leur fils	la situation d'énonciation	le sens et le but final
1. "C'est beau, tu ne trouves pas?" (p. 1453)	"Les mots te restent dans la gorge."	-Le père essaie de persuader son fils. Celui-ci ne lui répond pas mais il évalue les mots de son père.	-la suggestion des parents sur la beauté musicale
2. "Beau. Beau. Une beauté parfaite. Beau à mourir. Beau." (p. 1454)	"Ah, rien que de l'entendre est au-dessus de ses forces."	-Le père est en colère. Il sent que son fils est contre lui. Et il faut lui imposer par l'autorité à accepter son goût.	-l'autorité -le père se croit supérieur.
3. "Tu ne trouves pas ça beau?" (p. 1467)	"C'est beau"... ça me démolit tout... il suffit qu'on plaque ça sur n'importe quoi et aussitôt... tout prend un air..."	-Les parents souhaitent recommencer la discussion avec leur fils. Après avoir discuté sur le comportement de leur fils, ils acceptent chaque génération, sa valeur.	-l'invitation -Ils veulent aussi chercher la cause précise de cette réaction.
4. "Tu trouves pas? Tu ne trouves pas que c'est..." (p. 1468)	"Oui." (mais...)	Après l'explication de son fils, Les parents commencent à comprendre sa réaction et trouvent enfin que l'expression banale ne convient plus.	-la réconciliation -Il laisse la liberté à son fils de trouver le mot plus approprié.
5. "Chouette. Chouette. Chouette." (p. 1468)	"C'est assez chouette."	- Le fils propose une nouvelle expression moins absolue. -Le père répète le mot proposé par son fils.	-le compromis et la compréhension - Ils s'entendent mieux.

Figure 18 : la progression des échanges dialectiques dans *C'est beau*

La lecture tabulaire, nous permet de voir que dans ce logodrame, tout tourne autour de l'expression banale "C'est beau", qui se voit sous cinq aspects différents du même jugement esthétique. Et la modification de cette expression banale montre bien la progression des échanges dialectiques, s'orientant vers le savoir partagé, le compromis et la compréhension. Ce serait le dénouement de la fable. Par ailleurs, bien que les parents demandent toujours à leur fils la même question : "je trouve que ceci est beau et qu'en penses-tu?", le vrai sens de la phrase est toujours changé selon la situation d'énonciation.

Il nous semble aussi que ces expressions nuancées peuvent montrer, à la fois, l'état d'âme du locuteur et l'intensité du jugement de valeur. On pourrait imaginer que les parents se sentent gênés de dire, en présence de leur fils, que la musique qu'ils adorent est belle. Ils essaient de communiquer avec lui. Mais celui-ci a l'air contre cette musique. Et enfin, le père trouve un moyen de réduire l'aspect autoritaire et subjectif du jugement esthétique en demandant à son fils: "C'est beau, tu ne trouves pas?" Le dialogue sur scène commence brusquement par cette question simple et banale sur la beauté musicale. Et le drame intérieur se développe rapidement. Et le père trouve que son fils n'accepte toujours pas son jugement. Et ce dernier devient fou (N.S., 1996: 1453):

LE FILS : Oh écoute, pourquoi faire semblant? Tu sais bien que tu n'obtiendras rien de plus que ça... que du bout des lèvres... que d'une voix blanche... rien de plus... Rien, tu sais bien... Puisque je suis là (...)

LUI : Mais qu'est-ce qui te prend? Qu'est-ce qu'il raconte?
Il devient fou?

LE FILS : Fou!... Moi? Ah toujours les mêmes réflexes de défense, les mêmes échappatoires, les mêmes camouflages... Pour tromper qui?

Nous pouvons sentir aussi le petit malaise du père qui souhaite dire à son fils les mots, montrant directement son admiration de la musique, sous la modalité affirmative: "C'est beau".

On ne sait pas pourquoi les parents ont peur de la réaction de leur fils. Ils n'osent plus prononcer ces mots banals devant lui. C'est le père qui affirme : " (...) 'C'est beau', dit devant lui nous fait trembler, nous donne chaud... (N.S., 1996: 1462-3) Les parents ne peuvent plus prononcer cette expression banale devant leur fils. Quand ils le revoient, ils cherchent encore une façon plus subtile et moins autoritaire pour tenter de rétablir la communication. Cette fois, ils mettent le mot "beau" à la fin de la question et le "tu" est au début de la phrase, en donnant de l'importance à l'interlocuteur: "Tu ne trouves pas ça beau?" (N.S., 1996: 1467). Ce serait pour réduire l'autorité et la subjectivité du sujet-parlant.

Ou encore, à la fin de la pièce, les parents ne prononcent pas le mot "beau": "Tu trouves? Tu ne trouves pas que c'est..." ou "Tu ne trouves pas?" (N.S., 1996: 1468) En tout cas, il leur semble toujours que son fils n'est pas content. Ils peuvent encore sentir qu'il existe quelque chose de gênant, de menaçant qui se cache derrière la réaction spontanée de leur fils. Au commencement, les parents qui ne comprennent pas la réaction de leur fils, croient que celui-ci est contre eux et contre la musique qu'ils admirent. Mais petit à petit, ils trouvent que c'est un malentendu. Enfin, ils comprennent que leur fils est contre la banalité et la forme figée. Ils sont contents de voir qu'il adore aussi la musique. Il respecte et aime bien ses parents. Voici quelques lignes de sa mère qui nous le confirment (N.S., 1996: 1468):

ELLE, *au père* : Ah tu vois comme nous nous sommes trompés. Comme nous connaissons mal notre propre enfant... (...) Il ne déteste pas du tout... il aime, tu vois... Enfin, "aime" est peut-être un mot qui ne convient pas... pardonne-moi... nous sommes si maladroits...

Il faut noter que le terme "aime" est entre guillemets pour marquer que c'est un déjà-dit des autres qui ne convient guère avec son émotion innommable. La phrase "Enfin, "aime" est peut-être un mot qui ne convient pas..." montre encore une fois l'écriture de l'écart.

À l'instar de son fils, la mère doit enfin accepter qu'il existe la non-coïncidence entre mots et choses. Elle est maintenant sur la même position que son fils: au lieu de chercher tout le temps le mot juste, elle sait réfléchir sur son propre discours.

Dans les cinq autres pièces, les échanges dialectiques sont aussi au coeur du dialogue. On peut, en fait, trouver plus facilement que les interpersonnages dans chacune de ses cinq pièces sont égaux. Sur le plan de l'apparence, ce sont des amis qui se rencontrent pour parler de tout et de rien. Sur le plan des tropismes, ils ne peuvent pas laisser passer ces riens: les émotions informes, nées de petits faits langagiers insignifiants. Chaque pièce présente une situation différente mais un même but final. Après la crise collective où d'autres personnages sont aussi menacés par les vibrations souterraines, les échanges dialectiques aident les interpersonnages à trouver un espace commun où ils peuvent mieux s'entendre.

Dans *Le Silence*, le mutisme de Jean-Pierre énerve d'abord H. 1. Au commencement, aucun interpersonnage ne comprend l'angoisse et la réaction excessive de H. 1. Mais peu à peu, le silence menace d'autres interpersonnages. Ils peuvent enfin ressentir aussi les maux et répètent la parole de H. 1 pour faire parler le silencieux (N.S., 1996: 1389):

F. 1 : (...) Jean-Pierre, dites quelque chose...

F. 2 : Décidément, Jean-Pierre nous méprise...

F. 3, au début de cette pièce, affirme toujours que le silence ne dit rien pour elle: "Il (*Jean-Pierre*) est très timide, c'est tout." (N.S., 1996: 1382) Ou encore: "Mais vous savez, moi, les gens silencieux, ça ne m'impressionne pas. Je me dis tout simplement qu'ils n'ont peut-être rien à dire." (N.S., 1996: 1386) Mais enfin elle accepte la menace du silence et déclare : "(...) Moi aussi maintenant, je commence à être opprimée..." (N.S., 1996: 1390)

A la fin de la pièce, F. 1 confirme que le silence de Jean-Pierre est devenu de plus en plus insupportable: "Oh ! J'ai envie de partir, à la fin, Je voudrais m'en aller. L'angoisse me gagne." (N.S., 1996: 1395) H. 1 qui ne trouve pas de moyen de faire parler le silencieux, recommence à raconter le beau paysage pendant son voyage.

Le dénouement est juste après quelques mots prononcés par Jean-Pierre pour demander à H. 1 : “De Labovic?” (N.S., 1996: 1396) Mais le contenu de ce dit n’a aucune valeur. L’important, c’est l’absence du silence qui est le signe qu’il accepte enfin d’établir le contact avec d’autres. Il ne s’enferme plus dans son mutisme. Il se met à parler. Tout le monde est sauvé (N.S., 1996: 1390):

TOUS, *joyeux, émerveillés* :

- Oh, il parle...
- Il questionne...
- Ça l’intéresse...

Dans *Le Mensonge*, Pierre est tout d’abord gêné et menacé par les petits mensonges de Madeleine, puis les autres sont aussi attaqués par les émotions inconnues. Lucie crie et dit : “Oh! J’ai peur.” Et ils essaient, comme Pierre de faire parler Simone, la menteuse. Comme Pierre, ils deviennent fous et il leur faut la vérité (N.S., 1996: 1415):

JEANNE : Simone ne résistez pas.

JULIETTE : Dites-le nous.

VINCENT : Dites-le-donc... Juste un mot...

La pièce se termine par le mensonge de Pierre, lui qui ne supporte pas le mensonge des autres au début de la pièce. Cela impliquerait que Pierre doit enfin accepter le jeu de ces petits mensonges dans la vie quotidienne. Il sait maintenant jouer le psychodrame du mensonge avec ses amis (N.S., 1996: 1419):

PIERRE : Oui. Bon, je veux bien... (*Ton franc*) Bon, bon...
bien sûr... (*Ton hypocrite*) Je jouais...

La didascalie intra-réplique “(*Ton hypocrite*)” marque bien qu’il ne dit pas les mots “Je jouais” avec sincérité. Sous la forme dialectique, *Le Mensonge* invite aussi le lecteur-spectateur à réfléchir sur la critique du mensonge sous des angles divers, en comparant avec le fait, l’illusion, la croyance, l’hallucination et la vérité. Sarraute souligne également qu’elle ne vise pas à faire une controverse morale sur le mensonge. Mais ce qui compte, ce sont les vibrations infimes que les interpersonnages éprouvent devant un léger mensonge, mensonge le plus inoffensif.

Dans *Isma*, il nous semble qu’au commencement, les autres essaient de se débarrasser d’ELLE et LUI. Mais enfin quelques interpersonnages commencent à ressentir l’effet de la prononciation irritante des Dubuit (N.S., 1996: 1449):

ELLE : Écoutez : romantisma. Capitalisma. Syndicalisma... ma...ma ça claque... il fait claquer ses lèvres...

LUI : Il savoure ça... mm, c’est bon. *Isma*.

ELLE: Ça glisse... comme le bord d’une herbe coupante...

LUI : *Isma*. *Isma*...

ELLE : Ça vous coupe... ça s’enfonce...

LUI : Et par là... mais comment ne le sentez-vous pas?...

F. 3 : Oui, peut-être, avec beaucoup de bonne volonté...

H. 2 : Beaucoup, en effet. Moi j’avoue que pour ma part... syndicalisma... structuralisma. J’ai beau me répéter... *isma*. *Isma*... peut-être oui, si l’on veut... il y a là, en effet.

À la fin de la pièce, après avoir discuté et réfléchi sur les mots justes pour définir les comportements des Dubuit, les interpersonnages trouvent qu’il est absurde de classer et simplifier le cas. “Le heurt de la sensibilité” entre les personnages qui sont proches est peu à peu affaibli. Le petit défaut de prononciation des Dubuit est finalement considéré comme rien: “Non... Ce n’est rien... C’est vraiment... Non... c’est vraiment ce qui s’appelle rien.” (N.S., 1996: 1511)

Dans sa dernière pièce, *Pour un oui pour un non*, Sarraute met sur scène deux amis intimes. Ce serait la seule pièce de Sarraute où les didascalies internes donnent des informations très riches sur les protagonistes pour représenter deux modes de vie, bien différents. H. 1, d'après H. 2, incarne un homme public, un homme d'affaire, qui mène une vie heureuse avec sa famille (N. S., 1996: 1506):

H. 2 : (...) Tu te sentais heureux, c'est vrai... comme vous deviez vous sentir heureux, Janine et toi, quand vous vous teniez devant moi : un couple parfait, bras dessus, bras dessous, riant aux anges, ou bien vous regardant au fond des yeux... (...)

Tandis que H. 2 vit seul dans le monde de la poésie. Il refuse la norme, l'ordre, les règles et la forme sécurisante qui abîment les vibrations infimes. Les deux représenteraient ainsi deux pôles irréconciliables. Ils sont dans "deux camps adverses". Et dès le début de la pièce, H. 2 déclare une guerre cruelle avec H. 1 (N.S., 1996: 1511):

H. 2 : (...) 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 de choix. C'est toi et moi.

H. 1 ne comprend pas la réaction hostile de son ami. Après avoir discuté, ils trouvent l'espace commun où ils peuvent tout dire. H. 2 parle de son tropisme lorsqu'il a entendu une fois l'expression toute faite: "C'est bien ça" de H. 1, prononcée avec le ton condescendant. A la fin de la pièce, ils trouvent "la meilleure solution" pour se réconcilier (N.S., 1996: 1514)

En bref, le logodrame de N. Sarraute commence toujours, sans queue, ni tête, par le conflit, né des riens du vertige discursif: le silence qui semble irraisonnable, les petits mensonges qui sont trop évidents, l'intonation et la prononciation ridicules. Mais il existe toujours un hypersensible qui ressent quelque chose d'imperceptible et de menaçant. Son malaise, son angoisse, son inquiétude, sa folie sont transmissibles.

C'est la scène violente où d'autres personnages sont peu à peu gagnés par ces émotions inexprimables. Mais après les échanges dialectiques, la pièce se termine plutôt par la compréhension. Il nous semble que les interpersonnages se rencontrent en un lieu commun où ils peuvent se mettre d'accord, pour mieux discuter, partager et traduire les vibrations infimes. La dimension dialectique* du logodrame sarrautien est ainsi sous l'angle de l'esprit.

Alors, Pavis, (2002b: 41), fait remarquer que le lecteur - spectateur, qui croit que ce logodrame prime les échanges polémiques, tenterait de choisir "son camp" et ignore l'essence dialectique du dialogue sarrautien:

Souvent, il (*le lecteur - spectateur*) s'identifie à l'un des deux compères, il se croit obligé de choisir son camp. En effet, il n'a pas compris que le personnage n'est qu'un mécanisme structural, un instrument du tropisme, qu'il est interchangeable, car arbitraire et conventionnel.

Pour mieux expliquer le mécanisme de cette dimension dialectique, il faut également analyser les deux pôles des interpersonnages linguistiques qui représentent des rôles opposés: "**porteur**" et "**chasseur**" de tropismes. Par ailleurs, une étude sur la structure "interactantielle" nous semble indispensable pour faire comprendre la force dynamique de ce drame de la parole.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

* Notons encore, avec Pavis, que le logodrame, tend par nature à l'abstraction, celle de toute "la philosophie du langage". Et il n'est toutefois pas "une tragédie classique abstraite se terminant sur un affrontement irrémédiable". (Pavis, 2002b: 41) Chez Sarraute, il faut jouer avec les "lieux communs", lieux de rencontre pour des individus différents, "où l'on peut se mettre d'accord". (Pavis, 2002b: 43)

4.2.2 La force dynamique du logodrame

Le modèle actantiel est également utile dans les recherches pour visualiser les forces principales du drame et leur rôle dans l'action. De nombreuses tentatives ont été faites pour formaliser les étapes de l'action d'une pièce. Pour mieux désigner la fonction des personnages de fiction, Greimas, inspiré par Tesnière, par Proppe et par Souriau, a introduit, en 1966, le modèle actantiel à six cases. Ou plus nettement, le modèle met en évidence six actants:

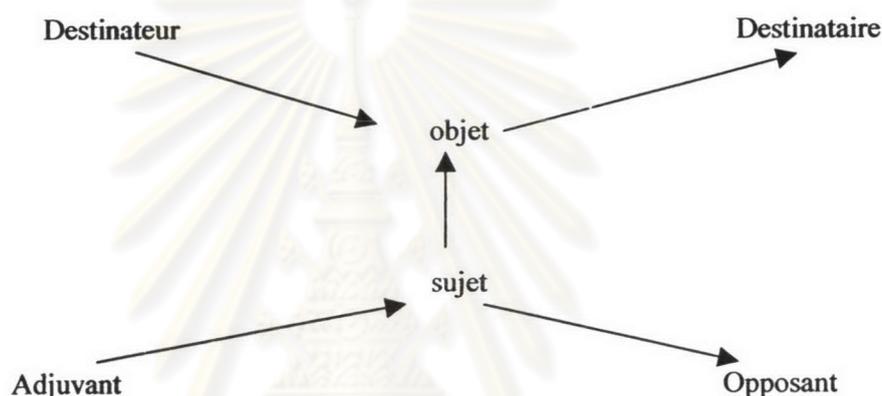


Figure 19 : modèle actantiel d'après Greimas

Il nous semble à première vue que le modèle proposé par Greimas n'est pas approprié au drame de la parole. Car le modèle greimassien est fréquemment utilisé pour analyser des récits. Et le personnage de ce modèle est traité comme un actant ou une entité appartenant au système global des actions.

Mais, chez N. Sarraute, toute action, qui est un élément fondamental du théâtre traditionnel, est remplacée par les aventures verbales, non-verbales, et paraverbales. Sans fable, ni intrigue, son logodrame s'appuie surtout sur les situations intérieures du dialogue des interpersonnages. Encore faut-il préciser que l'interpersonnage sarrautien est "le support du langage, le canal et le paratonnerre par lesquels passent les tropismes". (Pavis, 2002b: 37)

Il nous semble ainsi impossible d'analyser les fonctions de ses interpersonnages au niveau actantiel. Dans le théâtre sarrautien, il n'existe pas d'action, ni d'actant. Ou plus nettement, le logodrame prime l'interaction. D'ailleurs, ses interpersonnages sont, avant tout, considérés comme des interactants, interactants qui ne font presque rien. Ils parlent, ou plus précisément, ils échangent.

Selon les interactionnistes, "parler, c'est échanger et c'est changer en échangeant." Dans ce sens, le langage est considéré comme un moyen d'interaction, non pas seulement d'action. Et l'interaction est, en effet, un "processus d'influences mutuelles qu'exercent les uns sur les autres". (*Dictionnaire d'analyse du discours*, 2002: 319) Nous proposons donc de faire une analyse sur la force dramatique du logodrame sarrautien au niveau "interactantiel" où la communication entre ces interpersonnages est privilégiée. Notre travail commence par une étude sur le schéma du logodrame, proposé par Rykner. C'est un schéma initial qui nous permet de mieux comprendre le drame de la parole. Enfin, nous nous efforçons de chercher un nouveau schéma plus spécifique du drame tropismique de N. Sarraute.

4.2.2.1 le schéma du logodrame sarrautien

Les interpersonnages du logodrame, en établissant des contacts avec les autres, apparaissent et forment le système de leurs rôles différenciés, ou opposés. N. Sarraute, elle-même, explique qu'elle distribue les rôles à ses personnages principaux, l'un, "porteur" et l'autre, "chasseur" de tropismes. (1996: 1668, 1680) Leurs rôles sont ainsi déterminés selon le plan des tropismes. **Le porteur de tropismes** est celui qui a du mal à classer, à cataloguer et à nommer les choses, notamment les préverbaux. Il préfère se taire pour ne pas d'stordre la vérité intérieure qui lui semble inexprimable. Il adore l'art abstrait qui ne parle de rien mais peut tout dire. Pourtant, il se sent parfois attiré et tiré par l'Autre, ou plus nettement, par le chasseur, vers la verbalisation, vers l'interaction... En revanche, **le chasseur de tropismes** est généralement bavard. C'est un homme du monde qui cherche la forme sécurisante de tout. Il lui faut les sciences, les normes, les règles, et les lois sociales pour expliquer le monde extérieur. C'est aussi celui qui a peur de vivre dans l'univers inconnu et inconsistant.

Alors le chasseur est, en général, celui qui préfère les étiquettes au vide bien que quelque chose semble intraduisible, inexprimable et fugitif. Le silence, l'ambiguïté, l'indéchiffrable et l'indicible le menacent. C'est aussi la raison pour laquelle il doit encourager le porteur au discours.

De cette perspective, le logodrame sarrautien donne l'importance à ces deux principes antagonistes, portés par deux interpersonnages linguistiques différents. C'est ainsi que le conflit est facilement né à cause de ces deux pôles opposés, l'un s'approche du pôle du langage essentiel, voire "prélinguistique". L'autre s'approche du pôle du langage brut, vers le discours scientifique. Chez N. Sarraute, il faut toujours ces deux pôles des interactants pour concrétiser le drame microscopique. Et c'est en effet cet antagonisme qui dynamise son logodrame.

Quant aux interpersonnages secondaires, ils représentent le peuple. Ils donnent généralement les commentaires, les jugements et les stéréotypes. Pour Rykner, ce sont aussi ceux qui cherchent les mots pour conceptualiser, catégoriser et étiqueter les choses (Rykner, 1988: 47)

Ce sont "les gens". Ils font masse. Par leurs jugements, ils rendent possible et nécessaire le combat du "chasseur". Ce sont eux qui donnent les étiquettes. Ils forment tribunal. (...)

Dans *C'est beau*, par exemple, les voix anonymes donnent en général l'opinion publique à ELLE et LUI. Sous la forme dialectique, les voix polyphoniques s'ouvrent aussi la nouvelle vision sur les comportements de leur fils, (N.S., 1996: 1459):

VOIX : Si ce n'est pas malheureux. Pas dévergondé. Pas voleur.

Pas menteur. Pas malhonnête. Pas drogué. Pas feignant. Ah il y en a à votre place qui seraient contents. Il y en a qui n'en espèrent pas tant... Pensez donc, par le temps qui courent... avec la jeunesse qu'on voit en ce moment... (...)

Il faut remarquer que les interpersonnages secondaires ne jouent pas clairement le rôle d'un adjuvant, ni d'un opposant. Ils sont plutôt à l'image du public. Rykner a raison de ne pas classer les rôles exacts de chaque interpersonnage secondaire de N. Sarraute. Car le texte reste ouvert. Ainsi, un interactant, dit adjuvant, dans un fragment du dialogue, peut être un opposant, dans un autre.

Les interpersonnages secondaires dans *Le Silence*, par exemple, parlent contradictoirement de Jean-Pierre. Nous avons déjà montré, dans le chapitre II, que celui-ci est à la fois dieu et satan sous les dits des mêmes interactants secondaires. (Voir figure 6, p.133) Il faut également noter que F. 4 est la seule qui ne critique jamais le silencieux. Et elle est également appelée "Marthe" par les autres. Tandis que les autres restent innommés, elle est donc indirectement nommée, comme Jean-Pierre, par la dramaturge.

De plus, à l'aide de la didascalie prosodique, nous trouvons que F. 4 parle toujours "tout bas" et hésite en parlant. Noton aussi que selon le nombre de lignes, et de répliques, elle ne parle pas beaucoup: seulement 11 répliques et 32 lignes. (Voir figure 10, p.158) Alors que le chasseur parle, sans cesse, tout au long de la pièce: 56 répliques et 425 lignes. Tout ceci nous fait croire qu'elle s'oriente vers le silence. D'après notre hypothèse de lecture, n'est-il pas probable de conclure que F. 4 est du côté de Jean-Pierre?

Dans *Le Mensonge*, le rôle de Lucie, par exemple, est aussi discutabile. Parfois, elle souhaite que Simone accepte qu'elle ment et finit le mensonge (N.S., 1996: 1414): " je ne peux pas supporter." ou encore elle avoue qu'elle a peur. (N.S., 1996: 1415) Malgré tout, pour elle, les petits mensonges sont acceptables (N.S., 1996: 1404):

LUCIE : Tout le monde fait ça plus ou moins... des petits mensonges...
Les gens ont besoin de se valoriser, que voulez-vous... On fait ce qu'on peut.

Et lorsque Simone pense à se résigner, elle l'encourage aussi à continuer le rôle du menteur. Car elle considère que Simone ne mérite pas la condamnation du menteur en tant que criminel (N.S., 1996: 1416):

LUCIE : Simone, je vous en supplie, ne cédez pas. Ils veulent vous détruire, vous vider... Ils vont vous saisir, vous passer la corde au cou, vous raser la tête...

Le discours de Lucie nous fait penser qu'elle est du côté de Simone. Mais celui de Juliette semble contre le mensonge de Simone. Juliette répète les mots de Pierre et essaie de faire avouer Simone (N.S., 1996: 1415):

JULIETTE : Dites-le-nous. (...)
Non, ne vous moquez pas de nous, ce n'est pas drôle... (...)

JEANNE : Plus de déchirements... pour vous non plus... On serait si tranquilles. Tout rentrerait dans l'ordre.

JULIETTE : Attendez. Ça vient. Elle cède. Regardez-la, ses lèvres s'entrouvrent... Dans une seconde, les mots...

Dans *Isma*, il nous semble que H. 3, par exemple, est à la fois l'adjuvant et l'opposant des Dubuit. Au début de la pièce, il affirme qu'il peut sentir quelque chose d'atroce et de terrible qui est produit par rien et "Rien qu'on puisse nommer." (N.S., 1996: 1440) Et cela pourrait le conduire jusqu'à un crime. (N.S., 1996: 1441) Et lui aussi, il a menacé par le "isma". Mais observons que la dernière phrase de la pièce implique qu'il accepte finalement que le petit défaut des Dubuit n'est qu'un rien (N.S., 1996: 1449)

Dans *C'est beau*, les interpersonnages secondaires sont des voix anonymes et des voix nommées: VOIX, VOIX DE M. DURATON, VOIX DE MME. DURANTON, VOIX DES DURANTON ET DES AUTRES, VOIX DIVERSES.

Ces voix sont les personnages collectifs, qui donnent les commentaires et l'opinion publique. Et elles sont parfois pour, parfois contre les protagonistes. Ou ni pour, ni contre. Elles proposent parfois des conseils pratiques aux parents inquiets (N.S., 1996: 1465):

ELLE : L'esprit très libre. Il (*le fils*) ne s'en laisse jamais accroire... Pas d'arguments d'autorité avec lui. Il passe tout au crible.

VOIX : Eh bien, alors, de quoi vous plaignez-vous? Qu'est-ce qui vous fait souffrir? Tout est pour le mieux. Soyez contents. Soyez fiers. À chacun son bonheur.

LUI, *digne* : Oui. Vous avez raison. Nous avons eu tort,

ELLE : Pardonnez-nous. Oui. À chacun sa chance.

Il semble parfois impossible ou presque impossible de préciser ou d'identifier les rôles de ces voix. Chacun, son hypothèse de lecture. Tout reste ouvert et discutable. De même, certains interpersonnages sont neutres. Ils sont en effet les personnages épisodiques qui ne s'intéressent pas à l'investigation tropismique des protagonistes. H. 1 dans *Elle est là*, par exemple, malgré la demande de H. 2, il ne veut plus discuter avec lui. Il sort et ne revient plus (N.S., 1996: 1465):

H. 2 : (...) ah, très bien, l'essentiel, c'est que vous soyez là. Restez encore un peu. Je dois...

H. 1 : Moi, par contre, il est temps que je parte... Je suis déjà...

De même, dans la didascalie intra-réplique à la page 1478, il existe encore "un personnage grîmé en petit-bourgeois étriqué" qui ne dit rien sur scène. Il est là pour "l'observer en silence" et écouter H. 2.

Le logodrame de N. Sarraute nous paraît ainsi singulier. Et il demande un schéma plus adapté pour mieux expliquer les rôles des interpersonnages.

A. Rykner a raison de proposer le modèle spécifique du logodrame pour définir le système des interpersonnages sarrautiens (Rykner, 1988: 46):

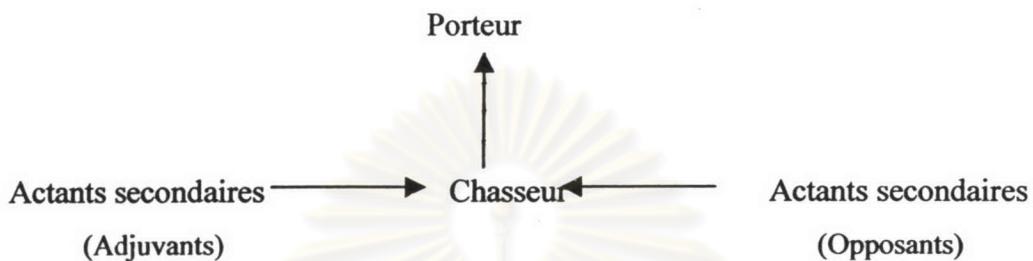


Figure 20 : modèle actantiel du logodrame sarrautien d'après Rykner

Le nouveau modèle de Rykner nous semble plus justifiable que celui de Greimas. Ce modèle s'applique à mieux expliquer les rôles des interactants dans chacune de ses pièces. L'axe **chasseur-porteur** est au coeur du logodrame. Il montre la trajectoire de l'action, ou plus précisément, l'action parlée du protagoniste. C'est le chasseur qui presse le porteur à parler. Car le chasseur veut tout comprendre, classer, catégoriser, fixer, et nommer les émotions inexprimables qui se cachent derrière les petits faits langagiers: le silence, le mensonge trop évident, la prononciation ou l'intonation irritantes, etc. Mais le porteur ne sait pas tout exprimer. Devant l'indicible, il préfère se taire.

En ce qui concerne l'axe **adjuvant-opposant**, les interpersonnages secondaires, y compris les voix collectives, sont mis sur scène pour enrichir le dialogue polyphonique.

Le schéma de Rykner nous aide à mieux comprendre l'organisation du logodrame sarrautien. Dans cette optique, nous pouvons préciser dans le tableau ci-dessous, les rôles de chaque interpersonnage dans ses six pièces:

les pièces de N. Sarraute	les interactants principaux		les interactants secondaires
	porteur de tropismes	chasseur de tropismes	
LE SILENCE	Jean-Pierre	H. 1	F. 1, F. 2, F. 3, F.4, H. 2, bruit de fond, VOIX, VOIX DIVERSES
LE MENSONGE	Simone (Madeleine)	Pierre	JACQUES, JEANNE, JULIETTE, LUCIE, ROBERT, VINCENT, YVONNE, CHOEUR, PLUSIEURS VOIX, VOIX
ISMA	(les Dubuit)	Elle et lui	F. 1, F. 2, F. 3, H. 1, H. 2, H. 3, bruit de fond, VOIX
C'EST BEAU	le fils	Elle et lui	VOIX, VOIX DE M. DURATON, VOIX DE MME.DURANTON, VOIX DES DURANTON ET DES AUTRES, VOIX DIVERSES
ELLE EST LA	F.	H. 2	F., H. 1, H. 3
POUR UN OUI OU POUR UN NON	H. 2/H.1	H. 1/H.2	F., H. 3, EUX

Figure 21 : les rôles des interactants dans chacune des six pièces de N. Sarraute

La lecture tabulaire nous permet de voir que dans les cinq premières pièces de N. Sarraute, il n'existe pas de changement de rôle entre le chasseur et le porteur.

Dans sa dernière pièce, *Pour un oui ou pour un non*, les deux pôles semblent interchangeables. C'est la seule pièce de N. Sarraute dont l'organisation des interpersonnages est différenciée. Et cette originalité se voit clairement au niveau de la structure du dialogue. Ou plus nettement, *Pour un oui et pour un non* est la seule pièce dont les répliques et les lignes de ces deux antagonistes sont proportionnées. (Voir figure 15, p.165)

Au début de la pièce, H. 1 va voir H. 2 pour lui demander la raison de son éloignement. Il commence par le rôle du chasseur. Mais à la fin de la pièce, il devient le porteur. Alors que H. 2, le porteur, qui a peur de la forme figée et déteste les clichés, ne sait plus comment exprimer son émotion infime, utilise aussi les lieux communs. Il devient finalement le chasseur (N.S., 1996: 1509-1510):

H. 2 : (...) Oui, pour moi, tu vois... la vie est là...
Mais qu'est-ce que tu as?

H. 1 : "La vie est là... simple et tranquille..." "La vie est là... simple et tranquille..." C'est de Verlaine, n'est-ce pas?

H. 2 : Oui, c'est de Verlaine... Mais pourquoi?

H. 1 : De verlaine. C'est ça.

H. 2 : Je n'ai pas pensé à Verlaine... J'ai seulement dit : la vie est là,
c'est tout.

(...)

H. 1 : Bon. Admettons, je veux bien. Tu n'y avais pas pensé, mais tu reconnaîtras qu'avec le petit mur, le toit, le ciel par-dessus le toit... on y était en plein...

Bien que H. 2 insiste qu'il ne cite pas les mots de Verlaine, H. 1 sait profiter de cette occasion pour le critiquer en montrant que H. 2 doit aussi utiliser les clichés comme les autres. Dans ce sens, H. 2 perd ses allures de poète et accomplit son rôle du chasseur en classant et nommant les choses (N.S., 1996: 1512):

H. 1 : Eh bien, moi je sais. Tout le monde le sait. D'un côté, le camp où je suis, celui où les hommes luttent, où ils donnent toutes leurs forces... ils créent la vie autour d'eux... pas celle que tu contemples par la fenêtre, mais la "vraie", celle que tous vivent. Et d'autre part... eh bien...

H. 2 : Eh bien?

H. 1 : Eh bien...

H. 2 : Eh bien?

H. 1 : Non...

H. 2 : Si. Je vais le dire pour toi... Eh bien, de l'autre côté il y a les "ratés".

H. 2, qui refuse le conformisme, est attiré finalement par une étiquette "ratés" pour identifier les gens qui vivent hors de la norme figée. Et ce mot banal donne encore une fois l'occasion à H. 1 d'attaquer H. 2. Ainsi, on pourrait dire que dans sa dernière pièce, les deux rôles sont alternatifs.

Les cinq premières pièces de N. Sarraute ont une macrostructure commune. Chacune de ces pièces donne en général l'image du chasseur de tropismes qui est très bavard, comme H. 1 du *Silence*. Alors que le porteur de tropismes, comme Jean-Pierre, ne dit presque rien. Tous les bavards dans chacune de ses cinq premières pièces sont ainsi considérés comme les chasseurs de tropismes. En revanche, tous les silencieux sont les porteurs de tropismes. Dans cette optique, ce sont le cas des protagonistes dans *Le Silence* (Voir figure 10, p.158), dans *Elle est là* (Voir figure 14, p.164), dans *Isma* (Voir figure 12, p.161), dans *C'est beau* (Voir figure 13, p.162).

Dans *Le Mensonge*, Simone qui joue le rôle du menteur est la cause de toutes les folies de cette pièce. La menteuse joue ainsi le rôle du porteur de tropismes.

Nous mettons aussi le nom de Madeleine, mis entre parenthèse, pour indiquer qu'elle est absente sur scène. Mais elle est considérée comme porteur de tropismes parce que son mensonge trop évident évoque les tremblements infimes chez les autres personnages.

Dès les premières lignes de cette pièce, Pierre, le chasseur, se sent gêné et menacé. Et les autres personnages sont également énervés (N.S., 1996: 1403):

JACQUES : Il faut avouer que quand Madeleine s'y met, moi aussi, par moments ça commence à me démanger.

JULIETTE : Oui, je trouve qu'elle va en empirant...

SIMONE : C'est vrai, il me semble qu'avant elle était plus timide, elle le faisait plus mollement... Mais maintenant, ces jérémiades continues...

De même dans *Isma*, les Dubuit ne sont jamais présents sur scène. Mais leur prononciation irritante, en "isma", énerve énormément ELLE et LUI. Alors, ils jouent le rôle du porteur de tropismes.

Quant aux interactants secondaires, les autres personnages et les voix sont là pour enrichir la polyphonie du dialogue sarrautien. Nous les mettons donc tous dans la même position secondaire, comme le fait Rykner, sans préciser le rôle en tant qu'adjuvant ni opposant.

Certes le schéma proposé par Rykner est très intéressant, mais il nous semble encore inapproprié au drame microscopique de N. Sarraute. Nous nous permettons de faire deux remarques ici. Premièrement, ce schéma reste encore au niveau de l'analyse actantielle. Sur l'axe **chasseur-porteur**, on ne voit que l'action (parlée) du chasseur de tropismes. Le rôle du porteur de tropismes semble ignoré. Alors, le schéma ne s'adapte pas à l'interaction dynamique entre les deux pôles de ces interpersonnages. Bien que le porteur ne parle pas ou presque pas, il ne peut pas ne pas communiquer. Et c'est bien lui qui est l'interactant principal pour dynamiser le logodrame. De plus, les échanges dialectiques entre les deux égaux sont indispensables. Sans aspect interactif, la transmissibilité du tropisme ne s'expliquerait pas.

Deuxièmement, sur l'axe **adjuvant-opposant**, les interpersonnages secondaires du théâtre sarrautien sont aussi considérés comme des interactants, dans un cercle de conversation amicale ou familiale. Ils peuvent aussi faciliter et/ou empêcher le porteur, non pas seulement le chasseur. Dans ce schéma, il n'y a pas de lien entre les interpersonnages secondaires et le porteur.

Ainsi, ne semble-t-il pas que le modèle proposé par Rykner soit monologique et statique? Il est préférable de chercher un modèle plus dialectique, plus dynamique et également intersubjectif.

4.2.2.2 le schéma du drame tropismique

En principe, on pourrait dire que le logodrame préoccupe notamment des mécanismes du dialogue polyphonique. Et c'est le discours qui détermine les rôles de ces deux protagonistes, ou deux groupes d'antagonistes. Les interactants principaux représentent en fait deux tendances différenciées. Pour mieux raconter la fable tropismique, nous proposons ci-dessous un schéma plus adapté, montrant la force dialectique de l'interaction intersubjective du logodrame sarrautien:

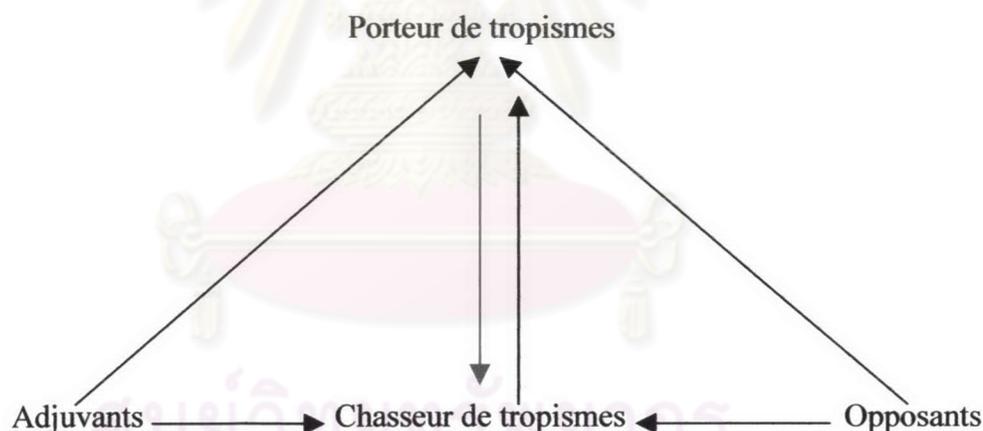


Figure 22 : modèle interactantiel du logodrame tropismique de N. Sarraute

Nous comptons ici le schéma, proposé par Rykner, comme la base essentielle. Mais il nous paraît nécessaire d'ajouter des liens plus dynamiques et dialectiques entre les interpersonnages sarrautiens.

Sur l'axe **adjuvant-opposant**, il nous semble indispensable d'ajouter encore deux flèches, montant vers le porteur de tropismes pour perfectionner le cercle de la conversation fermée de ce microcosme intime. Par conséquent, le schéma est en forme de pyramide qui annonce symboliquement à la fois le jeu interactif des interactants et l'énigme de ce "mythe de l'intériorité".

Sur l'axe **chasseur-porteur**, on identifie ici deux interactants protagonistes: le porteur de tropismes est celui qui comprend l'indicibilité. Mais il ne sait pas comment l'exprimer. Ainsi, il fait naître le petit malaise, la gêne, la peur, l'inquiétude, l'angoisse chez les autres interpersonnages. Tandis que le chasseur est celui qui est hypersensible parce qu'il peut sentir l'onde invisible du tropisme, venu du porteur. Mais il ne peut pas supporter cet univers prélinguistique. Il commence sa mission impossible. Il cherche, détecte, déterre et nomme la vibration souterraine chez le porteur et puis chez lui-même. Car le tropisme est contagieux.

Le chasseur semble aussi gagné par le tropisme. Alors la flèche qui passe de l'axe du porteur vers le chasseur nous semble nécessaire parce que c'est d'abord le porteur qui transmet, avec ou sans intention, le tropisme chez le chasseur. Celui-ci essaie de déchiffrer les tremblements infimes à travers les indices les plus superficiels: le mutisme, le mensonge évident, l'intonation ridicule, etc. Mais il existe quelque chose d'inanalysable et d'indéchiffrable. C'est cet univers inconnu et inexprimable qui menace le chasseur. Il serait aussi probable que les deux pôles se catalysent et les deux rôles pourraient se changer.

Alors, nous mettons la flèche en bleu pour souligner d'abord cette possibilité. Ensuite, c'est pour indiquer que la transmission du tropisme est presque imperceptible. Enfin, symboliquement, cette flèche en bleu est la marque pour impliquer qu'il existe, au moins, une autre fable tropismique **avant scène**.

Dans chacune de ses pièces, le mécanisme du tropisme commence souvent **avant scène**. Dans *Le Silence*, la scène commence par le milieu, par l'encouragement de F. 1. Elle souhaite que H. 1 continue à décrire le beau paysage: "Si, racontez... C'était si joli... Vous racontez si bien..." (N.S., 1996: 1403)

Cela veut dire qu'avant scène, le tropisme est déjà là. On pourrait imaginer que H. 1 est en train de raconter ce qu'il admire au cours de son voyage. Jean-Pierre est un de ses auditeurs. Lorsqu'il entend H. 1 essayer de raconter le beau paysage, ou plus nettement, son expérience esthétique qui lui semble irracontable, il peut sentir le tremblement infime. Le silencieux ne cherche pas à cataloguer, ni nommer. Il préfère se taire, laisse passer le mouvement souterrain et laisse parler le conteur. Son silence est presque imperceptible. Car les autres écoutent bien H. 1 et discutent avec lui.

Sur scène, H. 1 s'arrête. Il ne peut plus continuer son histoire. Il ressent quelque chose qui se cache derrière le mutisme de Jean-Pierre. Il fait remarquer aux autres que Jean-Pierre ne dit aucun mot. L'investigation du tropisme commence brusquement. Personne ne comprend ce silence, ni la réaction excessive de H.1. Et on ne comprend pas non plus comment et pourquoi ce petit rien menace vivement H. 1.

Les interpersonnages secondaires cherchent les causes possibles et donnent les étiquettes pour mieux expliquer le comportement du silencieux: le porteur de tropismes. Pour eux, il est "timide", "fort", "poète", "béotien", "snob", "ange" et "destructeur", etc. (voir figure 6, p.133) On ne peut l'identifier. Son image est vraiment contradictoire.

Dans *Le Mensonge*, avant scène, c'est le tropisme chez Madeleine qui ne se raconte pas. On ne sait jamais pourquoi elle dit un mensonge trop évident qui gêne et énerve ses amis. Sur scène, la fable tropismique, qui commence toujours au milieu, s'ouvre sur la quête de ce petit mensonge. C'est Pierre qui commence à détecter le petit mensonge de Madeleine. Après une dizaine de pages, Simone commence son mensonge anodin. Elle raconte que pendant la guerre, elle était en Seine-et-Oise. (N. S., 1996: 1409)

De même, dans *Isma*, la pièce commence sans queue, ni tête, par la plainte de LUI concernant la recherche des mots-étiquettes pour mieux cataloguer et nommer ce qu'ils (LUI et ELLE) font (N.S., 1996: 1423):

LUI : Dénigrement? Dé-ni-gre-ment. Oui, c'est ça :
dénigrement. C'était du dénigrement, ce que nous faisons là.
Vous auriez pu dire aussi : médisance. Ou cancans. Mais vous
avez choisi dénigrement. Je comprends... À vrai dire, je m'y
attendais. Toi aussi, tu t'y attendais, n'est-ce pas? Nous nous y
attendions tous les deux. Déjà depuis un moment...

Le phénomène du tropisme est perceptible sur scène. Il se manifeste sous la forme d'une crise ou d'un conflit entre les deux pôles des interpersonnages. Mais le tropisme, avant scène, chez les Dubuit reste irracontable. La terminaison ridicule en "isma" n'est que le symptôme de leurs vibrations imperceptibles. On pourrait imaginer la fable tropismique chez les Dubuit. Eux aussi, ils sont hypersensibles. Ils peuvent sentir le petit malaise lorsqu'ils entendent les termes en "isme" qui marquent les grandes écoles, les idéologies ou les théories bien établies de chaque siècle. On ne connaît jamais les motifs secrets qui les poussent à prononcer telle terminaison anormale.

Dans *C'est beau*, le dialogue commence brusquement par la question de LUI concernant le jugement esthétique. Mais avant scène, on peut imaginer le tropisme chez le fils. Il souhaite écouter de la musique et admirer sa beauté sans critique, ni jugement de valeur. Les sons de la musique sont suffisants pour évoquer les sentiments esthétiques. Ainsi, il est menacé et plongé dans les vibrations infimes hors du discours, lorsque les parents, en croyant qu'il déteste la musique, essaient de trouver les mots banals pour exprimer le Beau devant lui.

La vérité dans la tête de F. ne se raconte jamais sur scène dans *Elle est là*. Cette fable tropismique du porteur reste intraitable. La pièce commence au milieu par le bavardage de H.2 avec un ami. H. 2 n'est pas content que F. soit là, près de son bureau. Elle entend son entretien et a l'air contre lui. H. 2 ne peut plus continuer son histoire. Il va chercher F. pour la faire parler et la convaincre. Sur scène, le mutisme de F. menace H. 2. Mais avant scène, le bavardage de H.2 avec son ami angoisse F.

Dans sa dernière pièce, *Pour un oui ou pour un non*, le drame commence aussi au milieu. Sur scène, H. 1 cherche à comprendre l'isolement de H. 2. Tout est expliqué. Celui-ci raconte le souvenir du malaise quand il a entendu l'intonation "C'est biiien... ça" de H. 1. Alors, les petits faits langagiers qui leur semblent anodins sont interrogés tout au long de la pièce. H. 1 reproche à H. 2 d'utiliser les clichés, les lieux communs. (voir p. 232-233)

H. 2 sait aussi reprocher à H. 1 de mettre les mots entre guillemets pour marquer la distance ironique et méprisante (N. S., 1996: 1510):

H. 1 : Mais voyons, dans le "poétique", la "poésie".

H. 2 : Mon Dieu ! comme d'un seul coup tout resurgit... juste avec ça, ces guillemets...

H. 1 : Quels guillemets?

H. 2 : Ceux que tu places toujours autour de ces mots, quand tu les prononces devant moi... "Poésie." "Poétique." Cette distance, cette ironie... ce mépris...

Sur scène, c'est le combat des mots entre les deux copains. La sensation tente à s'exprimer en mots. Mais avant scène, le tropisme chez H. 1 ne raconte pas. Celui-ci affirme sur scène qu'il sent qu'il y a quelque chose. En effet, depuis quelque temps, il est gagné par l'angoisse à cause de l'éloignement de H. 2. Cette vibration tropismique est cachée en lui.

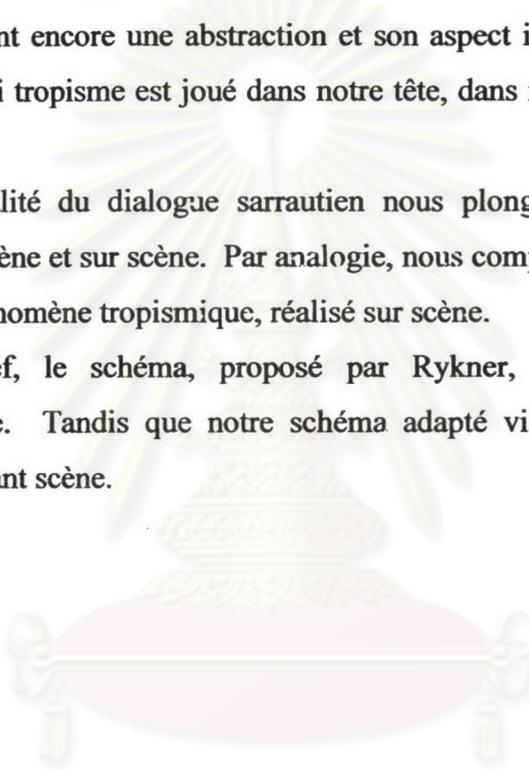
Sur le plan des tropismes, le porteur de tropismes est souvent tout et son contraire. Il n'a pas pas d'identité précise, sauf les interactants principaux de la dernière pièce de N. Sarraut. Et on ne sait pas exactement qui il est. Alors que le chasseur de tropismes est celui qui est blessé à vif en décodant, en déchiffrant les petits faits du discours qui semblent insignifiants au porteur de tropismes pendant une conversation si amicale. Il cherche à se libérer. Il pose les questions, donne les exemples, et cherche les moyens efficaces pour faire parler le porteur. Mais celui-ci reste silencieux.

Souvent, les interactants secondaires aident le chasseur à simplifier, à classer, à catégoriser et à nommer les vibrations inconnues. Parfois, ils sont du côté du porteur. Après la crise et la folie, une longue discussion sur le tout et sur le rien, ils sont conduits dans l'espace commun où ils peuvent s'entendre. Et souvent, les interpersonnages se disent qu'il ne se passe rien.

On pourrait ainsi dire que d'autres fables tropismiques qui se passent avant scène sont le vrai tropisme dans le logodrame de N. Sarraute. Ces fables imaginaires qui gardent encore une abstraction et son aspect indicible, ne se racontent pas sur scène. Le vrai tropisme est joué dans notre tête, dans notre rêve, ou dans notre imagination.

La dualité du dialogue sarrautien nous plonge donc dans les fables tropismiques: avant scène et sur scène. Par analogie, nous comprenons le mécanisme du tropisme grâce au phénomène tropismique, réalisé sur scène.

En bref, le schéma, proposé par Rykner, nous raconte la fable tropismique sur scène. Tandis que notre schéma adapté vise à raconter ces fables dynamiques même avant scène.



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย