

CHAPITRE III

LA MISE EN SCENE DES TROPISMES AU THÉÂTRE

Au commencement, N. Sarraute pensait que l'écriture du tropisme était impossible pour le théâtre. Sa vocation de dramaturge est bien tardive à cause d'une grande difficulté technique. Car l'écriture du tropisme, qui tend en principe à transcrire le désordre fruste des vibrations souterraines, vagues et fugitives, s'appuie notamment sur le jeu entre la conversation et la sous-conversation. Mais il lui semble que le dialogue au théâtre dépasse, en général, la sous-conversation qui est une des techniques importantes pour traduire l'univers tropismique. Sarraute a bien expliqué cet obstacle pendant une conférence de 1974 dans le cadre d'un séminaire aux Etats-Unis* (1996: 1707):

Pendant très longtemps j'ai pensé qu'il ne me serait pas possible d'écrire pour le théâtre.

Ce n'est pas que le théâtre n'ait pas exercé sur moi, dès ma jeunesse, une profonde influence. (...)

Mais il me semblait que le dialogue de théâtre était incompatible avec ce que je cherchais à montrer, avec ce que je me suis toujours efforcée de montrer dans mes romans et dans mon premier recueil de textes brefs, intitulé *Tropismes* : (...).

Car il ne s'agit jamais dans mes romans d'un de ces dialogues suggestifs qui doit faire deviner au lecteur ce qui n'est pas dit. Le pré-dialogue, la sous-conversation, qui pousse le dialogue, le produit, montre au contraire au lecteur *tout* ce qu'il m'est possible de lui montrer.

* Le texte est publié en 1975 dans les *Cahiers Renauld-Barrault*, sous le titre *Le Gant retourné*.

Ce qu'il doit y apporter en plus, c'est ce que je n'ai pas pu ou pas su y mettre. Comment, dans ces conditions, écrire des pièces de théâtre où il n'y a rien d'autre que le dialogue? Il doit à lui seul tout faire sentir.

N. Sarraute a enfin accepté de créer son premier texte dramatique sur la demande d'un jeune Allemand pour la radio de Stuttgart. Il faut aussi noter que Sarraute se contentait de créer des pièces radiophoniques où les paroles à voix multiples pourraient entraîner l'auditeur dans un univers inconnu. Ce bénéfice permettait à l'auteur du tropisme de transférer les drames intérieurs, sous la forme dialogale d'une pièce radiophonique. Car à la radio, on ne voit rien et les mouvements souterrains sont directement transmis sans configuration des personnages, personnages qui n'existent que par leur voix (N.S., 1996: 2004):

La pièce radiophonique avait déjà l'avantage de ne pas me contraindre, comme le ferait une pièce de théâtre ou un film, à montrer des personnages en chair et en os, en train de se mouvoir sur une scène ou sur un écran.

Ici seul le dialogue entre des personnages invisibles retient toute l'attention.

Au début de la carrière de dramaturge, on pourrait dire que N. Sarraute ne pensait jamais à la représentation scénique. Car il lui semble que la substance de toutes ses pièces n'est rien d'autre que du langage. Et on ne peut que les écouter. (N.S., 1996: 1712) C'est quelques années plus tard que la mise en scène du théâtre intervient, après avoir publié *Le Mensonge*, son deuxième texte radiophonique, en 1966. La nouveauté de ses pièces a persuadé J. L. Barrault de représenter ses deux premières pièces pour l'inauguration du Petit-Odéon, le 14 janvier 1967.

Selon la critique de R. Abirached dans la *Nouvelle Revue française*, la mise en scène du tropisme au théâtre connaît un succès remarquable (N.S., 1996: 1996):

Un nouvel auteur de théâtre nous est né, enfin, en la personne de Nathalie Sarraute, dont le Théâtre de France a présenté deux pièces brèves, *Le Silence* et *Le Mensonge*. (...) l'art de Nathalie Sarraute parvient à reconstituer, à l'échelle microscopique, les péripéties et les progrès qu'on demande communément à une action dramatique, mais ce va-et-vient minutieux de bourrasques, d'accalmies et de remous presque imperceptibles est traduit par la seule vertu du langage. (...) je ne connais rien dans la littérature contemporaine de plus raffiné et de plus émouvant que ce jeu qui ne cesse de se menacer lui-même de l'intérieur.

Aussi faut-il faire remarquer que N. Sarraute ne change presque rien dans son texte radiophonique pour la réalisation scénique. Son écriture privilégie toujours les voix, les rythmes et les jeux de mots pour mieux transmettre les vibrations intérieurs, en ignorant les épaisseurs psychologiques des personnages ainsi que leurs actions. Mais ce qui est véritablement changé, c'est que la sous-conversation est enfin mise en scène sous la forme polyphonique du dialogue théâtral.

N. Sarraute a également déclaré qu'il serait amusant, intéressant de mettre dans le dialogue de théâtre justement tout ce qui est pré-dialogue dans le roman. (selon les propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, 1986: 14) Métaphoriquement, Thibaudeau, critique et dramaturge, appelle ce passage du "roman" au théâtre de Sarraute "le gant retourné". Car au théâtre, l'intérieur devient l'extérieur. Le dedans devient le dehors. Alors, la sous-conversation devient la conversation mise en scène. Le théâtre permet à N. Sarraute de faire encore les recherches techniques et formelles pour traduire le tropisme. C'est pourquoi elle annonce que son théâtre continue son oeuvre antérieure, dite "roman".

Ce chapitre est donc consacré à étudier comment les formes et les techniques essentielles de l'écriture du tropisme se développent dans ses six pièces de théâtre: *Le Silence* (1964), *Le Mensonge* (1966), *Isma* (1970), *C'est beau* (1971), *Elle est là* (1978), et *Pour un oui eu pour un non* (1982).

Nous nous appuyons sur la démarche d'analyse de P. Pavis, proposée dans son article, intitulé *Du silence dans les structures : sur quelques écritures dramatiques contemporaines* (Pavis, 2000), et dans son livre, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes de Sarraute à Vinaver* (Pavis, 2002b). D'après Pavis, pour analyser les textes dramatiques de Sarraute, "les règles de la dramaturgie classique française" ne sont plus suffisantes. Ainsi, on peut constater avec l'apparition du drame moderne et contemporain une crise de la forme dramatique*.

Pavis croit qu'il faut encore chercher un nouveau modèle d'analyse du texte dramatique qui puisse expliciter les qualités spécifiques du nouveau mode d'être du théâtre de ces dernières décennies (Pavis, 2002b: 2):

Nous ne nous sommes pas encore occupés des "nouvelles écritures" après Beckett et Genet. Ces écritures, très novatrices, réclament de tout nouveaux instruments d'analyse. En disposerons-nous bientôt?

Le modèle d'analyse textuelle qui provient de nos lectures "intuitives" – spontanées et naïves – des textes est fortement influencé par les règles de la dramaturgie classique française (tragédie et comédie du XVIIe siècle) : cette dramaturgie sert en effet souvent de point de référence aux expériences nouvelles qui la mettent en crise ou en abyme.

* Sarrazac (2001: 14) souligne les quatre crises majeures du drame: crise de la fable, crise du personnage, crise du dialogue et crise du rapport scène-salle.

Bien que dans un drame moderne ou contemporain, un certain nombre de notions traditionnelles soit absent, s'orientant vers la crise de la forme dramatique, Pavis souhaite trouver les richesses textuelles et les renouvellements qui nous font voir dans la dramaturgie puissamment novatrice de l'oeuvre, "son secret et son esthétique propre". (Pavis, 2002b: 33) Ainsi, il vaut mieux analyser et interpréter les pièces en elles-mêmes "avec les outils adéquats" pour saisir les spécificités de la création.

Pavis (2000: 26) propose de faire l'analyse sur la textualité, et sur la situation d'énonciation, en dehors de ces quatre niveaux de structures textuelles: structures discursives (la thématique), structures narratives (la fable), structures actantielles (les actions-actants), et structures idéologiques ou psychanalytiques. Pour Pavis, l'oeuvre de N. Sarraute est en fait une sorte des écritures contemporaines dont les structures, à chaque niveau sont très silencieuses ou introuvables (Pavis, 2000: 27):

Il y a du silence à tous les étages! On ne s'en étonnera pas, puisque les structures, aux quatre niveaux, ne disent pas tout ce qu'elles représentent.

La thématique (I), par exemple, ne se laisse pas toujours saisir et formuler : les thèmes y sont souvent méconnaissables ou très emmêlés. De quoi parle *Pour un oui ou pour un non* de Sarraute? (...) Ce que ça raconte n'est pas davantage résumable en fable (II) et une dramaturgie clairement tracées. Les actants (III) sont interchangeable, ils ne représentent pas des intérêts ou des perspectives déterminés. (...)

A chacun des quatre niveaux, la structure reste ainsi très silencieuse, ce qui prouve le peu d'intérêt à les interroger pour analyser cette pièce.

En somme, on pourrait dire que selon Pavis, le vide, le silence, le blanc sont premiers; ils génèrent la parole, le sens, la forme, comme ce qui conquis sur le rien. (Pavis, 2000: 27)

Ainsi, Pavis note qu'il faut étudier cette sorte d'écritures dont le silence dans les structures est essentiel, à travers la textualité, les formes et les techniques visuelles pour mieux déchiffrer le jeu des sens dans l'oeuvre (Pavis, 2000: 25):

Par définition indéfinissable, le silence ne se prête-il pas à d'infinies méditations sur l'art et la vie? (...) Le silence est devenu l'obsession d'un monde bavard et bien informé, le cri de ralliement d'un art vaincu par la difficulté de dire, le leitmotiv d'une dramaturgie du non-dit, de l'indicible ou de l'ambiguïté.

Un écrivain comme Nathalie Sarraute en a fait le centre névralgique de son oeuvre, non sans faire dans une pièce comme *Le Silence* (1967) une satire de la fascination et de l'énervement qu'il provoque chez ceux qui y sont confrontés. La plupart des pièces de ces vingt dernières années s'y réfèrent explicitement à travers les paroles des personnages ou dans leur difficulté à s'exprimer. (...) Le silence n'est pas une chose absente, c'est plutôt une absence chosifiée, intégrée à la "musique et matière des mots". Plus qu'un thème, le silence est un problème technique, une manière de constituer et de lire le texte. (...) Le silence de l'écriture dramatique contemporaine, (...), est autant temporel (une pause, un temps) que spatial (un blanc, un vide).

Par ailleurs, Pavis donne de l'importance à "l'esthétique de la réception"* pour mieux lire et interpréter l'écriture dramatique contemporaine, ou il faut également une participation active et "la conscience métalinguistique" pour comprendre ce silence structural et pour décider la pause discursive de chaque fragmentation, notamment quand il n'existe pas d'indication didascalique pour désigner la segmentation textuelle (Pavis, 2000: 29):

* La proposition de Pavis fait appel aux théories de la réception qui se développent dans la seconde moitié du XXe siècle, surtout à "l'esthétique de la réception" de H.-R. Jauss (1978) et de W. Iser (1985).

Le silence, ainsi donc, n'est pas toujours nettement audible, marqué par une longue pause, indiqué par une didascalie, signalé par le personnage. Souvent, c'est à l'auditeur d'entendre les ruptures entre les fragments, (...)

La mise en jeu du texte est en effet une mise à l'écoute du texte, à partir de nos hypothèses de lecture, nos attentes, nos questions, nos sous-entendus.

C'est ainsi que, malgré l'absence de notation de silence désignée dans le texte sarrautien, Pavis (2000: 33) peut entendre, dans *Pour un oui et pour un non*, par exemple, une lacune discursive entre les deux derniers mots des personnages principaux, à la fin de cette pièce. Ce serait pour indiquer qu'il existe encore le conflit entre eux. Ou la discussion resterait interminable (N.S., 1996: 1515):

H.2 : Oui ou non?

H.1 : Ce n'est pourtant pas la même chose...

H.2 : En effet : Oui. Ou non.

H.1 : Oui.

H.2 : Non!

En adaptant le modèle d'analyse de Pavis, il nous paraît nécessaire de commencer notre travail par l'analyse de l'écriture théâtrale de Sarraute, en jetant un regard sur la structure globale, ou plus précisément, sur la physionomie textuelle, notamment sur le vide ou "l'absence chosifiée, intégrée à la musique et matière des mots". Nous insisterons sur le silence dans les structures de l'écriture sarrautienne. Ensuite, nous ferons une étude plus approfondie sur les traits essentiels ainsi que sur la spécificité du théâtre sarrautien. Ce panorama met ainsi l'accent, d'une part, sur l'analyse des deux couches scripturales de ses textes théâtraux: didascalie et dialogue, pour faire voir comment Sarraute peut transmettre les vibrations inconnues au théâtre sans le pré-dialogue, et d'autre part d'envisager son nouveau mode d'écriture théâtrale.

Premièrement, on verra que l'absence de certains types de didascalies est significative dans l'oeuvre de Sarraute. De plus, son écriture, par la puissance créatrice du verbe, nous laisse imaginer tout ce qui est invisible ou absent sur scène. Et on trouvera que la présence de certains types de didascalies est aussi nécessaire pour créer la dimension nouvelle de l'écriture du tropisme. Par ailleurs, il nous semble possible d'indiquer la segmentation visuelle de l'écriture théâtrale de N. Sarraute, en adaptant la perspective de T. Gallèpe, présentée dans *Didascalies Les mots de la mise en scène* (1998). Il a proposé de faire voir "les architectures" de l'écriture didascalique en analysant "les modes d'insertion des didascalies" dans le texte dramatique. Pour mieux expliciter la vision trouée de l'écriture sarrautienne, née du blanc typographique, il nous semble donc préférable d'appliquer cette idée de Gallèpe.

En un mot, grâce aux places de certains types de didascalies que N. Sarraute pratique principalement dans son écriture théâtrale, la blancheur, la segmentation visuelle, le vide ou le silence sont subtilement créés. Ainsi, bien qu'il n'existe pas, selon les règles traditionnelles, le découpage scénique, on trouve une sorte de segmentation rythmique qui marque bien la dimension artistique de l'écriture sarrautienne. Deuxièmement, malgré la substance unique, on pourrait dire que les structures globales de chacune de ses pièces sont différentes. Et l'écriture théâtrale de Sarraute n'est jamais sous la forme fixe.

Il nous semble que chaque nouvel aspect du tropisme, transmis dans chacune de ses six pièces, marque, en fait, une nouvelle expérimentation technique et une tentative d'écriture. Nous donnerons donc quelques remarques sur les différentes structurations de ses six textes, à travers certains aspects: la longueur de textes, le nombre de didascalies et le nombre de répliques. D'après Pavis, ces drames intérieurs cherchent des formes, des figures textuelles pour "s'ex-primer", pour traverser la fine paroi à travers les craquelures, pour émerger de la sous-conversation dans laquelle elles s'originent. (Pavis, 2002b: 47)

Outre cela, on peut dire que l'écriture dramatique de N. Sarraute s'oriente vers le théâtre du langage qui prime le dialogue, ou plus précisément, le drame de la parole.

Mais notre ambition est également de faire remarquer que les formes et les techniques de son écriture théâtrale sont différentes de celles de la plupart de nouveaux dramaturges contemporains, qui travaillent eux aussi sur le langage. Nous trouvons que ceux-ci soulignent la solitude et l'incommunicabilité de l'homme.

En revanche, chez Sarraute, tout, même le silence, peut transmettre un sens, ou plus nettement, le discours recèle une multiplicité de sens susceptible. Encore faut-il préciser que l'écriture sarrautienne donne toujours l'importance à l'interaction et au rapport entre le langage et le réel intérieur et antérieur au discours. Son but spécifique est, en définitive, de traduire l'instant du tropisme au lecteur-spectateur sous la forme sensible, épiphanique et polyphonique.

En ce qui concerne de deux couches scripturales de l'écriture théâtrale, on pourrait dire qu'un texte de théâtre se compose de deux grandes parties distinctes: les didascalies et le dialogue. Et nous trouvons que chez N. Sarraute, ses textes, avec la mention "Théâtre" d'après la classification de la Collection de la Pléiade, dans ses *Oeuvres Complètes* (1996), se compose toujours de ces deux couches scripturales: les didascalies et les dialogues.

3.1 Les didascalies

Les didascalies, selon Pavis (2002a : 92) sont les "instructions données par l'auteur à ses acteurs (théâtre grec, par exemple) pour interpréter le texte dramatique. Par extension, dans l'emploi moderne : *Indications scéniques*." (Pavis, 2002a: 92) De façon interne, la spécificité des didascalies tient le plus souvent à l'utilisation du participe, du gérondif, du présent de l'indicatif ou encore à la forme fragmentaire de phrases en apposition. Alors que le texte didascalique est pris en charge, durant toute la pièce, par un auteur dramatique, dont la voix se manifeste chaque fois qu'il n'y a pas discours du personnage, le dialogue est pris en charge par des énonciateurs différents (sauf dans le cas où la pièce est un monologue ou un dialogue fictif). Comme l'a aussi remarqué A. Ubersfeld, dans *Lire le théâtre I*. (1996a: 17-18):

La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question *qui parle ?* Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le *personnage* (distinct de l'auteur); dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même (...).

C'est bien R. Ingarden (1971), dans son article, *Les fonctions du langage au théâtre*, qui a essayé d'instituer un décalage hiérarchique entre ces deux sortes de texte; "le texte principal", le texte dit par les personnages et "le texte secondaire", les indications scéniques de l'auteur.

J.-M. Thomasseau, dans son article de 1984, *Pour une analyse de paratexte théâtral*, propose le mot "paratexte" pour faire la différence plus nette entre les diverses composantes du texte théâtral. Cette distinction permet également d'éviter le décalage hiérarchique, introduit par Ingarden. Pour Thomasseau, une pièce se compose donc de deux sortes de textes : paratexte et texte des répliques, en soulignant les différences typographiques.

C'est ainsi que le paratexte comprend tout texte qui n'est pas le dialogue ou tout ce qui ne se prononce pas sur scène et se présente sous la forme d'unités graphiquement marquées (Thomasseau, 1984a: 79):

Le para-texte* est ce texte imprimé (en italique ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours visuellement de l'autre partie de l'oeuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre.

* Thomasseau souligne qu'il utilise, depuis plusieurs années dans son enseignement, le terme "para-texte" dans un sens très différent de la proposition de Genette, présentée en 1978 pendant une conférence, pour faire une analyse textuelle. Et celui-ci développe cette idée dans son livre, *Seuils* (1987), en distinguant deux sortes de paratextes différents: le paratexte auctorial et le paratexte éditorial.

Thomasseau tente ensuite de répertorier les éléments généraux qui composent le paratexte: le titre, la liste de personnages, les indications spatio-temporelles, les descriptions du décor, etc. Cette hiérarchie proposée par Ingarden et puis réduite par Thomasseau, induit implicitement un jugement de valeur. Le terme “paratexte théâtral” de Thomasseau ou le “texte secondaire” d’Ingarden n’ont pas été repris par les critiques modernes et contemporaines. En bref, on emploie habituellement le mot “didascalie” ou “indication scénique”, qui semble plus commode et suffisant.

Dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, par exemple, A. Ubersfeld définit la didascalie en soulignant son statut d’un acte directif sans parler de la hiérarchie textuelle (Corvin, 1991: 257):

On peut appeler didascalies tout ce qui dans le texte de théâtre n’est pas dialogue, c’est-à-dire tout ce qui n’est pas du fait du scripteur, directement. (...)

Dans tous les cas les didascalies ont le statut d’un acte directif : autrement dit, elles peuvent glosées non par un verbe au mode indicatif, mais par un impératif, “une table et deux chaises” signifiant non “il y a une table...”, mais “mettez sur la scène (ou imaginez) une table et deux chaises” (...).

Généralement, on trouve que l’écriture didascalique est imprimée en italique ou en majuscule pour se différencier visuellement du dialogue d’une pièce. N. Sarraute respecte aussi cette différence typographique: les didascalies globales sont en italique et les mentions des personnages en tête de chaque réplique sont en majuscule. Dans certains textes dramatiques de son temps, dans *Outrage au public* de Peter Handke (1966), par exemple, le dramaturge nous donne une longue didascalie que rien ne distingue dans la typographie.

Il nous semble aussi que l’écriture dramatique de N. Sarraute respecte en quelque sorte une hiérarchie textuelle, proposée par Ingarden, en donnant l’importance au dialogue en tant que texte principal.

De plus, les didascalies, qui sont, en réalité, très rares dans l'écriture tropismique de N. Sarraute n'instruisent pas clairement, ni impérativement le metteur en scène ou le régisseur.

En ce qui concerne les divers types de didascalies, il n'existe pas encore un accord commun sur la typologie. En fait, ce sujet reste discutable. M. Myszkowska (2003) propose récemment trois types principaux de didascalies: les didascalies temporelles, locatives et du personnage. De ce point de vue, on verra que les didascalies temporelles et locatives sont absentes de l'écriture sarrautienne. Et on trouvera que la didascalie descriptive pour fixer le portrait physique (la prosopographie) et la description morale ou psychologique (l'éthopée) du personnage dans les pièces de N. Sarraute sont aussi éliminées.

Il existe quand même, dans l'écriture théâtrale de Sarraute, "l'expression du personnage", selon Myszkowska (2003: 44), qui permet au lecteur ou à l'acteur d'imaginer la façon dont un personnage parle et bouge et comment il communique avec d'autres personnages. Cette expression du personnage se divise en "trois sous-ensembles dans leur dimension didascalique: la prosodie, ou les didascalies expressives, la mimique et la kinésique". (Myszkowska, 2003: 44)

En bref, on pourrait dire que parmi ces trois sous-ensembles, la mimique et la kinésique sont assez rares dans le théâtre sarrautien. En revanche, la prosodie est un élément extrêmement important chez N. Sarraute.

Pour faire une étude plus approfondie, il nous paraît nécessaire d'analyser, tout d'abord, l'écriture didascalique de N. Sarraute, en adaptant aussi les perspectives de Thomasseau (1984a), de Dompeyre (1992) et de Pruner (1998). On verra que dans les six pièces de N. Sarraute, les didascalies expressives sont nombreuses, surtout dans ses quatre premières pièces qui sont à l'origine des pièces radiophoniques.

Nous nous permettons de faire une analyse des didascalies en empruntant les éléments nécessaires des différents théoriciens pour mieux comprendre les pièces de N. Sarraute.

Nous gardons tout d'abord les titres et les indications des genres* qui sont les éléments paratextuels d'après Thomasseau, ou les liminaires non-typiques selon Dompeyre.

Nous prenons par la suite la classification proposée par Pruner, dans *L'Analyse du texte de théâtre* (1998). Son classement des didascalies en quatre catégories générales semble également profitable et satisfaisant:

-*Didascalies initiales* : liste des personnages, informations sur les lieux et le moment où se situe l'action.

-*Didascalies fonctionnelles*: définition avant chaque réplique de l'identité du personnage, indication des séparations dramaturgiques (actes, tableaux) et des unités de jeu (scènes, séquences), précision au début de chaque acte des éventuelles modifications du lieu de l'action, mention des personnages présents au début de chaque scène, indications sur les objets, l'éclairage, les éléments sonores, indication du destinataire, des déplacements, des mimiques, des sorties anticipées etc.

-*Didascalies expressives* : indications sur la façon de dire le texte, le débit de la parole, le timbre de voix, le sentiment ou l'intention qui détermine la parole.

-*Didascalies textuelles* : elles se trouvent insérées à l'intérieur du dialogue, qui dit implicitement le jeu des personnages.

Chez N. Sarraute, on ne trouve que le titre avant le dialogue sans indication générique. Il n'existe pas de didascalies initiales: liste des personnages et les indications spatio-temporelles. Encore la dramaturge ignore-t-elle les indications techniques ou les mots précis, destinés à la régie pour la création scénique. Malgré l'absence de liste des personnages et de leur identité, on trouve que leur mention en tête de chaque réplique reste encore inévitable pour distribuer les tours de parole au théâtre. D'ailleurs, il n'y a pas de découpage. Chacune de ses pièces se compose de répliques sous forme d'un dialogue sans la segmentation en acte, ni en scène, ni en tableau.

* Il nous semble qu'il n'existe pas encore d'accord général sur les composants de l'écriture didascalique. Pour Gallèpe, par exemple, ces deux éléments sont encore considérés comme les composants paratextuels, alors que les didascalies sont "une partie du texte et ne sont pas rejetées dans une instance paratextuelle quelconque." (Gallèpe, 1997: 40)

Nous parvenons donc à montrer dans ce tableau les divers types de didascalies générales qui sont présentées et éliminées dans les textes dramatiques de N. Sarraute:

Les types de didascalies	présent	absent
1. les titres	X	
2. les indications des genres		X
3. <i>Didascalies initiales</i> - les indications spatio-temporelles - la liste des personnages		X X
4. <i>Didascalies fonctionnelles</i> - l'identité du personnage - les découpages (acte, scène, tableau, séquences) - les conseils de portée générale pour le metteur en scène et les indications techniques données à la régie		X X X
-la mention du nom des personnages en tête de chaque réplique	X	
-les indications sur les mouvements extérieurs: la mimique et la kinésique	X	
5. <i>Didascalies expressives</i> : la prosodie, notamment la voix et la manière dont parlent les personnages	X	
6. <i>Didascalies textuelles</i> , insérées à l'intérieur du dialogue, qui dit implicitement le jeu des personnages	X	

Figure 1 : les divers types de didascalies dans les pièces de N. Sarraute

La lecture tabulaire nous permet de comprendre le choix esthétique de Sarraute, pour saisir l'essence de l'écriture dramatique du tropisme. En adaptant la perspective de Dompeyre (1992: 78), on pourrait dire que les didascalies dans les textes dramatiques de N. Sarraute sont la plupart des "internes aux scènes"* . Ainsi, nous nous permettons de remarquer que les didascalies qui sont éliminées chez la dramaturge sont "externes aux scènes".

Nous commençons par une analyse des didascalies qui sont éliminées et ensuite, nous faisons une étude approfondie sur les didascalies qui sont présentes dans les pièces de N. Sarraute.

3.1.1. L'absence des didascalies externes aux scènes

On pourrait dire qu'il n'existe pas principalement ces types de didascalies externes aux scènes dans l'écriture sarrautienne: les indications des genres, les didascalies initiales concernant les indications spatio-temporelles, la liste des personnages et leur identité, les découpages (acte, scène, tableau, séquence) et les indications techniques données à la régie.

3.1.1.1 les indications des genres

En général, les indications traditionnelles: une tragédie ou une comédie, par exemple, inspire le lecteur-spectateur et lui permet de deviner ce qui va arriver ou se jouer sur scène. C'est parce que ces genres dramatiques sont caractérisés par les éléments fondamentaux et l'intérêt spécifique.

La tragédie, par exemple, sous l'influence d'Aristote, donne à voir l'issue catastrophique de la fable et le malheur fatal des grands pour assumer lucidement la condition humaine. Et la comédie, d'après Pavis, s'est définie par rapport à la tragédie (Pavis, 2002a: 52):

* D'après Dompeyre, les didascalies internes aux scènes sont l'indication des tours de parole, identité des personnages, didascalies d'objets sous les formes du décor, de costumes et d'accessoire, les mouvements extérieurs, la prosodique, etc.

Traditionnellement, on définit la comédie par trois critères qui l'opposent à la tragédie : les personnages y sont de condition modeste, le dénouement en est heureux, sa finalité est de déclencher le rire chez les spectateurs.

Certaines indications génériques, dites non-traditionnelles, sont moins suggestives mais le récepteur peut aussi deviner ou mobiliser des attentes particulières, tels qu'une farce tragique, un drame comique, une clownerie, une fiction tragi-comique, etc. (Gallèpes, 1997: 43) Ces indications génériques pourraient indiquer l'horizon d'attente chez le lecteur-spectateur. Nous trouvons qu'aucune pièce de N. Sarraute n'est soustraitée par l'indication générique. Dans le cas de N. Sarraute, ce serait l'absence de toute indication des genres qui joue son rôle d'effet d'annonce. Il est probable que c'est le vide significatif qui demande une participation active du lecteur-spectateur.

On peut dire que l'imprécision générique peut laisser le lecteur-spectateur faire une idée personnelle et rêver le théâtre. De plus, on peut donner un jugement après avoir lu ou vu toute la pièce jusqu'à la fin. Mais ne semble-t-il pas que chez Sarraute, la précision générique reste encore discutable? La conclusion serait ainsi ouverte...

3.1.1.2 les indications spatio-temporelles

L'espace et temps sont traditionnellement les éléments fondamentaux et essentiels du texte dramatique. Comme l'a bien noté Pavis (2002a : 353) :

Les indications spatio-temporelles dans le texte sont partie intégrante du texte dramatique : elles ne peuvent pas être ignorées par le lecteur ou le spectateur, alors que les indications scéniques ne sont pas nécessairement prises en compte par la mise en scène.

Généralement, on trouve les premières indications spatiales et/ou temporelles à la suite de la liste des personnages. On trouve parfois une phrase courte qui indique le temps et/ou le lieu après les découpages en acte ou avant le dialogue. Mais Sarraute nous donne rarement les didascalies qui permettent de localiser le lieu de l'action et de préciser le temps de la fable. Il nous semble que l'auteur ne souhaite pas donner l'importance à l'indication du temps et de l'espace bien que le temps et l'espace soient indispensables pour les activités discursives.

Sans aucune référence spatio-temporelle, le lecteur-spectateur semble assister aux discussions des personnages dans l'instant même de la représentation. Le théâtre qui n'est que le drame de parole pure vise donc à mettre l'accent sur le drame intérieur, qui ressemble au psychodrame. Il ne requiert que l'univers psychique, voire atemporel et universel. Alors, la précision spatio-temporelle et le cadre socio-culturel semblent moins importants. Est-il exagéré de dire que la dramaturge vise aussi à briser la frontière entre la scène et la salle et en particulier entre la fiction et la réalité? Nous noterons, avec Rykner, que dans l'écriture du tropisme, il n'existe plus de décalage spatial-temporel: "temps, espace et moi se mêlent dans le jaillissement d'une sensation brute qui abolit finalement toute frontière." (Rykner, 2002: 79)

3.1.1.3 la liste des personnages et leur identité

Généralement, la liste des personnages figure en tête du corps du dialogue. La façon dont cette liste est formée et présentée signifie aussi une volonté du dramaturge d'introduire les personnages que l'on va voir par la suite dans la pièce. Sur la liste, le lecteur trouve une certaine information sur les noms, le nombre, l'âge, le sexe, l'état civil, la situation sociale aussi bien que les relations des personnages. Chez N. Sarraute, si la liste des personnages est impossible, c'est parce que la dramaturge évite de configurer les personnages et de les caractériser. Dans l'écriture du tropisme, il faudrait, tout d'abord, affaiblir les personnages pour mieux mettre les mouvements souterrains en vedette. Par ailleurs, chaque personnage représente le moi le plus profond qui reste indéscribable, inanalysable et indéfinissable.

La liste peut également s'accompagner des précisions caractéristiques des personnages. Sans précision caractéristique des personnages, on ne peut pas reconnaître leur identité. L'absence de la liste des personnages et leur identité nous permet de dire que chez Sarraute, pour mieux faire sentir le drame intérieur, chaque personnage n'est pas considéré comme un individu, mais il représente plutôt le moi universel. Ici Sarraute souligne la mort du personnage au sens traditionnel et elle tente de nous faire réfléchir que dans l'univers du tropisme, au niveau du pré-conscient, il n'existe pas de différence entre les gens et le sentiment souterrain. C'est ainsi que Sarraute annonce: "Je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément, nous sommes pareils." (Benmussa, 1987: 32) Et selon Rykner, chez Sarraute, l'individu est replongé dans ce fond commun de l'humanité qui l'arrache au particulier pour le replacer au coeur de l'universel. (Rykner, 2002: 103)

Outre cela, dans un entretien avec S. Benmussa (1999: 151), Sarraute a bien confirmé qu'en travaillant, elle s'est perdue dans sa contemplation, dans ses écrits. De plus, elle affirme que l'on n'est qu'un lieu du discours (Benmussa, 1999: 175-6) :

Quand Newton regarde la pomme tomber, il ne se dit pas : je suis un grand savant qui va faire une découverte extraordinaire. Il est passionné par ce qu'il voit : pourquoi est-ce que la pomme tombe? Il n'y avait pas pensé avant. Il est tellement pris par ce qu'il voit que lui-même n'existe pas. Quand on travaille, on est dans la chose elle-même. *On n'est rien*. On est devant quelque chose qu'on a envie de saisir et de mettre en mots ou de prendre...

On ne se rejette pas vers soi-même pour se dire : "Je suis un écrivain en train de créer." On est pris sans arrêt, du matin au soir. J'écoute ce que tu me dis... je n'existe pas. Je ne sais pas qui je suis à ce moment-là. (...) On n'est qu'attention. Je suis le lieu où tes paroles font leur travail, suivent leur trajet.

Par conséquent, étant donné que le personnage de N.Sarraute n'est pas considéré comme un individu qui incarne un état psycho-sociologique, nous sommes d'accord avec Pavis qui propose d'analyser les personnages sarrautiens en tant que "interpersonnages linguistiques"* qui sont privés d'identité personnelle et sociologique, de traits psychologiques ou sociaux. (Pavis, 2002b: 37). Et le critique fait remarquer que chez N. Sarraute, pour mieux traduire les mouvements intérieurs, le personnage, loin de devenir un être humain, singulier et réel, n'est qu'un instrument du discours. L'analyse sur la parole est ainsi plus importante que celle des personnages (Pavis, 2002b: 38):

Au lieu d'incarner un état psychologique ou un être social, les interpersonnages font progresser la parole à travers lui. Voilà pourquoi l'analyse proposée portera non pas tant sur les personnages que sur leurs mots (...).

3.1.1.4 les découpages (acte, scène, tableau, séquence)

Généralement le découpage montre la signification de la composition globale et de la fragmentation de la pièce. Selon, Pavis (2002a : 5, 344), l'acte peut être une marque des coupures temporelles et narratologiques alors que le tableau correspond au décor particulier et au grand changement de lieu. L'acte se termine ainsi, en général, quand il existe un changement notable dans la continuité spatio-temporelle et la fable est ainsi découpée en grands moments. La scène, qui est souvent marquée par un changement de personnages ou de temps, est normalement une partie d'un acte ou d'un tableau. En somme, les découpages sont relatifs à la structure spatio-temporelle ainsi qu'à la fable, qui sont les éléments importants pour le théâtre d'après Aristote.

* L'idée de Pavis s'inspire de celle de Vinaver (1993: 911) qui explique que le système des "interpersonnages" prime la relation interpersonnelle et leur construction réciproque.

Refusant la segmentation spatio-temporelle au sens traditionnel, N. Sarraute ne nous donne aucune marque des découpages en acte, ni en scène, ni en tableau. Par ailleurs, on ne peut pas étiqueter le texte théâtral de N. Sarraute comme si c'était une pièce en un acte. *Huis-clos* de Jean-Paul Sartre, par exemple, est sous-titrée *Pièce en un acte*. La présence de telle indication signifie implicitement que l'auteur souhaite encore préciser la structure globale de sa pièce.

Il semble aussi que l'imprécision structurale chez N. Sarraute réclame encore la participation active du lecteur pour trouver le découpage le plus satisfaisant et plus approprié, d'après l'esthétique de la réception ou selon le rythme de chacun de nous.

3.1.1.5 les indications techniques

Aucune étiquette sur le genre, ni sur les situations, ni sur les êtres, Sarraute ne donne pas, non plus, les didascalies qui sont destinées directement au metteur en scène, aux techniciens ou aux régisseurs. Dans ses six pièces, il existe seulement quatre occurrences de didascalies techniques. Ce sont les indications dans sa cinquième pièce, *Elle est là*, qui est directement écrite pour le théâtre, sur l'éclairage, à la dernière réplique.

Pendant une conversation avec un ami, H. 2 croit que F., sa collaboratrice qui travaille dans son bureau, tout près du sien, entend leurs entretiens. Et à cause du mutisme de celle-ci, il pense qu'il existe un profond désaccord chez elle. Il essaie donc de la convaincre, et enfin l'oblige à penser, à sentir la même chose, de la même manière. Il semble que F. a l'air résignée et elle est partie. Mais H. 2 sent encore que la vérité intérieure reste toujours là et le menace. Les dernières lignes, où nous trouvons les indications techniques, se terminent par le long discours de H. 2 sur la victoire insurmontable de la vérité intérieure, enfouie dans la tête de F. (N.S., 1996: 1494):

(...) elle s'épand, elle, la vérité même... la vérité... elle seule par sa seule existence elle ordonne... tout autour d'elle, docilement, rien ne lui résiste... tout autour d'elle s'ordonne... elle illumine... (*la lumière baisse*) ... quelle clarté...quel ordre... Ah voilà... c'est le moment... c'est la fin... Mais juste pour moi je ne suis rien, moi je n'existe pas... et elle, avec quelle force... hors de son enveloppe éclatée, elle se dresse, elle se libère, elle se répand... elle éclaire (*la lumière baisse*)... personne ne peut... c'est ainsi... contre elle on ne peut rien... on le sait bien (*la lumière baisse*), n'est-ce pas, on le dit bien: toujours la vérité triomphe... pour elle il n'y a rien à craindre... ah elle sait se défendre... (*la lumière s'éteint*) par sa seule existence... par sa seule présence... seule... toute seule... si seule...

Bien que ces didascalies techniques soient très pauvres, trois occurrences de la même indication; "*la lumière baisse*" et une fois pour "*la lumière s'éteint*", c'est le jeu dialectique entre le clair et l'obscur qui nous frappe. Lorsque les indications techniques désignent que la lumière est, petit à petit, éteinte, les mots prononcés par le protagoniste sont accentués sur la clarté de plus en plus intense et de plus en plus abstraite. Tout ceci nous montre que N. Sarraute sait bien comment jouer avec les indications techniques. Mais elle ne les donne pas, ou presque pas. Par ailleurs, il nous paraît que dans ce texte, le blanc typographique, né des trois points, par exemple, est suffisant pour nous plonger dans la difficulté discursive de H. 2 et dans son angoisse ineffable, malgré l'absence de didascalie technique.

Bref, on pourrait dire que l'écriture théâtrale de N. Sarraute ne donne pas l'importance à la mise en scène. En conséquence, son écriture dramatique s'orienterait vers la mise en crise de tous les éléments fondamentaux du théâtre traditionnel.

Et à première vue, son écriture est, en réalité, inthéâtralisable ou très abstraite. Paradoxalement, tous les six textes de N. Sarraute sont joués sur scène depuis 1967 jusqu'à nos jours. Il faut également faire remarquer que l'absence de ces divers types de didascalies permet la variation des interprétations scéniques des pièces de N. Sarraute, qui deviennent très variables et attirantes. On pourrait ainsi trouver les personnages sarrautiens dans les aspects très différenciés selon les interprétations multiples des metteurs en scène.

Dans *C'est beau*, par exemple, LE FILS est joué par un adolescent pour la version de C. Régy en 1975 au théâtre d'Orsay. Mais il semble très étonnant de trouver que LE FILS peut aussi être joué par un petit garçon pour celle de M. Raskine au Théâtre de la Ville, en 2002. De même, les deux protagonistes, H. 1 et H. 2, de *Pour un oui ou pour un non*, sont joués, en 1988, à la manière de deux bourgeois d'après l'interprétation de J.-J. Dulon. Et la conversation a lieu chez H. 2. Mais nous trouvons des versions inattendues de certains régisseurs. E. Chailloux, par exemple, met deux clowns d'un cirque en scène, au théâtre des Quartiers d'Ivry, en 1993.

Ou encore, pour la version de C. Fathy, jouée en 2002 au Tamarind Theatre, aux Etats-Unis, H. 1 et H. 2 sont deux amis intimes. Mais le dialogue se passe au "boxing ring" pour impliquer l'assaut de boxe entre ces deux protagonistes.

Tout ceci nous amène à conclure que N. Sarraute laisse libre choix aux metteurs en scène et les interprétations semblent multiples. Héliot (2000: 70) fait remarquer que l'oeuvre de N. Sarraute confirme qu'il s'agit d'une oeuvre "ouverte":

cette rigueur souterraine ne renvoie aucunement au pathos qui pourtant enveloppé tant de mises en scène de cette pièce magistrale. Une leçon "finale" en un sens, mais qui ne dissipe en rien le mystère d'une oeuvre qui demeure ouverte et que la scène rend inépuisable.

C'est, en effet, l'absence de ces types de didascalies qui permet de valoriser pleinement le tropisme qui est la matrice de son oeuvre.

Afin d'en savoir davantage de ce théâtre du tropisme, il faut aussi se pencher directement sur les trois grands types de didascalies qui sont présentes dans les textes dramatiques de N. Sarraute. Après le titre, nous trouvons que la dramaturge semble privilégier ces didascalies internes aux scènes: la mention du nom des personnages pour indiquer les tours de parole, les indications sur les mouvements extérieurs et les didascalies expressives. Il nous semble aussi que les didascalies textuelles jouent un rôle important dans le logodrame de N. Sarraute.

Nous faisons d'abord l'analyse sur les titres de ses six pièces, puis sur les didascalies internes aux scènes et enfin sur les didascalies textuelles.

3.1.2 Les titres

Le titre de la pièce est le premier élément du texte et porteur de sens qui attire le lecteur. Il nous semble que les titres des six pièces de N. Sarraute: *Le Silence*, *Le Mensonge*, *Isma ou ce qui s'appelle rien*, *C'est beau*, *Elle est là*, et *Pour un oui ou pour un non*, annoncent l'essence de la pièce .

Le Silence, qui est la première pièce de Sarraute, est parue trente-deux ans après *Tropismes*, son premier ouvrage. Mais il nous semble que l'auteur donne encore l'importance aux lacunes discursives dans ce texte dramatique qui vise à rendre sensible au lecteur les mouvements indéfinissables. Car le titre "le Silence" montre le jeu de mots: parole/silence et le choix significatif de l'auteur, en posant une situation extrême pour une pièce d'origine radiophonique qui est forcément centrée sur l'ouïe. Le pouvoir du silence est manifesté, dès la première ligne du texte, qui s'ouvre brusquement, sans aucune didascalie initiale, sans queue, ni tête, sur l'intérêt de l'auditoire: "Si, racontez... C'était si joli... Vous racontez si bien..." Mais H. 1 ne peut plus continuer à traduire ses expériences d'un beau paysage au cours de son voyage. Car il y a un auditeur, Jean-Pierre, qui ne dit rien pendant la conversation si amicale.

L'encouragement et la persuasion des autres personnages restent sans effet. Toute la parole n'est plus que le bavardage sans aucun poids devant le mutisme de Jean-Pierre-le-silencieux. Nous sentons, dans ce texte court mais bien travaillé, le mutisme, né de l'indicible chez Jean-Pierre et les drames intérieurs de H.1 à cause du long silence indéchiffrable d'un de ses interactants. D'ailleurs, l'effet et l'ambiguïté du silence sont ainsi interrogés, interprétés et discutés tout au long de la pièce, pièce qui se termine enfin quand le muet ouvre la bouche.

Le titre "*Le Mensonge*" annonce l'absence du discours vrai, voire l'aspect de la parole en comparant avec *Le menteur* de Corneille, par exemple, dont le titre est centré sur la personne qui ment. Mais le titre sarrautien réfère à l'état pur du dit par rapport à la réalité. Alors, on pourrait dire que le titre fait penser en même temps à la possibilité de dire faux et à l'intention de mentir.

Dans l'écriture du tropisme, le mensonge insignifiant, comme le silence presque imperceptible, transmet un sens et exerce une fascination et une attirance qui vont par moment vers des zones inconnues et des troubles insupportables. La pièce met ainsi l'accent sur le jeu de l'effet du discours mensonger dont le titre a déjà prévenu le programme. Et Sarraute souligne, dans son article *Le Gant retourné*, que c'est seulement un petit mensonge ou "une contre-vérité dite par quelqu'un qui nous est indifférent."

Mais le protagoniste, Pierre, considéré par les autres personnages comme "machine à détecter le mensonge", incarne une personne qui ne peut pas supporter de petits mensonges que tout le monde fait plus ou moins. Nous ne trouvons que la multiplication du petit mensonge concernant la pseudo-pauvreté de Madeleine et puis la succession de mensonges anodins de Simone qui confirme dès le début qu'elle dit toujours la vérité* : "Je ne joue pas, je vous dis : c'est vrai."

* Simone raconte à ses amis qu'elle a habité en Seine-et-Oise sous l'Occupation. Mais Pierre qui se rappelle qu'elle a fait un séjour pendant la guerre en Suisse, ne peut laisser passer ce mensonge anodin. Alors, il commence à démasquer sérieusement la menteuse.

Il faut noter que le mot “vrai” est mis en italique par N. Sarraute. Simone affirme aussi: “Je ne vous ai rien raconté du tout, vous rêvez...”, ou encore, elle confirme: “je vous ai déjà dit que vous rêviez.” (N.S., 1996: 1410) Mais enfin Simone-la-menteuse dit: “Je jouais.” (N.S., 1996: 1416) On n’est pas sûr si c’est une *vérité*, un *aveu*, ou une *ironie*. Le mot “vrai” en italique donnerait plutôt l’aspect ambigu. Alors, l’écheveau des tropismes qui se tisse dès le premier discours mensonger, se développe, énerve et menace de plus en plus “la machine à détecter le mensonge”.

Un silence prolongé, un léger mensonge de la parole quotidienne sont apparemment chose minime, et ne sont que des riens. Mais dans l’écriture du tropisme, ces riens déclenchent des réactions de résistance pour ceux qui ressentent un vague malaise. Les deux premiers titres; *Le Silence* et *Le Mensonge*, qui désignent directement l’acte verbal, ou plus nettement, un aspect de la parole, renvoient à l’essence de la pièce.

Ces deux premiers titres nous font penser aux deux premières règles des “maximes conversationnelles”, proposées par Grice. (1975) On pourrait dire que “le silence” marque la transgression de la règle de quantité. Et “le mensonge”, la transgression de la règle de qualité. Normalement, on suit les règles pour mieux communiquer avec les autres. Grice souligne ainsi l’efficacité maximale de l’échange d’informations. Mais si ces règles, dites universelles, sont transgressées, on pourrait croire qu’elles ne sont pas violées par erreur ou pour rien. Selon la justification d’Eco (1988: 228), la transgression de ces maximes fait naître une implication du sens et on doit essayer de déchiffrer ce que les interactants veulent donner à entendre. On pourrait dire que l’écriture théâtrale du tropisme nous fait voir clairement que dans une interaction, l’inaction, la parole ou le silence, le mensonge ou la vérité, tout a une valeur de message.

Les quatre derniers titres de N. Sarraute, *Isma ou ce qui s’appelle rien*, *C’est beau*, *Elle est là* et *Pour un oui ou pour un non*, prennent explicitement la forme d’extraits d’énoncés. Alors, on pourrait supposer qu’ils sont mis dans la bouche des personnages. Et ces extraits vont figurer dans le texte dialogué comme énoncés-clés de la pièce.

Dans *Isma ou ce qui s'appelle rien*, le mot "isma" pourrait nous faire penser, dès la première lecture, à un nom, ou encore à un prénom d'un être. Mais le sous-titre atypique, "ou ce qui s'appelle rien", implique le vrai sens de "isma". Il explique une idée abstraite contenue dans "Isma". On est curieux de savoir ce qui se cache derrière le titre. Dans la pièce, la prononciation ridicule des Dubuit de la dernière syllabe des mots "isma" au lieu de "isme"* , fait ressentir quelque chose d'inanalysable.

Le petit défaut des Dubuit nous plonge dans le vide et le vertige de l'univers prélinguistique, dont rien ne peut être systématiquement classé, catalogué, nommé et analysé. Ces deux mots-clés: "isma" et "rien" sont aussi répétés tout au long de la pièce par les autres personnages qui imitent en critiquant les Dubuit. Dès les premières lignes de la pièce, LUI dit aux autres personnages: "Plus rien à faire. Il n'y a qu'à se rendre." (N.S., 1996: 1423) Après avoir critiqué les Dubuit et leurs apparences, les personnages trouvent qu'ils ne savent pas l'intention ou la cause exacte de leur prononciation. Ainsi, ils ne peuvent rien faire. Ce sont des riens, nés de rien. Et chaque fois, les discussions commencent et recommencent mais elles se terminent par le même résultat sur des **riens** (c'est nous qui soulignons.):

-H. 3 : On n'y peut **rien**. Ils sont ainsi faits : (...). (p.1434)

-ELLE : (...) ça vient de **rien**. (p.1435)

-LUI : Oh non, il n'y a **rien** à faire, (...).(p.1438)

-ELLE : (...) ça n'apporte **rien**. (p.1439)

-LUI : C'est venu du dehors, vous comprenez. C'est fourni par d'autres. Aucun lien avec ce qui sort... ce qui vous pénètre... ce qu'on sent... et qui fait, chez vous, se soulever... comme les poils sur l'échine du chat... avant que vous puissiez **rien** faire pour l'empêcher... (p.1439)

* Est-il exagéré de dire que c'est aussi avec un ton ironique que le terme "isma" est choisi pour le titre? Car cette terminaison implique, en général, le regroupement théorique des écoles, désignées souvent, notamment au tournant du XXe siècle, par des étiquettes en "isme".

-ELLE : Sans **rien** pour le justifier... (...) (p.1439)

-H. 2 : (...) ce qu'ils veulent, c'est que sans **rien** savoir, juste à partir de ce qu'ils sentent... (p.1440)

-H. 3 : Par **rien**. **Rien** qu'on puisse nommer. (p.1440)

-H. 3 : Je n'ai besoin de **rien**. Ce qui s'appelle **rien**. Ce que je sens n'est fondé sur **rien**... **rien** dont on puisse parler... (p.1441)

Les personnages se rendent compte enfin après de vaines recherches qu'il est inutile de faire une analyse psycho-sociologique sur leurs comportements. En fait, les Dubuit qui prononcent "isma" au lieu de "isme" ne menacent personne. Ainsi, ne semble-t-il pas que ELLE et LUI ont tort de les détester à cause de cette petite faute ridicule?

De toute façon, il est évident que ces riens plongent ELLE et LUI dans la répugnance hallucinée de l'univers inconnu. Contre toute raison, "isma" leur donne l'effet immédiat et irrépressible. D'après ELLE, cette manière de prononcer révèle une menace (N.S., 1996: 1440):

Isma. Isma. Ma. Ma... Capitalisma. Syndicalisma.
Structuralisma. Cette façon qu'il a de prononcer isma... Le bout
se relève... ça s'insinue... Plus loin. Toujours plus loin.
Jusqu'au coeur... Comme un venin... Isma... Isma...

Ou plus précisément, ELLE croit que l'affectation de cette prononciation est un destructeur. (N.S., 1996: 1443) En un mot, ce "isma" crée une angoisse et menace les auditeurs, notamment ELLE et LUI. De plus, ce qu'ils ressentent et exhortent les autres à éprouver reste quelque chose d'inexprimable, très délicat, infime mais périlleux (N.S., 1996: 1445):

LUI : Isma... quand on le suit jusqu'à sa source...
ça nous conduit...

ELLE : A l'indicible. Qui n'a pas de nom. Qui n'est prévu
nulle part. Que rien n'interdit. (...)

LUI : Il cherche surnoisement à détruire en nous...
oh, c'est trop insensé, c'est trop fou...
comme, en nous, un point vital...

Et la pièce se termine par la reprise de son sous-titre. Ce serait pour souligner l'aspect inanalysable, insaisissable et innommable de ce "isma": "Non... Ce n'est rien... C'est vraiment... Non... c'est vraiment ce qui s'appelle rien." (N.S., 1996: 1449)

"*C'est beau*", titre d'une pièce de N. Sarraute, est en fait un jugement de valeur sur la qualité esthétique d'un objet. Le titre pourrait aussi faire allusion aux controverses diverses sur le Beau, discutées depuis Platon, qui restent encore discutables de nos jours: Qui a le droit de nous donner un jugement absolu devant une oeuvre d'art? Est-ce que l'on a besoin du discours d'Autrui pour l'apprécier? Pourquoi faut-il accepter l'opinion des autres?

Le père qui prononce cette expression "c'est beau" est englué. Les mots lui collent à la bouche quand il en parle. Mais avec la présence de son fils, le malaise s'installe. Car celui-ci lui propose de dire autrement; "c'est assez chouette", par exemple, pour éviter le conformisme et les banalités qui pourraient réduire la valeur esthétique. D'après sa justification, le cliché ne peut traduire la perception esthétique qui reste toujours irremplaçable. (N.S., 1996: 1467)

Elle est là est la seule pièce de N. Sarraute, écrite pour la scène. Le pronom personnel, à la troisième personne "Elle", nous renvoie à deux référents différents: quelqu'un ou quelque chose.

Le pronom “Elle” désigne aussi un référent qui n’est ni l’énonciateur, ni le co-énonciateur en dehors de la situation d’énonciation. Et on peut identifier son référent en se rapportant au contexte ou à la situation. Le titre montre ainsi l’importance de l’existence de quelqu’un ou de quelque chose qui est là.

Au début de la pièce, on ne sait pas si “elle” renvoie à une femme, ou à une chose parce que sa référence varie à chaque énonciation. Le titre nous invite à lire la pièce jusqu’à la fin pour découvrir le référent d’ELLE. Nous trouvons enfin qu’il y a un jeu sur l’ambiguïté du mot “elle” qui peut signifier à la fois “F.” et “l’idée de F.” Au commencement, le titre “*Elle est là*” nous fait penser que l’existence de F., qui est le seul personnage féminin de cette pièce, gêne et énerve H. 2, car celui-ci pense que celle-là entend la conversation entre lui et un ami, H. 1. De plus, il sent aussi qu’elle n’est pas d’accord avec eux. Mais il ne comprend pas pourquoi elle peut penser différemment et reste silencieuse dans son bureau. Ainsi, il lui faut, non pas seulement la concilier mais la converser et déraciner son idée.

En tout cas, il faut faire remarquer que ce qui menace vraiment H. 2, ce n’est pas seulement la présence de F. mais c’est plutôt la vérité intérieure dans sa tête (N.S., 1996: 1480):

(...) son idée par sa seule existence menace... oui, osons le dire : la vérité... alors c’est insupportable, alors il faut la sortir, l’extirper, il faut la détruire... on ne peut pas la laisser... c’est un germe dangereux... il faut désinfecter... assainir...

Il semble que ce n’est pas l’existence de la personne mais de son idée qui est toujours soulignée par H. 2. Au début de cette pièce, il persuade H. 1 de détruire cette idée, cette pensée qui éveille un vague malaise chez eux et les met en danger (N.S., 1996: 1474):

Elle a en elle son idée. Une idée est là. Cachée. Et la nôtre, notre idée à nous, tout à l’heure... a été happée au passage... enfermée là-bas, livrée sans défense, étranglée en silence, dans le secret...

Rien au-dehors... J'aurais dû intervenir... la forcer à la sortir, à la montrer au grand jour... qu'on la voie, sa belle idée, qui a osé attaquer... qu'on la détruise...

H. 1 qui ne se laisse pas convaincre est parti. H. 2 trouve H. 3, un autre ami, et lui affirme que c'est l'idée de F. qu'il faut anéantir (N.S., 1996: 1488): "(...) Ce n'est pas la tête qu'il faut détruire, c'est l'idée... Pas le porteur... mais l'idée qu'il porte... l'idée seule... la traquer... l'écraser..." Vers la fin de la pièce, il le lui répète, en soulignant l'invincibilité de cette idée de F., idée qui reste toujours là malgré l'absence de celle-ci (N.S., 1996: 1491):

Nous frappions de toutes nos forces dans du vide... Son idée à elle, *est là*, intacte. (...) elle est déjà sortie de sa cachette... en train de s'attaquer aux belles grosses vérités que nous avons accumulées et laissées derrière nous... elle les englue, elle s'enroule autour, elle étreint...

Le titre "*Elle est là*", qui fait penser au début que "elle" renvoie à F., est, à la fin de la pièce, remplacé par cette phrase; "Son idée à elle, *est là*". Il s'agit en quelque part d'un jeu entre le réel et l'imaginaire. Observons que ces deux derniers mots "est là" sont mis en italique par la dramaturge. Il faut également remarquer que le verbe "être" est au présent de l'indicatif, ou au présent déictique, qui doit aussi tenir sa référence temporelle. Ceci indique que l'énoncé est vrai au moment de l'énonciation. Par ailleurs, le verbe "être" ne renvoie pas à une action mais à un état. L'action semble ainsi réduite au minimum.

Quant à l'adverbe "là" qui est une marque spatiale demande ainsi le repérage cotextuel. D'ailleurs, le mot "là" peut aussi référer à un lieu autre que celui où est l'énonciateur. Ou encore, ce serait le terme "là"-déictique, qui peut s'employer à la place d' "ici." Il nous semble qu'il existe plutôt une distance entre celui qui parle et celui ou ce dont on parle.

On peut se demander si un tel écart symbolise le décalage, la rupture ou le conflit? D'ailleurs, les mots "*est là*" en italique marqueraient-ils aussi l'espace lointain et inconnu?

Pour un oui ou pour un non, c'est la dernière pièce de N. Sarraute. On voit bien que le titre annonce encore le jeu discursif avec une expression familière et banale. D'ailleurs, il nous fait encore penser à des riens et à ce rien du *Isma*. Le protagoniste le répète, dès le début de la pièce: "... c'est plutôt que ce n'est rien... ce qui s'appelle rien..." (N. S., 1996: 1498)

Deux égaux, H. 1 et H. 2, sont mis sur scène pour s'obliger mutuellement à dire sincèrement les vrais sentiments autrefois éprouvés. Est-ce que c'est simplement un malentendu de H. 2 qui sent que l'accent ridicule "c'est biiien... ça..." de H. 1 est une ironie, un mépris et un abîme? La réponse est peut-être oui, peut-être non. Et puis, l'ensemble du passé remonte pour justifier les mouvements souterrains qui menacent H.2 (N.S., 1996: 1499):

H. 2 : Eh bien... Tu m'as dit il y a quelque temps... tu m'as dit... quand je me suis vanté de je ne sais plus quoi... de je ne sais plus quel succès... oui ... dérisoire... quand je t'en ai parlé... tu m'as dit : "C'est bien... ça..."

H. 1 : Répète-le, je t'en prie... j'ai dû mal entendre.

H. 2 : Tu m'as dit : "C'est bien... ça..." Juste avec ce suspens... cet accent... (...)

H. 1 : Et alors je t'aurais dit : "C'est bien ça?"

H. 2 : Pas tout à fait ainsi... il y avait entre "C'est bien" et "ça" un intervalle plus grand : "C'est biiien... ça..." Un accent mis sur "bien"... un étirement : "biiien..." et un suspens avant que "ça" arrive... ce n'est pas sans importance.

Ce suspens condescendant, l'intonation anormale, et le ton ironique semblent être la cause de son éloignement. Bien que H. 1 essaie de lui confirmer qu'il l'a sûrement dit "en toute innocence", H. 2 déclare qu'entre eux, "il n'y a pas de conciliation possible". (N.S., 1996: 1511) H. 1 pense qu'H. 2 va trop loin. Il l'exagère. Jusqu'à la rupture? Leur rapport intime peut-il être brisé à cause de ces riens? Peut-être oui, peut-être non.

En somme, aucun titre sarrautien ne se réfère donc à un protagoniste, et non plus à un objet ou à une action. On pourrait dire que ses titres renvoient à l'activité banale du discours de la vie quotidienne. Il nous semble que les titres sarrautiens jouent un rôle important et pourraient impliquer un programme de la pièce, centré sur l'univers discursif. C'est ainsi que dans chacune de ses pièces, l'essentiel est de dramatiser les petits faits anodins des activités discursives de la vie quotidienne auxquels on ne fait pas toujours attention ou ne s'intéresse pas, pendant la conversation amicale: le mutisme presque imperceptible de quelqu'un, le mensonge insignifiant, l'intonation, la façon anormale de prononcer, l'expression banale, etc.

Pour conclure, nous pouvons constater ici que la parole reste essentielle pour faire passer le tropisme qui est le message de N. Sarraute. Dans l'écriture sarrautienne, si l'on peut sentir quelque chose à travers ces riens, on le capte sans pouvoir analyser, avant de le comprendre. L'essentiel, ce n'est pas de déchiffrer le vrai sens de ces jeux de mots, mais de ressentir les vibrations intérieures de ses interpersonnages. Alors, il faut bien écouter les dialogues polyphoniques du théâtre sarrautien, dialogues banals qui ne sont pas banalement organisés, et laisser plonger dans les tremblements souterrains de cet univers prélinguistique.

3.1.3 Les didascalies internes aux scènes

En adaptant la perspective de Dompeyre (1992: 78), on pourrait dire que ces trois types de didascalies internes aux scènes sont mis en avant dans les six pièces de N. Sarraute: la mention du nom des personnages pour indiquer les tours de parole, les indications sur les mouvements extérieurs, et notamment les didascalies expressives.

3.1.3.1 la mention du nom des personnages

Le personnage de N. Sarraute, sans identité, ni caractère, est avant tout et surtout lieu d'un discours qui s'élabore sous son nom. Puisque la liste des personnages n'existe pas, on peut connaître ses personnages grâce à l'indication devant le texte qu'ils doivent prononcer sur scène. Généralement, nous trouvons que la dramaturge utilise des moyens différents pour désigner les personnages.

Souvent, les personnages de N. Sarraute sont innommés. Il nous semble que l'important, c'est de former une communion verbale pour mieux organiser la polyphonie du dialogue en évitant de les caractériser. Ryngaert a raison de dire que chez N. Sarraute, ne pas nommer le personnage, c'est un moyen de l'affaiblir (Sarrazac, 2001: 87):

Affaibli à plusieurs niveaux, le personnage a perdu des caractéristiques physiques aussi bien que des repères sociaux; il est rarement porteur d'un passé et d'une histoire, pas davantage de projets d'avenir repérables. (...) il lui arrive de perdre tout nom, comme chez Nathalie Sarraute où les énonciateurs sont désignés le plus souvent par des sigles, tels H1 ou F2.

Pour mieux voir ces mentions atypiques du nom des personnages dans chacune des pièces de N. Sarraute, nous proposons le tableau suivant en les classant et en les mettant en ordre alphabétique et numéral.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

les pièces de N. Sarraute	1. un prénom	2. un pronom	3. une lettre ou une lettre numérotée	4. une fonction	5. des voix/ des bruits
LE SILENCE	JEAN-PIERRE	—	F. 1, F. 2, F. 3, F.4, H. 1, H. 2	—	-bruit de fond -VOIX -VOIX DIVERSES
LE MENSONGE	JACQUES, JEANNE, JULIETTE, LUCIE PIERRE, ROBERT, SIMONE VINCENT, YVONNE	—	—	—	-CHOEUR -PLUSIEURS VOIX -VOIX
ISMA	—	ELLE, LUI	F. 1, F. 2, F. 3, H. 1, H. 2, H. 3	—	-bruit de fond -VOIX
C'EST BEAU	—	ELLE, LUI	—	LE FILS	-VOIX -VOIX DE M. DURANTON -VOIX DE MME DURANTON -VOIX DES DURANTON ET DES AUTRES -VOIX DIVERSES
ELLE EST LA	—	—	F., H. 1, H. 2, H. 3	—	—
POUR UN OUI OU POUR UN NON	—	EUX	F., H. 1, H. 2, H. 3	—	—

Figure 2 : les différents moyens de désigner les personnages dans chacune des pièces de N. Sarraute

La lecture tabulaire nous permet de mieux voir que dans chaque pièce, Sarraute utilise des moyens différents pour nommer les personnages et pour distribuer les tours de parole. On peut également trouver que la nomination qui est le moyen le plus traditionnel de désigner les personnages est assez rare chez N. Sarraute.

Selon Schmitt et Viala (1982: 71), il existe un rapport étroit entre le nom propre et le trait individuel du personnage dans l'univers littéraire:

Les textes de fiction usent des moyens que donne la fabrication de noms pour indiquer la situation ou les caractéristiques du personnage : **Cendrillon** est fait sur "cendres" (...); **Renart**, nom du personnage, s'est imposé comme nom commun à la place du nom de l'animal qui le portait (le goupil) dans le **Roman de Renart**, et symbolise la ruse; Balzac nomme un usurier **Gobseck** (gobe-sec); Stendhal fabrique les noms des personnages par anagrammes (**Julien Sorel**, **Louis Jenrel**, **Louise de Rênal**) dans **Le Rouge et le Noir**; Le Clézio (...) choisit de nommer son héros **Adam** par allusion au premier homme dans la tradition judéo-chrétienne.

Ce serait la raison pour laquelle N. Sarraute utilise rarement des noms propres pour désigner ses personnages. Elle ne vise jamais à nous renseigner sur les portraits physiques et moraux des personnages, ni sur la situation sociale pour les identifier. Et tout logiquement, elle refuse, dès le début du texte, de les présenter dans la liste des personnages. Puisque la mention du nom des personnages en tête de chaque réplique est inévitable, l'auteur trouve les différentes façons pour les désigner en évitant les noms propres. Nous trouvons que les personnages sarrautiens sont souvent indiqués par des sigles: H., F. ou par des pronoms: ELLE, LUI.

Encore faut-il confirmer que l'écriture du tropisme n'impose toujours pas de référent textuel, ni réel, pour créer la vraisemblance et l'épaisseur psychologique chez ses personnages. On peut comprendre l'absence de telle référence chez Sarraute grâce à l'explication d'Issacharoff (1985: 50) qui nous fait voir comment le personnage peut se construire dans un discours fictif à travers le référent historique des noms propres :

(...) Il est évident que tout texte littéraire peut comporter la *mention* de noms réels (de personnes, de lieux) ; cependant, le cas intéressant (sur les plans philosophique et sémiotique) est celui du nom de personne quand celui-ci est *représenté comme personnage* dans un texte littéraire. En ce cas on a affaire à une combinaison d'éléments réels et fictifs, les uns agissant nécessairement sur les autres...

Alors, parmi les six pièces de N. Sarraute, on trouve des prénoms seulement dans les deux premières pièces: *Le Silence* et *Le Mensonge*. De plus, N. Sarraute choisit un prénom simple qui montre une sphère privée où a lieu une conversation amicale et intime entre amis. Dans *le Silence*, on voit bien que seul Jean-Pierre est nommé tandis que les autres restent anonymes. Cette nomination fait voir que différemment aux autres personnages, Jean-Pierre est protagoniste. Les autres personnages sont marqués par une lettre suivie d'un chiffre: H. pour un personnage masculin tandis que F. pour un personnage féminin. Les chiffres 1, 2, 3, 4 après la lettre sont pour désigner les personnages différents.

Contrairement au *Silence*, dans *Le Mensonge*, tous les personnages sont nommés. Si tous les personnages sont appelés par leur prénom, c'est peut-être pour se centrer sur leur égalité discursive. De plus, c'est pour impliquer qu'ils sont tous pareils. Et Rykner (1988: 21) a raison en disant que leurs répliques "sont si souvent interchangeables."

Dans *Isma*, c'est un mélange entre les pronoms et les lettres suivies des chiffres. On trouve que ceux qui portent un pronom "ELLE" et "LUI" jouent le rôle principal, tandis que les H. et F. sont les personnages secondaires. En revanche, dans *Pour un oui ou pour un non*, H. 1 et H. 2 sont les protagonistes. Et les personnages qui sont désignés par "EUX" sont les personnages secondaires. Ici, encore une fois Sarraute montre qu'elle est contre le système fixe, figé, elle n'utilise pas le même système pour désigner ses personnages.

Dans *C'est beau*, LE FILS est le seul personnage désigné par la fonction. C'est, en réalité, le fils par rapport aux ELLE et LUI. La façon de désigner ELLE et LUI face à un autre personnage, LE FILS, nous amène à conclure que les personnages ELLE et LUI ne sont autres que le père et la mère. La distinction de la catégorie des personnages en deux groupes nous fait penser au conflit dans la famille entre les parents et leur fils. Ce serait la confrontation entre deux générations. Alors, le fils qui se tient, peu à peu, à l'écart ne se reconnaît plus et se sent en face de deux inconnus: ELLE et LUI, qui sont en fait ses parents bien aimés. Le mot "ELLE" qui renvoie à la mère est aussi repris plusieurs fois* dans le dialogue quand le père a reproché à son fils de dire "ELLE" lorsqu'il parle de sa mère (N.S., 1996: 1454):

LE FILS : (...) Elle a envie de se boucher les oreilles...
de se cacher...

LUI, *se réveillant* : (...) Mais qu'est-ce que tu racontes?
Qui "elle", d'abord? De qui parles-tu? (...)

Ou encore, à la fin de la pièce (N.S., 1996: 1470):

LE FILS : (...) Tu sais bien qu'elle ne ment pas.

LUI, : (...) Et puis de qui parles-tu? Qui "elle"? (...)

Le mot "ELLE" est devenu ainsi le signe de l'écart entre les parents et leur fils. Mais pourquoi est-ce que N. Sarraute préfère désigner le fils par la fonction, non pas les parents? Si nous mettons "LE PERE" et "LA MERE" au lieu de "LUI" et "ELLE", il nous semble que la domination et l'autorité des parents sont soulignées.

*Voir aussi p.1455, 1466.

Dans *Elle est là*, tous les personnages sont désignés par une lettre suivie d'un chiffre. Et c'est la seule pièce de N. Sarraute dont la mention du nom des personnages est homogène. Ce choix est significatif chez elle. Si l'on trouve qu'aucun personnage n'est nommé dans cette pièce, ce serait parce que nommer, c'est toujours classer ou différencier. Alors, la façon de désigner les personnages dans *Elle est là* peut annoncer l'indifférenciation entre les deux protagonistes: entre F. et H. 2.

D'après Lassalle (2002: 46), le metteur en scène de cette pièce, N. Sarraute a expliqué à la comédienne, qui a joué le rôle de F., que pour interpréter ce rôle, ce qui importe, c'est la neutralisation de la sexualité:

F. n'est pas une femme, c'est le simple support d'une idée. Pensez-vous sérieusement que la pensée et la parole qui la porte soient sexuées?"

En fait, N. Sarraute déclare souvent, notamment dans ses entretiens avec Benmussa (1999: 155) qu'elle prend toujours les personnages dans des conditions où ils pourraient être aussi bien des femmes que des hommes, où ils sont neutres. (Benmussa, 1999: 155) Elle affirme que son écriture tropismique est centrée sur la vraie nature commune de l'homme et son personnage s'oriente vers l'être neutre et asexué (Rykner, 2002: 186):

(...) je m'intéresse à ce qui est propre à tous, à quelque chose qui me paraît exister absolument chez tout le monde, qui n'est pas propre aux femmes, pas propre aux hommes, pas propre aux Noirs, pas propre aux Blancs, pas propre aux Jaunes..."

En principe, dans l'écriture sarrautienne, il n'existe presque pas l'idée de la discrimination. C'est la raison pour laquelle, F. dans *Elle est là*, joue le même rôle que Jean-Pierre, le silencieux, dans *Le Silence*. Ces deux personnages principaux peuvent également énerver les autres par leur mutisme.

Ainsi, on pourrait dire que chez Sarraute, les interpersonnages désignés par F., mis dans une situation, font et peuvent faire ou faire faire comme tous les H., cela veut dire comme tout le monde.

Par ailleurs, il faut noter que dans les quatre premières pièces qui sont d'origine radiophonique, il existe aussi les distributions des tours de parole aux voix, au bruit qui jouent le rôle d'un chœur*. Au niveau de la parole, la polyphonie de ces types est considérée comme l'ensemble de répliques qui échappe à l'avancée logique de l'action, et qui peut se structurer de façon mélodique, tel un chant à plusieurs voix. Au niveau des personnages, elle correspond à une communauté qui n'est plus portée par l'enjeu de l'affrontement individuel.

Dans *C'est beau*, par exemple, nous trouvons qu'il y a un mélange entre les voix anonymes et les voix nommées. Les voix anonymes sont là pour donner l'opinion publique ou un commentaire sur un sujet. Quand le père ne comprend pas le comportement de son fils, par exemple, la voix annonce que tout le monde, à son âge, le fait (N.S., 1996: 1461):

LUI : (...) il n'aime pas ça... lui, c'est les bandes dessinées...
la télé...

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

Contrairement aux voix anonymes, les voix nommées, comme le discours de nos proches, donnent une perspective moins impassible et le conseil plus sympathique (N. Sarraute, 1996: 1464):

* D'après Pavis (2002a: 44), le chœur est le terme commun à la musique et au théâtre. Le chœur, dans sa forme la plus générale, est composé de forces (*actants*) non individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs: "Les chœurs expriment des idées et des sentiments généraux, tantôt avec une substantialité épique, tantôt avec un élan lyrique" (Hegel, 1832: 342). Sa fonction et sa forme varient tellement au cours des âges qu'un bref rappel historique s'impose."

VOIX DES DURANTON : Ah mes pauvres amis, vous en êtes venus là... A demander de l'aide... à aller consulter des guérisseurs, des rebouteux... à poser des questions à tante Mélanie... (...)

Ces voix des personnages invisibles ne sont pas considérées comme le porte-parole de l'auteur du tropisme. Car elles signalent principalement l'idée de la communauté. Les voix et le bruit de fond du *Silence*, par exemple, critiquent davantage les personnages. Mais le commentaire donné par ces voix est parfois discutable parce que l'on ne sait qui est critiqué.

Dans *Le Silence*, par exemple, on ne voit pas clairement si ces voix critiquent H.1, qui décrit poétiquement le beau paysage, ou Jean-Pierre, le silencieux, qui l'écoute sans rien dire (N.S., 1996: 1384):

Les autres pendant ce temps parlent : bruit de fond, des mots, s'échappent...

- C'est un grand nerveux...
- Déjà son père...
- Pour moi, la séparation... le collègue...
- Ma grand-mère...

Ou, de temps en temps, ces voix anonymes répondent aux questions des personnages et parlent avec eux. On ne sait pas qui sont ces voix, ni d'où elles viennent. Normalement, elles sont venues d'au-delà de la scène. On entend les voix sans jamais voir les locuteurs. Ainsi, elles prennent la forme d'une intervention mystérieuse (N.S., 1996: 1388):

H.1 : (...) Oh, pardon... Vous avez entendu?

Voix diverses.

- Non.

- Non, rien...

- Entendu quoi?

H.1 : Un sifflement... Il a sifflé... j'ai entendu...

F. 3 : Qui il? Jean-Pierre de nouveau? Ah, ça vous reprend?

Il nous semble que ces voix jouent le rôle de personnages collectifs qui donnent l'opinion générale de la communauté. Ce petit fragment du dialogue montre que H. 1 est le seul qui entend le sifflement de Jean-Pierre ou le seul qui croit que celui-ci a sifflé. Les autres personnages, comme F.3 et ces voix, n'entendent rien.

Il faut noter aussi que c'est l'auteur dramatique qui distribue les tours de parole des personnages, pour organiser l'ensemble du dialogue. De ce point de vue, on trouve clairement le goût pour la polyphonie chez N. Sarraute, goût pour le mélange, la pluralité, l'hybridation et le montage dynamique des voix multiples.

Par ailleurs, on verra que les didascalies sur la prosodie, notamment sur la voix, le ton, l'accent et l'intonation, qui se transforment en éléments auditifs, sont capitales. Et elles jouent un rôle très important dans l'écriture théâtrale de Sarraute. Les didascalies sur la mimique et sur la kinésique* sont présentes mais Sarraute ne donne pas l'importance aux mouvements extérieurs qui sont généralement relatifs à l'état psychologique et l'action des personnages.

* Pour faciliter l'analyse, nous adaptons ici la proposition de Myszorowska (2003), en soulignant que la mimique est les mouvements du visage: les mouvements du front et sourcils, des yeux, de la bouche. Et la kinésique concerne surtout la gestualité ou les gestes, les mouvements du corps, les déplacements, et la proxémique.

3.1.3.2 les indications sur les mouvements extérieurs

Dans le théâtre sarraute, les mouvements extérieurs qui sont la mimique et la kinésique sont rares. Avant d'analyser ce type didascalique, en détail, nous proposons le tableau suivant pour montrer les indications centrées sur les mouvements extérieurs: sur la mimique et sur la kinésique des personnages de ses cinq pièces:

les pièces de N. Sarraute	les didascalies centrées sur la mimique	les didascalies centrées sur la kinésique	les personnages	page	nombre de didascalies sur les mouvements extérieurs
LE SILENCE	-	-	-	-	Aucune
LE MENSONGE	-	<i>Entre d'abord Robert. Puis Yvonne, Lucie, Simone, Jacques entrent et s'assoient tout en parlant.</i>	Robert, Yvonne, Lucie, Simone, Jacques	1401	2
ISMA		<i>H. 1 sort.. Bribes de phrases d'adieux.</i>	H. 1	1431	3
	<i>Parle de plus en plus vite, surexcitée, rattrapant sa salive</i>		F. 3	1438	
C'EST BEAU	-	<i>LUI, se réveillant</i>	LUI	1454	3
		<i>Elle frappe à la porte</i>	ELLE	1465	
		<i>(Il arrête le disque)</i>	LUI	1469	
POUR UN OUI ET POUR UN NON	-	<i>H. 2, hausse les épaules.</i>	H. 2	1498	6
		<i>Sort et revient avec un couple.</i>	H. 2	1502	
		<i>H. 3 et F. sortent.</i>	H.3 et F	1505	
	<i>Regarde au – dehors.</i>	<i>Se dirige vers la porte. S'arrête devant la fenêtre.</i>	H. 1	1508	

Figure 3 : Les didascalies sur les mouvements extérieurs dans les cinq pièces de N. Sarraute

Le tableau permet de constater que chez N. Sarraute, il existe très peu de didascalies sur la mimique et sur la kinésique qui sont transformées en éléments visuels. En principe, on pourrait dire que dans le théâtre sarrautien, les didascalies sur les mouvements extérieurs ne jouent pas un rôle important. L'origine radiophonique de ces cinq pièces peut expliquer en quelque sorte un petit nombre de didascalies sur la mimique et la kinésique. Notons également que N. Sarraute ne change presque rien pour la réalisation scénique. Elle laisse les metteurs en scène chercher les moyens possibles de représenter ses pièces en respectant le texte.

Voici quelques lignes que la dramaturge a noté dans *Le Gant retourné* pour admirer la mise en scène de Claude Régy qui garde encore l'essence de son écriture du tropisme, centrée sur les mots et les frémissements intérieurs (N.S., 1996: 1712-1713):

Claude Régy, non sans un certain courage, a mis en scène *Isma*. Lui a, au contraire, conservé au texte le premier rôle. Même pas le premier rôle : rôle unique. Dans sa mise en scène, rien ne vient en distraire. Les acteurs s'y soumettent à la lettre, en suivant, en isolant toutes ses nuances, en amplifiant à peine son rythme. (...)

Toutes les répétitions étaient le décortilage minutieux et très sensible de chaque vibration du langage. Claude Régy a fait voir chaque pli, chaque froissement, tous les grains de la peau du gant retourné.

Dans sa première pièce, *Le Silence*, il n'y a aucune indication scénique sur les mouvements extérieurs. Dans *Isma*, nous trouvons qu'il y a une seule didascalie sur la mimique. C'est celle de F. 3 qui rattrape sa salive quand elle "*parle de plus en plus vite*".

De même, dans sa dernière pièce, *Pour un oui ou pour un non*, il en existe une: H. 1 “*regarde au-dehors*”. Cela veut dire que dans l’écriture théâtrale du tropisme, il n’existe presque pas les didascalies concernant la mimique qui décrivent les mouvements du visage.

En ce qui concerne de la kinésique, notamment le déplacement, nous trouvons seulement une fois des entrées des personnages, au début du *Mensonge*, sa deuxième pièce. Et aucun personnage n’est parti. Dans d’autres pièces, il n’existe pas les entrées des personnages. Ainsi, on peut imaginer que généralement, les personnages sarrautiens sont mis sur scène dès le début de la pièce. Ils sont déjà là quand la conversation se présente. Ils se parlent et ne se déplacent presque pas. De plus, il existe seulement quelques sorties. Dans *Isma*, par exemple, après environ trois cents de lignes du dialogue, une didascalie indique que H. 1 est sorti. Et c’est une sortie significative. Selon N. Sarraute, ceci peut impliquer un désaccord profond avec la communauté (N.S., 1996: 1713):

(...) Assis côté à côté sur la scène, face au public, ils (les personnages) bougent peu, se lèvent, se rassoient, quand le mouvement du texte les fait se lever, puis se rasseoir.

Ils ne se lèvent tous et ne font cercle qu’une seule fois, quand l’un d’entre eux quitte la scène, pour donner l’impression de le chasser – comme le texte pouvait suggérer.

De même, dans *Pour un oui ou pour un non*, H. 2, qui ne peut pas convaincre H. 1 et trouve qu’ils ne peuvent plus s’accorder, sort pour chercher les voisins; H. 3 et F., et pour leur demander à être “les jurys” de leur réflexion sur la prononciation ridicule. Mais les deux jurys sortent, après une centaine de lignes de la discussion parce qu’ils ne comprennent pas pourquoi les deux amis doivent discuter sur des riens (N.S., 1996: 1505):

H. 2 : (...) Oh mais qu'est-ce que vous pouvez comprendre...

H. 3 : Pas grand-chose, en effet...

F. : Moi non plus, je ne peux pas suivre... du reste je n'ai pas le temps, il faut que je parte... (...)

*H.3 et F. sortent
Long silence*

Dans *C'est beau*, comme dans *Le Silence*, il n'existe ni d'entrées, ni de sorties des personnages. On trouve seulement trois didascalies sur la kinésique. Mais il faut remarquer que le graphisme de la dernière didascalie sur l'action, à la ligne 670 du texte, est différent "(Il arrête le disque)". Car il est entre parenthèse et n'est pas en italique. Ou plus précisément, c'est une seule indication scénique sur le mouvement physique du personnage chez N. Sarraute qui est différenciée. On peut croire que c'est un choix significatif de la dramaturge. Deux remarques surgissent.

Premièrement, au début, on ne sait pas qu'il y a le disque dans cette pièce parce qu'il n'y a aucune didascalie concernant son existence. Dès les premières lignes du texte, les personnages discutent sur la beauté d'une oeuvre artistique mais le lecteur-spectateur ne sait pas de quel objet ils parlent. Il n'existe aucun indice pour marquer qu'ils parlent de la beauté musicale (N.S., 1996: 1453):

LUI : C'est beau, tu ne trouves pas?

ELLE, *hésitant* : Oui...

LUI : Tu ne trouves pas que c'est beau?

ELLE, *comme à contrecoeur* : Si... si...

LUI : Mais, qu'est-ce que tu as?

ELLE : Mais rien. Qu'est-ce que tu veux? Tu me demandes...
Je te réponds oui...

LUI : Mais d'un tel air... tellement du bout des lèvres...
comme si c'était une telle concession. (*inquiet*;) Tu n'aimes pas ça?

Après une longue discussion, la dramaturge nous donne une didascalie atypique “(Il arrête le disque)” qui pourrait impliquer que les personnages sont en train d’écouter le disque ou la musique. Puis, la conversation commence brusquement, sans didascalie initiale, par la question du père sur sa valeur esthétique.

Deuxièmement, l’auteur doit avoir un but spécifique en ne précisant pas l’objet d’art qui est sujet de la conversation dès le début de son texte. Ne semble-t-il pas que l’imprécision concrète de l’objet artistique chez N. Sarraute nous place devant le sujet commun de conversation, s’agissant du Beau, mais l’objet individualisé? Comme l’a bien remarqué Rykner (N.S., 1996 : 2016) :

(...) qu’est-ce qui est beau? Une peinture? Une sculpture? Une photographie? Un paysage? Nous ne saurons pas car cela n’a pas d’intérêt. (...) Au spectateur de construire sa propre image mentale, son propre fantasme artistique pour laisser vivre l’émotion dans sa plénitude. Quel objet satisfera l’attente de tout public?

Ce serait aussi pour faire vivre et revivre une expérience esthétique chez le lecteur-spectateur. Lorsque le protagoniste demande: “C’est beau, tu ne trouves pas?”, il n’indique pas le nom de son interlocuteur. Mais il utilise le “tu” qui pourrait encourager le lecteur-spectateur à réfléchir ou à s’accorder à son jugement. D’ailleurs, le protagoniste ne montre, ni précise l’objet d’art. Sans objet fixe, le lecteur-spectateur pourrait mieux imaginer, rêver ou retrouver sa propre expérience esthétique. De plus, il nous paraît que dans cette pièce, l’expression utilisée pour juger devient plus privilégiée, plus importante que l’objet artistique. Et cette expression est au coeur de leur discussion.

Dans sa dernière pièce, *Pour un oui ou pour un non*, on ne trouve que six didascalies sur les mouvements extérieurs.

Ce qui nous saute aux yeux, ce sont les trois à la page 1508: *Se dirige vers la porte. S'arrête devant la fenêtre. Regarde au-dehors*. C'est parce que tout ceci nous permet de localiser l'espace et le décor. On peut imaginer une scène où il existe une porte et une fenêtre ouverte par laquelle les personnages peuvent regarder au dehors. Certes, ceci implique que la conversation de cette pièce a lieu dedans, soit dans une salle de la maison, soit dans un bureau, soit dans "un boxing ring", mais, on ne peut pas préciser exactement le lieu.

Dans *Elle est là*, il nous semble que la dramaturge cherche encore les nouvelles techniques pour son écriture dramatique.* Ce qui frappe, ce sont les indications sur les mouvements extérieurs qui indiquent explicitement la présence d'un public:

-Se tourne vers la salle (p.1477)

-Montre la salle (p.1492)

D'après Vinaver (1993: 902), un personnage parle à la salle ou s'adresse au public, c'est un moyen de rompre avec la fiction théâtrale. Il nous semble aussi que les personnages sarrautiens essaient de prendre le public à partie pendant la discussion quand ils parlent directement à la salle.

Avant de faire une analyse plus approfondie, nous proposons le tableau suivant, montrant les didascalies sur les mouvements extérieurs tout au long de sa cinquième pièce:

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

* En ce qui concerne les didascalies fonctionnelles, on rencontre beaucoup de fois chez N. Sarraute, de brèves indications pour préciser l'interlocuteur à la page 1483 :-*À H. 3, À F., S'adresse à la salle (p. 1478) et à la salle (p. 1479, p. 1481, p. 1486)*.

<i>Indications sur les mouvements extérieurs</i>	personnage	page
<i>Sort. Revient.</i>	H. 1	1473
<i>Pose deux doigts sur son front.</i>	H. 2	1474
<i>F. entre.</i>	F.	1475
<i>H.1 sort.</i>	H.1	
<i>Se tourne vers la salle.</i>	F.	1477
<i>Elle se bouche les oreilles. Il lui écarte les mains.</i>	H.2 et F.	
<i>Il lui frappe le front.</i>	H. 2 et F.	
<i>Elle sort.</i>	F.	1478
<i>Apparaît un personnage grimé en petit-bourgeois étriqué.</i>	Un personnage	
<i>L'observe en silence.</i>	Un personnage	1479
<i>L'autre acquiesce, et puis brusquement l'autre s'écarte, regarde en l'air, paraît attraper comme une mouche dans sa main.</i>	L'autre	1480
<i>H. 3 la déplie, la regarde et la passe à H. 2</i>	H. 2, H. 3, F.	
<i>Lit, perplexe, se gratte la tête</i>	H. 2	
<i>Reste tête basse, accablé.</i>	H. 2	
<i>Se penche vers H. 2.</i>	H. 3	1480
<i>Va ouvrir la porte, passe la tête par la porte. F. entre et s'approche.</i>	H. 2 et F.	1481
<i>Se lèvent et lui barrent le chemin.</i>	H. 2 et H. 3	1482
<i>H. 2 l'assoit entre eux.</i>	H. 2	
<i>Tout souriant</i>	H. 2	
<i>F. regarde H. 3</i>	F.	
<i>F. sort.</i>	F.	
<i>Sortent, puis reviennent</i>	H. 2 et H. 3	1489
<i>F. entre, s'occupe à une table, range des papiers.</i>	F.	1491
<i>se soulève.</i>	H. 2	1492
<i>H. 2 se rassied.</i>	H. 2	
<i>F. sort.</i>	F.	
<i>Montre la salle.</i>	H. 3	

Figure 4 : Les didascalies sur les mouvements extérieurs dans *Elle est là*

Le tableau nous permet de mieux voir que dans *Elle est là*, il existe une trentaine de didascalies sur les mouvements extérieurs. Notons encore que c'est la seule pièce de N. Sarraute qui est directement écrite pour le théâtre. Il faut préciser que c'est la seule pièce où il existe un nombre considérable d'indications scéniques de ce type. Mais il n'y a pas de didascalie qui indique la grande action dramatique.

On pourrait dire que les didascalies de ce type ne renvoient pas à une action, mais à des micro-actions qui font partie de la vie quotidienne. Ainsi, l'agitation scénique n'implique pas la continuité et une logique causale ou temporelle de l'action. Est-il exagéré de dire que c'est une nouvelle technique pour mettre en crise les mouvements extérieurs?

Chez N. Sarraute, le but spécifique est de chercher des moyens possibles pour mieux raconter le tropisme irracontable. L'écriture didascalique de Sarraute prend en fait tout son intérêt et l'ambiguïté sur scène. Elle ne facilite pas la représentation*. Dans le cas de H. 1, par exemple, le lecteur ne peut rien préciser à travers cette indication didascalique si simple. On ne sait pas pourquoi H. 1 "*regarde au-dehors*"; si c'est pour éviter le regard de son ami, pour chercher quelque chose au-dehors, ou pour... On ne sait pas non plus si H.1 jette "*un regard sévère*", "*un regard de glace*", "*plein de menaces*" ou "*chargé de colère*", etc.

* Mais la pièce est créée, juste après la parution de la première édition chez Gallimard, sur Radio-Cologne, en allemande en 1978, deux ans avant la mise en scène de Régy en France. En réalité, le travail de C. Régy commence avant la création radiophonique. Le metteur en scène trouve que sa création scénique n'a pas encore répondu aux exigences de l'oeuvre et à l'essence de l'écriture tropismique. Malgré les indications précises sur les mouvements des personnages, il y a une grande difficulté de mettre le tropisme sur scène. D'après Marcabru, la représentation de Régy, en 1980, connaît le succès. Et il note que la pièce de Nathalie Sarraute n'est pas facile. C'est ici une vertu. De plus, c'est un "travail d'entomologiste" où les frémissements imperceptibles de la conscience, l'impermanence des impressions, la secrète fugacité des sentiments forment tout un théâtre fragmentaire et fuyant qui nous touche à l'instant où il échappe. (N.S., 1996: 2024-2026)

En somme, il semble que les didascalies sur la mimique et la kinésique dans l'écriture de N. Sarraute n'instruisent jamais clairement les régisseurs. D'ailleurs, il faut remarquer que ces didascalies sur les mouvements extérieurs ne suggèrent pas ou presque pas la logique de l'action, ni le vrai sentiment du personnage.

Chez N. Sarraute, l'important, c'est l'univers auditif, non pas l'univers visuel, ni l'unité de l'action extérieure. Peut-on appeler la pièce sarrautienne "le théâtre d'action dramatique"? D'après N. Sarraute, malgré l'absence de "l'assemblage des actions accomplies" pour définir une fable au sens traditionnel, il existe exactement "l'action parlée" et en particulier, le discours interactif qui est, en fait, "une action dramatique véritable; avec des péripéties, des retournements, du suspense, mais une progression qui n'est produite que par le langage..." La dramaturge prenant toujours conscience de ce principe nous souligne la singularité de son oeuvre qui privilégie le langage: "c'est un théâtre de langage. Il n'y a que du langage. Il produit à lui seul l'action dramatique..." (Zand : 1967: 18) Et on pourrait dire que c'est un théâtre des jeux de mots et d'interaction, centré sur la prosodie.

3.1.3.3 les didascalies expressives

Selon N. Sarraute, l'écriture, c'est d'abord un texte qu'elle écoute. (Lassalle, 2002 : 61) Pour mieux comprendre son texte dramatique, il faut apprendre à entendre les sons, les rythmes et les jeux phoniques. En déclamant ses phrases à mi-voix, N. Sarraute écrit à l'oreille*. Elle a bien raconté ces habitudes d'écrivain à Rykner (2002 : 174):

* Gazier a noté que N. Sarraute était aussi une lectrice passionnée, insomniaque dévoreuse de livres, elle savourait les oeuvres d'autrui en les parcourant lentement, en les lisant avec la voix et pas simplement avec les yeux. Contre la psychologie et la psychanalyse de son temps, elle s'énervait lorsqu'un comédien lui parlait de la 'psychologie de ses personnages', mais elle adorait se glisser dans la salle obscure, à l'heure des représentations, et écouter ces mots qu'elle avait écrits dits à voix haute. (Gazier, 2004: 3)

Je l'entends déjà en écrivant... J'entends davantage les mots que je ne les vois écrits. J'imagine même qu'on doit m'entendre murmurer dans ce café où je travaille, parce que je me lis ces textes en les écrivant.

De plus, selon la remarque de Rykner, N. Sarraute expérimente l'acte de la parole et son pouvoir de communication à travers les jeux discursifs, notamment les jeux phoniques (Rykner, 1988:):

Peu importe en fait le sens propre à chaque mot ; ce qui occupe Nathalie Sarraute c'est le sens que lui confère l'acte de la profération, la charge émotionnelle, la motivation profonde qui l'accompagne. Une même phrase prononcée de dix façons différentes dénoncera dix intentions différentes, indépendamment de son contenu.

C'est la raison pour laquelle N. Sarraute nous donne un nombre remarquable de précisions sur la prosodie ou sur la manière dont parlent les personnages. On pourrait dire que la grande majorité des didascalies chez Sarraute est centrée sur la prosodie qui précise en fait les vibrations intérieures: "*voix tremblante*", "*voix calme*", "*une voix ferme*", "*voix blanche*", "*d'une voix molle*", "*voix étrangère*", "*ton enfantin*", "*ton accablé*", "*ton ferme*", "*ton franc*", "*ton hypocrite*", "*changeant peu à peu de ton*", "*ton différent, naturel et franc*", etc.

Et il existe également des indications directes sur l'état émotionnel et sur "les mouvements de l'âme" du locuteur: "*effrayé*", "*furieux*", "*rire de joie*", "*criant*", "*avec assurance*", "*avec détermination*", "*avec nostalgie*", "*déçue*", "*excitée*", "*léger*", "*très à l'aise*", "*pleins d'espoir*", etc. Et tout ceci vise à se transformer en élément auditif pendant la réalisation scénique selon la réflexion de Rykner (1988 : 43):

Il s'agit de caractérisations induisant une intonation provoquée par un état particulier : “glacial”, “indigné”, “effrayé”, “rageur”, “très digne”, “stupéfait”, “il pouffe”...

On pourrait dire que N. Sarraute souhaite affaiblir les mouvements physiques et l'action de la fable pour privilégier l'action verbale des interpersonnages et les mouvements intérieurs. C'est la raison pour laquelle que l'on appelle son écriture dramatique “le théâtre de la voix”. (Danan, 1995: 303).

Ou plus précisément, c'est le “théâtre de la parole” d'après Ryngaert. Celui-ci trouve que l'écriture sarrautienne privilégie l'interaction verbale et dans son théâtre, les conflits se nouent au coeur de l'activité discursive, centrée sur la prosodie (Ryngaert, 2000: 116):

(...) Le terrain de prédilection de Nathalie Sarraute, (...), est vraiment celui de la parole et de tout ce qui l'entoure, (...). Le vrai “sujet” de son théâtre est donc à chercher du côté d'une mise en scène de la parole, affranchie du poids des personnages. Sans grande identité sociale et sans profil psychologique, les “H” et les “F” de son théâtre identifient seulement les sujets parlants, les énonciateurs qui commandent la réplique et règlent les échanges.

Si l'intérêt du dialogue ne se trouve pas du côté de ce qui est dit et le sens du côté des énoncés, il est à chercher du côté de la façon dont les choses sont dites, des intonations, des hésitations, des silences, des soupirs, des retenues, dans l'exercice performatif du langage, et d'un point de vue théorique, dans la pragmatique qui étudie le caractère factuel de la parole.

C'est aussi la raison pour laquelle N. Sarraute ignore les portraits physiques, moraux des personnages, et leurs mouvements extérieurs. L'écriture sarrautienne donne l'importance à ce qui est dit et en particulier, à la manière de le dire, relative aux sensations perceptives. En somme, pour mieux traduire l'état émotionnel des interactants dans l'écriture du tropisme, la majorité des didascalies de ses pièces est essentiellement transformée en éléments auditifs.

Voici sa justification donnée dans son entretien de 1990 (Rykner, 2002: 198):

(...) j'entends comment le texte est dit. J'entends les voix, les intonations. C'est cela qui importe, et non quelle tête ont les personnages, qui ils sont, si c'est un monsieur de soixante-dix ans ou une dame de trente ans qui s'exprime. Ce qui compte, c'est que ce que j'entends correspond à des sentiments profonds, que pourrait ressentir n'importe qui.

Nous avons établi ci-dessous un tableau comparatif, montrant les nombres des indications didascaliques, centrées sur la prosodie et sur les mouvements extérieurs dans chacune de ses pièces:

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

les pièces de N. Sarraute/ l'année de la création textuelle	les indications centrées sur la prosodie	les indications centrées sur les mouvements extérieurs
<i>Le Silence /1964</i>	58	aucune
<i>Le Mensonge /1966</i>	22	-aucune pour l'édition originale en 1966 -deux didascalies pour l'édition de 1970
<i>Isma/1970</i>	45	3
<i>C'est beau/1971</i>	73	3
<i>Elle est là/1978</i>	20	29
<i>Pour un oui ou pour un non /1981</i>	6	6

Figure 5 : Tableau comparatif montrant les nombres de didascalies centrées sur la prosodie et sur les mouvements extérieurs dans le théâtre sarrautien

Le tableau nous permet de voir plus facilement que les indications sur la prosodie deviennent des éléments très importants chez N. Sarraute, notamment pour les quatre premières qui sont à l'origine des pièces radiophoniques, forcément centrées sur la voix. Pourtant, dans *Pour un oui ou pour un non*, sa dernière pièce qui est aussi écrite pour la radio, nous ne trouvons que 6 didascalies pour chaque type. Ceci indiquerait le changement formel chez la dramaturge, qui cherche toujours une nouvelle technique pour transmettre les vibrations souterraines.

L'écriture didascalique de N. Sarraute a, en effet, évolué tout au long de sa création. Ce serait évident dans *Elle est là* où il existe 20 didascalies centrées sur la voix mais 29 didascalies sur les mouvements extérieurs. Car le texte est écrit pour être joué sur scène. Et ce serait la première pièce dans laquelle elle expérimente la possibilité des mouvements extérieurs pour son théâtre du tropisme qui prime l'aspect statique.

Par ailleurs, il faut noter que dans n'importe lequel de ses textes dramatiques, il existe toujours de nombreux points de suspension. A la lecture, les trois points représentent la pause et le rythme pour traduire l'hésitation du locuteur ainsi que sa difficulté à s'exprimer, à communiquer avec les autres*. Et dans ses deux dernières pièces, nous trouvons plus souvent les jeux graphiques qui donnent les effets prosodiques. Ce qui saute aux yeux, c'est d'abord, les points de suspension qui semblent augmentés chez le personnage sarrautien qui est attaqué par le tropisme. Les trois points qui marquent le malaise et l'angoisse de ses protagonistes sont vraiment innombrables.

Dans ce petit fragment du long discours de H. 2 dans *Elle est là*, par exemple, nous trouvons une vingtaine de fois des points de suspension qui indiquent la lacune discursive quand il parle de son émotion (N.S., 1996: 1493):

(...) c'est gênant de vous dire ça, à vous... vous avez été si bon, si patient... et j'ai tant abusé... Mais maintenant, voyez-vous, je n'ai plus besoin d'aide... Plus besoin du soutien de personne. Nous n'avons besoin que de ça : être seuls, tout seuls, mon idée et moi. Et même... c'est drôle... vous voyez comme on change... et même ça vous aideraient si vous étiez comme nous... Oui, c'est ainsi. Que tous soient contre nous. Vous.

*D'après Myszkorowska (2003: 44), la ponctuation: les points d'exclamation, les points d'interrogation et les points de suspension est considérée comme une sorte de l'expression du personnage, concentrée sur les effets prosodiques.

L'ami qui était là tout à l'heure... d'ailleurs comment savoir si lorsqu'il approuvait... si ce n'est pas par politesse... par paresse... et vous-même, peut-être... par gentillesse... sait-on jamais... Mais c'est fini. Plus besoin de sonder les reins et les coeurs. Oui, tous contre. Eux aussi, là... Rien que de l'imaginer... c'est étrange... ça me fait du bien... Mais je ne l'imagine pas... je sens qu'eux, ils m'ont exaucé...

A vrai dire, il nous semble presque impossible de compter les trois points dans le dialogue sarrautien pour mettre le chiffre dans notre tableau. Ils sont partout, tout au long de chacune de ses pièces, notamment dans cette dernière pièce. Ainsi, lorsque nous notons qu'il n'existe seulement six didascalies expressives dans *Pour un oui pour un non*, cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas principalement les effets prosodiques. Dès les premières lignes du texte, nous trouvons une dizaine de trois points qui indique la gêne, l'hésitation et le petit malaise de H. 1 qui veut savoir pourquoi son ami s'est éloigné de lui (N.S., 1996: 1497):

H. 1 : Écoute, je voudrais te demander... C'est un peu pour ça que je suis venu... je voudrais savoir... que s'est-il passé? Qu'est-ce que tu as contre moi?

H. 2 : Mais rien... Pourquoi?

H. 1 : Oh, je ne sais pas... Il me semble que tu t'éloignes... tu ne fais plus jamais signe... il faut toujours que ce soit moi...

H. 2 : Tu sais bien : je prends rarement l'initiative, j'ai peur de déranger.

H. 1 : Mais pas avec moi? Tu sais que je te le dirais... Nous n'en sommes tout de même pas là... Non, je sens qu'il y a quelque chose...

Ou encore, quand les protagonistes: H. 1 et H. 2, font un duel verbal, nous pouvons aussi trouver, dans ce fragment du dialogue, une vingtaine de fois des trois points qui marqueraient la difficulté à s'exprimer, à s'entendre et à se réconcilier (N.S., 1996: 1498):

H. 2, *hause les épaules* : ... Alors... que veux-tu que je te dise!

H. 1 : Si, dis-moi... je te connais trop bien : il y a quelque chose de changé... Tu étais toujours à une certaine distance... de tout le monde, du reste... mais maintenant avec moi... encore l'autre jour, au téléphone... tu étais à l'autre bout du monde... ça me fait de la peine, tu sais...

H. 2, *dans un élan* : Mais moi aussi, figure-toi....

H. 1 : Ah tu vois, j'ai donc raison...

H. 2 : Que veux-tu... je t'aime tout autant, tu sais... ne crois pas ça... mais c'est plus fort que moi...

H. 1 : Qu'est-ce qui est plus fort? Pourquoi ne veux-tu pas le dire? Il y a donc eu quelque chose...

H. 2 : Non... vraiment rien... Rien qu'on puisse dire...

De plus, N. Sarraute sait jouer avec la manière de prononcer les mots et l'accent par un signe linguistique très simple pour traduire le sentiment. Chez la dramaturge, un tiret suffit à tout changer: la prononciation et le sens du mot: "Dé-mentiel", "Dé-ni-gre-ment", "anti-pa-thie" dans *Isma*; ou "au-to-ma-ti-que-ment" et "In-to-lé-rance" dans *Elle est là*. Encore faut-il noter que la dramaturge joue avec la distorsion phonique à travers le graphisme, tels que "grrrand suspens". Ou en particulier dans sa dernière pièce, l'effet de l'accent de la phrase "c'est biiiien...ça" d'un ami est le moteur essentiel ou le coeur du conflit dramatique chez les protagonistes.

En réalité, les indications prosodiques sont implicitement intégrées dans la matière des mots et la musique de l'écriture polyphonique de N. Sarraute. C'est la raison pour laquelle son théâtre de voix, selon Marcabru (1999) peut être aussi considéré comme "un théâtre pour aveugles":

Il suffit d'écouter. Ce sont des dialogues pour aveugles. (...) A une époque où les metteurs en scène se veulent plasticiens, déguisent les mots, multiplient les travestissements, demandent à l'oeil de s'ajouter à l'oreille, Nathalie Sarraute s'en tient au Verbe. Tout ceci est parole, rien que parole. Cette parole ricoche sur l'eau morte et agite les profondeurs.

Chez N. Sarraute, les effets prosodiques ne sont pas vraiment diminués dans les deux dernières pièces bien que les indications expressives soient peu. Elle joue avec l'usage des points de suspension qui lui semble aussi approprié et suffisant pour le dialogue au théâtre. Pour elle, le discours est essentiellement interactif. Et la parole est mise en scène pour jouer un rôle plus important en tant qu'activité intersubjective. Quand dire, c'est non seulement faire mais faire faire. Parler est ainsi, non seulement une action mais une interaction. C'est ainsi que la pièce sarrautienne s'écoule et le rythme s'accélère de lui-même selon le jeu interactif.

Par ailleurs, il faut noter que l'écriture didascalique de N. Sarraute favorise l'art abstrait qui est le contraire de la représentation du monde extérieur et le contraire de l'art figuratif. C'est ainsi que Pavis confirme que dans l'écriture contemporaine, s'orientant vers l'abstraction: "on n'y trouve rien en profondeur: fable, action, thèse ne se laissent pas clairement reconstituer." (Pavis, 2000: 27) On peut dès lors se demander comment le lecteur-spectateur peut reconstruire ou encore déconstruire l'écriture sarrautienne, écriture sans queue, ni tête, ni fable, ni intrigue. Faut-il les didascalies textuelles pour mieux détecter les phénomènes tropismiques?

3.1.4 Les didascalies textuelles

Ce sont les didascalies internes, pour reprendre le mot d'Ubersfeld. Elles se trouvent insérées à l'intérieur du dialogue, qui dit implicitement le jeu des personnages. Ubersfeld a déjà expliqué ce type de didascalies, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, qui sont généralement différentes des didascalies externes ou autonomes (Corvin, 1991: 257):

Les didascalies données au metteur en scène peuvent figurer aussi à l'intérieur du texte dialogué : "Approchez-vous, madame." dit le médecin du Roi Lear à Cordélia : dans Shakespeare, le texte didascalique provient de ce que l'on peut tirer du dialogue.

"Vous toussiez fort, madame. Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse?" (Molière, *Le Tartuffe*); acte scénique, rapports gestuels sont ici indiqués : un discours scénique coïncide avec le discours parlé.

Chez N. Sarraute, on trouve aussi quelques exemples frappants. Dans *C'est beau*, par exemple, sans didascalie initiale, sans liste des personnages, la conversation commence brusquement par la question de "LUI" à "ELLE" et à "LE FILS" sur la valeur esthétique d'un objet d'art. Bien qu'il n'existe pas d'indications de l'espace dans cette pièce, nous trouvons, grâce au dialogue, qu'il faut avoir au moins deux scènes dans cette pièce. On pourrait dire que la conversation a lieu quand toute la famille, les parents et leur fils, sont ensemble dans une salle de la maison. Après une trentaine de lignes, le fils dit qu'il va aller dans sa chambre pour mieux laisser ses parents discuter sur le Beau (N.S., 1996: 1454):

LE FILS : (...) Tiens, recommençons... Pour voir... Je vais aller dans ma chambre... Et toi, tu vas le répéter, tu vas dire comme tout à l'heure : "C'est beau, hein? Tu ne trouves pas?"

A la fin, la mère va voir son fils dans la chambre et lui demande de reprendre la discussion. Pourtant, il n'y a pas beaucoup d'intérêt pour trouver les informations sur l'espace ou sur le temps au théâtre sarrautien. Car c'est toujours l'espace intérieur et l'instant du tropisme qui sont privilégiés. Bien que généralement on puisse tirer du dialogue quelques informations utiles, il faut aussi faire attention au piège du discours des personnages. Les renseignements qui sont fournis par la parole des interactants restent toujours discutables, notamment quand ils nous donnent des informations opposées ou contradictoires. Qui sait et dit donc la vérité? Est-ce que les personnages se trompent sur eux-mêmes? Est-ce qu'ils visent également à se tromper les uns les autres? Quel crédit pouvons-nous accorder à ces didascalies textuelles?

C'est ainsi qu'il nous semble que Rastier (1971: 4) a raison de dire que dans un texte de genre dialogique, la valeur de vérité d'un énoncé peut être indéterminée, si elle n'est pas précisée par les indications scéniques ou les propos d'un récitant extérieur au récit.

De plus, généralement, dans l'écriture sarrautienne, on ne trouve que la parole circulaire, à l'utilité douteuse, qui brouille les échanges entre les personnages. Et l'ambiguïté devient le vrai intérêt de son écriture du tropisme. Dans *Le Silence*, par exemple, au lieu de nous composer et configurer directement le portrait de son protagoniste, Jean-Pierre, dans la liste des personnages, les qualificatifs de toutes sortes sont contradictoirement accumulés sous les dits des autres personnages.

Ainsi, on ne peut jamais savoir si Jean-Pierre, qui se tait pendant la conversation, est un dieu ou un diable. Nous exposons dans le tableau ci-dessous pour mieux faire voir le jeu sur l'image Dieu/Satan de ce protagoniste:

sous le dit de	l'image de Jean-Pierre	impression	
		positive	négative
H.1	- Vous êtes, vous, si pur. D'une pureté d'ange. (...) vous avez tout compris. (p.1384)	X	
	-Vous êtes destructeur. (p.1392)		X
	- Monsieur est snob. (p.1392)		X
H.2	- Jean-Pierre-la-terreur. (...) Le redoutable bandit. (...) il nous menace! (p.1381)		X
F.1	- Oh, le vilain surnois. (p.1381)		X
	- Jean-Pierre est très fort. (p. 1385)	X	
F.2	- C'est donc vous, mon pauvre Jean-Pierre, la cause de toute folie. (p.1381)		X
	- Il est timide, c'est tout. (1382)	X	
	- Vous commencez à m'énerver.		X
	- Jean-Pierre nous méprise. (p.1389)		X
	- Jean-Pierre a du goût. (p.1392)	X	
F.3	- Jean-Pierre, si paisible, si gentil... (p.1381)	X	
	- Ouh, le vilain... Oh, l'horreur... L'homme terrible qui fait peur. (p.1381)		X
	- Vous m'angoissez... (p.1389)		X
Bruit de fond	- C'est un grand nerveux... (p.1384)		X
	- Jean-Pierre, le grand connaisseur... (p.1384)	X	

Figure 6: l'image contradictoire de Jean-Pierre du Silence

En principe, les personnages sarrautiens ne sont pas seulement construits, mais aussi déconstruits, au fur et à mesure que le dialogue se déroule. Dans cette optique, les didascalies textuelles, concernant la personnalité des personnages, n'existent pas clairement dans l'écriture sarrautienne. Tout ceci est aussi pour nous confirmer que selon Sarraute, l'identité reste, en fait, indéfinissable.

D'ailleurs, la dramaturge nous fait réfléchir que l'on aurait tort d'analyser ou d'estimer les autres, en comptant trop sur leurs comportements qui sont facilement et objectivement observables et sur leur apparence trompeuse où ne peut se refléter qu'une travestie de la réalité.

Outre cela, les didascalies au théâtre de N. Sarraute donnent l'importance au silence structural qui est autant temporel (une pause, un temps) que spatial (un blanc, un vide). Bien que chez Sarraute, il n'existe pas de découpage traditionnel, son texte dramatique ne se présente pas sous l'aspect d'un bloc compact du texte dialogué. Un coup d'oeil sur le graphisme de l'écriture sarrautiennne nous affirme qu'il existe une fragmentation textuelle grâce à certaines didascalies. Une observation plus attentive sur l'ensemble du texte nous confirme qu'il y a la segmentation textuelle et visuelle selon les places des didascalies qui sont relatives aux répliques. On pourrait préciser que les places des didascalies chez Sarraute font naître une écriture qui est "plus proche de l'anecdotique, du fragmentaire, du vécu, de la sensation." (Pavis, 2002a: 371)

Ou plus nettement, le texte fragmentaire par certaines didascalies est une des techniques préférées de Sarraute qui nous fait percevoir le vide et le silence. Cette technique, qui fait naître le blanc typographique, renvoie à une construction de musique dont la pause (musicale) ou le silence est indispensable pour mieux entendre l'oeuvre. En analysant les écritures dramatiques contemporaines, Pavis souligne notamment les structures abstraites et le silence (Pavis, 2000: 27):

Le silence structural est assimilable à du vide ou à de la matière qui sont autant de points de départ pour la création. Loin du silence psychologique, du sous-texte qui double et efface du texte à dire, loin d'un espace mimétique chargé de représenter le monde, le silence structural de l'écriture d'une Duras, Sarraute, Anne ou d'un Jouanneau fait la découverte du vide, (...).

(...) on sait bien que plus la structure est abstraite et vide, plus elle est en mesure d'accueillir un texte ouvert, complexe, adaptable, poétique, à savoir éloigné du réalisme quotidien.

Il semble ainsi nécessaire de trouver une méthode pertinente et satisfaisante pour mieux lire cette écriture du silence. Afin d'en savoir plus, il est aussi préférable d'adapter les critères objectifs de découpage du texte dramatique en interactions, proposés par Thierry Gallèpe (1997), dans son ouvrage, intitulé *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. Celui-ci nous fait comprendre que chaque pièce, en terme d'interaction, se compose des différentes interactions. Et les interactions se composent des répliques. Alors, les didascalies peuvent être classées selon la place qu'elles occupent dans le corps du texte dramatique. Notre travail de cette partie commence par une étude sur les modes différents d'insertion des didascalies dans les six textes de Sarraute. Et à la fin, nous faisons une analyse sur ces modes didascaliques pour mieux expliciter la segmentation rythmique du texte sarrautien.

3.1.5 Les modes d'insertion des didascalies

Les didascalies se sont intégrées au dialogue, sous différentes formes relevées entre autres selon Gallèpe. Et il y distingue quatre modes d'insertion des didascalies: les didascalies avant interaction, après interaction, inter-interactions, et intra-interaction. Les trois premiers sont en général trouvés dans un texte dramatique où il existe le découpage extérieur en acte, scène, tableaux, séquences ou fragments*. Le dernier, dit "intra-interaction", se subdivise encore en cinq modes des didascalies: avant réplique, intra-réplique, inter-répliques, après réplique et à la marge.

Afin d'ouvrir de nouvelles dimensions sur les structures didascaliques chez N. Sarraute, nous faisons une enquête sur les places des didascalies en appliquant la perspective interactionnelle de Gallèpe (1997: 117):

* Les didascalies avant interaction se trouvent ainsi au début du texte, avant la mention du découpage. Les didascalies après interaction clôturent. Alors, il n'existe aucune didascalie qui figure après elles. Les didascalies inter-interactions sont placées de part et d'autre des interactions.

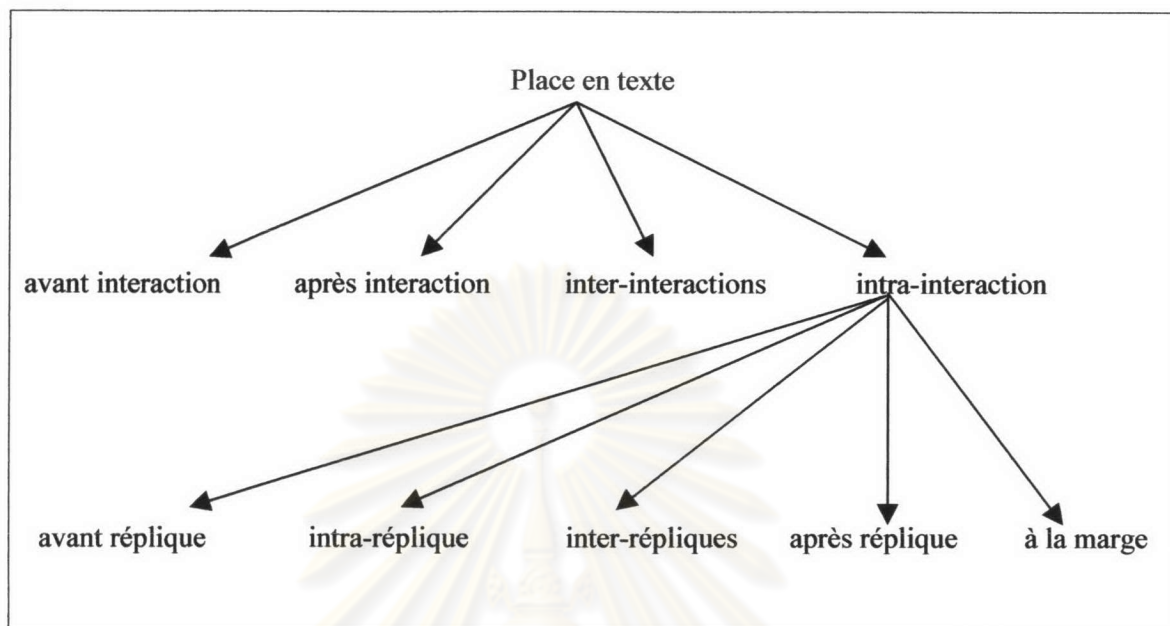


Figure 7 : les modes d'insertion des didascalies d'après la perspective interactionnelle de Gallèpe

Gallèpe a proposé le schéma ci-dessus pour classer les modes d'insertion des didascalies dans l'écriture théâtrale. Son schéma nous fait voir plus clairement que Sarraute ne nous donne aucune didascalie qui se situe avant, ni après, ni entre les interactions. Encore faut-il noter que dans le texte dramatique de Sarraute, selon la perspective fonctionnelle, on ne trouve pas les didascalies initiales, ni marques d'ouverture, ni marques de clôture. Mais les didascalies pendant les interactions qui sont directement relatives aux répliques sont privilégiées.

L'écriture théâtrale de Sarraute, après le titre, s'ouvre sur le dialogue s'accompagnant de texte didascalique **intra-interaction**. Ainsi, pour mieux expliquer l'organisation rythmique de l'ensemble du texte sarrautien, il existe un grand intérêt d'analyser les places et les fréquences de ces didascalies.

En un mot, d'après la perspective interactionnelle, les didascalies chez Sarraute, qui sont globalement en italiques, se placent dans les interstices, c'est à dire: avant réplique, après réplique, intra-réplique, inter-répliques, et à la marge.

3.1.5.1 la didascalie avant réplique

Ce premier type d'ancrage de didascalies est placé après la mention du nom du personnage qui est le locuteur de chaque réplique et avant le texte qu'il va prononcer sur scène. On trouve exactement, dans l'écriture sarrautienne, de nombreuses indications sur la prosodie qui se placent avant réplique pour indiquer l'aspect vocal et la parole. Prenons quelques exemples :

F. 4, *une voix jeune, tout bas* : ...(...)

H.1, *voix tremblante* : ...

(*Le Silence*, p.1385)

En particulier, chez N. Sarraute, l'état émotionnel du locuteur:

ELLE, *soumise* : ...(...)

LUI, *stupéfait* : ...(...)

(*Isma*, p.1441)

Normalement, on peut trouver deux ou trois didascalies de ce type dans la même page. On en rencontre aussi huit didascalies successives, en particulier dans *C'est beau* (p.1456):

LUI, *ironique* : ... (...)

LUI, *voix terrible* : ... (...)

ELLE, *angoissée* : ... (...)

LUI, *goguenard* : ... (...)

ELLE, *ferme, prenant sur elle* : ... (...)

ELLE, *horriifiée* : (...)

ELLE, *tout bas*, : ... (...)

ELLE, *ton fiévreux* : ...

Ou neuf didascalies (*C'est beau*, p.1467):

LE FILS, *léger, très à l'aise* : (...)

ELLE, *prenant sur elle* : ... (...)

ELLE et LUI, *voix blanche* : ... (...)

EUX, *avec espoir* : ... (...)

LE FILS, *hésitant* : ... (...)

EUX, *pleins d'espoir* : ... (...)

ELLE, *soulevée* : ... (...)

LE FILS, *agacé* : ... (...)

ELLE, *humble* : ... (...)

Il existe rarement les indications avant réplique centrées sur les mouvements extérieurs ou sur les actions des personnages. N. Sarraute met l'accent sur la façon de prononcer les énoncés pour préciser le vrai sens dans chaque contexte discursif.

Il n'est pas très étonnant de trouver seulement une fois la didascalie avant réplique sur les mouvements extérieurs. C'est dans sa dernière pièce à la ligne 475 du texte dramatique (p. 1508): H. 2., *l'observe un instant. S'approche de lui, lui met la main sur l'épaule* : "Pardonne-moi... (...)"

3.1.5.2. la didascalie intra-réplique

Ce sont les didascalies qui sont mises entre parenthèses et placées à l'intérieur d'une réplique d'un même locuteur. Dans sa première pièce, on les trouve souvent chez H.1, qui le protagoniste bavard, avec ses répliques longues:

H.1, *voix ferme* : Eh bien, mes amis, voilà. Voilà (*avec détermination*). Je vous disais donc qu'il y a là-bas de ces maisons comme dans les contes de fées. (...)

La plus chétive contient des trésors... elles sont étonnantes...
(plus fort) d'inspiration byzantine *(articuler de plus en plus)*,
 comme celles de cette partie de la Macédoine *(un peu mécanique)*,
 du côté de Gracanica et de Décani... (...) C'est un art byzantin
 libéré, qui explose... *(avec assurance)* il y a là-dessus, d'ailleurs,
 un livre remarquablement documenté avec des reproductions
 superbes...de Lebovic...

(Le Silence, p.1396)

C'est la même pratique dans les autres pièces de N. Sarraute, ELLE, par exemple, qui joue le même rôle dans *C'est beau*, (p.1458):

ELLE : Tais-toi... Oui : "Qu'il disparaisse. A tous les diables..." *(D'une voix qui n'est pas la sienne :)* Mais pourquoi? Qu'est-ce qu'il a fait? Est-ce que c'est un assassin? *(Sa voix :)* Oh non... Il ne ferait pas de mal à une mouche. *(Voix étrangère :)* C'est un voleur?

(Sa voix :) Oh non... L'honnêteté même...

(Voix étrangère :) Un menteur? *(Sa voix :)* Non.

(Voix étrangère :) Un pervers? *(Sa voix :)*

Non, non. *(Voix étrangère :)* Un feignant?...

La majorité des didascalies intra-réplique dans le texte sarrautien est aussi centrée sur la prosodie. On trouve rarement les brèves indications sur les actions ou sur les mouvements extérieurs des personnages. Et on rencontre seulement quelques exemples dans *Elle est là* (N.S., 1996: 1477):

H. 2 : (...) Je le ferai entrer que vous le vouliez ou non.
(Crie des mots qu'on distingue mal. Elle se bouche les oreilles. Il lui écarte les mains.) ça entrera... Même ici, dans cette... cette *(il lui frappe le front)*...

Ou une didascalie très brève sur la mimique :

H. 3 : (...) Eh bien, mettez-vous ici, près de moi.
(F. regarde H. 3) Ne me dites pas que je vous fais peur.
(Elle est là, p.1482)

On trouve également les didascalies intra-réplique qui désignent la lacune discursive par la notation de silence:

H. 2 : Y a-t-il quelqu'un d'autre ici qui est de son avis?
(Silence.) Allons, qu'il se montre... Personne. Je le pensais bien...
(Isma, p.1437)

Si c'est une réplique longue, on peut rencontrer deux ou trois didascalies intra-réplique de silence :

H. 2, *seul* : Espèce de pimbêche. (...) Qu'est que j'ai été imaginer? ... C'est une absurdité... *(Silence)*
(A la salle :) Je sais bien que vous me diriez, si vous vouliez parler, je sais ce que vous aviez sur le bout de la langue...
 (...) Il n'y a que l'embarras du choix : des bons gros clous... *(Un silence)*

(Guilleret.) Tiens, moi aussi j'en ai un. (...) Je crois que ça y est... (Silence... et puis se tord, gémit)... Non, il n'y a rien à faire... (...)

(Elle est là, p.1478)

Ce qui nous intéresse, c'est le mélange entre les deux types de didascalies: la didascalie intra-réplique et la didascalie inter-répliques :

H.1 : Voilà. Vous entendez? (...) Des gens comme vous sont nécessaires. Ils font progresser... Ils portent haut le flambeau...

Il crie tout à coup.

Faux, faux, archifaux. Je suis fou. (...)

(Le Silence, p.1391)

On voit bien que ce serait une indication intra-réplique, entourée du texte des propos d'un même locuteur. Mais c'est plus spécifique parce qu'elle ne se place pas entre parenthèses à l'intérieur d'une réplique. D'ailleurs, elle est aussi alignée à la droite, après un saut de ligne, comme didascalie inter-répliques. Elle peut ainsi créer le vide spatial. Outre cela, cette indication est centrée principalement sur le silence :

ELLE : Que c'est... oui, assez chouette...

Silence

Mais qu'est-ce qui se passe?

(C'est beau, p. 1468)

Et on trouve aussi la didascalie centrée sur l'entrée ou sur la sortie d'un personnage dans *Elle est là*, par exemple, (N.S., 1996: 1491):

H. 2 : Mais la porteuse...

F. entre, s'occupe à une table, range des papiers.

(*Tout bas :*) Elle l'a toujours en elle, vous savez.

On peut comprendre le blanc et son effet visuel et auditif de discontinuité comme une sorte de segmentation textuelle selon l'organisation rythmique du texte, expliquée par Jolly (Sarrazac, 2001: 113):

La mise en page d'un drame relève également de son rythme, et permet de l'appréhender dans sa globalité : le blanc typographique apparie ou disjoint les répliques, les scènes ou les tableaux; il constitue même un discours propre, en surplomb du texte, sur ce que peut être le rythme scénique.

Dans cette perspective, on pourrait dire que l'écriture théâtrale de Sarraute prime deux techniques différentes dans l'organisation didascalique. L'une nous donne une impression de l'intensité du texte dialogué qui nous paraît comme un flot continu et ininterrompu. Tandis que l'autre, avec les espaces vides et les pauses discursives entre les répliques, peut nous provoquer une atmosphère plus détendue.

On pourrait ainsi dire que les silences qui sont marqués par les didascalies dans le texte sarrautien sont une partie importante pour créer l'organisation rythmique du dialogue ou de la parole, visant à remplacer la structure et la fragmentation textuelle selon le traditionalisme (Sarrazac, 2001: 113):

S'accommodant mal d'une analyse du drame en temps forts ou faibles, rapides ou lentes, c'est-à-dire comme une structure figée, cette conception du rythme, peut permettre de redéfinir le mouvement dramatique, à l'origine d'une temporalité ou d'un *tempo* subjectifs, et cela indépendamment de la longueur des répliques, de leur distribution, et du découpage en scènes ou tableaux. Ainsi, la "pause" discursive ou didascalique ou les notations de silences, qui se multiplient dans le drame moderne et contemporain depuis la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, participent de ce rythme, comme *moments* inscrits dans l'irrégularité et la singularité d'un mouvement de la parole.

Nous allons faire voir que dans l'écriture théâtrale de N. Sarraute, les didascalies inter-répliques peuvent également créer concrètement la pause discursive ou le silence spatial.

3.1.5.3 la didascalie inter-répliques

Ce type de didascalies se trouve entre les deux répliques. Cela veut dire qu'après ces indications, c'est un autre personnage qui prend son tour de parole. Chez N. Sarraute, la didascalie inter-répliques est facilement relevée parce qu'elle se place après un saut de ligne, alignée à droite. Et on trouve que la grand majorité de ce type vise à indiquer "la pause discursive" entre les deux répliques. Généralement, c'est marqué par les notations de silences:

F. 3 : Non, non, plutôt n'importe quoi...

Silence

F. 1 : Un ange passe.

(*Isma*, p.1424)

Ou par la sortie d'un personnage :

F. : Mais dites donc... qu'est-ce qui vous prend? Mais qu'est-ce que vous avez? Vous perdez la tête.

Elle sort.

H. 2, *seul*: Espèce de pimbêche. Créatine. Il faut vraiment aimer se commettre... se galvauder... Son idée... (...)

(Elle est là, p.1478)

Ou à la fois par le silence et la sortie du personnage:

H. 3 : Allons, allons, dominez-vous, un peu de calme...

(H. 2 se rassied)

F. sort.

Silence.

H. 2 : Vous savez, je ne sais pas ce qui m'arrive... c'est étrange... (...)

(Elle est là, p.1492)

On peut également trouver les indications précises et assez longues sur les mouvements extérieurs des personnages mais c'est très rare chez N. Sarraute:

H. 1 : Cette fois vraiment je crois qu'il vaut mieux que je parte...

Se dirige vers la porte. S'arrête devant la fenêtre.

Regard au-dehors.

H. 2., *l'observe un instant, S'approche de lui, lui met la main sur l'épaule* : Pardonne-moi... Tu vois, j'avais raison : voilà ce que c'est que de se lancer dans ces explications... (...)

(*Pour un oui ou pour un non*, p. 1508)

On voit bien que ces didascalies peuvent créer visuellement le vide spatial et la pause discursive. Il convient donc de constater que chez N. Sarraute, malgré l'absence du découpage traditionnel, il existe la segmentation rythmique qui anime le dialogue et fait entendre le vrai sens de tout discours.

3.1.5.4 la didascalie après réplique

La didascalie après réplique est placée à la fin de la réplique et entre parenthèses. N. Sarraute utilise très rarement ce type de didascalies. On trouve seulement six didascalies de ce type; trois didascalies dans *Le Silence*, une dans *C'est beau* et deux dans *Elle est là*:

- (...) Mais offrez-lui un livre... Oh non, il en a déjà un...
Ho, ho, ho (*rire*)

(*Le Silence*, p.1384)

F. 3 : Jean-Pierre, vous m'angoissez... (*rire*)

H. 2 : Allons, Jean-Pierre, taisez-vous. (*redoublement de rires*)

(*Le Silence*, p.1389)

Toutes les didascalies après réplique dans *Le Silence* sont centrées sur le rire. Alors que dans *C'est beau* (p.1464), sur le pleurard:

ELLE : (...) Une malchance... un malheur... de l'avoir eu...
d'avoir un fils comme lui... (...) Un feignant?... (*Pleure.*)

Dans *Elle est là*, on trouve seulement deux didascalies, l'une centrée sur la prosodie, l'autre sur la kinésique:

H. 2 : Oui, buté, fermé, borné, sûr de soi, oh... (*Gémit.*)
(...)

H. 3 : Allons, allons, dominez-nous un peu de calme...
(*H. 2. se rassied.*)

(*Elle est là*, p.1491 et 1492)

En somme, on pourrait dire que les didascalies après réplique dans le texte sarrautien sont généralement accentuées sur les éléments auditifs.

3.1.5.5 la didascalie à la marge

On va appeler toutes les indications atypiques, qui ne peuvent pas être classées selon les types précédés, les didascalies à la marge. C'est le cas de l'indication sur l'action "(Il arrête le disque)" dans *C'est beau*. Il est atypique parce qu'il n'est pas en italique. Et c'est la seule didascalie de N. Sarraute qui est sous cette forme.

C'est aussi la didascalie, par exemple, dans *Elle est là* (p. 1483), qui se place après la mention du nom du personnage mais sans aucune réplique. Notons que c'est aussi une notation de silence:

F., *se tait.*

Ou dans sa dernière pièce, *Pour un oui ou pour un non* (p.1503):

EUX , *silencieux... perplexe... hochant la tête...*

Encore faut-il remarquer que toutes ces deux didascalies sont également centrées sur les notations de silences pour souligner la lacune discursive.

Ce qui nous intéresse, c'est le moyen de créer le blanc textuel en utilisant les didascalies inter-répliques, et la pause discursive désignée par les didascalies à la marge et par les didascalies intra-réplique. Alors, il ne faut pas diviser le texte sarrautien en séquences selon ses unités successives, d'une manière comparable à la segmentation traditionnelle en acte ou en scène. Il nous semble plus pertinent d'accepter que le texte sarrautien est fragmentaire. Et on pourrait dire que chez N. Sarraute, la segmentation visuelle et auditive, désignée dans le texte didascalique, se montre principalement comme découpage rythmique du texte dialogué. Tout ceci est suffisant pour faire du théâtre de la parole chez elle, sans souci de chercher le découpage au sens traditionnel.

Avant de les démêler, nous proposons le tableau suivant pour faire voir les places et les fréquences des didascalies intra-interaction ainsi que le nombre de didascalies dans chaque page de chacune de ses six pièces:



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Les pièces de Sarraute./ l'année de création textuelle	avant réplique	après réplique	intra-réplique	inter-répliques	à la marge	total
<i>Le Silence/ 1964</i>	1380 : 4, 1381, 1382 : 4, 1383 : 2, 1384, 1385 : 2, 1386, 1388, 1390, 1391, 1392, 1393, 1394 : 2, 1395 : 3, 1396 : 2, 1397 : 2 total = 29	1384, 1389 : 2 total= 3	1380 : 5, 1381, 1383, 1384 1384, 1385 : 4, 1386 : 2, 1388 : 2, 1389, 1391, 1392, 1393 : 2, 1394 : 2, 1396 : 5 total = 29	1379, 1381, 1382, 1384, 1388, 1390 : 2, 1392, 1394, 1396 total = 10	aucune	71
<i>Le Mensonge/ 1966</i>	1402, 1405, 1410, 1413, 1415, 1416 : 3, 1419 total = 9	aucune	1401 : 2, 1402, 1406 : 2, 1411, 1416, 1417, 1418, 1419 : 4 total = 13	1416 : 2 total = 2	aucune	24
<i>Isma/ 1970</i>	1423, 1425 : 8, 1426 : 3, 1428 : 3, 1429, 1431, 1432, 1434, 1435 : 2, 1436 : 2, 1437, 1438 : 2, 1439, 1440, 1441 : 3, 1442, 1443, 1445, 1446 : 3, 1447, 1449 total = 39	aucune	1424, 1425 : 2, 1426, 1427, 1429, 1432, 1433, 1435, 1436, 1437 : 2, 1438 : 2, 1439, 1440, 1443, 1446 : 2, 1447 total = 20	1424, 1425 : 2, 1431 : 2, 1435 : 2, 1438, 1439, 1444, 1447 total = 11	aucune	70
<i>C'est beau/ 1971</i>	1453 : 2, 1454 : 3, 1456 : 8, 1457 : 3, 1458, 1459 : 2, 1460 : 3, 1461 : 4, 1462 : 2, 1463, 1464, 1465 : 3, 1466 : 3, 1467 : 9, 1468 : 5, 1469 total = 55	1464 total= 1	1453, 1457 : 2, 1458 : 8, 1459, 1461, 1462 : 2, 1463 : 2, 1464 : 5, 1465 : 3, 1466, 1467 : 2, 1468 : 2, 1469 : 3 total = 34	1454, 1458, 1461, 1465, 1469 total = 5	1469 total= 1	96
<i>Elle est là/ 1978</i>	1478, 1480 : 2, 1482 : 5, 1483 : 2, 1484 : 2, 1486 : 2, 1488, 1491, 1492 total = 17	1491, 1492 total =2	1473, 1474 : 2, 1475 : 2, 1477 : 4, 1478 : 8, 1479 : 5, 1480 : 3, 1481 : 3, 1482 : 2, 1483 : 3, 1487 : 2, 1489, 1491 : 3, 1492 : 6, 1493 : 2, 1494 : 4 total = 50	1478, 1480, 1484, 1485 : 2, 1486, 1487, 1488 : 2, 1492 total = 9	1483 total =1	79
<i>Pour un oui ou pour un non/1981</i>	1498 : 3, 1499 : 3, 1504 : 2, 1505, 1508 total = 10	aucune	1502, 1505, 1514 : 2 total=4	1508, 1515 total = 2	1503 total =1	17

Figure 8 : les places et les fréquences des didascalies

dans l'écriture théâtrale de N. Sarraute

Ce qui nous frappe, c'est d'abord, le nombre total de didascalies de chaque pièce chez N. Sarraute. On voit bien que dans le théâtre sarrautien, les didascalies sont peu nombreuses par rapport à d'autres théâtres contemporains qui donnent l'importance au texte didascalique. Comme l'a bien remarqué Thomasseau (2001: 98):

(...) la didascalie peut encore entièrement phagocyter le texte comme dans *Actes sans paroles I* (1957) et *II* (1964) de Beckett, *Le pupille veut être tuteur* (1969-1975, Paris) de Peter Handke, ou encore *Didascalies* (1993) d'Israël Horovitz, pièce dans laquelle, "par définition, toute action et toute émotion exprimées devront naître d'indications scéniques dites à voix haute". (...)

On peut trouver 532 didascalies dans *Les Nègres*, la *Clownerie* de Genet. Camus utilise 435 didascalies dans *Caligula*.^{*} (Gallèpe, 1997: 99) Tandis que N. Sarraute n'utilise qu'une vingtaine de didascalies dans *Le Mensonge* et *Pour un oui ou pour un non*. Même si dans les autres pièces de Sarraute, on rencontre plus de didascalies environ 70-90, le texte dialogué est toujours le texte principal et le texte didascalique, le texte secondaire. La lecture tabulaire nous permet aussi de voir que premièrement, les didascalies avant réplique et intra-réplique sont privilégiées dans le texte sarrautien. Encore faut-il noter que la moitié (ou plus) des didascalies de ces deux types se rapporte principalement à préciser la prosodie: la prononciation, la voix, le ton, la tonalité, pour faire entendre le vrai sens du dit et le mouvement du dialogue.

Deuxièmement, on voit que les indications après réplique et à la marge sont très rares chez N. Sarraute. Et elles sont en principe transformées en éléments prosodiques.

* Notons aussi, avec Gallèpe (1997: 99), que *Clownerie* de Genet se compose de 2,630 lignes. Et la pièce en 4 actes de Camus, 2,394 lignes. Dans cette optique, on pourrait dire que les didascalies dans l'écriture théâtrale de Sarraute sont assez rares pour un texte dramatique de 800-1,000 lignes.

Troisièmement, le texte de N. Sarraute est fragmentaire grâce à la technique d'insertion des didascalies: didascalies inter-répliques, intra-réplique et à la marge. Ces didascalies qui correspondent à l'espace vide et/ou à la lacune discursive, font naître le découpage rythmique de la parole ou du dialogue. En un mot, il convient de confirmer que l'écriture sarrautienne est découpée en fragment grâce à certains modes d'insertion des didascalies. Dans *Le Silence*, par exemple, nous trouvons, dès les premières pages de la pièce, deux fragments du dialogue, séparés par une didascalie inter-répliques "*Voix diverses*".

Le premier fragment commence par l'encouragement de F. 1. Dans ce petit fragment du dialogue, celle-ci et H. 2 essaient de persuader H. 1 de raconter son voyage et de décrire le beau paysage. Mais H. 1 refuse. Car il existe un auditeur, Jean-Pierre, qui se tait quand il essaie de raconter son expérience esthétique. Alors, H. 1 se sent embarrassé et ne peut plus continuer à la raconter (N.S., 1996: 1379-1381):

F. 1 : Si racontez... C'était si joli... Vous racontez si bien...

H. 1 : Non, je vous en prie...

F. 1 : Si... Parlez-nous encore de ça. C'était si beau, ces petites maisons... il me semble que je les vois... (...)

H. 1 : Non, c'était idiot... je ne sais pas ce qui m'a pris...

H. 2 : Mais pas du tout, c'était ravissant... (...)

C'était merveilleux, la façon dont vous l'avez dit... (...)

H. 1 : Oh non, écoutez... vous me faites rougir... Parlons d'autre chose, voulez-vous... C'était ridicule... Je ne sais pas quel diable m'a poussé... Je suis ridicule quand je me laisse emporter par ces élans... Ce lyrisme qui me prend parfois... c'était idiot, c'est enfantin... je ne sais plus ce que je dis...

Voix diverses

F. 3 : Au contraire, c'était très émouvant...

F. 1 : C'était si...

H. 1 : Non, arrêtez, je vous en supplie. Oh non, ne vous moquez pas de moi...

H. 2 : Nous moquer? Mais qui se moque, voyons... Moi aussi, ça m'a touché... ça m'a donné envie de les voir... Je vais y aller...
(...)

H. 1 : Non, non, assez, arrêtez...

F. 3 : C'est une poésie...

H. 1, *rage froid et désespéré* : Ah. Ça y est. Voilà. Ça ne pouvait pas manquer. Vous pouvez être contents. Vous y êtes arrivés. Tout ce que je voulais éviter. (*Gémissant*) ... Je ne voulais à aucun prix...
(...)

Le deuxième fragment commence par la reprise, juste après la petite pause du dialogue qui est marquée par la didascalie inter-répliques; "*Voix diverses*". Malgré le refus de H. 1, F. 3 essaie d'encourager H. 1 à continuer son histoire. Celui-ci est de plus en plus gêné parce qu'il lui semble que c'est un sentiment intérieur et personnel qui reste irracontable. Ce deuxième fragment se termine par la querelle entre les personnages sur des riens. Car pour H. 1, décrire poétiquement une émotion inexprimable n'est qu'une mauvaise littérature qu'il souhaite éviter. Ainsi quand F. 3 lui dit que sa description est une poésie, il n'est pas content et se met en colère. C'est pourquoi ses textes fragmentaires contiennent des micro-drames intérieurs. Dans un premier temps, tout au début, c'est le mutisme de Jean-Pierre qui énerve H. 1. Puis, c'est une admiration exagérée de F. 3. qui fait sauter celui-ci.

Il faut noter aussi que l'aspect fragmentaire dans le logodrame de N. Sarraute est souvent différencié. Et la diversité nous fait entendre l'organisation rythmique bien différente.

Dans *Pour un oui ou pour un non*, par exemple, au début de la pièce, il n'existe que de grands fragments de quelques pages. Mais à la fin de la pièce, l'aspect fragmentaire se voit plus facilement. Et chaque fragment se compose de quelques lignes courtes et simples. Tout ceci nous donne l'atmosphère détendue qui fait penser à l'amitié retrouvée après la discussion sérieuse au commencement (N.S., 1996: 1514-1515):

(...)

H. 2 : (...) il faut du temps pour que ça revienne, pour que je sente ça de nouveau, cette pulsation, un pouls qui se remet à battre... alors tu vois...

H. 1 : Oui. Je vois.

Un silence

À quoi bon s'acharner?

H. 2 : Ce serait tellement plus sain...

H. 1 : Pour chacun de nous... plus salubre...

H. 2 : La meilleure solution...

H. 1 : Mais tu sais bien comment nous sommes. Même toi, tu n'as pas osé le prendre sur toi.

H. 2 : Non. J'ai besoin qu'on m'autorise.

H. 1 : Et moi donc, tu me connais...

Un silence

(...)

H. 2 : "(...) Chacun saura de quoi ils sont capables, de quoi ils peuvent se rendre coupables : ils peuvent rompre pour un oui ou pour un non?"

H. 1 : Pour un oui... ou pour un non?

Un silence

On pourrait sentir les silences agréables qui interviennent dans chaque petit fragment. Maintenant, c'est la paix, après la guerre de mots au commencement. D'ailleurs, les mots qui marquent la réconciliation sont bien saillants: "plus sain", "plus salubre", "La meilleure solution", etc.

Par ailleurs, l'aspect fragmentaire dans son écriture nous fait penser à une construction de la musique. S'il faut la pause musicale pour mieux entendre l'oeuvre, il existe, en principe, les indications de silences, désignées dans chacune de ses pièces: 19 didascalies de silences dans *Elle est là*, 13 dans *Isma* et 5 dans *C'est beau*, 4 dans *Pour un oui ou pour un non* et 3 dans *Le Silence*. *Le Mensonge* est le seul texte dramatique de Sarraute où il n'a y a pas les notations de silences. Pourtant, il existe une pause et un vide dans son texte grâce à la didascalie inter-répliques "*Simone rit*".

Et le mot clé "jouer" est mis en avant dans ce petit fragment pour indiquer la complexité du jugement mensonge/réalité. Car quand Simone, considérée comme une menteuse par Pierre, dit qu'elle joue, celui-ci ne sait pas si c'est une vérité ou un autre jeu de mensonge de celle-là qui rit en le disant. Pierre reste encore énervé. La deuxième didascalie inter-répliques "*Bruits de rires heureux, de baisers, gloussements*" marque bien que les autres personnages semblent contents d'écouter enfin ce qu'ils veulent entendre. (N.S., 1996: 1416):

(...)

PIERRE : Non, croyez-vous, ce sera en tout bien tout honneur... Dites-le, ce sera si bon... dites-le, dites juste cela : "Bien sûr, j'étais à Genève. J'ai voulu jouer..."

Simone rit

LUCIE : Oh! ce rire...

SIMONE *rit* : Bon, bon, bien sûr, je jouais... Voilà. Vous êtes contents?

Bruits de rires heureux, de baisers, gloussements

JULIETTE : Simone, vous êtes un amour.

VINCENT : Vous êtes un ange. (...)

PIERRE, *rêveur* : (...) Vous êtes contents? Ils étaient drôles, hein, Simone, quand ils se sont jetés là-dessus... leurs gloussements... leurs grognements de plaisir...

JACQUES : Pierre, vous allez arrêter ça, vous entendez. Maintenant ça suffit. (...)

Il nous semble Jacques ne veut plus savoir si ce que Simone a raconté est une réalité ou un mensonge. Il lui semble suffisant de trouver un espace commun pour continuer le bavardage entre amis. Nous trouvons encore, à la fin de cette pièce, la didascalie intra-réplique. Et le mot clé “jouer” revient. Bien que Pierre pense que Simone ment, il ne veut plus détecter la vérité. Ce serait pour faire plaisir aux autres, pour rentrer dans l’ordre et accepter la loi commune (N.S., 1996: 1419):

ROBERT : (...) Les meilleures choses ont une fin. (...)

PIERRE : Avec ce petit piquant... plané là... Bon, bon, bien sûr...
(Il rit)... Je jouais...

ROBERT : Ma petite Simone, moi à votre place, je serais flatté : c’est ce qu’on appelle rendre un homme fou.

SIMONE : Je m’en passerais.

PIERRE, *hésitant et sournois* : Bon, bien sûr. Je jouais...

Ton différent, naturel et franc.

Bon, bien sûr. Je jouais. Non. Rien là, pas de moquerie...

JULIETTE : Pas de moquerie? Mais comme c’est bien. Vous voyez, ça va mieux! Allons, on vous ramène. Il faut vous reposer, mon ami, vous en avez besoin.

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

La pièce se termine par la parole de Pierre, qui répète, avec un ton hypocrite, la phrase de Simone, : “Je jouais”. Ceci révèle que Pierre se résigne enfin. Chez Sarraute, les didascalies nous aident à mieux comprendre la situation d’énonciation.

Par ailleurs, s’il n’existe pas de découpage, au sens traditionnel, dans les textes de N. Sarraute, la segmentation rythmique est mise en avant pour marquer les différents mouvements du dialogue et de la parole. La dramaturge sait l’art de créer l’espace vide et/ou la pause discursive dans la mise en page de son écriture sarrautienne. Dans cette optique, les didascalies chez elle n’ont qu’une valeur extrinsèque pour mieux créer les textes troués et ouverts.

L'important, c'est de faire entendre le vrai sens des mots à travers le mouvement du dialogue. C'est ainsi que la dramaturge accentue sur les didascalies qui donnent des effets prosodiques.

De plus, pour privilégier le dialogue comme texte principal, elle ignore les didascalies détaillées. Et elle a expliqué dans un entretien de 1986 qu'elle souligne l'importance de l'organisation rythmique du dialogue (Héliot, 2000 : 64):

J'avais le sentiment que ce que j'avais écrit ne correspondait à rien, les personnages, je ne les avais pas vus, je ne savais quel âge ils avaient, ni de quel sexe ils étaient.

Je distribuais au hasard les répliques, je ne pouvais pas imaginer un espace. Je ne voyais, je n'entendais que le mouvement du dialogue.

La segmentation que nous avons proposé dans notre travail, c'est ainsi une façon concrète pour percevoir le rythme du dialogue, désigné par l'écriture didascalique chez N. Sarraute. Pour en savoir plus sur le mécanisme de son dialogue théâtral, il convient aussi d'entreprendre la structure des dialogues dans chacune de ses pièces.

3.2 La structure des dialogues

Notre travail dans cette partie est de faire voir que pour un théâtre de la parole, en donnant un nombre différent de répliques, de lignes et d'interactants, N. Sarraute cherche à traduire les tropisme sous des formes et des techniques variables. On verra que chez N. Sarraute, il n'existe pas de forme fixe et systématiquement structurée. D'ailleurs, au niveau de l'analyse textuelle, nous trouvons également que sa façon de distribuer les répliques est principalement un moyen de former les deux pôles de ses personnages.

3.2.1 La macrostructure des dialogues

Avant d'analyser le dialogue sarrautien en détail, nous proposons le tableau suivant pour faire voir la macrostructure du texte dialogué de chacune de ses six pièces:

les pièces de N. Sarraute	nombre de répliques	nombre de lignes	nombre de personnages
LE SILENCE	185	734	7+voix
LE MENSONGE	318	729	9+voix
ISMA	469	1,058	8+voix
C'EST BEAU	278	694	3+voix
ELLE EST LA	290	844	4+personnages sans répliques
POUR UN OUI OU POUR UN NON	293	749	4

Figure 9 : la macrostructure des dialogues dans le théâtre sarrautien

La lecture tabulaire nous permet de constater que N. Sarraute cherche toujours de nouvelles techniques pour renouveler la forme textuelle. Nous trouvons que le nombre des répliques et des lignes sont variables. On voit bien que *Le Silence*, son premier texte dialogué de 734 lignes ne dure que 185 répliques. La pièce la plus longue de Sarraute, *Isma*, est le texte de 1,058 lignes qui dure 469 répliques. Mais dans sa pièce la plus courte, *C'est beau*, il n'existe que 278 répliques, 694 lignes. Tout ceci nous fait entendre l'organisation rythmique de chacune de ses pièces qui semble bien distinguée.

Dans ses trois premières pièces, on trouve que le nombre de personnages est considérable: neuf personnages dans *Le Mensonge*, huit dans *Isma*, sept dans *Le Silence*. Le nombre d'interactants est diminué dans ses trois dernières pièces: seulement trois personnages dans *C'est beau*, quatre dans les deux derniers textes dramatiques: *Elle est là* et *Pour un oui ou pour un non*.

En effet, le nombre exact de personnages dans *Elle est là* reste encore discutable. Car dans cette pièce qui est directement écrite pour le théâtre, il y a encore des personnages anonymes et énigmatiques sans aucun tour de parole. Outre cela, pour un théâtre de voix, le rôle de voix, le chœur, les bruits, en tant que personnages collectifs dans les quatre premières pièces sont saillants. Tandis que dans les deux dernières pièces, il n'existe aucune voix, ni bruit. Pour en savoir plus, il faut également étudier la distribution des répliques au théâtre sarrautien en détail.

3.2.2 la distribution des répliques

Dans le théâtre, notamment celui de la parole, le nombre de répliques et de lignes d'un personnage serait en général une mesure de sa présence et de son importance. Normalement, le personnage qui parle joue un rôle principal. Tandis que celui qui n'a pas de tour de la parole devient un décor. Mais chez N. Sarraute, est-ce que l'on trouve encore ce mécanisme dialogal?

Avant de faire une analyse plus concrète sur ce sujet, nous proposons ci-dessous les tableaux qui montrent le nombre de répliques et de lignes de ses personnages dans chacune de ses pièces, selon l'ordre des fréquences de leurs tours de paroles et puis le nombre de répliques et de lignes.

Dans sa première pièce, *Le Silence*, ce qui frappe, c'est avant tout le nombre total de répliques de Jean-Pierre. Celui-ci est directement nommé par la dramaturge et appelé par son nom, pas moins de vingt-cinq fois, par les autres personnages. Il nous semble ainsi qu'il joue un rôle principal dans cette pièce.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

personnage	nombre de répliques	nombre de lignes
H.1	56	425
F.3	26	54
H.2	25	96
F.1	24	64
F.2	22	43
F.4	11	32
Jean-Pierre	2	3
H.2 et Femmes	3	3
Tous	3	3
VOIX DIVERSES	10	10
BRUIT DE FOND	8	9
VOIX	1	1
total	185	734

Figure 10 : la distribution des répliques du *Silence*

Si l'on accepte que Jean-Pierre est protagoniste, il est très étonnant de trouver qu'il parle le moins. Dans cette pièce de 185 répliques, ce protagoniste a seulement deux répliques très courtes qui ne durent que trois lignes. Mais H.1 parle le plus: 56 répliques ou 425 de lignes.

On pourrait ainsi dire que le titre introduit implicitement l'importance et le pouvoir du silence. Le mutisme de Jean-Pierre a l'air plus puissant que le bavardage de H.1. La lecture tabulaire nous permet d'imaginer que c'est un drame de la parole, né de la confrontation entre le protagoniste silencieux et l'autre protagoniste bavard. Une observation plus attentive de la distribution des répliques dans chacune de ses six pièces nous montre aussi que c'est la contestation du code traditionnel chez la dramaturge. Car il existe une certaine régularité de la distribution des répliques non-proportionnées des protagonistes dans le théâtre sarrautien.

Il nous semble aussi que la majorité de ses pièces met l'accent sur le pouvoir dynamique du mutisme ou l'absence de la parole chez le protagoniste silencieux. Et le dit du personnage n'est plus que bavardage. Comme dans *Le Silence*, il y a aussi un protagoniste bavard dans *Le Mensonge* qui fait une investigation, non plus sur le mutisme, mais sur le mensonge d'autres personnages. Il faudrait, au moins, un menteur dans cette pièce mais le titre nous fait croire que l'importance n'est pas l'identité ou le comportement du personnage. Encore faut-il préciser que ce qui importe chez N. Sarraute, ce n'est pas un protagoniste mensonger, ni controverse morale sur des grands mensonges historiques. En revanche, la dramaturge préfère jouer avec "une contre-vérité dite par quelqu'un qui nous est indifférent." Ou plus précisément, dans le dialogue sarrautien, il faut un mensonge pour ainsi dire à l'état pur, le mensonge en soi, un mensonge abstrait qui n'affecte en rien notre vie. (N.S., 1996 : 1711) C'est en bref un mensonge anodin de la vie quotidienne, que l'on peut laisser passer pendant les discussions entre amis, qui nous donne l'ennui ou le petit malaise. Mais c'est parfois insupportable, notamment quand on se sent menacé.

personnage/ voix	nombre de répliques	nombre de lignes
Pierre	66	197
Robert	42	106
Jacques	41	98
Simone	36	71
Lucie	31	60
Yvonne	27	55
Jeanne	24	41
Juliette	23	54
Vincent	22	42
VOIX	1	2
Plusieurs voix	1	2
choeur	1	1
total	315	729

Figure 11 : la distribution des répliques du *Mensonge*

La lecture tabulaire nous montre clairement que Pierre parle le plus. Et ses répliques ou ses lignes sont double ou triple par rapport aux autres personnages. Il porte ainsi dans cette pièce le rôle du protagoniste bavard et joue le rôle d'un détecteur de mensonge. Et il commence le drame de la parole en doutant de la contre-vérité d'un autre protagoniste. En effet, on ne sait pas qui est le vrai menteur. Par ailleurs, d'après notre analyse du texte didascalique, *Le Mensonge* est le seul texte dramatique de N. Sarraute où il n'existe pas de notation de silences. Alors, on pourrait sentir l'intensité de cette investigation.

La structuration des répliques du *Mensonge* nous semble également compliquée. Encore faut-il noter qu'au début de cette pièce, nous trouvons que Pierre, Vincent, Jeanne et Juliette sont déjà sur scène. C'est Robert qui entre d'abord. "Puis Yvonne, Lucie, Simone et Jacques entrent et s'assoient tout en parlant." Le dialogue, ou plus précisément le polylogue, commence entre les cinq personnages qui viennent d'entrer sur scène. Alors que les quatre autres personnages, qui sont déjà là, restent silencieux au début. Ce sont Yvonne, Lucie, Simone, Jacques et Robert qui se parlent avant que Pierre n'intervienne. Cela veut dire que Pierre commence son tour de parole tout après les personnages qui viennent d'arriver. L'ensemble de ce texte dialogué est centré sur les discussions de plusieurs personnages, qui marque le jeu polyphonique complexe.

Dans sa troisième pièce, *Isma*, d'après le moyen de nommer les personnages, que nous avons déjà analysé, nous avons fait remarquer que LUI et ELLE sont les deux seuls personnages désignés par un pronom. Alors que les autres personnages sont nommés par une lettre numérotée. Aussi faut-il noter que dans *Isma*, les Dubuit, qui sont toujours absents sur scène sont aussi appelés par le nom, comme Jean-Pierre du *Silence*, mais plus d'une trentaine de fois, par les autres personnages. Malgré l'absence physique de ces deux protagonistes, il semble qu'ils sont toujours là parce que leur nom est prononcé et leur parole ainsi que leurs comportements sont repris décrits, imités, rapportés et critiqués par les autres.

A cette perspective, le texte dialogué dans cette pièce, rejoignant ainsi le mécanisme interactionnel d'après Bahktine, explicite ainsi le dialogue dialogique "au sens élargi, c'est-à-dire non seulement comme l'échange à haute voix et impliquant des individus placés face à face, mais tout échange verbal, de quelque type qu'il soit." (Bahktine, 1929: 136). C'est une sorte de dialogue sans confrontation entre les interactants sur scène. Et le tableau ci-dessous nous clarifie que ces deux personnages: ELLE et LUI jouent le même rôle, rôle d'un protagoniste bavard dans la pièce sarrautienne qui parle trop mais ne dit rien:

personnage	nombre de répliques	nombre de lignes
LUI	99	268
ELLE	97	234
H.2	52	122
H.3	49	106
F.1	48	81
F.2	41	67
F.3	34	76
H.1	29	52
les Dubuit	0	0
BRUIT DE FOND	8	10
voix	12	13
total	469	1,059

Figure 12 : la distribution des répliques de *Isma*

La lecture tabulaire nous montre implicitement deux couples protagonistes, les Dubuits silencieux et ELLE et LUI bavards.

Selon le tableau suivant, on peut imaginer seulement trois personnages sur scène. Le groupement des protagonistes dans *C'est beau* nous paraît moins compliqué que les trois premières. Car on voit bien, tout d'abord, qu'il existe trois personnages et que le moyen de nommer ces personnages est bien différencié. Il ne faut pas oublier que LE FILS dans cette pièce, est le seul personnage qui est désigné par la fonction, comme nous l'avons mentionné. (Voir p.109)

Les discussions dans cette pièce sont donc nées d'une confrontation entre les deux générations. Puis, ce qui nous saute aux yeux, c'est le nombre de répliques et de lignes du FILS. Il n'a que 30 répliques de 67 lignes. Tout ceci nous confirme qu'il est un protagoniste silencieux. ELLE et LUI, ayant plus de 200 répliques de 542 lignes, sont des protagonistes bavards, dans ce court dialogue de 694 lignes:

personnage/voix	nombre de répliques	nombre de lignes
ELLE	112	300
LUI	94	230
ELLE et LUI (ensemble)	7	12
LE FILS	30	67
VOIX	30	59
VOIX DIVERSES	1	12
VOIX DES DURANTON	1	8
VOIX DE MME DURANTON	1	3
VOIX DES DURANTON ET DES AUTRES	1	2
VOIX DE M. DURANTON	1	1
total	278	694

Figure 13 : la distribution des répliques de *C'est beau*

Premièrement, ce qui frappe, c'est la diminution du nombre de personnages dans *C'est beau*. Il y a seulement 3 personnages. Tandis que dans les trois premières, dans *Le Silence*, il en existe 7, dans *Le Mensonge*, 9 et dans *Isma*, 8. Tout logiquement, l'architecture interne de *C'est beau* marque une certaine différence. Dans ce court texte très bref qui se compose de 278 répliques ou 694 lignes, c'est le mélange entre le dialogue et le trilogue.

Deuxièmement, c'est la seule pièce où la dramaturge désigne le protagoniste par la fonction LE FILS. Et c'est le moyen de classer les personnages en deux groupes.

Troisièmement, il existe le mélange entre les voix anonymes et les voix nommées: le jeu entre les voix anonymes et les voix nommées serait une confrontation entre l'opinion publique et la pensée d'un groupe précis. D'ailleurs, on trouve que LES VOIX ont plus de répliques que LE FILS. Ceci nous confirme encore une fois qu'il est un protagoniste silencieux.

En revanche, dans *Elle est là*, il n'y a pas de voix. L'organisation globale des répliques se montre ainsi comme le jeu entre le monologue et le dialogue. Il faut noter que le monologue est toujours celui du même locuteur, H. 2. C'est la seule pièce de N. Sarraute où il existe cette forme monologique d'un même personnage. Pourtant, il n'existe jamais de monologue à soi-même dans le texte sarrautien. Chez la dramaturge, un monologue est plutôt un bref ou un long discours d'un personnage, adressé à autrui, mais qui échappe au principe d'alternance des tours de parole. Il nous paraît aussi que H.2 qui parle le plus joue un rôle principal dans cette pièce. Et ses interlocuteurs sont variables.

Le tableau suivant nous fait mieux voir que F dans *Elle est là* est le seul personnage dans cette pièce qui peut être désigné par le pronom "ELLE". On peut aussi trouver que F ne parle pas beaucoup par rapport à H. 2 et à H. 3. Alors que H.2 parle le plus: 149 répliques de 559 lignes, elle n'a que 43 répliques de 70 lignes:

personnage	nombre de répliques	nombre de lignes
H.2	149	559
H.3	79	179
F	43	70
H.1	19	37
total	290	845

Figure 14 : la distribution des répliques de *Elle est là*

Il nous semble que c'est encore une confrontation entre les deux protagonistes différenciés qui est marquée par le nombre de répliques attribuées. Encore faut-il noter que *Elle est là* est le seul texte dramatique de N. Sarraute qui est directement créé, au dire même de l'auteur, pour le théâtre.

Il faut souligner aussi l'absence de toutes sortes de voix dans ce texte qui n'est pas d'origine radiophonique. Mais le texte didascalique nous montre qu'il existe encore les personnages anonymes, voire énigmatiques, sans aucune réplique, tout à fait au contraire de la voix qui n'a que la parole prononcée sans présence physique sur scène.

Depuis *Le Silence*, sa première pièce, qui est créée en 1964, Sarraute met sur scène des protagonistes opposés, l'un bavard, l'autre silencieux. Sa dernière pièce, *Pour un oui ou pour un non*, est enregistrée pour la radio en 1981, publiée en 1982 chez Gallimard. Cela veut dire qu'il y a presque une vingtaine d'années d'intervalle. Dans sa dernière pièce, la lecture tabulaire nous permet de voir qu'il y a deux personnages bavards, H.1 et H.2. Et les autres personnages, le couple (F. et H.3) parlent très peu. Est-ce que c'est encore le même mécanisme de la confrontation entre les bavards et les silencieux chez N. Sarraute?

Bien que chacune de ses pièces marque la singularité, il est probable qu'il faut encore une révolution formelle et une interaction plus dramatique et dynamique dans cette dernière pièce. Il faut un changement radical. Deux remarques s'imposent.

Premièrement, dans d'autres pièces, c'est la forme de polylogue qui domine massivement le texte. Ce seraient les discussions entre deux groupes de personnages ou entre plusieurs interactants.

Deuxièmement, c'est la seule pièce radiophonique de N. Sarraute où il n'existe pas la distribution des répliques des voix: voix et/ou bruit de fond qui jouent un rôle considérable dans ses quatre premières pièces. Dans *Pour un oui ou pour un non*, il n'existe plus de voix externes. L'organisation polyphonique dans cette pièce semble différenciée. L'architecture interne du dialogue se fait donc remarquer par l'originalité. Et la structuration des répliques de *Pour un oui ou pour un non* nous paraît moins complexe que celles des autres pièces:

personnage	nombre de répliques	nombre de lignes
H.2	141	431
H.1	136	289
F.	8	13
H.3	5	10
F. et H.3/Eux	2	5
Tous	1	1
total	293	749

Figure 15 : la distribution des répliques de *Pour un oui ou pour un non*

C'est une structuration des répliques qui prime des échanges duels entre deux protagonistes. On pourrait imaginer les échanges de ping-pong entre ces deux interactants.

Ce serait plutôt la conversation à l'échange dyadique, en tête à tête, ou les duos conflictuels de ces deux protagonistes puisque le texte didascalique nous clarifie que les autres personnages sont déjà sortis ou hors de scène pendant les discussions entre ces deux interactants. Les autres personnages interviennent en fait une fois. (N.S., 1996: 1502-1503)

En somme, il n'est pas exagéré de dire que dans le cas de *Pour un oui ou pour un non*, ce n'est plus une confrontation entre le protagoniste silencieux et bavard. Mais c'est plutôt une interaction face à face entre deux protagonistes dont les répliques attribuées sont assez proportionnées. Et c'est la seule pièce de N. Sarraute où l'on peut trouver cette architecture symétrique du texte dialogué entre deux personnages.

Mais l'organisation polyphonique semble plus complexe. Elle est transformée sous la forme du discours de l'autre, mise entre les guillemets pour marquer que ce n'est pas la parole du locuteur. Ce n'est pas non plus son point de vue. Nous pouvons trouver cette technique tout au long de la pièce. En voici quelques exemples:

H. 2 : Oui, pauvre maman... Elle t'aimait bien... elle me disait : "Ah lui, au moins, c'est un vrai copain, tu pourras toujours compter sur lui". C'est ce que j'ai fait d'ailleurs. (N.S., 1996: 1497)

(...)

H. 1 : "La vie est là... simple et tranquille..." "La vie est là... simple et tranquille..." C'est de Verlaine, n'est-ce pas? (N.S., 1996: 1509)

(...)

H. 2 : (...) Vous souriez... "Ah mais qui sait? Hein? Qui peut prédire?... Il y a eu des cas..." Non. N'y compte pas. (...) (N.S., 1996: 1513)

Ou encore, à la fin de la pièce, H. 2 ne peut plus trouver sa propre parole pour mieux parler avec son ami. Toutes ses répliques sont dominées par le discours de l'autre (N.S., 1996: 1515):

H. 2 : "Et ils demandent à rompre. Ils ne veulent plus se revoir de leur vie... quelle honte..."

H. 1 : Oui, aucun doute possible, aucune hésitation : déboutés tous les deux.

H. 2 : "Et même qu'ils y prennent garde... qu'ils fassent très attention. On sait quelles peines encourent ceux qui ont l'outrecuidance de se permettre ainsi, sans raison... ils seront signalés... on ne s'en approchera qu'avec prudence, avec la plus extrême méfiance..."

Chacun sera de quoi ils sont capables, de quoi ils peuvent de rendre coupables : ils peuvent rompre pour un oui ou pour un non.”

Il nous semble que chez N. Sarraute les jeux divers de ton et de voix sont essentiellement privilégiés et deviennent une marque de la singularité de chacune de ses pièces. Et sans découpage traditionnel, elle est divisée en petits fragments qui marque une certaine originalité.. On pourrait dire que chaque découpage rythmique en fragments de l'interaction se compose souvent en principe de courtes répliques de quelques lignes. Malgré les différences dans l'architecture interne, on trouve aussi le point commun que tous les textes sarrautiens sont en fait sous la même structuration d'une forme brève qui suppose une liberté de l'esthétique moderne: l'esthétique de l'hybridation, d'une nouvelle technique et d'une forme expérimentale.

La structure de chacune de ses pièces nous permet aussi de voir que la longueur de chaque fragment n'est pas symétrique. Chez N.Sarraute il n'existe jamais la beauté structurale et bien organique du “bel animal” d'après l'art poétique d'Aristote dont le texte est “bien proportionné dans toutes ses parties.”

Si le texte didascalique de N. Sarraute annonce son organisation monstrueuse, sa macrostructure des répliques affirme que c'est une structure éclatée et ouverte, visant à échapper à la tradition préexistée, notamment à l'art aristotélicien.

Bien que N. Sarraute soit contre l'art aristotélicien, elle ne participe pas à la tendance contemporaine du Nouveau Théâtre, ni à la stratégie de l'absurde. Ionesco, par exemple, met l'accent sur l'absurde *nihiliste*, dans lequel il est quasiment impossible de tirer le moindre renseignement sur la vision du monde et les implications philosophiques du texte et du jeu. (Pavis, 2002a: 2)

Avec une dramaturgie profondément différente, N. Sarraute ne pousse jamais le langage par sa logique à l'absurde. En revanche, dans le drame de la parole, qui met l'accent sur l'univers tropismique, tout peut impliquer un sens. Rykner l'a bien noté (1988: 40) :

Quand Ionesco grossit démesurément la banalité de la conversation pour constater la mort du sens, Sarraute, elle, ne conserve que la sous-conversation qui confère à la conversation un surplus de sens. De sorte que si le premier a réduit la parole à un bavardage absurde, la seconde l'investit d'un trop plein sémantique (celui du petit fait, du petit détail qui veut tout dire).

Ainsi le drame de la parole qui fonde le théâtre de Nathalie Sarraute repose sur l'écart existant entre le langage et ce qui le motive. Cette inadéquation fondamentale fait naître un désir de combler l'écart; mais le seul moyen est encore le langage qui cherche à désigner et à expliquer ce qui le précède.

Alors que l'oeuvre d'Ionesco nous fait croire que le langage est impuissant. N. Sarraute, attentive au problème que pose le passage du sens perceptif au sens langagier, nous fait voir le pouvoir du langage malgré la limite. La dramaturge a bien explicité à Lassalle, metteur en scène de ses pièces (Lassalle, 2002: 64-5):

Je crois au langage. Lui seul peut préserver le vivant de la sensation, l'arracher à la mort, la rendre chaque fois comme toute neuve. La sensation, il n'est rien de plus important. Tout commence avec elle. Mais sans les mots pour la fixer, elle ne serait rien qu'un vague malaise. Et eux, à leur tour, ne seraient rien sans elle. Seul le langage peut tirer signification de tout. Lui seul peut tout dire, même ce qui échappe aux mots.

N. Sarraute ne vise jamais à irrealiser le langage en jouant avec sa logique. Mais souvent, la dramaturge nous fait comprendre que nous ne parlons pas seulement avec les mots. Sans fable, ni intrigue, le dialogue au théâtre sarrautien met en évidence l'importance de la prosodie. Alors, le vrai intérêt du dialogue se trouve du côté de l'usage de la parole et de la façon de prononcer ou dire les choses.

De toute façon, bien que N. Sarraute s'intéresse à l'indicible, ou pour reprendre un terme de Beckett, à l'innommable, la dramaturge ne semble pas partager la stratégie beckettienne de l'absurde, "comme principe *structural* pour refléter le chaos universel, la désintégration du langage et l'absence d'image harmonieuse de l'humanité". (Pavis, 2002a: 2) Tandis que Beckett fait fleurir une littérature de l'incommunicabilité entre les hommes sous la forme du soliloque, du monologue ou du dialogue déserté sur scène. Sarraute refuse les manifestations solitaires du langage. Car ce qui attire Sarraute, c'est le dialogue et son jeu interactif. Chez la dramaturge, son protagoniste se trouve toujours avec un autre ou des autres. Ce serait, tout d'abord, pour éviter de tomber dans un subjectivisme idéaliste.

Ensuite, ce serait pour multiplier les points de vue sur le dit des personnages, non pas sur la fable. Car dans le texte dramatique de N. Sarraute, il n'existe jamais *la* voix narrative mais *les* voix commentaires. Ainsi, dans ses pièces, il faut nécessairement de nombreux personnages, les voix et le chœur. Et tout ceci nous affirme l'importance de la communauté discursive et de l'intersubjectivité pendant l'interaction.

C'est la raison pour laquelle la dramaturge met souvent des personnages anonymes sur scène, et parfois même sans leur distribuer les répliques. On peut trouver cette technique notamment dans les deux dernières pièces où il n'existe pas de chœur, ni voix. Dans *Elle est là*, par exemple, où le monologue domine massivement le texte dialogué, N. Sarraute a toujours mis des personnages anonymes et énigmatiques, dans le texte didascalique, sans aucun tour de parole. Prenons encore ces exemples:

- *Apparaît un personnage grimé en petit-bourgeois étriqué.* (p.1478)
- *(L'autre lui chuchote dans l'oreille.)*"(p.1479)
- *L'autre acquiesce, et puis brusquement l'autre s'écarte, regarde en air, paraît attraper comme une mouche dans sa main. C'est une boulette de papier.* (p.1480)

Et de même, dans sa dernière pièce, *Pour un oui ou pour un non*, le couple anonyme est mis sur scène mais seulement pour être “silencieux... perplexes...” et “hochant la tête.” (p.1503) Tout ceci nous confirme que la dramaturge ne souhaite pas adopter le clivage de l’absurde et du subjectivisme.

En fait, dans l’écriture sarrautienne, tout a un sens suggestif et communicatif, surtout chez les interactants de la même sphère privée. Comme l’a bien noté Pierrot (2000: 17):

(...), l’intersubjectivité sarrautienne nous apparaît comme un espace où peut régner la plus complète transparence mutuelle. Toute barrière psychique en quelque sorte miraculeusement supprimée, les membres du groupe ne cessent de nourrir entre eux un dialogue où, apparemment, aucune perte de sens ne se produit, aucun déficit de la communication n’est subie, aucune distorsion ne vient perturber les messages. Ils se comprennent, nous dit-on, et l’on prendra l’expression dans son sens fort, “à demi-mot”.

Il nous semble ainsi préférable de classer et nommer l’écriture très particulière de N. Sarraute, selon la formule de Rykner (1988), le logodrame, non pas Nouveau Théâtre. Avant de s’initier au théâtre, N. Sarraute a annoncé son projet littéraire, dès son premier livre, *Tropismes*, qu’elle a voulu exploiter la limite du langage pour faire revivre les vieux mythes de profondeur.

Pour mieux comprendre tout le procédé langagier et dramaturgique chez Sarraute, le dernier chapitre est consacré à l’analyse détaillée du dialogue dans le théâtre sarrautien.