Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

3 | Automne 2015

Les écritures dramatiques & la radio

Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio

Joëlle Chambon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1232>

DOI : 10.4000/skenographie.1232

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 87-104

ISBN : 978-2-84867-537-4

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Joëlle Chambon, « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio », *Sken&graphie* [En ligne], 3 | Automne 2015, mis en ligne le 04 décembre 2016, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1232> ; DOI : 10.4000/skenographie.1232

Presses universitaires de Franche-Comté

NATHALIE SARRAUTE : DU ROMAN AU THÉÂTRE EN PASSANT PAR LA RADIO

JOËLLE CHAMBON

La vie psychique est par nature dramatique. Cette intuition fondamentale pour sa propre écriture, Nathalie Sarraute a commencé à l'entrevoir en 1947, dans son essai « De Dostoïevski à Kafka » ; elle l'a précisée en 1956 dans « Conversation et sous-conversation » ; et elle lui donne l'expression la plus ferme dans la préface qu'elle écrit en 1964 pour *L'Ère du soupçon*, où elle définit les tropismes comme « action dramatique » et écrit que « leur déploiement constitue de véritables drames »¹.

Cette dernière date est aussi celle de ses premières expériences radiophoniques, *Le Silence* et *Le Mensonge*. Nous proposerons ici une réflexion sur le rôle central mais aussi paradoxal qu'a joué la radio dans l'évolution de l'écriture de Sarraute, et dans l'émergence du versant théâtral de son œuvre.

Si on essaie de relire l'œuvre romanesque antérieure à rebours et à partir des pièces radiophoniques, on peut sans peine y lire la maturation de certaines des caractéristiques qui les définiront : le tropisme est action ; le tropisme est dialogue, au sens où il naît et se nourrit toujours de la rencontre

¹ Nathalie SARRAUTE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valerie Minogue et Arnaud Rykner, p. 1554. Les références à ce volume seront désormais simplifiées par OC *Pléiade*, suivi du numéro de page.

avec l'autre ; enfin le tropisme est éminemment choral ou polyphonique. Car le locuteur sarrautien est une sorte d'anti-personnage. Loin d'être défini par la singularité de sa psychologie (comme type ou caractère) ou de sa situation parmi les autres (comme le personnage de Sartre ou de Camus), il est une sorte d'être unanime : « ces états baladeurs qui [...] se retrouvent chez tous, [...] réfractés dans chacun suivant un indice différent, [...] nous font pressentir quelque chose qui serait comme un nouvel unanimisme »². Ce nouvel unanimisme, suggéré par les créatures de Dostoïevski, Sarraute s'est employée à lui donner une forme romanesque de plus en plus radicale. Menant à son terme le travail de sape commencé sur le personnage dès *Portrait d'un inconnu*, elle écrit en 1963, avec *Les Fruits d'or*, juste avant de tenter l'expérience radiophonique, un roman sans personnage, une magistrale symphonie de voix intérieures et extérieures entremêlées.

Les Fruits d'or aurait pu devenir une pièce radiophonique, une sorte d'opéra parlé, un exercice de poésie sonore comme *Réseau aérien* de Michel Butor. Mais Sarraute a préféré utiliser la radio pour donner à sa recherche de nouvelles bases. Même si on peut lire ses pièces radiophoniques comme l'aboutissement naturel de son écriture romanesque, elles opèrent aussi un déplacement notable du « centre de gravité » de l'œuvre. Cheminant avec la radio, Sarraute a finalement inventé son écriture théâtrale, ce qui, en retour, a profondément modifié son écriture romanesque.

Nouveau Roman, *Neue Hörspiel*

L'œuvre de Sarraute connaît un changement de statut considérable entre 1956 (parution de *L'Ère du soupçon*, émergence médiatique du Nouveau Roman) et 1963 (parution des *Fruits d'or*, salué par le Prix international de littérature). La reconnaissance internationale et l'accès au grand public³ : ce sont des nouveautés qui ont probablement dû être aussi séduisantes qu'effrayantes pour un auteur aussi confidentiel qu'elle l'avait été. Et cette

² Nathalie SARRAUTE, « De Dostoïevski à Kafka », *OC Pléiade*, p. 1572.

³ C'est aussi le moment où ses premiers textes deviennent accessibles en édition de poche.

ambivalence n'est peut-être pas pour rien dans le fait que Sarraute ait enfin décidé de donner suite à la proposition d'un jeune Allemand, Werner Spies, qui essayait depuis un certain temps de la convaincre d'écrire une pièce radiophonique pour la *Süddeutscher Rundfunk*, qu'il représentait en France. N'était-ce pas une façon, alors que la longue et difficile conquête de son territoire romanesque était enfin reconnue et couronnée par le succès, de renoncer volontairement à la maîtrise ? Refusant de s'installer dans le confort d'une position acquise, Nathalie Sarraute repartait vers de nouveaux territoires à défricher.

On sait que l'Allemagne a développé dans les années 60 une intense réflexion sur les formes du théâtre radiophonique ou *Hörspiel*, et mené des expérimentations très diverses. Cette période a été marquée par les créations radiophoniques de plusieurs auteurs du Nouveau Roman français et elle est restée associée à ce mouvement littéraire jusque dans l'appellation *Neue Hörspiel*⁴.

Le *Hörspiel* était jusque là une sorte de « théâtre pauvre », un théâtre dont on avait soustrait tous les éléments visuels ; c'était aussi un « théâtre invisible », qui pouvait tirer de sa pauvreté même une puissance d'évocation illimitée. Les propositions des Nouveaux Romanciers remettaient brutalement en question ce lien, traditionnellement tenu pour naturel, entre le *Hörspiel* et le théâtre. Chez la plupart de ces auteurs, le médium radio a suscité un imaginaire spécifique qui remplaçait celui du théâtre. Dans toutes leurs réalisations (de *Reportage d'un match international de football* de Thibaudeau à *L'Attentat en direct* d'Ollier ou *6.810.000 litres d'eau par seconde* de Butor), ce qui frappe c'est la prise en compte, dans une optique d'expérimentation, de la spécificité du médium radiophonique, dans ses matériaux, dans les particularités de sa réception. C'est cette curiosité active des auteurs à l'égard de leur nouveau médium qui nourrit leurs textes et renouvelle leur écriture. La position des Nouveaux Romanciers ne faisait d'ailleurs que prolonger certaines intuitions qui avaient déjà commencé à

⁴ À la création du *Silence* sur les ondes du SDR, le *Stuttgarter Zeitung* du 13 avril 1964 saluait la naissance du *Neue Hörspiel*, en le considérant comme le « demi-frère spirituel du Nouveau Roman » (Revue de presse fournie par le Département Documentation et Archives du Südwestrundfunk, ex-SDR).

s'exprimer en Allemagne, sans trouver encore un large écho. Friedrich Knilli, en particulier, cherchait par ses théories et ses expérimentations sur le « son total » à remettre en question la priorité accordée à la parole. Ces idées radicales seront en partie illustrées dans les réalisations de la fin des années soixante, lorsque Rühm, Pérec ou Handke concevront leurs *Hörspiel* comme des partitions sonores où le sens est construit secondairement par le jeu acoustique⁵.

Dans ce mouvement conjugué du Nouveau Roman et du *Neue Hörspiel*, la position de Nathalie Sarraute apparaît à contre-courant : contrairement à la plupart des auteurs du Nouveau Roman, Sarraute a spontanément pensé théâtre avant de et au lieu de penser radio. La proposition de Werner Spies semble avoir été pour elle l'occasion d'inventer des réponses radicales à des questions qui la préoccupaient de longue date, et qui touchaient à l'essence même de son travail d'écriture. La commande permettait de « repartir à zéro » et de se poser autrement ces questions.

La quasi-continuité entre les niveaux de la parole (conversation et sous-conversation), la fluidité du va-et-vient entre *dedans* (les tropismes) et *dehors* (l'interlocution), étaient devenues une priorité pour Sarraute. C'était la grande conquête de son écriture dans les deux derniers romans, *Le Planétarium* et *Les Fruits d'or*. La voix seule, le seul texte proféré devait pouvoir vibrer de tous ces mouvements que décrivait l'écriture romanesque. Le texte proféré à la radio allait donc essayer de prendre en charge le dedans, le dehors, et le passage de l'un à l'autre. Loin d'entraîner Sarraute vers plus de liberté romanesque (en jouant comme Thibaut avec les codes de la narration), voire vers la poésie (en exploitant, comme Butor, les ressources musicales de la parole), son nouveau médium lui a imposé le théâtre comme le meilleur moyen de continuer ses romans à la radio.

Écrire pour la radio

Les trois premières pièces sont délibérément écrites pour la radio ; la quatrième, *C'est beau*, a été écrite en pensant à la fois à la radio et à la scène ; *Elle est là* est la première pièce vraiment destinée à la scène. Il y a donc eu

⁵ Voir Christa GEITNER, « Hörspiel : jeu acoustique », in Alain MONTANDON (dir.), *Hermès sans fil*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1995, p. 219-233.

une désaffection progressive à l'égard du nouveau médium ; elle tient à la fois aux « malentendus » entre Sarraute et la radio, et à l'affermissement d'une dramaturgie spécifique, dont la radio a permis l'éclosion mais dont elle peine finalement à révéler la théâtralité.

Évoquant la genèse de sa première pièce, Sarraute écrit :

L'idée m'est venue [...] d'un certain silence. Un de ces silences dont on dit qu'ils sont « pesants ». [...] Toujours est-il que tiré par ce silence un dialogue a surgi, suscité, excité par ce silence. Ça s'est mis à parler, à s'agiter, à se démenner, à se débattre... et je me suis dit : voilà donc quelque chose qui pourrait être écouté à la radio⁶.

Ce qui est important ici, c'est – si l'on peut dire – le *ça*, et l'indétermination qu'il entraîne avec lui. *Ça* parle à la radio, cela veut dire : « on » parle, sans qu'on sache toujours exactement qui. Cela veut dire aussi : c'est une parole qui vient d'un lieu plus intime et plus profond que celui d'où l'on peut dire « je ». La perception spontanée que Sarraute a du médium radio s'inscrit dans une tradition que l'on pourrait dire « nocturne » de la radio. On peut en effet distinguer une conception diurne, où la radio est surtout espace du dehors, de l'événement en direct, du monde survolé et des paroles volées (c'est celle qui sous-tend la poésie aérienne ou aquatique de Butor, ou la rêverie de Thibaudeau dans *Reportage...* sur la petite aiguille qui fait défiler le monde dans le poste) ; et d'autre part une conception nocturne qui, dès les débuts de la radio, a nourri certaines rêveries sur le médium : la radio est alors espace du dedans, « axe de l'intimité », confidence chuchotée dans le noir et au creux de l'oreille⁷.

Dans ce même texte, « Le Gant retourné », Nathalie Sarraute définit l'invention de son dialogue théâtral comme une sorte de « révolution coper-

⁶ Nathalie SARRAUTE, « Le Gant retourné », *OC Pléiade*, p. 1708.

⁷ On peut d'ailleurs noter que, en France en tous cas, le théâtre radiophonique naît d'emblée sous ces deux visages, avec les deux premières pièces radiophoniques lauréates ex aequo du concours de *L'Impartial Français* en mai 1924 : le drame maritime *Maremoto* reconstituait un naufrage d'une manière quelque peu grand-guignolesque mais remarquable par les qualités suggestives de ses « décors de bruits » ; tandis que *Agonie*, confidence d'un mourant qui a pu s'emparer d'un poste d'émission de T.S.F., ne faisait appel à aucun artifice, pour mieux faire entendre, dans la mise en phase de la fiction et de la situation de communication, la voix la plus intime d'un homme.

nicienne » de son écriture romanesque. Il lui a suffi en somme de découvrir que son théâtre avait toujours été là, qu'il était simplement enfoui dans ses romans, et que pour le mettre au jour il ne fallait encore une fois – pour reprendre une de ses images favorites – qu'oser déchirer la surface et laisser affleurer le fond. Mais si le dialogue théâtral a pu ainsi accueillir ce qui remonte du niveau profond de la sous-conversation, c'est à la faveur de ce versant nocturne de la radio, qui cultive l'onirisme, le trouble des identités et la communion des inconscients.

Choralités

L'ignorance, volontaire ou non, de certaines règles de base du théâtre radiophonique va aussi favoriser l'invention de ce dialogue d'un nouveau genre. Robin Wilkinson note que « l'absence de vision limite sévèrement (à 4 ou 5) le nombre de personnages, avec des voix distinctes, qui peuvent être identifiés dans une scène donnée. Le personnage doit se faire entendre sous peine de s'effacer »⁸. Nathalie Sarraute transgresse d'emblée ces règles : il y a sept voix parlantes (plus une quasi muette) dans *Le Silence*, neuf dans *Le Mensonge*, huit dans *Isma*.

La pluralité des voix, outre ses vertus musicales, présente l'intérêt de compliquer le repérage des personnages. Opérant un brouillage des frontières entre les locuteurs, elle facilite du même coup le brouillage des niveaux du discours : *ça parle*, c'est-à-dire que la parole flotte entre intériorité et extériorité, comme entre les parleurs, sans qu'on sache toujours précisément où et d'où *ça parle*. Le choix d'une pluralité de locuteurs dans les trois premières pièces, ce parti pris de choralité, va donc de pair avec cette « élasticité de l'énonciation » qu'évoque le même Robin Wilkinson, et qui permet au théâtre radiophonique « de confondre rêve et réalité, virtuel et actuel, comme pour suivre les processus mêmes de la subjectivité »⁹.

⁸ Robin WILKINSON, « Spécificités du théâtre radiophonique », in Michel COLLOMB (dir.), *Voix et Création au XX^e siècle*, Actes du Colloque de Montpellier, janvier 1995, Honoré Champion, p. 73.

⁹ *Ibid.*, p. 77.

Ainsi les voix des premières pièces de Nathalie Sarraute sont-elles — dans les moments de « plongée tropismique » au moins — comme des *personnages retournés*, n'exhibant, dans leur penser-parler désincarné, que la profondeur par laquelle ils se ressemblent tous. On est alors au plus près de ce que Martin Esslin décrit comme l'essence du théâtre radiophonique : une « scène de l'esprit », qui peut être celle de l'auteur, celle parfois du personnage, et, dans tous les cas, celle de l'imaginaire de l'auditeur¹⁰.

Pour installer cette scène de l'esprit, Sarraute n'a pas hésité à user d'un certain didactisme. Avec les trois premières pièces, on a l'impression que se rejoue en quelque sorte à la radio l'entreprise didactique qui sous-tendait *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*. Là un Narrateur, un « je » en proie aux tropismes, confiait au lecteur sa torture pour mieux le convaincre de la réalité de ce qu'il éprouvait ; ici, c'est le protagoniste qui s'empare de la parole pour convaincre de ses angoisses tropismiques (et de la justesse des réactions qu'elles provoquent) un « chœur » plus ou moins dubitatif et récalcitrant, qui renvoie à l'auditoire l'écho de ses réactions.

Comme dans les premiers romans par le narrateur, le tropisme est dit dans les pièces radiophoniques par le protagoniste : confessé ou forcé, il est exprimé, expliqué, voire proclamé ; il est le moteur avoué des actions. Il provoque le scandale, et le chœur est là pour faire retentir ce scandale. *Le Silence* nous propose un modèle d'une lisibilité extrême, une sorte de « prototype » aux lignes très nettes : dans un espace-temps abstrait (la conversation comme cadre absolu), le protagoniste (« Chevalier de la parole »¹¹ et Bouffon dostoïevskien) déclenche l'action en exposant les tropismes qu'éveille en lui l'attitude de l'antagoniste (qui peut être présent ou absent, muet ou non) ; il s'emploie à convertir le chœur à son inquiétude et à sa quête pour restaurer l'ordre du dialogue ; tous ensemble, ils vont au bout de la crise tropismique, jusqu'à un paroxysme d'angoisse à la fois pathétique et grotesque — avant de la surmonter *in extremis*.

¹⁰ Martin ESSLIN, "The Mind As A Stage: Radio Drama", in *Meditations: Essays On Brecht, Beckett And The Media*, Eyre-Methuen, London, 1980.

¹¹ D'après l'expression de Lucette Finas dans « Nathalie Sarraute : "Mon théâtre continue mes romans..." », Propos recueillis par Lucette Finas, *La Quinzaine littéraire*, 16 décembre 1978.

Des ondes à la scène

Les deux pièces suivantes sont des versions plus sophistiquées mais aussi un peu plus confuses de ce prototype. Dès *Le Mensonge*, la distribution des rôles, l'action, deviennent plus complexes ; le chœur est moins homogène, il se laisse encore entraîner par le protagoniste, mais de façon plus laborieuse et plus superficielle. Avec *Isma*, la confusion est à son comble : le couple protagoniste met plus de la moitié de la pièce à formuler clairement son angoisse tropismique ; le chœur « désaccordé » ne lui fait écho que de façon cacophonique, et loin de se laisser convaincre tire au contraire à hue et à dia ; l'action de la pièce ne consiste plus qu'en une contradictoire élucidation collective. Avec *Isma*, le théâtre choral se clôt dans la confusion des voix discordantes.

Au terme de cette évolution, un autre modèle va se dessiner. Il conjuguera la confrontation au présent de quelques protagonistes (et la circulation de l'angoisse tropismique entre eux), avec une mise en situation de plus en plus ferme : le lieu, le temps, la caractérisation des protagonistes et de leurs relations proposent un cadre qui n'est plus seulement le cadre formel d'une « conversation absolue », comme dans les trois premières pièces.

C'est beau ouvre cette nouvelle période de l'œuvre, où vont coexister romans abstraits et pièces « à personnages » : ce couplage improbable est d'autant plus remarquable que le rapport des deux textes, le romanesque et le théâtral, est particulièrement net dans le cas de *Vous les entendez* et *C'est beau*, et cela pour la première fois. Le contraste est donc d'autant plus frappant entre l'énonciation vertigineusement dialogisée du roman (la conscience du père, qui réfléchit toutes les autres et répercute leurs voix, n'a presque plus de contenu individuel définissable) et les positions si stables par comparaison des trois personnages de *C'est beau* : on pourrait presque aller jusqu'à les définir dans les termes de la psychologie la plus conventionnelle et certains ont vu dans la pièce le conflit d'un Père Autoritaire, d'une Mère Conciliante, et d'un Fils Révolté.

Tout se passe désormais comme s'il y avait une sorte de partage des tâches entre roman et théâtre : le roman pousserait jusqu'à ses ultimes conséquences le mouvement de dépersonnalisation du personnage entamé

depuis *Portrait d'un inconnu*, aboutissant avec *Vous les entendez ?* à un brouillage total de ses contours ; tandis qu'inversement le théâtre, récupérant les « personnages » tels qu'on les avait abandonnés dans *Le Planétarium*, les pousserait en sens contraire, vers une plus grande netteté¹². On finit ainsi par retrouver (dans *C'est beau, Elle est là, Pour un oui ou pour un non*) des quasi-personnages, c'est-à-dire sinon des personnages conçus comme des entités autonomes, selon le modèle dominant du classicisme au naturalisme, du moins des personnages partiellement *en cours de reconstruction*. Dans le partage des tâches entre roman et théâtre, le premier s'attachera de plus en plus à la représentation « cubiste » des tropismes contenus dans un moment donné, tandis que le second développera de plus en plus l'interlocution dans toutes ses dimensions.

Le mouvement qui a porté l'écriture romanesque vers le théâtre radiophonique semble refluer sur lui-même, créant un certain remous : l'expérience radiophonique a fait naître une écriture théâtrale qui requiert désormais la scène comme son lieu approprié, et parallèlement s'ouvre un nouvel espace pour le « roman parlé ».

De la langue « parée » à la langue parlée...

Les réalisations radiophoniques des trois premières pièces révèlent, comme on va le montrer, la difficulté qu'il y a à incarner la voix sarrautienne. Et il vaut la peine, au préalable, de revenir sur la présence de cette voix dans l'œuvre, et sur ses caractéristiques.

Nathalie Sarraute a formulé, dans *Les Fruits d'or*, l'opposition esthétique de la langue écrite et de la langue parlée – une opposition qui reproduit au niveau stylistique celle plus fondamentale qui existe entre discours clos et parole adressée. La langue écrite est chez Sarraute une langue parée, corsetée dans son style comme dans une « pesante robe de brocart », soulevant ses

¹² Dans *Le Planétarium*, les personnages sont perçus de l'intérieur comme centres d'une optique et récepteurs de tropismes, mais aussi de l'extérieur comme masques ou comme effigies ; dans ce tremblé d'une double vision, réside leur paradoxale densité. Le personnage nommé et défini de l'extérieur disparaît presque complètement avec *Les Fruits d'or* ; en revanche le théâtre aura l'occasion de donner une nouvelle et passionnante formulation à cette question du personnage, et au personnage comme question.

imparfaits du subjonctif comme une « traîne chamarrée », une langue élégante et qui semble traiter ses lecteurs avec une « courtoisie hautaine »¹³. Contacts moites, haleines tièdes, le style parlé se définit en revanche par la promiscuité presque gênante qu'il propose à l'interlocuteur et au lecteur. La langue parlée, c'est d'emblée une présence physique : souffle, chaleur, fluides, humeurs.

En dépit de cette présence physique, la parole dans les romans de Sarraute tend aussi vers un effacement progressif des idiolectes et sociolectes qui distinguent traditionnellement (au delà des marques linguistiques spécifiques) la langue parlée dans un texte écrit. Dans *Les Fruits d'or*, ces marques n'existent que dans les moments où la satire prend le dessus et où ces marques désignent au lecteur un discours particulièrement offensif (celui d'Orthil par exemple). La parole (extérieure ou intérieure, les deux se ressemblent de plus en plus) tend à apparaître comme présence antérieure à tout sujet.

La langue parlée de Sarraute n'est pas particulièrement théâtrale : ce n'est pas une parole sonore à « mettre en bouche » et à faire résonner ; mais elle a une sorte de théâtralité structurelle : c'est une parole qui suppose toujours le dialogue. Ce qui « fait voix » dans le texte sarrautien, c'est le fait que ce soit le rythme qui produise le sens. Et ce rythme coïncide avec un mouvement, qu'il crée et épouse, et qui est le mouvement de la recherche et de l'adresse ; mouvement-vers ou mouvement-contre, approche ou repli, il est toujours mouvement en dialogue avec l'autre.

... et de la langue parlée à la voix

Sarraute invente une voix d'avant la voix ou ce qu'on pourrait appeler, à sa suite, une « voix sous la voix ». C'est une voix intime, mais qui n'affirme aucune irréductible subjectivité, à cent lieues donc du « je » célinien, surdimensionné par la vocifération. C'est aussi une voix chorale, mais qui ne convoque pas la diversité sociale du monde, très loin également du « ils » de

¹³ Nathalie SARRAUTE, *Les Fruits d'or*, OC Pléiade, p. 539.

Queneau. Entre voix-je et voix-ils¹⁴, elle fait entendre une sorte de « voix-on », présence sans sujet, voix de ce qui chuchote en chacun de nous à la rencontre de l'autre. Cette voix est en quête, et sa quête est utopique puisque ce qu'elle vise, le plus souvent, c'est un idéal de la communication. Ne plus exister comme marque de la subjectivité, mais se résorber dans les mots prononcés (comme en eux le son dans le sens) : tel est le rêve de transparence qu'on trouvera exprimé dans les livres ultérieurs, en particulier dans ces moments presque idylliques de récitation¹⁵ que mettent en scène *Enfance* ou *Tu ne t'aimes pas*. Il faudrait arriver à la plus grande neutralité possible dans la prononciation afin de maintenir la plus grande transparence possible de la communication. Mais cette transparence est impossible, Sarraute le sait bien, et elle fait de cette impossibilité l'objet même de ses drames.

Car l'intensité et la singularité du parler est irréductible : parfois appréhendée comme signe d'une condition sociale, elle est aussi rapportée à une réalité plus trouble : celle des pulsions, y compris sexuelles, qui sont à l'œuvre dans la parole (le tic de langage comme indice de pulsions est présent dès les premiers textes). La vision sarrautienne des rapports entre voix et libido pourrait évoquer certaines recherches qui commençaient à l'époque sur la voix¹⁶ — recherches qui reposaient souvent sur l'hypothèse de retrouvailles avec une authenticité infra-linguistique. Mais Sarraute refuse toute mythologie de la voix : si elle maintient l'utopie de la transparence, c'est comme enjeu d'une lutte incessante. *Isma* (comme *Entre la vie et la mort*) met en scène cet affrontement : au nom de l'utopie d'une voix transparente, c'est une mêlée discordante de voix réelles, toujours déjà prises dans un réseau d'interactions sociales, émotionnelles, pulsionnelles, et dans une tension insoluble entre code et corps.

¹⁴ Je reprends ici les réflexions de Jean-Pierre Martin dans *La Bande sonore*, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre, Librairie José Corti, 1998.

¹⁵ « [...] il faut surtout que je parte sur le ton juste [...] ne pas faire trop monter, trop descendre ma voix, ne pas la forcer, ne pas la faire vibrer [...] les mots se détachent très nets, exactement comme ils doivent être, ils me portent, je me fonds avec eux » (*Enfance*, OC *Pléiade*, p. 1088). « Nous n'étions plus rien que lui [le poème]... Notre voix était sa voix... elle recevait de lui ses inflexions... » (*Tu ne t'aimes pas*, OC *Pléiade*, p. 1198).

¹⁶ Des expériences de théâtre comme celles des Roy Hart Speakers aux spéculations des psychologues sur le « cri primal ».

Les réalisations radiophoniques

À la radio, comme l'espérait sans doute Sarraute, l'auditeur allait pouvoir entendre mieux qu'ailleurs cette lutte et ses enjeux. Il ne serait pas distrait de la « scène de l'esprit » où elle se déroule : il ne subirait aucune des tentations d'interprétation psychologique ou sociologique que l'apparence physique des acteurs induit si souvent. L'étude des réalisations radiophoniques montre qu'en réalité il n'est pas si facile de se débarrasser de ces tentations. Une voix a elle aussi des connotations, physiques évidemment, mais aussi psychologiques et sociales¹⁷.

En septembre 63, la première pièce est écrite et Jochen Schale, le responsable du théâtre radiophonique au Süddeutscher Rundfunk, l'accepte avec enthousiasme ; il exprime sa conviction de tenir avec ce *Hörspiel* « l'événement le plus important de notre saison »¹⁸. Pourtant, l'auteur manifeste d'emblée une certaine appréhension quant à la manière dont le texte peut passer à la radio, employant à ce propos, de façon assez significative, le mot de lecture : « la lecture de ce texte à la radio sera très délicate. Car il s'agit, pour la plupart du temps, d'un dialogue irréal qui doit être dit un peu en sourdine [...] [le jouer] comme du dialogue réaliste [serait] désastreux. »¹⁹

Le *Hörspiel* est diffusé sur les ondes du SDR le 1^{er} avril 1964. La critique est impressionnée par la nouveauté et la radicalité du texte. Mais elle re-

¹⁷ « À l'audition d'une voix, la majorité des auditeurs sollicités de lui prêter un visage et un caractère décrivent un "père noble", une "ingénue", une "coquette", un "jeune premier", etc. Ce sont là des sortes d'archétypes inscrits dans l'imagination du public [...] ces images phoniques [...] ne font pas appel à l'expérience matérielle de la réalité courante, mais à une expérience au second degré : l'expérience théâtrale » (Étienne FUZELLIER, « Spécificité du théâtre radiophonique », *Revue des arts du spectacle*, n° 1, CERTC, Université Lumière Lyon II, 1993, p. 21). Il va de soi que ces archétypes évoluent en même temps que les représentations artistiques qui les ont modelés, et que le cinéma, par exemple, a certainement créé de nouveaux archétypes tandis que d'autres tombaient en désuétude...

¹⁸ Lettre à Nathalie Sarraute du 20 septembre 1963. La correspondance entre Jochen Schale et Nathalie Sarraute au sujet des *Hörspiel* de cette dernière est inédite ; elle m'a été aimablement communiquée par M. Jörg Hucklenbroich, du service Documentation et Archives du Südwestrundfunk à Stuttgart. Les passages cités ont été traduits par Franz Schneider.

¹⁹ Lettre du 17 janvier 1964.

grette le traitement conventionnel de sa mise en ondes, jugée inadéquate en ce qu'elle méconnaît la musicalité du texte : elle « met en scène cette prose en grande partie lyrique comme si on avait affaire à du réalisme psychologique », donnant presque – un comble à la radio – à « voir des personnages »²⁰ ! Une autre chronique enfonce le clou, comparant Hans-Christian Blech (H1) à « un reporter sportif haletant » et regrettant son « ton théâtral », tout en notant que le jeu des actrices, plus intérieur, comme « aspiré par l'invisible » indiquait la direction juste²¹.

Au total, c'est un accueil mitigé, chaleureux sur le texte mais critique sur la réalisation. Il justifie rétrospectivement les craintes de Nathalie Sarraute : la mise en œuvre de son texte à la radio est effectivement une chose « délicate », et le risque est très grand de voir les réalisations aplatis le va-et-vient de son dialogue entre surface et profondeurs.

Le malentendu ne fait, d'une certaine manière, que commencer.

Dans la réalisation de la RTBF diffusée en Belgique, une courte introduction à la pièce insiste sur l'aspect satirique du *Silence* : ces « moulins à paroles vides qui ne tuent le vide qu'en apparence » dénonceraient la vacuité de l'élite snob, le « guignol social ». L'écoute de la pièce confirme malheureusement cette lecture. Sur un rythme très soutenu de comédie (40'41''), sans aucune différenciation des plans sonores, une discussion de salon est menée par H1, dont l'acteur tend à faire le porte-parole un peu « énervé » d'un certain groupe social : débit très rapide, voix assurée, un rien gouailleuse, ne reculant pas devant certains effets parodiques, il propose un personnage de mondain ironique que déstabilise un moment la présence d'un invité qui ne joue pas le jeu. Ce typage plus ou moins volontaire et l'absence totale, chez l'acteur, et de lyrisme et d'angoisse, fait qu'à aucun moment l'auditeur n'a l'impression d'accéder à une quelconque dimension intérieure de H1. À bien

²⁰ Helmut M. BRAEM, *Stuttgarter Zeitung*, 13 avril 1964. C'est encore le service Documentation et Archives du Südwestrundfunk qui m'a fourni le recueil d'articles de presse sur les créations radiophoniques des pièces de Sarraute ; c'est un recueil assez riche, car la critique radiophonique allemande est incomparablement plus développée que la française à la même époque. Les passages cités sont également traduits par Franz Schneider.

²¹ Werner KLIPPERT, *Funk-Korrespondenz*, n° 15, 9 avril 1964.

des égards, la réalisation de la RTBF reconduit et aggrave le « malentendu » du *Hörspiel* allemand.

Certes, il y aura de relatifs succès : dans *Le Mensonge*, mis en ondes par Heinz von Cramer, « les acteurs laissent entendre la pensée derrière les mots. C'est une performance rare à la radio. La surface de la conversation était tendue comme un tympan et fine comme du papier de soie »²². Malheureusement, la pièce déçoit par rapport au *Silence*, dont on trouve qu'elle répète le « patron » avec moins de substance. La réalisation française de cette même pièce est également plus juste : les moyens d'expression radiophoniques, utilisés sobrement mais efficacement, jouent dans un sens favorable au projet sarrautien. On entend, dans la multiplicité de voix le plus souvent non identifiables, la choralité d'un théâtre mental.

C'est plus encore le cas pour *Isma*, dont la réalisation radiophonique française, due à Claude Roland-Manuel, est aussi plus inventive. Deux plans sonores sont ici nettement différenciés, celui de la « vie profonde », où se déroule l'essentiel du dialogue, étant comme enchâssé dans celui de la vie sociale, perceptible par bribes. L'expressivité du jeu – qui n'exclut ni la subtilité ni, à certains moments, l'outrance – peut être accentuée par des ralentissements, des chuchotements, ou la présence du souffle, voire parfois le râle. Ce traitement sonore expressionniste entraîne la pièce vers un onirisme très prenant, où se perd d'ailleurs parfois le premier degré du sens²³.

Mais avec *Isma* se clôt la période spécifiquement radiophonique de Sarraute, on l'a dit. La mise en ondes (assez peu inventive il est vrai) de *C'est beau* le confirme : pour la première fois, nous ne sommes plus dans un théâtre mental, sur la scène irréelle où d'autres nous-mêmes donnent voix à nos plus intimes sensations, dans une sorte de conversation absolue. Nous sommes avec un père, une mère et un fils, enfermés avec eux dans leur intérieur bourgeois. Le naturalisme du jeu nous suggère des silhouettes caractéristiques, et sa relative platitude nous renvoie à une mimique absente qui pourrait seule, peut-être, l'enrichir. À l'écoute de voix aussi aisément repé-

²² Helmut M. BRAEM, *Stuttgarter Zeitung*, 8 mars 1966.

²³ L'histoire du crime devient par exemple assez obscure et on a du mal à la relier au reste de la pièce, mais ce moment n'en garde pas moins une grande efficacité émotionnelle.

rables (dans tous les sens du terme), l'auditeur ne recueille de sa situation d'aveugle aucun surplus d'imaginaire, mais ressent un simple manque. Le médium radiophonique n'est plus ici en adéquation avec le projet sarrautien : au lieu de nous proposer une « excursion » en terrain dramaturgique inconnu, il ne fait que nous donner le regret, puisque nous sommes munis de tant de repères, de ne pouvoir en jouir aussi complètement qu'au théâtre.

Elle est là confirme cette désaffection. La cinquième pièce de Nathalie Sarraute donne lieu à un échange épistolaire avec la radio de Stuttgart, qui illustre bien le changement de cap de son écriture, et la relative naïveté avec laquelle il s'accomplit. La première réaction de Jochen Schale, à la réception du texte, est de souligner la difficulté d'adapter la pièce à la radio à cause de ce qu'il appelle « la scène ouverte » (il s'agit du moment où H2 interpelle la salle, et où en réponse H3 surgit du public pour venir lui prêter main forte sur scène)²⁴. La réponse de Sarraute témoigne d'une relative incompréhension : « [...] il m'avait semblé précisément, en écrivant la pièce, qu'il serait intéressant d'établir une sorte de communication directe avec les auditeurs, comme avec les spectateurs, leur présence muette étant « ressentie » par les acteurs ». Mais elle envoie malgré tout quelques modifications. Dans la lettre suivante, Jochen Schale explicite les objections qu'il continue à avoir :

Je dois malheureusement dire que la traduction pour la radio de cette « scène ouverte » si essentielle, continue à m'apparaître problématique. [...] Le spectateur ressent la pièce à partir d'une distance consciente, qui va être transgressée ; il voit les interprètes dans leurs rôles. L'auditeur, lui, [...] ne se voit séparé de l'action par aucune rampe, mais il ressent un isolement en tant qu'individu séparé de la communauté d'un public. [...] Le parallèle avec la scène serait, à mon avis, absolument inadéquat.²⁵

L'objection de Schale impliquait l'écriture d'une nouvelle pièce, qui aurait été aussi spécifiquement radiophonique que le texte initial était spécifiquement scénique. Mais Nathalie Sarraute n'envisageait plus la radio que comme la destination secondaire de sa pièce. Elle ne récrivit pas *Elle est là*, et sa cinquième pièce ne fut pas diffusée. On comprend pourquoi en écoutant la captation radio de *Pour un oui ou pour un non*. Quelque chose d'essen-

²⁴ Lettre du 1^{er} avril 1977.

²⁵ Lettre du 25 mai 1977. Schale écrit d'ailleurs qu'il a passé beaucoup de temps à lire les modifications (apparemment en français) et à y réfléchir.

tiel a changé dans le théâtre de Nathalie Sarraute : on y entend se fermer des portes et s'ouvrir des fenêtres sur des oiseaux qui chantent. Avec ce retour au naturalisme radiophonique par l'utilisation traditionnelle du « décor de bruits », on a la confirmation que la période où la radio a été pour Sarraute un mode d'expression et d'expérimentation est bien finie.

Résonances de l'Histoire

C'est pourtant à la radio qu'on entend le mieux un aspect souvent négligé de l'œuvre de Sarraute : ce que nous appellerons la *résonance historique et politique* de son écriture. Cette dimension nous semble particulièrement présente dans les deux premières pièces, *Le Silence* et *Le Mensonge*, que leurs titres mêmes, ainsi que leurs dates de composition très rapprochées, invitent à concevoir un peu comme un diptyque. Dans ces deux pièces se laisse deviner, comme en filigrane, un questionnement (plus qu'une réflexion) politique, qui s'enracine dans l'expérience de la deuxième guerre mondiale. Cette dimension sera moins importante dans *Isma*, où elle subsiste pourtant sous forme d'allusions difficilement compréhensibles autrement. Et surtout on la retrouvera, beaucoup plus directement articulée cette fois, dans *Elle est là*.

En envisageant la thématique des deux premières pièces dans le contexte de leur création, on peut formuler l'hypothèse que la dimension politique de l'œuvre de Sarraute est particulièrement audible dans son versant théâtral radiophonique. Présente aussi dans ses romans, elle ne tient pas à cet aspect « en deçà de l'humain » que pouvaient illustrer certains Nouveaux Roman-ciers (ceux qu'on a désignés comme « l'école du regard »), mais plutôt à la façon insistante – et qui semble pourtant presque involontaire – dont les catastrophes du siècle reviennent hanter son écriture, particulièrement dans le vocabulaire métaphorique²⁶.

²⁶ Chassée de la surface du texte, l'Histoire s'est réfugiée dans sa profondeur, dans le corps du texte, dans les mots et dans l'ombre des mots. « Rien ou presque, à la surface de ce théâtre, ne nomme explicitement l'Histoire ; tout par en-dessous l'exsude et la désigne », écrit Jacques Lassalle dans « Le théâtre de Nathalie Sarraute ou la scène renversée », *L'Esprit Créateur*, XXXVI, n° 2, été 1996, p. 71 et 72.

Dans le théâtre radiophonique, cette dimension apparaît plus nettement encore, à cause du dispositif de réception.

Si l'on essaie, pour écouter *Le Silence*, de se doter « d'oreilles allemandes », on peut entendre un étonnant dispositif dramatique d'interpellation de l'auditoire. On a vu que la pièce développe les tropismes ressentis par le protagoniste H1 à cause du silence « pesant » que garde un certain Jean-Pierre au cours de la conversation. Mais le personnage de Jean-Pierre, silencieux jusqu'aux toutes dernières répliques, n'a pas de consistance à la radio, contrairement à la scène où il impose (de face, comme chez Lassalle, ou de dos, comme chez Barrault) une persistante présence. L'auditeur, naturellement muet, peut donc aisément oublier Jean-Pierre, ou se mettre à sa place, et se sentir finalement le destinataire de la longue suite d'imprécations, supplications et agressions, par laquelle H1 tente de « réduire » son silence. Cette identification est encore facilitée par le fait que H1, contrairement au groupe, n'interpelle jamais Jean-Pierre en utilisant son prénom, mais par un « vous » très ambigu. L'auditeur reçoit alors l'injonction contradictoire de parler et de se taire, ou pour mieux dire on le somme de parler s'il veut entendre la belle histoire que H1 a interrompue à cause de lui. Pris au piège d'une construction en abyme où le désir d'entendre renvoie indéfiniment à un refus ou à une impossibilité de parler, il devient le protagoniste d'une malédiction radicale de la communication.

« Ce terrible désir d'établir le contact » : la formule empruntée par Sarraute à Katherine Mansfield et qu'on pourrait mettre en exergue à toute son œuvre, nulle part peut-être on ne l'entend avec autant de violence que dans *Le Silence*. Celui qui par son silence rend la poésie impossible, celui qui est « destructeur », qui « paralyse et les voix et les cœurs », est aussi celui qui d'un mot pourrait délivrer et guérir les âmes. Il est cet autre, sauveur et tourmenteur avec lequel il est vital d'établir le contact, ce « tout puissant Autrui » auquel il nous faut « mendier notre Moi », comme l'écrit René Girard à propos du *Planétarium*²⁷. Mais il est aussi, sur les ondes de la radio allemande, le descendant réel de ces « Messieurs bien sanglés, bottés, et

²⁷ René GIRARD, compte rendu sur *Le Planétarium*, *The French Review*, volume 34, n° 1, octobre 1960, p. 111 et 112.

décorés »²⁸, qui ont pendant l'Occupation considéré comme indigne de tout contact et hors humanité une partie de la population européenne, dont Sarraute. Cette réalité-là s'entend dans la pièce – et plus nettement encore si on se rappelle qu'elle fut d'abord entendue à la radio par des oreilles allemandes.

Quelques années plus tard, nous trouverons dans la bouche de H2, le protagoniste de *Elle est là*, une réflexion qui peut valoir, nous semble-t-il, pour définir la façon indirecte, détournée, dont l'Histoire est présente dans l'œuvre de Sarraute, et la façon « minuscule » – et pourtant profonde – dont la politique est vécue. C'est le final de la pièce, le moment où H2 – qu'on a vu tout au long de la pièce se battre pour obtenir de Elle un débat d'idées – accepte finalement de rester seul avec son idée, sans plus chercher à la faire partager mais sans y renoncer non plus :

C'est drôle, maintenant je crois que je commence pour la première fois à comprendre... Une petite chose, une toute petite chose sans importance vous conduit parfois ainsi là où l'on n'aurait jamais cru qu'on pourrait arriver... Tout au fond de la solitude... dans les caves, les casemates, les cachots, les tortures, quand les fusils sont épaulés, quand le canon du revolver appuie sur la nuque, quand la corde s'enroule, quand la hache va tomber... à ce moment qu'on nomme suprême... avec quelle violence elle se redresse... elle se dégage hors de son enveloppe éclatée, elle s'épand, elle, la vérité même... la vérité... elle seule...²⁹

La liberté de penser, la nécessité du dialogue, ce sont de « grandes idées », de celles qui mettent en branle les peuples, causent de grands mouvements historiques, et éventuellement inspirent des œuvres engagées. Mais pour Nathalie Sarraute, la responsabilité politique et historique commence avec la responsabilité du langage et de la parole. C'est pour un usage responsable de la parole que H2, comme tous les protagonistes du théâtre de Sarraute, combat à sa façon excessive et à son niveau minuscule. Et c'est cette responsabilité-là que Sarraute, dans ses pièces radiophoniques, a fait entendre avec une particulière netteté.

²⁸ Nathalie SARRAUTE, « De Dostoïevski à Kafka », *OC Pléiade*, p. 1576.

²⁹ Nathalie SARRAUTE, *Elle est là*, *OC Pléiade*, p. 1493.