Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: 3 (1980)

Heft: 4

Buchbesprechung: Comptes rendus bibliographiques

Autor: Tappy, José-Flore / Bruttin, Françoise

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.09.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Les Voies de la création théâtrale, VI, Editions du Centre national de la Recherche scientifique, Paris, 1978, 511 p.

Ramuz/Wotruba, Editions Erker, Franz Larese et Jürg Janett, Saint-Gall, 1979, 81 p.

Le 6e volume des *Voies de la création théâtrale* s'ouvre sur *L'Histoire du Soldat* de Ramuz et Stravinsky, mise en scène à Tours au Théâtre de l'Université en juin 1975. Quatre études riches et fouillées rendent compte du travail accompli jusqu'à la réalisation du spectacle.

Les deux premières études témoignent d'une expérience vécue de l'intérieur et par la scène, puisqu'elles sont l'affaire respectivement du metteur en scène, Jean-Pierre Ryngaert, et du chef d'orchestre, Jean-Michel Vaccaro. Les deux dernières études émanent d'observateurs qui ont assisté aux répétitions sans en être les participants directs, mais qui ont contribué à ce document par un travail de recherche personnelle mené parallèlement au travail scénique. Jean Jacquot tout d'abord explore la genèse du texte de Ramuz et conduit une réflexion approfondie sur ses états successifs. Myriam Louzoun porte, elle, un regard rétrospectif sur le spectacle de Tours en le comparant à la représentation de 1918, date de sa création.

Le grand intérêt de cette publication réside à mon sens dans la méthode de travail utilisée et dans la réflexion qui la sous-tend: elle nous permet de mesurer à quel prix s'obtient un spectacle pour ceux qui ne se contentent pas de transposer sur scène, de façon littérale, un ouvrage de bibliothèque, mais qui veulent le saisir dans sa dimension temporelle en le replaçant dans les conditions mêmes de sa création, et retrouver, sous les multiples interprétations qui l'ont recouvert, les intentions premières des auteurs.

D'entrée de jeu Ryngaert expose les difficultés de la mise en scène de l'*Histoire du Soldat.* Parmi les principales, je citerai la lourde réputation culturelle de la pièce, dont les vues moralisantes — du type «l'argent ne fait pas le bonheur» ou «il faut être content de ce qu'on a» — embarrassent l'interprète plus qu'elles ne le convainquent. Pour s'en délivrer, Ryngaert et ses comédiens interrogent le livre qu'ils ont en main, le confrontent à la version originale de 1918, s'approchent dans la mesure du possible des manuscrits qui l'ont précédée afin de rejoindre au plus près le sens initial.

La musique d'autre part, par la place qu'elle tient dans l'ensemble de l'ouvrage, constitue une présence menaçante pour la prose de Ramuz que l'on risque d'envisager comme un élément rythmique secondaire accompagnant l'orchestre. Ce serait réduire à de simples qualités sonores un texte porteur de

sens et ancré dans la réalité. Une juste coordination entre la musique et le texte reste donc problématique pour les interprètes et représente une des difficultés majeures à surmonter. D'autant plus que la parole est rare; sa concision, déroutante pour les comédiens, exige de leur part une maîtrise du geste et de l'expression corporelle qui soit aussi grande que celle de la diction. J. Jacquot apporte à ce sujet de précieuses indications sur le style de jeu souhaité par Ramuz, en s'appuyant sur l'exemplaire du texte annoté par Gagnebin, Lecteur en 1918, et sur diverses lettres de l'écrivain adressées pour la plupart aux acteurs. Il s'agit avant tout de suggérer la charge émotive au lieu de s'investir totalement dans les mots; d'où l'extrême difficulté pour l'acteur d'adopter le ton juste. Incarner le personnage de l'intérieur (comme «cette puissance d'attente immobile» que Ramuz désire pour le Soldat) n'est pas à la portée de tous les comédiens. On mesure ici l'importance de telles observations pour une mise en scène et à quel point l'apport du chercheur peut être déterminant dans le choix des interprètes.

En ce qui concerne les options de la mise en scène de Tours, Ryngaert se propose de concilier deux registres thématiques à première vue incompatibles: celui du monde forain et celui de la réalité de 1918. Ramuz et Stravinsky affirment en effet ouvertement leurs intentions: renouveler par un minimum de moyens le théâtre musical, le dégager de tout esthétisme, et lui rendre la simplicité fraîche et vigoureuse du théâtre forain. Le jeu, clair et direct, se résume à quelques gestes essentiels et immédiatement compréhensibles; les sentiments concentrent en peu de mots une vérité humaine universelle. Ramuz écrit au peintre Auberjonois, responsable des décors et des costumes lors de la création en 1918: «Il y aurait d'assez beaux effets à tirer de la *rigidité* de l'étoffe. Le diable doit être *en bois*. Les gestes de nos acteurs sont trop humains.» Aussi s'agit-il pour le metteur en scène d'éviter toute psychologie de nature trop réaliste et de maintenir les personnages à un certain degré d'abstraction. Mais par ailleurs, les références au monde concret de 1918 préoccupent également Ramuz. Et Ryngaert l'atteste par des exemples tirés du manuscrit de la création: «plus long et plus nourri que le texte publié et qui sert à la plupart des représentations actuelles, ce manuscrit constitua pour nous un peu le «roman» de la pièce. Les personnages y ont les pieds bien sur terre, ils n'ont rien de fantoches ni d'archétypes» (p. 30). Cette version présente des êtres humains tout actuels, victimes du monde capitaliste de l'après-guerre où les tentations sont concrètes: vie des casinos, mondanités. Le monde féerique du conte (le palais, le roi, la fille à marier) se superpose ici à cette réalité, sans l'évincer. Ryngaert se veut fidèle à cette double perspective, même si l'écrivain modifie finalement son texte dans le sens du conte et de l'imagerie populaire. On pourrait se demander toutefois pourquoi Ramuz évolue de cette manière? Renie-t-il les références trop réalistes du début? Ou vise-t-il seulement une efficacité scénique plus grande en simplifiant l'ensemble? Ryngaert opte pour la deuxième hypothèse et, en tant que metteur en scène, s'autorise à passer outre, car «[...] la force de l'œuvre réside toujours dans cette entrée inattendue et brutale du monde réel dans l'univers organisé du conte. Les contes n'excluent jamais tout à fait les références à une réalité qui les a nourris» (p. 31).

Rendre à l'ouvrage toutes ses significations en regroupant les diverses préoccupations de l'auteur est un choix audacieux. Ryngaert ne craint pas la contradiction; au contraire, il l'affirme, comme un rapport dynamique entre les choses. «L'enjeu de la réalisation consiste à faire surgir dans les images scéniques cet ensemble de rapports, cette relation dialectique entre une poésie de l'imaginaire et une poésie du quotidien susceptible de parler au spectateur contemporain» (p. 31).

Quant au travail scénique, il consiste, avant de répéter la pièce proprement dite, en une pratique de l'improvisation où les acteurs approfondissent le «non-dit» du texte, l'interrogent, s'y absorbent, puis s'efforcent de l'exprimer, comme pour porter l'œuvre en eux plus pleinement, jusque dans ses parties cachées; pour tenter également de remonter le cours de la création et retrouver, par l'intuition, ce que Ramuz avait peut-être conçu puis abandonné. Ce travail d'improvisation témoigne d'abord d'une grande liberté d'approche, dans la mesure où l'acteur, au lieu de se limiter à ce qui est formulé, se risque dans l'inconnu avec pour seul appui sa réflexion sur les personnages. Il conduit ensuite à d'étonnants résultats: les comédiens ont recréé par l'improvisation des scènes que Ramuz avait effectivement écrites puis supprimées, et que Jean Jacquot retrouva dans les manuscrits préparatoires. Des itinéraires différents ont ainsi mené les acteurs et le chercheur aux mêmes découvertes. Convergence remarquable de deux méthodes de travail trop souvent jugées incompatibles, voire même contradictoires: travail créatif et recherche méthodique, invention scénique et étude sur documents. Et Ryngaert de conclure: «Nous avions éprouvé le besoin de réinventer les scènes qui nous semblaient correspondre à des lacunes, à des silences du récit, et nous apprenions que ces scènes avaient existé et que Ramuz les avaient éliminées pour des raisons que J. Jacquot examine dans son travail. Au-delà de la coïncidence ou de l'anecdote gratifiante, nous avons trouvé là une occasion de dépasser les rapports mécanistes posés entre la théorie et la pratique, puisque celle-ci ne précède plus celle-là, ou inversement, mais que toutes deux se posent comme irremplaçables lorsqu'elles entament un dialogue où c'est le va-et-vient des interrogations et l'alternance des réponses qui justifient la collaboration» (p. 51).

Jean-Michel Vaccaro introduit son étude sur la musique de l'*Histoire du Soldat* en situant Stravinsky dans la longue tradition du théâtre musical en Occident. Afin d'interpréter de façon adéquate la partition, il s'agit d'en percevoir la nature propre et d'en saisir toute l'originalité. Ni descriptive ni imitative, la musique de Stravinsky déçoit quiconque y cherche une référence précise à la réalité, et Vaccaro cite directement le compositeur: «la musique est impuissante à exprimer quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature»; elle n'est «qu'une séquence d'élans et de repos». Variant les mêmes motifs à l'infini, mélangeant les genres musicaux, Stravinsky se préoccupe avant tout de la matière sonore, pour ses timbres, ses rythmes, ses pulsations, et la travaille en dehors de tout souci d'ordre anecdotique. Le contenu du drame entre en ligne de compte, bien sûr, mais demeure secondaire. «La logique dramatique et la logique musicale, poursuit Vaccaro, ne se recouvrent que partiellement; la seconde s'appuie, certes, sur la première mais, en fin de compte, la surplombe» (p. 57). Avec la pure couleur des sons, Stravinsky crée une réalité nouvelle, abstraite si on la compare à l'enchaînement familier des choses, concrète si on la perçoit comme l'élaboration d'une durée, car «elle crée le temps du spectacle lui-même; elle en détermine le rythme et la forme» (p. 76). C'est mesurer la portée novatrice d'une telle partition, et deviner déjà l'originalité des rapports qu'elle va entretenir avec le texte: «[...] jointe au récit et au jeu dramatique, elle entretient avec ceux-ci des rapports divers de conjonction et d'opposition, de consonance ou de dissonance, de retard ou d'anticipation. Tour à tour elle commande ou obéit au déroulement du drame» (p. 56).

Fortement intégrée dans le drame puisque la parabole du violon en constitue l'enjeu, la musique n'en existe pas moins indépendamment: les mots et les sons convergent mais ne fusionnent jamais. A cet effet, Ramuz et Stravinsky insérè-

rent l'orchestre dans le dispositif scénique de façon bien visible, sur un petit tréteau à côté de l'aire de jeu, conférant à la musique une existence concrète et autonome: «A chacune des interventions musicales, l'expression gestuelle de l'orchestre vient contrepointer les autres images de la représentation. La musique est vue tout autant qu'entendue» (p. 72).

Jean Jacquot, homme de lettres, se penche sur la genèse du texte et l'envisage sous trois aspects: remontant tout d'abord aux sources dont Ramuz s'est inspiré — un recueil de contes populaires russes et en particulier «Le Déserteur et le Diable» d'Afanassiev — il compare les deux textes, tant du point de vue thématique que formel. Par une observation minutieuse des emprunts de Ramuz au modèle initial, il parvient en retour à mesurer de manière éclairante l'apport personnel de l'auteur. Sont relevées en particulier la concision — le texte de Ramuz, contrairement à la tradition populaire où les événements foisonnent, frappe par sa sobriété; une plus grande cohérence dans l'enchaînement des épisodes, et, par suite, davantage de vraisemblance. Mais surtout Ramuz crée le rôle du Récitant pour commenter l'histoire des personnages. L'illusion scénique traditionnelle se dissipe chaque fois que le narrateur prend la parole, puisqu'il instaure une distance par rapport au jeu de scène. Ce dédoublement de la vision, cette prise de conscience de l'œuvre par elle-même représente sans doute l'apport le plus neuf à la pratique du conte et témoigne chez Ramuz d'une volonté de réinventer le théâtre.

Après avoir situé le texte de Ramuz par rapport au conte, J. Jacquot le confronte à sa propre évolution, en menant une étude attentive des différents manuscrits. Ses lectures l'amènent à découvrir l'extraordinaire obstination dans le travail avec laquelle, d'année en année, Ramuz reprend le même texte. Très tôt insatisfait, il récrit l'*Histoire* moins d'un an après sa création sur scène et ne cesse de la remanier jusqu'à sa mise au point en 1944, date de sa dernière publication, chez Mermod, en édition séparée.

Les hésitations et les doutes de l'écrivain, les moments de certitude et les choix qui en résultent répondent à un souci constant: la volonté de simplifier. D'une version à l'autre, Ramuz avance par élimination: il concentre l'œuvre autour de quelques éléments essentiels afin qu'elle gagne en tension et qu'elle acquiert une plus grande efficacité scénique, écartant tout ce qui lui paraît trop anecdotique ou descriptif; sacrifiant parfois même la parole à la seule expression du geste. Comme mû par une même impulsion, le peintre Auberjonois simplifie de plus en plus ses maquettes lorsqu'il assume la création des décors en 1918. D'un croquis à l'autre, les détails pittoresques disparaissent; le peintre ne retient que quelques éléments emblématiques et renonce à «faire vrai». «Peu d'ombres, elles alourdissent; peu de reflets, ils détaillent; mais de grandes masses, un sentiment étonnant des volumes» note-t-il à propos des décorations d'une baraque foraine. Et comme pour sceller cette communauté d'intentions, Ramuz écrit en 1943 sur la peinture d'Auberjonois: «On arrive à la ressemblance par la suppression de l'objet en laissant sa place vide: il est défini par son entourage. Ce qui est significatif souvent, c'est ce qui manque.»

L'échange Ramuz-Stravinsky constitue le troisième aspect de cette genèse du texte. En effet, il n'y eut jamais de division des tâches durant toute l'élaboration du spectacle, mais un travail en commun, où l'écrivain, le musicien et le peintre ne cessèrent de se concerter, jusqu'à la mise en scène elle-même qui fut assumée par les auteurs (à ce propos, J. Jacquot parle à juste titre d'une «entreprise artisanale», où tout devait être créé par soi-même, de la conception jusqu'à la réali-

sation). Si Ramuz et Stravinsky se rencontrent régulièrement afin d'échanger leurs idées et confronter leurs compositions, leurs intentions ne concordent pas toujours. Le premier, particulièrement sensible au travail d'équipe que fut la création, élabore son texte au plus près de la musique, cherchant à épouser ses rythmes par une recherche de l'assonance et un mode de diction très étudiés; de même conçoit-il très tôt, en même temps qu'une forme verbale, un style de jeu et des idées de décor. De son côté Stravinsky, en franc-tireur, préfère une alternance du texte et de la musique sans superposition, et revendique l'indépendance foncière de chaque moyen d'expression. Or, comme le remarque J. Jacquot, le grand mérite de leur travail en commun est d'avoir su dépasser ces divergences sans les effacer. Si l'œuvre est le fruit d'«aménagements parfois difficiles», elle s'est accomplie dans le respect et l'estime de l'autre. Texte et musique furent conçus de manière autonome: le texte peut être lu chez soi, la musique entendue en concert; mais en même temps, les nombreuses remises en chantier, surtout chez Ramuz, témoignent d'une préoccupation impérieuse: créer dans la confrontation et la remise en question. Les auteurs concilièrent deux cultures, deux tempéraments, deux moyens d'expression — «J'étais Russe [...] Stravinsky était Vaudois [...]» écrit Ramuz dans ses *Souvenirs sur Igor Stravinsky* — tout en gardant chacun son style propre. C'était faire preuve du sens le plus haut de l'universalité. Et Ramuz salue son ami en ces mots pléniers: «[...] vous m'avez appris, en étant vous-même, à être moi-même.»

Myriam Louzoun introduit la dernière étude en dégageant les particularités formelles de l'œuvre, notamment les rapports qu'entretiennent les différents moyens d'expression (musique, dialogue, jeu, récit, danse). Dans une première partie, elle décompose l'ensemble de l'œuvre en ses plus petites unités afin de les mesurer, de les comparer; elle désincarne volontairement les personnages pour ne retenir que leurs actes, à l'état pur, éliminant tout ce qui peut les qualifier (*qui* agit et *comment*) dans l'intention de mettre en évidence l'«ossature» du texte, son fonctionnement à travers la chaîne des événements. Elle réduit enfin le texte à ses caractéristiques prosodiques, la musique à une alternance de pauses et de mouvements, le jeu de scène à une succession d'attitudes; c'est alors qu'elle analyse leurs combinaisons. *L'Histoire du Soldat* devient un ensemble d'opérations complexes régies entre elles par des rapports d'opposition ou de parallélisme.

Plus enrichissante à mon sens, la deuxième partie de son étude, intitulée «l'œuvre actualisée», nous montre avec précision ce que la mise en scène de Tours modifie de la conception initiale des auteurs. M. Louzoun relève en particulier l'intégration étroite de la musique en tant qu'élément distinct dans l'œuvre. Ramuz et Stravinsky l'avaient déjà réalisée par la disposition de trois aires de jeu communicantes (pour l'orchestre, pour les acteurs et pour le Récitant) et les comédiens circulaient volontiers de l'une à l'autre de façon à marquer la liaison entre les différents langages utilisés. La mise en scène de Tours accentue cette intégration en créant quatre aires de jeu supplémentaires: un escalier, une glissière, une bande rectangulaire libre devant la scène centrale lorsque le rideau est baissé, et un passage circulaire autour du dispositif scénique total. Dans le même sens, la mise en scène de Tours développe les relations de connivence entre les participants — musiciens et comédiens notamment (par exemple avant de commencer à jouer du violon, le Soldat fait signe à l'orchestre; ou lorsque le Diable termine la marche royale, il longe l'orchestre et jette un coup d'œil aux partitions). Une autre modification a trait au rôle du narrateur: Ramuz avait

introduit dans la pièce un Lecteur, dont le rôle était de lire l'histoire que vivaient les personnages, en la commentant. Pour éviter une interprétation trop passive du rôle, l'écrivain utilisait déjà certains procédés de participation du Lecteur à l'action dramatique. A Tours, on pousse plus loin cette idée en transformant ces lectures en scènes jouées: le «Lecteur» devient un «Récitant» et prend toutes les allures d'un comédien. Il intervient dans l'action en ouvrant le rideau; d'un geste du bras, donne le signal du départ au jeu dramatique; tour à tour prend les airs de chacun des personnages, imite leurs poses, ou même parfois joue à leur place. Seul le débit et une articulation le plus souvent uniforme rappellent au public qu'il se trouve toujours dans l'univers du récit.

Ces quatre études dont les chemins convergent vers une intention commune — se situer parfaitement soi-même par rapport à l'œuvre que l'on va interpréter — témoignent d'un véritable travail d'équipe, où communiquent les hommes de scène et les chercheurs, où la troupe entière à son tour se confronte à la volonté des auteurs. Le travail est fouillé, exigeant, et s'appuie sur des bases solides: les documents. Par la rigueur de l'analyse qui serre le texte de très près et n'hésite pas à s'absorber dans le détail, ce travail collectif échappe aux vues de l'esprit, faciles et séduisantes. Des notes précises en bas de page renvoient aux sources utilisées, ou complètent le propos par de précieux renseignements. Une abondante illustration — pour la plus grande partie des photographies prises sur le plateau — permet au lecteur de se représenter visuellement les choses.

Par le refus de s'enfermer dans un mode d'approche unique, cette mise en scène s'engage profondément. Elle multiplie les points de vue sur l'œuvre, afin d'en restituer l'image la plus globale possible; elle fait appel à tous les matériaux susceptibles d'enrichir l'interprétation (manuscrits, partitions, maquettes, dessins, lettres, revues, catalogues, études spécialisées sur Ramuz et Stravinsky...). Dépassant le livre, elle veut enfin saisir l'œuvre dramatique en train de s'accomplir, dans les conditions du moment. Pourquoi donc cette volonté de faire simple chez Ramuz et Stravinsky? Cette partition composée pour un petit orchestre de sept musiciens et ce texte écrit pour trois comédiens? Par goût de l'élémentaire et de la simplicité, certes; mais ce goût leur fut pour ainsi dire imposé par les circonstances, faute de moyens à une époque où les possibilités de travail devenaient de plus en plus précaires. «C'était toujours la guerre, écrit Ramuz; personne ne savait quand elle finirait. Les frontières se fermaient de plus en plus étroitement autour de nous, ce qui n'était pas sans créer à Stravinsky une situation de plus en plus difficile. Les Ballets russes avaient suspendu leur activité; les théâtres chômaient ou tout comme. Je n'étais pas moi-même sans souffrir grandement de l'impossibilité où j'étais de trouver ce qu'on appelle dans le commerce des «débouchés». [...] L'Histoire du Soldat a été une pièce de circonstances (au pluriel) et très authentiquement née d'elles, ce que tout naturellement les spectateurs n'ont pas compris (l'explication était trop simple).»

Une fois saisies les intentions des auteurs et réintégrées dans leur contexte historique, l'homme de théâtre peut se permettre d'interpréter la pièce à sa manière, pleinement conscient des distances qu'il va prendre par rapport à elle et maîtrisant parfaitement cet écart. Dans l'ensemble, on peut dire que les modifications apportées par la mise en scène de Tours se caractérisent par la volonté d'accentuer certains aspects de la version originale. Ryngaert et son équipe n'introduisent rien qui ne se trouve déjà dans l'œuvre. Simplement ils accusent, soulignent ou développent certaines options particulièrement riches à leurs yeux,

afin d'en tirer tout le parti possible. Plus l'œuvre est dense, plus ses pouvoirs sont cachés, et l'interprète de les mettre en lumière.

Ces documents apportent au lecteur le sentiment d'une adhésion profonde et rigoureuse avec l'œuvre théâtrale, vécue dans sa genèse comme dans son actualisation, et montrent que le travail d'équipe, loin de brouiller les perspectives, permet d'atteindre — à l'horizon des différents regards posés sur l'œuvre — une forme d'objectivité essentielle.

L'édition bilingue de l'*Histoire du Soldat* parue aux Editions Erker à Saint-Gall en été 1979, nous plonge dans une mise en scène plus ancienne. Sont reproduits les dessins et les aquarelles du sculpteur Fritz Wotruba destinés aux décors et costumes pour la représentation de la pièce à Vienne en 1948. Alliant à la simplicité des moyens une exceptionnelle vigueur, Wotruba caractérise en quelques traits une attitude qui ne laisse aucun doute sur l'identité du personnage. La version du texte de Ramuz publié en 1920 par les Ed. des Cahiers vaudois et une adaptation allemande de H. Reinhart, de 1951, accompagnent les croquis. Cette récente parution, jointe aux documents de Tours, témoigne de l'intérêt largement partagé aujourd'hui encore pour l'*Histoire du Soldat* en dehors de Suisse romande.

José-Flore Tappy.

A. ALLEMAND: *L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Coll. «Langages», La Baconnière, Neuchâtel, 1980, 490 p.

Une et diverse en chacun de ses moments et dans la continuité de son développement sur près de quarante années, telle se présente à André Allemand l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute, des *Tropismes* (1939) à *Disent les imbéciles* (1976). Pour en saisir l'originalité, le critique ne pourra user des approches classiques: psychologie des personnages, développement de l'intrigue, étude d'un milieu, car la romancière a rompu avec le roman traditionnel. L'intelligence devra s'adapter à la structure de l'œuvre et la sensibilité à sa forme. Pour en déterminer la nature et les états, en suivre l'évolution, André Allemand diversifie les niveaux de lecture, les éclairages, les perspectives.

Dans une première partie, «L'œuvre projetée», le critique pose au niveau des principes et des idées, les termes de l'équation: œuvre et réalité, romancier et lecteur.

A première vue, l'œuvre de Nathalie Sarraute qui se développe autour des *Tropismes*, «son centre de fusion purement imaginaire», apparaît comme détachée des réalités et des problèmes de notre temps. Elle relate des faits banals, décrit des êtres médiocres qu'agitent des questions dérisoires. Mais, parmi les événements, la romancière élit «le petit fait vrai» où s'enracinera la situation et, dans l'individu étudié au niveau où il n'émerge pas encore dans la société, elle révèle la vie en ses manifestations essentielles.

Dans un monde bouleversé par le rythme des changements, le roman a, lui aussi, subi une révolution. Il ne peut plus être aujourd'hui une histoire où l'on voit vivre et agir des personnages. Dans divers articles, notamment «L'ère du soupçon» et «Conversation et sous-conversation», l'écrivain a posé son diagnostic: ni l'auteur, ni le lecteur ne croient plus à l'authenticité du héros. Celui-ci,

dans les œuvres mineures comme dans les plus marquantes, chez Proust ou Sartre par exemple, s'est désagrégé. Et le découpage, la limitation qu'impose la conduite de l'intrigue, apparaissent au lecteur de Freud ou de Joyce comme des conventions arbitraires qui masquent la réalité.

Nathalie Sarraute refuse donc les moules traditionnels et choisit de se placer au cœur de l'être où gît la réalité qu'elle veut dévoiler, à l'intérieur du personnage où le moi est sans cesse obligé de se reconquérir sur le mouvement des tropismes. Le monde n'est perçu qu'à travers la sensibilité du sujet. De l'objet n'est retenu que l'effet qu'il exerce sur lui. Et, plongé dans le monde des autres, le je est étudié à travers ses métamorphoses, dans ses relations de sympathie ou de conflit avec autrui.

Dans cette région de l'être, la personne se défait de ses particularités pour se fondre dans la généralité. Ainsi auteur, lecteur, héros se rejoignent en une zone commune et sont engagés dans la même exploration. Les romans seront une description rigoureuse et minutieuse des variations de la personnalité, d'abord montrées pour elles-mêmes, puis transposées dans les divers registres du langage. L'œuvre devient aventure du langage lui-même.

Thèmes, manière, style, Nathalie Sarraute apparaît déjà dans les *Tropismes*, dont André Allemand présente une lecture, telle qu'en elle-même: acuité du regard, frémissement d'une sensibilité, création d'un langage. Il est difficile de donner une interprétation à ces textes qui relatent des choses simples en un langage simple et offrent ainsi une sorte de transparence. Ils ne livrent que des aspects fragmentaires de la réalité, mais offrent à chaque fois une vision complète et instantanée qui éclaire les manifestations élémentaires et fondamentales de l'existence. Le critique relève la confusion concertée des points de vue, l'un des procédés caractéristiques de la romancière, et la plasticité de la phrase où s'enchevêtrent des propos distincts, se produisent des décalages, des glissements et des ruptures de sens, de soudaines floraisons d'images.

C'est une nouvelle conception de l'homme et de l'univers que propose Nathalie Sarraute. Celle d'un monde en expansion où la vie se manifeste dans une profusion de formes et de significations. Tout est relativisé par l'innommable au cœur inaccessible de l'être, et la romancière se trouve libre d'organiser sa vision dans une appréhension émotionnelle de la réalité qui engage la subjectivité du lecteur.

Dans une seconde partie, André Allemand étudie «l'œuvre en formation», décrit l'être sarrautien dans ses attitudes et comportements, examine les structures de cet univers romanesque où le temps est perçu dans sa dimension traumatique et nous rend attentifs aux langages du langage.

Le XIXe siècle a considéré en l'homme une nature, un caractère, un destin, et ses romanciers en ont tiré l'image du héros, le récit d'une vie. Nathalie Sarraute veut reproduire la vie qui est diversité et changement. Elle décrit l'être aux prises avec des forces, soumis à des influences qui proviennent de l'aire romanesque considérée dans toute son extension. L'être sarrautien ne connaît guère de répit. Il s'engage, s'agite, se débat. Lorsqu'il vibre, tout vibre avec lui, au-dedans comme au-dehors. Et dans les moments de crise, tout s'embrase. Les romans sont parsemés de scènes d'éclats où capitule la conscience et se désorganise le discours.

On croirait pouvoir dresser une galerie de portraits parmi les sept romans. Mais à regarder de près, l'on aperçoit qu'ils sont dessinés en perspective à travers le regard et les sentiments d'autrui. Il faut admettre la polysémie. Le je n'est

qu'un corps conducteur pour les tropismes, un vide où tout afflue et rien ne reste. L'indétermination est un aspect fondamental de l'être sarrautien.

Alors que le XIXe siècle avait la conception d'un univers stable, le romancier narrait les faits dans l'ordre chronologique et selon l'enchaînement logique. Nathalie Sarraute saisit le fait vécu au moment où il est perçu, le restitue dans sa valeur existentielle. Il est polyvalent, donné dans sa complexité, à travers les divers niveaux de saisie, organisés dans la transparence les uns des autres. L'action s'enlise découpée au gré des points de vue. Le temps est interprété librement dans la confusion et la superposition des moments. L'univers sarrautien est celui de l'action indéfiniment modulée au cœur de l'être. Et le présent exprime la totalisation au sein d'un même instant.

Martereau, pourtant, met en scène des personnages individualisés et le lecteur peut y suivre les péripéties d'une intrigue. Mais l'intérêt de celle-ci est mince, le récit discontinu. Et la personnalité du héros échappe au narrateur qui ne fait qu'ajouter à son mystère. C'est sur le langage que doit se porter l'attention, sur les divers registres que la romancière orchestre, sur les voix qu'elle rend perceptibles dans la modulation d'une parole. Ce travail qu'il faut effectuer sur le langage pour le porter à son plus haut degré de sensibilité, *Entre la vie et la mort* le décrit, qui met en scène un écrivain. Il doit capter le filet de vie qui sourd en lui, le diriger vers la surface, l'insuffler à la phrase pour qu'il anime le texte et prendre garde à ce qu'il ne se fige pas dans des mots dont le sens est convenu par l'usage, des tournures académiques. Lui qui sait des mots le poids et la couleur, la substance et les résonances, doit en révéler le sens caché, latent, insaisissable. Au risque que le langage ne se désintègre dans les zones d'ombre et de silence au cœur de l'être, il doit tenter de dire la vie en son mystère.

Dans une troisième partie qui étudie en son développement «l'œuvre réalisée», André Allemand considère les romans dans la perspective du narrateur, de celui ou de ceux qui parlent, et détermine l'origine et la nature des voix.

La matière et le sens de *Portrait d'un inconnu* sont regroupés dans le champ d'une même vision, l'unité d'une même voix, celle d'un personnage médiocre qui observe, décrit, imagine et l'œuvre est faite de ce qu'il dit. Or le simple fait de dire exprime quelque chose en plus. Il parle, il se parle, il nous parle. La parole a un effet de retour sur celui qui l'engage. Elle le révèle alors qu'il prétend rapporter. La fonction polyvalente du langage est mise en évidence: intellectuelle et représentative au niveau de l'information, affective et allusive à celui de la communication.

C'est dans la perspective des faits, du «discours superficiel», qu'est analysé *Le Planétarium*. Ici le narrateur est supprimé. Les personnages, de vagues présences qui semblent se diluer dans l'atmosphère générale de l'œuvre, s'expriment entre eux dans un complexe de parole, aux registres compliqués et nuancés, «une constellation de langages» qui exercent les uns sur les autres leurs forces d'attraction ou de répulsion. Sur le plan de la narration, il est impossible d'établir un ordre chronologique: les scènes sont reproduites plusieurs fois à partir d'optiques différentes, les événements sont réfléchis et réfractés par la subjectivité des personnages et se décomposent en autant de points de vue. La situation s'éternise. On entre dans la troisième dimension du récit sarrautien: les faits s'offrent dans une sorte de perspective intérieure et convergent vers des centres où s'ajustent les mouvements qui composent l'action.

C'est en fonction des jeux de sens auxquels donnent lieu les interférences entre les diverses formes d'intelligibilité du langage qu'il faut lire *Les Fruits d'or*.

Une trentaine d'interlocuteurs discutent d'un roman, dans un dialogue continu et gratuit: propos, opinions, réactions, sentiments, idées. Au dehors, une situation ordinaire et l'expression quotidienne des faits. Au-dedans, le tumulte et parfois un cataclysme. Les faits s'anéantissent au profit des sentiments; les sentiments transforment les mots en charges émotionnelles productrices d'images et de visions fulgurantes. Le récit s'ouvre simultanément sur des situations et des représentations différentes, se développe dans toutes les directions dans une sorte de germination. Dans ce «discours global», les réalités du fait, de la pensée et du rêve sont à égalité. La matière romanesque s'anime et libère «les voix du langage».

Vous les entendez? développe une scène soumise à une extraordinaire série de transformations. Elle se modifie au gré de l'involution de la substane qui circule en elle: des sentiments fragiles et exclusifs. L'action suit les émotions des diverses sensibilités mises en éveil. La signification est déterminée par les états de conscience des personnages en présence. Les faits sont vrais autrement: dans les images et les scènes imaginaires qui illustrent l'agitation intérieure. Le récit se détache de la contingence des choses par la volonté délibérée de l'auteur de la transposer. Dans la perspective de la totalisation, l'action, amplifiée, diversifiée, dramatisée, se métamorphose en un moment composé de toutes ses extensions, aux mille résonances: le «discours poétique» instaure une vaste synonymie.

Disent les imbéciles est l'œuvre la plus difficile de Nathalie Sarraute. André Allemand la considère dans la perspective de l'absolutisme. La tendance au totalitarisme est une maladie de notre temps. L'espèce de terrorisme, qui peut s'emparer de la pensée, est le thème de ce roman qui montre l'altération des rapports entre les êtres. Alors que le groupe réagit en masse, tend à fondre l'individu dans les modèles et les types reconnus, à le couler dans les conduites du conformisme, celui-ci d'instinct réagit, conteste. Il est aussitôt désigné, rejeté. La parole peut constituer un acte destructeur qui mène à la ségrégation, à l'ostracisme.

La circonstance est, sans cesse, enrichie de significations nouvelles d'ordre plus général qui touchent au domaine de la philosophie. La réalité apparaît comme éclatée à cause de la multiplication des scènes, soumise à l'effet de forces de dispersion. Ne sont mis en cause ici, ni le narrateur, ni les interlocuteurs, ni les voix du langage, mais le langage lui-même: il n'est valable que dans la mesure où, en plus de ce qu'il dit, il ménage un droit de réponse.

Nourrie de la lecture des grands romanciers d'hier et d'aujourd'hui, étayée des travaux de la linguistique contemporaine, la réflexion d'André Allemand met l'œuvre de Nathalie Sarraute en perspective et en situation. Mais l'analyse naît du texte lui-même et, s'en référant à l'œuvre, se laisse porter par l'élan créateur. Elle suit ces courants de forces qui animent les romans et, tantôt convergentes les conduisent vers la totalité expressive, tantôt divergentes les écartèlent jusqu'au point de rupture. Elle s'adapte à la mobilité des structures, la diversité des procédés, la richesse des niveaux de perception et de signification. Elle donne à entendre, en leur orchestration complexe, leur modulation nuancée et leurs échos lointains, en leurs harmonies et leurs dissonances, les voix de ce langage qui exprime «les inquiétudes et les espérances de notre temps».

Françoise Bruttin.