

## L'Annuaire théâtral

# Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute

Johanne Bénard

---

Théâtre / Roman : rencontres du livre et de la scène  
Numéro 33, printemps 2003

URI : [id.erudit.org/iderudit/041523ar](http://id.erudit.org/iderudit/041523ar)

DOI : [10.7202/041523ar](https://doi.org/10.7202/041523ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université de Montréal

ISSN 0827-0198 (imprimé)  
1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Bénard, J. (2003). Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute. *L'Annuaire théâtral*, (33), 78–90.  
doi:[10.7202/041523ar](https://doi.org/10.7202/041523ar)

---

### Résumé de l'article

La première question qui se pose lorsque l'on aborde le théâtre de Nathalie Sarraute est celle de la transition qui s'est opérée de l'oeuvre romanesque à l'oeuvre dramatique. Comment l'écrivaine fait-elle passer le tropisme dans le dialogue, la sous-conversation dans la conversation? Peut-elle alors éviter les schèmes et catégories de l'imaginaire social? Je me propose ici d'examiner ce problème par le biais d'une analyse comparative de deux textes présentant une thématique semblable : la pièce *Le silence* (1964), dans laquelle le personnage qui se tait est un homme, et un texte de *Tropismes* (1939), au centre duquel on trouve un personnage de femme silencieux.

Tous droits réservés © Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

---

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

Johanne Bénard  
Université Queen's

# Silence, tropisme et stéréotype chez Nathalie Sarraute

La première question qui se pose lorsque l'on aborde le théâtre de Nathalie Sarraute est celle de la transition qui s'est opérée de son œuvre romanesque à son œuvre dramatique. Sarraute, qui avait d'abord écrit, en 1939, ce recueil de courts récits difficiles à classer que sont les *Tropismes*, écrit quatre autres romans avant sa première pièce, *Le silence*, créée pour la radio en 1964<sup>1</sup>. Tour de force dramatique ? Alors que le propre de son récit est d'aller en deçà de la parole, Sarraute réussit, en gardant la même esthétique, à créer un dialogue théâtral. Elle fait passer le tropisme dans le dialogue, la sous-conversation dans la conversation. D'ailleurs, le défi ayant été relevé avec *Le silence*, Sarraute récidivera avec cinq autres pièces : *Le mensonge* (1966), *Isma. Ou ce qui s'appelle rien* (1970), *C'est beau* (1972), *Elle est là* (1978) et *Pour un oui ou pour un non* (1981)<sup>2</sup>.

Ce passage paradoxal a été commenté par Sarraute elle-même, de même que par Arnaud Rykner, à qui l'on doit l'édition des pièces dans la Bibliothèque de la Pléiade. Point de départ de mon article, cette question du passage du roman au théâtre sera mise à l'épreuve d'une analyse comparative de deux textes présentant une thématique semblable : la pièce *Le silence*, dans laquelle le personnage qui se tait est un homme, et un texte de *Tropismes*, au centre duquel on trouve un personnage

---

1. La pièce, parue la même année aux Éditions du Mercure de France, est portée à la scène par Jean-Louis Barrault en 1967.

2. Les dates sont celles de la version radiophonique de ces pièces, qui ont toutes par ailleurs été produites sur scène.

de femme silencieux. Or, le changement de genre des personnages centraux de ces textes m'obligeant à modifier légèrement ma perspective, les opérations de translation générique (de l'écriture narrative à l'écriture dramatique) seront étudiées ici par rapport à la question du féminin.

## Du roman au théâtre

« Pendant très longtemps j'ai pensé qu'il ne me serait pas possible d'écrire pour le théâtre. » C'est ainsi que Sarraute ouvre aux États-Unis, en 1974, une conférence sur son théâtre, qui sera reprise l'année suivante dans les *Cahiers Renaud-Barrault*. L'écrivaine commence donc par admettre la difficulté inhérente à l'exposition sur scène des tropismes : ces « mouvements intérieurs ténus, qui glissent très rapidement au seuil de notre conscience » (1996 : 1707) et qui, ainsi, ne font qu'affleurer dans le dialogue. Il lui aurait fallu une commande de la radio allemande (d'un texte dramatique qui deviendra *Le silence*) pour s'y essayer et découvrir finalement qu'elle peut, au théâtre, faire « descendre » le dialogue au niveau des mouvements intérieurs.

Des romans au théâtre, il n'y avait somme toute qu'à faire passer le dedans au dehors. Ce qui paraissait d'abord inconcevable est apparu finalement aussi simple que de « retourner un gant ». La formule que Sarraute emprunte à un critique lui permet, à l'instar de l'écriture des tropismes elle-même, de décrire le processus de façon métaphorique :

Ce qui dans mes romans aurait constitué l'action dramatique de la sous-conversation, du pré-dialogue, où les sensations, les impressions, le « ressenti » sont communiqués au lecteur à l'aide d'images et de rythmes, ici se déploie dans le dialogue lui-même. La sous-conversation devenait le dehors et un critique, plus tard, a pu à juste titre, pour qualifier ce passage du roman à la pièce, parler de « gant retourné » (1996 : 1708).

C'est à Arnaud Rykner que l'on doit, à mon avis, l'étude la plus intéressante sur cette délicate opération. Dans un article paru dans la *Revue des sciences humaines* en 1990, Rykner soutient que ce passage de la forme romanesque à la forme théâtrale n'était pas seulement possible dans l'œuvre de Sarraute, mais qu'il était en fait naturel, inévitable, voire obligé. Car l'acteur lui-même peut être considéré comme un « perpétuel créateur de tropismes, qui se projette dans les profondeurs de son intériorité pour provoquer en lui ce bouillonnement de sensations primitives qui seules commandent l'action théâtrale » (p. 141-142). Rykner va même jusqu'à dire que « l'acteur est, presque par essence, tropismique » (p. 142), qu'il est un personnage sarrautien qui redescend à la racine de l'être et se « réinvente sans cesse des tropismes qui donneront vie au dialogue » (p. 142). Les deux, l'acteur comme le personnage

sarrautien, « refusent de prendre au mot le mot et devinent que derrière eux se cachent des zones troubles » (p. 144).

On ne pouvait aller plus loin dans la justification du théâtre sarrautien. Si l'on suit jusqu'au bout le raisonnement de Rykner, on dira donc que le roman a été pour Sarraute une façon détournée d'en venir au théâtre, voire une façon de faire passer le théâtre dans le roman : « Le théâtre est dans la logique de l'écriture sarrautienne parce qu'il est le lieu symbolique de ces mouvements, de ces états grouillants qui fondent la personne humaine dans ce qu'elle a de plus originel et de moins culturel » (p. 145).

## Le féminin et son neutre

Le travail sur le tropisme, pour Sarraute, se situe par-delà la question des sexes. Les mouvements tropismiques seraient fondamentalement neutres ou, du moins, sont-ils perçus comme tels par l'écrivaine : « Cette chose-là, ce que je travaille, est en train de se passer quelque part où le sexe féminin ou masculin n'intervient pas » (Benmussa, 1987 : 140-141). Si « parler n'est jamais neutre », la conscience et ses tropismes pourraient donc l'être. Les déclarations de Sarraute sur cette question semblent définitives. Sa poétique elle-même a comme présupposé fondamental le neutre : elle vise en quelque sorte le nivellement de toute différence sexuelle.

De même, le théâtre de Sarraute est un théâtre où le langage prend toute la place, où il constitue seul l'action dramatique. Les personnages n'ont pas d'identité : ils ne sont désignés que par un prénom, par les pronoms « elle » et « lui » ou bien encore par une seule lettre et un chiffre (H. 1, 2, 3 pour les hommes et F. 1, 2, 3 pour les femmes). Les tropismes s'incarnent dans des corps, certes, mais les voix sont en quelque sorte leur seul relais. Le truchement de la radio permettrait à Sarraute tout à la fois d'éviter et d'éluder le genre sexuel. Ainsi, choisit-elle de répartir arbitrairement les répliques entre les femmes et les hommes :

Je le fais presque au hasard, pour qu'il y ait un changement de voix. Ce sont des pièces que j'ai toujours commencé par écrire pour la radio. Il faut qu'il y ait des voix différentes qui se répondent. Mais ce ne sont pas des personnages que j'ai cherché à créer. En travaillant je ne les distingue guère les uns des autres (Besser, 1976 : 288).

Pourtant, quoi qu'en dise l'écrivaine, cette position demeure intenable d'un point de vue féministe. Car s'il est difficile de soutenir que l'écriture puisse décrire les tropismes de « l'être humain » en se situant uniquement dans une zone neutre sans aucune référence à des comportements reliés aux sexes, encore faut-il prendre en

compte la réception des textes qui ne peut que projeter des catégories et stéréotypes liés aux sexes. D'ailleurs, Sarraute elle-même avoue qu'il ne serait pas toujours possible de substituer les rôles. Mais c'est pour suggérer que les femmes ont un comportement plus stéréotypé que les hommes :

Parce qu'il leur est impossible d'être « neutres ». Elles sont toujours représentées, se représentent socialement, se veulent elles-mêmes – et cela joue un rôle énorme – différentes de l'homme. Elles ont certaines habitudes, certaines manières d'être, une certaine voix, certaines intonations dont les trois-quarts, à mon avis, sont fabriquées, sont le fait de l'éducation (Benmussa, 1987 : 142)<sup>3</sup>.

Les enjeux d'une telle déclaration dépassent largement le cadre de cette étude. D'une part, il n'est pas certain que la « manière d'être » de l'homme soit moins « fabriquée » socialement que celle de la femme. D'autre part, le jeu des comédiens et le travail de la voix posent des questions qui touchent à tout le travail de la mise en scène. Le neutre serait-il plus inaccessible au théâtre que dans le roman<sup>4</sup> ? La présente étude, bien qu'elle ne prétende pas épuiser cette question, tentera tout au moins de montrer que l'écriture de Sarraute, qu'elle soit romanesque ou dramatique, ne peut tout à fait éviter la différence des sexes.

### *Le silence*

Le titre de la première pièce de Sarraute, *Le silence*, est à prendre littéralement, puisque toute « l'action » tourne autour d'un silence. Ainsi, comme le note Rykner dans la préface à la réédition Folio de la pièce en 1993 : « Six personnages parlent parce qu'un septième se tait » (p. 9). La tension dramatique est à la mesure de la lourdeur de ce silence énigmatique, qui alimente la sous-conversation et, puisqu'au théâtre cette dernière doit nécessairement remonter à la surface, la conversation. La situation paraissait pourtant des plus banales. Le monologue inachevé du premier homme, à première vue simple description d'une architecture remarquée lors d'un voyage, semblait ne pouvoir constituer la source du moindre conflit dramatique. C'est donc paradoxalement l'absence de réaction de la part de Jean-Pierre, le seul

3. Sarraute ajoute même que, dans la pièce *Pour un oui ou pour un non*, elle n'aurait pas pu substituer aux rôles masculins des rôles féminins parce que le spectateur (et la spectatrice ?) y aurait reconnu le stéréotype des femmes jalouses qui se disputent.

4. Sarraute reconnaît tout de même le problème, pour signaler que le théâtre présente un plus grand défi : « C'est, là, toute la difficulté du travail d'écriture et l'extrême difficulté du travail de la mise en scène : éviter l'aspect social qui s'attache à l'acteur lui-même, à son physique, à sa manière d'être vêtu, qui s'accroche, là, et qui oblige à se transporter à la surface, dans des conflits sociaux. C'est, il me semble, la difficulté de la mise en scène d'une pièce. À tous moments, comme il y a des personnages, le social s'introduit, s'engouffre... alors tout est perdu » (Benmussa, 1987 : 143).

personnage à porter un nom dans cette pièce, qui pousse H.1 à s'interrompre. Le mutisme de Jean-Pierre cache-t-il du mépris ou de l'indifférence face au lyrisme de son discours ? Les personnages se perdront en conjectures et seront en quelque sorte pris au piège des tropismes qui dégèneront en fantasmes d'amour, de haine et de mort. Le personnage silencieux, figure tour à tour christique (qui pardonnerait) et satanique (qui damnerait), deviendra d'ailleurs en quelque sorte le bouc émissaire du groupe<sup>5</sup> :

H.1 : Et moi, qu'est-ce que vous en pensez ? Est-ce que j'ai besoin de les raconter, mes histoires ? Je les connais... je n'ai aucune envie de briller, je vous assure... Il s'agit bien de ça. (*Amer*). On n'en est pas là. C'est pour distraire monsieur. Qu'il daigne me pardonner. Mais que ne ferait-on pas ? Mais on est prêt à tout : se couvrir de ridicule, s'humilier... Tout... [...] On serait prêt à se laisser damner. On prostituerait son âme... comme je l'ai fait... Qu'il la prenne... (p. 1394)<sup>6</sup>

La tension atteint alors son maximum et l'affleurement des tropismes occasionne, comme dans les romans, une métaphorisation de l'écriture – qui peine à exprimer, sans les catégoriser, les sensations souterraines. Le malaise qui grandit est comparé à « une solitude », plus profonde que celle ressentie sur « une île déserte », pour finalement être figuré par la métaphore concrète de la « petite tache bue par un buvard » :

H.1, *triste* : Non, vous voyez, c'est inutile. Tous les sacrifices sont inutiles. On se sent très mal...

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

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

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

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

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

F.2 : Oui. On n'a plus le courage... le cœur me manque...

F.3 : Les voix et les cœurs... Comme c'est vrai... C'est une loi... Contre cela il n'y a rien à faire... Les voix et les cœurs... Sa présence paralyse...

5. Cette question est abordée par Rykner dans un article portant sur tout le corpus dramatique de Sarraute : « Théâtre et exorcisme. Les écorchés de la parole », *Poétique*, n° 102, 1995, p. 153-162.

6. Les citations du *Silence* proviennent de l'édition de la Pléiade.

F.1 : Je suis comme vidée... Tout est aspiré...

F.2 : Une petite tache bue par un buvard... (p. 1395-1396)

Le dénouement surprend-il ? Le silence n'y est pas expliqué ou justifié, mais de surcroît, brisé sans plus de raisons. Tout rentre dans l'ordre conversationnel. Le dialogue revient à la surface ; le tropisme est refoulé, le silence et la pièce elle-même, déniés :

F.3 : Son silence...

H.1 : Mais quel silence ?

F.4, *gênée* : C'était un peu... Il m'a semblé... (*Hésite un instant et puis* :) Oh non, rien... Je ne sais pas...

H.1 : Et bien, je ne sais pas non plus. Je n'ai rien remarqué (p. 1397).

En fait, les réactions des locuteurs au silence de Jean-Pierre reposent d'abord sur une infraction aux règles de la conversation et, en l'occurrence selon Rykner, au « principe de convivialité, qui interdit à l'interlocuteur de souligner ce qui dans le discours de l'autre échappe à l'économie du dialogue sans mettre en cause les fondements de celui-ci<sup>7</sup> » (1993 : 17). Subrepticement, le théâtre de Sarraute opérerait donc tout à la fois une subversion pragmatique (au niveau de la conversation) et une remise en question de la forme théâtrale, dans la mesure où, fondamentalement au théâtre, comme le remarque Rykner dans sa notice à la Pléiade, « tout ce qui se fait doit se dire » et où « l'action passe nécessairement par la *mise en mots* » (1996 : 1991). Au lieu d'être, comme dans le théâtre classique, un accessoire, le personnage muet est au centre de la pièce de Sarraute : son catalyseur.

Ce jeu sur les formes qui nous invite à réfléchir sur les règles des échanges verbaux et théâtraux est-il toutefois aussi neutre qu'il y paraît à première vue ? Si rien ne semble motiver le choix du sexe du personnage qui se tait et si les tropismes semblent circuler indistinctement entre hommes et femmes, il n'en demeure pas moins que la pièce ne réussit pas complètement à neutraliser ce silence, auquel, rétroactivement, la question de Jean-Pierre (à la suite de la reprise du récit par H.1.) vient prêter sens :

H.1. : [...] Il y a un village notamment, son nom m'échappe, mais je le retrouverai sur une carte... où on en voit d'admirables... d'une richesse incomparable...

7. Rykner poursuit avec d'autres « fautes » du même genre : « lapsus imperceptible, petit mensonge sans importance, prononciation suspecte ou irritante », ces deux dernières ayant d'ailleurs été l'objet de deux autres pièces de Sarraute : *Le mensonge* et *Isma*.

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 Labovic...

Jean-Pierre : De Labovic ?

H.2, Femmes :

- Vous l'entendez ?

- Oh, vous l'entendez ?

- Il a parlé

- Voyez, sur des choses précises. Sérieuses. L'art byzantin... c'est que ça, c'est tout de même autre chose que... (*ricanant*) (p. 1396)

Ce dernier échange entre les deux hommes, qui se situe dans le domaine de l'érudition (Jean-Pierre demandant ensuite des précisions sur l'éditeur), aurait pu se dérouler entre femmes<sup>8</sup>, mais aurait-il été interprété tout à fait de la même façon ; aurait-il eu les mêmes connotations sociales ? Bien entendu, il ne s'agit pas de réduire tout le travail de Sarraute en plaquant sur le texte une lecture simpliste. Il est vrai que la banalité et le caractère ponctuel de la question permettent le raccordement du dialogue brisé sur un seul nom propre. Mais il y a lieu toutefois de se demander si, peut-être à l'insu de la dramaturge, le texte ne suggère pas certains stéréotypes en montrant un homme qui, resté sourd au lyrisme du récit de son interlocuteur, s'y est finalement intéressé pour relever une référence savante.

### *Tropismes*

Le quatorzième texte de *Tropismes* présente le contrepoint peut-être le plus intéressant à la pièce, avec un silence incarné par un personnage de femme, qui se tient non seulement « à l'écart », mais dont, paradoxalement, la présence effacée marque la chair même des autres locuteurs<sup>9</sup>.

Bien qu'elle se tût toujours et se tint à l'écart, modestement penchée, comptant tout bas un nouveau point, deux mailles à l'endroit, maintenant trois à l'envers et puis maintenant un rang tout à l'endroit, si féminine, si effacée (ne faites pas attention, je suis très bien ainsi, je ne demande rien pour moi), ils sentaient sans cesse, comme en un point sensible de leur chair, sa présence (p. 20)<sup>10</sup>.

8. Notons en passant que les Femmes ici se contentent de marquer l'étonnement face à l'imprévisible question de Jean-Pierre.

9. Il aurait été également intéressant de comparer la pièce aux silences qui se trouvent par exemple dans *Martereau* (1996 : 257) et *Les fruits d'or* (1996 : 591).

10. Les citations de *Tropismes* proviennent de l'édition de la Pléiade.



La lecture rétroactive de ce texte (après avoir lu la pièce), permet presque d'entendre les conversations. On imagine la scène au théâtre, avec les jeux des regards, les dialogues des hommes, qui agressent la femme avec « des plaisanteries stupides, des ricanements, d'atroces histoires d'anthropophages » :

Mais parfois, malgré les précautions, les efforts, quand ils la voyaient qui se tenait silencieuse sous la lampe, semblable à une fragile et douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes, ils se sentaient glisser, tomber de tout leur poids écrasant tout sous eux : cela sortait d'eux, des plaisanteries stupides, des ricanements, d'atroces histoires d'anthropophages, cela sortait et éclatait sans qu'ils pussent le retenir (p. 20-21).

Certes, la densité métaphorique de ce texte est plus élevée qu'au théâtre, le recours à la métaphore marine (la « douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes ») étant d'ailleurs emblématique de l'écriture de Sarraute<sup>11</sup>. L'effet des conversations des hommes sur la femme silencieuse, comme l'effet réciproque de ce silence sur les hommes sont toujours décrits par des mouvements physiques et concrets. Ainsi, dans le second paragraphe, la vigilance des hommes (« ils surveillaient avec effroi chaque mot, la plus légère intonation, la nuance la plus subtile, chaque geste, chaque regard ») est évoquée comme l'exploration d'« endroits mystérieux » qu'il faut éviter, pour ne pas déclencher le tintement « des milliers de clochettes à la note claire comme sa voix virginale » (p. 20).

Par ailleurs, comme au théâtre, le texte semble d'abord viser un certain niveau de neutralité ou d'abstraction, en mettant l'accent sur les mouvements tropismiques s'échangeant dans et sous la conversation. L'identité des personnages (désignés par les seuls pronoms de « ils » et de « elle ») demeure difficile à cerner, délibérément vague. Les dialogues, dont on ne connaît même pas le sujet, sont évoqués plutôt que transcrits directement. L'action se limite aux mouvements eux-mêmes, alors que le récit est mené à l'imparfait, sur un mode itératif que les adverbes « toujours » et « parfois » rendent intemporel ou tout au moins indéterminé.

Le récit refuse les catégories et la chronologie, qui, pourtant, se lisent en filigrane. D'une part, la métaphore de la femme-plante et de son repli n'empêche pas que s'esquisse un personnage de femme non seulement prude, mais pieuse :

Et elle se repliait doucement – oh ! c'était trop affreux ! – songeait à sa petite chambre, au cher refuge où elle irait bientôt s'agenouiller sur sa descente de lit,

11. Rappelons que le terme de « tropisme », emprunté à la biologie, désigne les mouvements d'approche ou de recul d'organismes simples provoqués par des excitations extérieures comme la lumière ou la chaleur.

dans sa chemise de toile froncée autour du cou, si enfantine, si pure, la petite Thérèse de Lisieux, sainte Catherine, Blandine... et, serrant dans la main la chaînette d'or de son cou, prierait pour leurs péchés (p. 21).

D'autre part, par-delà l'absence d'événements, les conversations (transposées) suivent un certain ordre : d'abord les conversations respectueuses de la présence de la femme silencieuse, puis les conversations provocantes ou agressives, et, finalement, les conversations « sincères » et « graves » qui visent l'assentiment (muet) de la femme, pour ensuite la faire souffrir :

Parfois aussi, quand tout allait si bien, quand elle se pelotonnait déjà tout agui-chée, sentant qu'on abordait une de ces questions qu'elle aimait tant, quand on les discutait avec sincérité, gravement, ils s'esquivaient dans une pirouette de clown, le visage distendu par un sourire idiot, horrible (p. 21).

De même, le dernier mot du texte semble indiquer que la narration a abandonné sa neutralité : l'adjectif « horrible » tombe comme une condamnation, un jugement sévère envers les hommes qui ont joué ce cruel jeu de la conversation. Or quel était véritablement le point de vue énonciatif de ce texte ? Certes, la nature hétérodiégétique de la narration est le fondement de son objectivité et peut être mis en parallèle avec la polyphonie du théâtre, où un point de vue unique et subjectif ne régit pas l'échange des paroles ou des voix. Mais « Elle » et « Ils » sont-ils vraiment sur le même plan ? En fait, l'analyse démontre que les hommes sont non seulement les agents des discours, mais encore les principaux sujets observés par l'instance narrative qui ne pénètre que leur conscience<sup>12</sup>. Selon un schème stéréotypé, les hommes sont les agents actifs et la femme un sujet passif, subissant, sans même parler – ce que figure très bien le repli de la « douce plante sous-marine » – des conversations qui l'excluent et la blessent. Le dernier paragraphe constitue donc en quelque sorte une « pirouette » narrative mimant celle des hommes qui, s'étant frottés à la femme-plante, « s'esquivent ». La narration est sortie des consciences pour traduire la manifestation, sur les visages (en un sourire), des tropismes. L'ambiguïté et la subjectivité de l'adjectif « horrible », qui amplifie « idiot », témoignent de ce recul narratif pour à la fois noter et juger le dégoût des hommes qui ont violé un silence et, tout au moins métaphoriquement, la femme silencieuse.

12. Même le premier paragraphe, qui décrit la tricoteuse silencieuse comptant tout bas ses mailles, ne constitue pas une incursion dans sa conscience. Seule la parenthèse demeure un peu ambiguë, en ce qu'on peut se demander si elle rapporte des paroles : « (ne faites pas attention, je suis très bien ainsi, je ne demande rien pour moi) ».

## Du tropisme au stéréotype

Le silence, chez Sarraute, ne serait-il donc pas neutre ? Le silence de cette femme qui reçoit les coups des hommes et se replie finalement sur elle-même n'est pas le même que celui de Jean-Pierre qui, à l'inverse, sortira de son mutisme pour demander une référence et attirer l'attention de tout le groupe. D'une part, un texte fondé sur la division des sexes, qui fait de la parole une arme masculine et du silence une défense féminine. D'autre part, une scène où le sens d'un silence masculin est prêté rétroactivement par une réplique sinon autoritaire (après tout le personnage ne fait que poser une question), du moins propre à établir après coup un certain rapport de force ; pour les autres interlocuteurs qui se sont débattus, se sont embourbés dans leur parole et leurs tropismes, la réplique de Jean-Pierre ne ferme pas seulement la parenthèse des échanges souterrains, elle confirme un certain pouvoir.

Le texte de Sarraute, théâtral comme narratif, n'empêcherait donc pas la manifestation des stéréotypes. Mais pourrait-il même s'en nourrir ? L'opposition du tropisme et du stéréotype se trouve d'une certaine manière au fondement de l'écriture de Sarraute, dont la profondeur des mouvements intérieurs de la conscience n'est bien jaugée que par rapport à la surface des mots et du vernis social, où se situent justement les catégories du stéréotype et, en l'occurrence, la distribution des rôles féminins et masculins, même silencieux.

Du reste, il est impossible de déterminer si le stéréotype est une composante de l'écriture de Sarraute ou s'il est une construction de lecture. Car, on peut penser que son lecteur ou sa lectrice pourrait bien, au rebours en quelque sorte de la démarche de déconstruction de Sarraute, dégager les schèmes et les catégories qui définissent pour lui ou pour elle le monde et le texte :

On voit donc l'importance du lecteur dans la mise à jour des stéréotypes : pas de stéréotype sans activité lectrice. Les théories de la lecture insistent corollairement sur la centralité des schèmes figés pour la lecture du texte littéraire : pas d'activité lectrice possible sans stéréotypes. [...] C'est à partir d'eux, en les reconnaissant et en les activant, que le récepteur peut s'engager dans une activité de construction du sens (Amossy et Herschberg Pierrot, 1997 : 74).

Ainsi, les images figées et les catégories auxquelles résiste Sarraute seraient en quelque sorte projetées de nouveau sur ses textes comme des repères indispensables à la cognition comme à la représentation du monde social. Le caractère péjoratif du stéréotype dans l'usage courant empêche seul qu'il soit considéré comme l'autre face du tropisme et comme une composante essentielle du processus de la

lecture. Pourtant, les études sociales ont depuis longtemps pris en compte la valeur positive du stéréotype, qui ne permet rien de moins que notre médiation au monde et qui constitue notre imaginaire social :

C'est le publiciste américain Walter Lippmann qui a le premier introduit la notion de stéréotype dans son ouvrage *Opinion publique* en 1922. Il désigne par ce terme emprunté au langage courant les images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante. Selon Lippmann, ces images sont indispensables à la vie en société. Sans elles, l'individu resterait plongé dans le flux et le reflux de la sensation pure ; il lui serait impossible de comprendre le réel, de le catégoriser ou d'agir sur lui. [...] Ces images dans notre tête relèvent de la fiction non parce qu'elles sont mensongères, mais parce qu'elles expriment un imaginaire social (Amossy et Herschberg Pierrot, 1997 : 26).

Autrement dit, Sarraute a beau viser « le flux et le reflux de la sensation pure », le lecteur ou la lectrice (et le sexe pourra bien entendu influencer sur la lecture) superposera à l'imaginaire du texte les schèmes et catégories de l'imaginaire social, confrontera les identités fluctuantes et neutralisantes aux représentations toutes faites.

\* \* \*

Le stéréotype, jamais neutre, est l'autre pôle du tropisme. L'écriture de Sarraute se déploie dans cette tension, y trouve sa raison d'être. Or c'est cette tension qui est littéralement dramatisée au théâtre, puisque c'est elle qui devient la source du conflit dramatique lui-même. Il y a un risque à s'aventurer au-delà ou en deçà du stéréotype, dans un réel non catégorisé, dans une conversation non codifiée ou, pour reprendre le terme de Rykner, sans convivialité. C'est ce risque que prend non seulement Sarraute, mais ses personnages de théâtre. Alors, sur cette scène où se joue le tropisme, il semble bien que le stéréotype, féminin ou autre, est inévitablement activé. Enlevons au personnage son nom, sa psychologie, son identité, il en restera toujours quelque chose. Une voix au timbre sexué ? Faisons-le se taire, même son silence ne sera pas neutre. Jamais tout à fait. Si « parler n'est jamais neutre », se taire ne l'est peut-être pas non plus<sup>13</sup>...

---

13. En guise de post-scriptum à cet article, j'ajouterai que la production récente à l'Espace Go (dans une mise en scène de Christiane Pasquier) d'une pièce de Sarraute (*Elle est là*), à laquelle j'ai assisté après la rédaction de cet article, m'a semblé tout à fait confirmer mes hypothèses. Même pour un public averti, c'est-à-dire prévenu du danger de voir dans les oeuvres de Sarraute des personnages qui appartiennent à des catégories sociales, il est difficile de ne pas convoquer les stéréotypes féminins et masculins dans un spectacle où les « combats d'idées » (le terme est utilisé dans la pièce) sont menés par des personnages

---

La première question qui se pose lorsque l'on aborde le théâtre de Nathalie Sarraute est celle de la transition qui s'est opérée de l'œuvre romanesque à l'œuvre dramatique. Comment l'écrivaine fait-elle passer le tropisme dans le dialogue, la sous-conversation dans la conversation ? Peut-elle alors éviter les schèmes et catégories de l'imaginaire social ? Je me propose ici d'examiner ce problème par le biais d'une analyse comparative de deux textes présentant une thématique semblable : la pièce *Le silence* (1964), dans laquelle le personnage qui se tait est un homme, et un texte de *Tropismes* (1939), au centre duquel on trouve un personnage de femme silencieux.

The first question which arises when approaching the theatre of Nathalie Sarraute concerns the transition which takes place when going from novel to dramatic work. How does the writer place tropism in the dialogue, the "under-conversation" in the conversation? Can she then avoid the schemes and categories of the social *imaginaire*? I propose here to examine this problem by the means of a comparative analysis of two works presenting a similar set of themes: the play *Le silence* (1964), in which the character who is silent is a man, and a text from *Tropismes* (1939), in the center of which we find a silent female character.

---

*Jobanne Bénard est professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université Queen's. Spécialiste de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, elle a fait de l'autobiographie son domaine de recherche et a publié un livre sur Louis-Ferdinand Céline : L'inter-dit célinien (Balzac-Le Griot, 2000). S'intéressant également au théâtre, elle collabore depuis 1990 aux Cahiers de théâtre Jeu.*

---

incarnés par des acteurs et des actrices. Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette autre histoire où une femme oppose son silence à des hommes, qui s'acharnent désespérément à la faire parler, en utilisant tous les moyens, dont l'insulte et la violence physique – allant même jusqu'à la maintenir assise de force pour l'empêcher de partir.

## Bibliographie

- AMOSY, Ruth et Anne HERSCHBERG PIERROT (1997), *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan.
- BENMUSSA, Simone (1987), *Nathalie Sarraute*, Lyon, La Manufacture. (Coll. « Qui êtes-vous ? ».)
- BESSER, Gretchen Rous (1976), « Colloque avec Nathalie Sarraute. 22 avril 1976 », *The French Review*, vol. 50, n° 2 (décembre), p. 284-289.
- RYKNER, Arnaud (1990), « Des tropismes de l'acteur à l'acteur des tropismes », *Revue des sciences humaines*, n° 217 (janvier-mars), p. 139-147.
- RYKNER, Arnaud (1993), « Préface », dans Nathalie SARRAUTE, *Le silence*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- SARRAUTE, Nathalie (1939), *Tropismes*, Paris, Denoël.
- SARRAUTE, Nathalie (1967), *Le silence*, Paris, Gallimard.
- SARRAUTE, Nathalie (1975), « Le gant retourné », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, p. 70-79 ; *Œuvres complètes*, p. 1707-1713.
- SARRAUTE, Nathalie (1996), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)  
Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valérie Minogue et Arnaud Rykner.