

Nathalie Sarraute et l'usage de la parole. De l'oralité pure

Nathalie Sarraute and the Use of Speech: Pure Orality

Arnaud Rykner



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rsl/2419>

DOI : [10.4000/rsl.2419](https://doi.org/10.4000/rsl.2419)

ISSN : 2271-6246

Éditeur

Éditions Rue d'Ulm

Référence électronique

Arnaud Rykner, « Nathalie Sarraute et l'usage de la parole. De l'oralité pure », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 10 décembre 2018, consulté le 29 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rsl/2419> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.2419>

Ce document a été généré automatiquement le 29 juillet 2021.

© Revue Sciences/Lettres

Nathalie Sarraute et l'usage de la parole. De l'oralité pure

Nathalie Sarraute and the Use of Speech: Pure Orality

Arnaud Rykner

- 1 À la question de savoir si Nathalie Sarraute est un écrivain et un dramaturge de l'oralité, on peut répondre tout d'abord par un détour et une évidence : ce n'est à coup sûr pas un écrivain du visible, voire de la visibilité, et du coup sans doute pas un écrivain de *théâtre* (si l'on veut ramener ce terme à son étymologie, que rappelait volontiers Barthes). Il n'y a, dans tous les cas, jamais rien à voir dans son « théâtre » : pas de lieu, pas d'espace (autre que sonore), quasiment jamais d'objet (sauf la « gravure » de *C'est beau*, mais que *précisément l'on ne voit pas*). Elle disait elle-même, ou plutôt elle répétait inlassablement : « Je ne vois rien quand j'écris », au point d'avoir été longtemps rétive à l'idée d'écrire pour la scène et à la vision directe que celle-ci impliquait ; de son côté Claude Régy, qui reste pourtant l'artiste qu'elle respecta le plus, estimait n'avoir pas su mettre en scène les textes de son amie, faute d'avoir osé plaquer ses acteurs contre les murs et les plonger dans le noir le plus complet. C'est d'ailleurs parce qu'il avait le sentiment d'avoir échoué dans ses mises en scène des œuvres de Nathalie Sarraute qu'il n'en a pas parlé dans *Espaces perdus*, alors que c'est, avec Marguerite Duras, l'écrivain dont il s'est lui-même toujours senti le plus proche ; inversement, s'il n'a pas *parlé* d'elle dans *Espaces perdus*, il a voulu, symptomatiquement, lui *donner la parole* dans le seul « film » qu'il ait jamais réalisé : *Conversations avec Claude Régy*. À défaut, donc, et toujours selon lui, de parvenir à faire voir sur scène son univers, il choisit de la faire parler elle-même, et de la faire lire devant la caméra. Rien que ça. Comme si tout était là, donné dans l'écriture et dans la parole vive de l'écrivain. Et de fait tout repose, chez elle, sur cet « usage de la parole » dont elle a fait le titre d'une de ses œuvres.
- 2 Est-ce, pour autant, que Sarraute fut un *écrivain de l'oreille*, pour reprendre une expression que Robert Pinget s'appliquait à lui-même (et il le faisait pour sa part en réaction à la réduction que l'on faisait de ses œuvres à une supposée « école du regard¹ »). On pourrait le penser, à condition de préciser ce que par là il faut entendre

(si l'on peut dire sans jeu de mots...), et affirmer dès à présent que tous les écrivains de l'oreille ne sont pas des écrivains de l'oralité. Il en est en effet qui captent ce qui est dans l'air du temps ou de la rue, mais pas nécessairement ce qui est dans le corps de ceux qui parlent, le paradoxe étant qu'on a souvent réduit Sarraute à la première catégorie. Un malentendu largement répandu, au moins dans les années 1960-1970, voudrait en effet que son attention au langage et à ce qui se dit entre les individus soit réduit à sa dimension sociale et réaliste, et en particulier à son caractère « parlé ». Certes, l'ambiguïté des sociolectes sarrautiens c'est qu'ils semblent parfois rapprocher les dialogues d'une forme d'enregistrement de la réalité (*i.e.* d'une réalité connue et reconnaissable) alors qu'ils ne sont là que pour servir à explorer ce qui dans la langue fait symptôme.

- 3 De ce point de vue, s'il faut replacer l'œuvre de Sarraute dans son contexte culturel et sociopolitique, c'est seulement pour mieux pouvoir saisir ce que celui-ci masque, ou plus précisément risque de rendre inaudible si l'on n'écoute que lui. Ainsi a-t-on pu exagérément insister sur le fait que les personnages de Sarraute évoluaient toujours dans le même milieu de bourgeois ou d'intellectuels. Un tel contexte existe bien, tout comme le fait que leur parole est marquée par ce milieu. Mais ce que l'on entend dans le théâtre de Nathalie Sarraute n'en est pas moins tout sauf une parole sociale : en fait, ce qui compte ici, c'est la manière dont cette parole, avant d'être façonnée par un milieu social, l'est par des corps. Ainsi, dans *Isma*, le déclencheur de la pièce est la manière dont les Dubuit prononcent les noms en « -isme », manière tout à fait caractéristique, indéniablement, de l'époque et du milieu où évoluent à la fois Sarraute et ses personnages ; les idéologies et les systèmes de pensée y fleurissent : capitalisme, socialisme, communisme, structuralisme, existentialisme, etc. – au point qu'à première vue (ou peut-être faudrait-il dire première écoute), c'est le choix du lexique et ses connotations implicites qui semblent intéresser l'écrivain. Or, il suffit de lire ou de voir la pièce pour saisir au contraire les efforts presque désespérés que font les personnages pour éliminer tous ces effets de connotation qui ne font que brouiller la compréhension de ce qui se produit, et surtout l'écoute de ce qui se dit – sorte de pure expression corporelle, de pur mouvement, quasi obscène :

Isma. Isma. Ma. Ma... Capitalisma. Syndicalisma. Structuralisma. Cette façon qu'il a de prononcer isma... Le bout se relève... ça s'insinue... Plus loin. Toujours plus loin. Jusqu'au cœur... Comme un venin... Isma... Isma²...

- 4 De même, dans *C'est beau* le conflit de générations n'a strictement aucun intérêt en soi et empêche, si l'on ne voit que lui, de comprendre que ce qui compte c'est l'impossibilité de faire coexister les paroles de personnes qui pourtant s'aiment et sont intimement liées ; en elles-mêmes, les catégories auxquelles on peut les rattacher (adulte/adolescent, vieux/jeune, parents/enfants, etc.) et par lesquelles on peut les opposer en surface (et de manière structurelle) n'ont en réalité aucune importance. Même si, pour en revenir à *Isma*, l'accentuation, sans doute plus rare aujourd'hui (il faudrait sans doute vérifier auprès des phoniatres) des mots en -isme dont les finales se transforment en -isma, reste largement connotée socialement (on pourrait imaginer entendre une exécration caricature à la Christian Clavier...), la pièce ne cesse de combattre cette réduction du signifiant à une sorte de *studium* sonore, elle valorise en lui ce qui fait *punctum* pour extrapoler le couple barthésien au domaine de l'oralité ; elle valorise ce qui zèbre, griffe le discours³ et donc ce qui déchire la face sociale de la parole.

- 5 On ne niera pourtant pas que ces sociolectes inscrivent Sarraute elle-même dans son propre contexte littéraire et historique : on peut même rappeler qu'elle a commencé à écrire « sous Céline », si l'on peut dire (ses premiers textes datent de 1932, l'année de la parution du *Voyage*), et qu'elle a triomphé sous Queneau (*Zazie dans le métro* date de 1959) – elle était d'ailleurs fière d'avoir vu *Tropismes* être publié dans la même collection et chez le même éditeur que *Chêne et chien* dudit Queneau (paru en 1937 chez Denoël). Qu'on se soit focalisé souvent sur ce contexte n'est donc pas tout à fait étonnant, même s'il produit clairement un effet trompeur qui rend parfois sourd à ce qui se dit dans les dialogues sarrautiens – comme tel critique, selon lequel ce qui « s'esquisse, serait-ce sans l'aveu de l'auteur » (et pour cause...), c'est « une description à la fois fine et haute en couleurs d'une partie de la société française contemporaine, en particulier celle qui touche à la classe moyenne parisienne »⁴.
- 6 De même, on ne peut pas nier que lorsque le vieux monsieur du Tropisme XV s'acharne verbalement sur la jeune fille, on perçoit en lui « l'ami de Félix Faure » qui a « baisé la main de l'Impératrice Eugénie », et que c'est un discours de classe autant que de génération qui se fait entendre, y compris par le détour de l'anglais :
- L'Angleterre... Ah! oui, l'Angleterre... Shakespeare ? Hein ? Hein ? Shakespeare, Dickens. Je me souviens, tenez, quand j'étais jeune, je m'étais amusé à traduire du Dickens. Thackeray. Vous connaissez Thackeray ? Th... Th... C'est bien comme cela qu'ils prononcent ? Hein ? Thackeray ? C'est bien cela ? C'est bien comme cela qu'on dit⁵ ?
- 7 Mais en même temps, comment ne pas comprendre que l'essentiel – ce qu'il faut entendre – est ailleurs ? Non pas, redisons-le, dans la simple connotation, mais bien dans ce que les mots *font*, littéralement, à ceux qui les reçoivent :
- [...] Et vous allez par où ? Par Douvres ? Par Calais ? Dover ? Hein ? par Dover ? C'est bien cela ? Dover ? [...] Dover, Dover, Dover ? Hein ? Hein ? Thackeray ? Hein ? Thackeray ? L'Angleterre ? Dickens ? Shakespeare ? Hein ? Hein ? Dover ? Shakespeare ? Dover⁶ ?
- 8 Il faut laisser résonner en soi le choc des consonnes, l'attaque des nasales, l'aspiration des voyelles pour sentir que le caractère insupportable de l'énoncé dépasse très largement ses seules implications sociales et son contenu sémantique. Même si l'on ne prend pas garde à l'évocation de la rougeur de la jeune fille et de sa « jolie robe un peu froissée », à la fin du texte, la matière du langage, la pénétration violente des dentales et des sifflantes signe littéralement le viol qui s'est accompli par le seul pouvoir de la voix. La voix, ici, c'est un corps qui en pénètre un autre.
- 9 De la même façon, dans *Entre la vie et la mort*, la prononciation traînante et le dégoût qu'elle inspire ne sont que très *accessoirement* la mise en scène d'un combat de classe :
- Qu'y a-t-il ? Qu'est-ce qui vous gêne ? Moi j'aime bien l'accent populaire. J'aime sa familiarité un peu gouailleuse... son débraillé si bon enfant [...]. Ils ont raison, il doit y avoir dans ce dégoût quelque chose de louche, quelque chose d'inavouable. Il faut écraser cela en soi, il faut le détruire, se mortifier... Que les molles voyelles traînantes librement s'étalent... La vaalise... [...] Les vaacances... [...] Mais on ne peut pas s'en tirer à si bon compte. Les molles voyelles graisseuses impitoyablement sur lui s'étirent, s'étalent, se vautrent... Ces vaacances... la courte consonne finale apporte un bref répit, et puis on va recommencer... le soooleil... laaa meeer... [...] La voilà aussitôt agrippée par lui de nouveau, la voilà traînée plus loin, serrée plus fort... rampante, hideuse, déformée, tuméfiée, boursouflée... Vous saavez... les vaaa... son bourreau, comme à bout de forces, enfin à contrecœur la lâche... cances... juste pour un instant. Et puis, ne vous en déplaie, mon petit, il va falloir qu'on recommence... laaa meeer... je n'aiaiaime que laaa Meeediiterraanéee⁷...

- 10 Tenter seulement de lire ces lignes pour soi amène à comprendre comment Nathalie Sarraute réclame de son lecteur qu'il soit d'abord un acteur, c'est-à-dire *quelqu'un qui lit avec son corps*, ce qu'elle fait elle-même quand elle écrit. Mais à la différence de Flaubert et de son gueuloir, qui extériorisait la parole, Sarraute commence par écouter l'écriture de l'intérieur :

Quand j'écris, j'entends toujours les mots. Je les entends toujours intérieurement. J'entends le rythme, j'entends les mots. D'ailleurs c'est comme ça quand je lis. Je lis toujours en entendant le texte. Je prononce les mots. Il paraît que c'est une très mauvaise façon de lire ; on lit trop vite, trop lentement, et on apprend aux enfants aux États-Unis à lire avec les yeux et pas avec l'oreille. Mais moi je ne peux pas. Ça n'a aucun rapport de le lire à haute voix, quand il est entièrement terminé. Ça n'a rien à voir avec le travail de composition, qui est assez grand. Ça n'est pas sorti tout seul. Il a fallu beaucoup de versions différentes. [...] Quand j'écris, j'écoute. J'écoute chaque mot⁸.

- 11 À quoi font écho les paroles de Claude Régy à son propos :

Je suis, moi, convaincu que les écrivains entendent ce qu'ils écrivent, qu'ils travaillent sur les sonorités. Donc c'est certain que, même s'il n'y a pas profération, il y a une audition du bruit que le langage fait, et en même temps, en prenant conscience de ce bruit qui est très important, qui n'est pas le sens, qui est au-delà du sens d'une certaine façon, et qui peut se développer à l'infini selon l'imaginaire du lecteur, selon l'imaginaire de l'auditeur dans le cas du théâtre, qui peut être aidé là par l'imaginaire du metteur en scène et par l'imaginaire des acteurs pendant qu'ils travaillent. C'est tout ce travail sur le langage qui est complètement passionnant et qui n'est pas du tout du théâtre, c'est-à-dire si on assimile le théâtre à une représentation⁹.

- 12 On comprend donc bien que l'écoute dont il est question est d'abord une écoute *du dedans*, qui ne s'inscrit pas dans la veine des écritures enregistrées ou du théâtre du quotidien. La couche superficielle de la parole n'importe pas comme marqueur social ou comme expression d'une identité extérieure ; elle ne compte que par ce qu'elle produit de malaise ; elle ne compte que par ce qu'elle révèle de la douleur qu'il y a à devoir *traiter avec le corps de l'autre* tel qu'il se donne dans sa parole. En désignant ce malaise, et en l'amplifiant démesurément, l'écriture sarrautienne fait finalement entendre une parole jamais entendue, celle-là même qu'elle a nommée « sous-conversation ». Et si elle a d'abord refusé d'écrire pour le théâtre ou même pour la radio, comme on l'a dit précédemment, c'est parce que cette parole ne lui semblait *a priori* pas théâtrale, précisément parce qu'elle se tapit sous le dialogue qu'on entend explicitement et reste d'ordinaire inaudible sur la scène (dans le passage d'*Entre la vie et la mort* que je viens de citer, il n'y a de fait nulle personne traînée violemment au point d'être défigurée, du moins dans l'ordre de la diégèse, de même que dans le *Tropisme XV* le vieux monsieur ne s'est pas factuellement rué sur la jeune fille pour la pénétrer brutalement).
- 13 Du coup, si Sarraute accepte finalement, au début des années 1960, la proposition de la *Süddeutsche Rundfunk* d'écrire des pièces radiophoniques (*Le Silence* puis *Le Mensonge*), c'est au prix d'une sorte de révolution interne qu'elle a elle-même commentée : pour reprendre sa propre métaphore¹⁰, elle « retourne le gant », c'est-à-dire qu'elle fait passer au-dessus ce qui est normalement au-dessous.
- 14 Mais quelle est la nature de ce dessous qui devient dialogue à part entière dans ses pièces ? Nécessairement, cette matière souterraine qui est exposée au grand jour, cet inouï qu'elle nous fait entendre, prend les habits de la conversation et du dialogue

ordinaires – comme l'homme invisible qui enfle des habits quotidiens pour habiter dans le monde visible : certes, cet homme-invisible-devenu-visible détonne un peu avec ses lunettes, son chapeau et son écharpe, mais, malgré cela, on ne suspecte pas, *a priori*, sa nature extra-ordinaire, in-visible. De la même façon, la sous-conversation-devenue-dialogue ressemble à un dialogue banal, alors même que cela *cloche* ici ou là, pour parler en termes lacaniens. Or, il y a toujours ceux qui refuseront de voir ce qui cloche (après tout, c'est son problème à ce monsieur s'il garde toujours ses lunettes, son chapeau et son écharpe...), justement parce que comme ça cloche ça dérange, et certains seront donc toujours tentés de ramener le dialogue à l'ordre de la conversation, c'est-à-dire à l'ordre du connu. Mais ce qui cloche dans cette parole qui n'est pas de l'ordre de la conversation, c'est peut-être justement l'oralité, dont Sarraute a fait la matière exclusive de son théâtre. De sorte que l'oralité serait l'opposé de la conversation, contrairement à ce que l'on aurait pu penser dans un premier temps.

15 De la même manière, il ne faut pas se tromper sur les raisons qui faisaient que Sarraute allait presque toujours écrire dans un café (alors qu'elle habitait un superbe appartement, donnant sur le jardin du musée Galliera, parfaitement silencieux, comme n'importe quel écrivain « normal » pouvait en rêver) ; elle n'y écrivait pas, comme Bernanos le faisait, pour fuir les bruits des enfants et de la famille, ni surtout, comme d'autres encore, pour y attraper des bons mots ou autres « brèves de comptoir » : dans le café où elle écrivait, au moins dans les dernières années de sa vie, elle ne comprenait littéralement pas la langue que parlaient les autres clients (l'arabe) ; et elle l'aimait pour cela. Autrement dit, pour écrire, Sarraute sentait la nécessité de se plonger dans un véritable *bain sonore* (une sorte de « moi-peau¹¹ » fait de sons réduits à des signifiants), un bain sonore où l'environnaient de toutes parts des mots qui ne lui *disaient* rien mais dont elle ressentait l'oralité puissante comme un catalyseur pour sa propre écriture. Pour cette même raison, elle n'a jamais cherché à écrire « comme on parle » (ce qui n'a rien à voir avec l'oralité dont il est ici question) ; au contraire, elle écrit précisément ce qu'on ne dit pas quand on parle « vraiment », mais qui fait pourtant toute la substance de l'oralité.

16 Inversement, car cela va de pair, si elle ne nous fait pas entendre de langage « parlé », elle ne nous fait pas plus entendre du « non-dit » ou de « l'indicible ». Elle refusait ainsi radicalement que l'on rapproche son écriture de celle de Duras (même si ce refus occultait en fait une forme de proximité sur d'autres plans et ce qui m'a toujours paru être une forme de respect mutuel par-delà les différences), tout en introduisant un élément essentiel sur lequel on aura à revenir, ce qu'elle appelle le « jeu » des acteurs, qu'on pourra peut-être désigner plutôt, et sans attendre, comme le corps des acteurs :

Je suis aux antipodes du théâtre de Marguerite Duras, par exemple, pour laquelle l'innommé est partout mais n'est jamais montré, tandis que moi j'essaie de le montrer autant qu'il est possible. Mais il reste toujours la part que je ne peux pas saisir et que les acteurs apportent par leur jeu. Le jeu des acteurs, donc, c'est de faire du sous-texte dans du sous-texte¹².

17 Ce que je complèterais peut-être ainsi : le « jeu des acteurs » c'est d'ajouter de l'oralité à l'oralité, ou de faire résonner l'oralité dans la parole.

18 Ce qu'elle propose ce n'est donc ni le « parlé » naturel et imitatif que l'écrit serait supposé transcrire, ni le non-dit qui serait supposé échapper à la parole. En réalité, ni parlé, ni non-dit, ce qu'elle nous fait entendre c'est très exactement « tout ce qu'on ne

savait pas qu'on entend¹³ » et que, selon Henri Meschonnic, Claude Régy, de son côté, « met en lumière et en mouvement¹⁴ » dans tous ses spectacles.

- 19 Gardons-nous toutefois de prendre ce « ce qu'on ne savait pas qu'on entend » pour un succédané de sens caché ou de sens second. Ainsi l'oralité sarrautienne n'a guère à voir avec la psychanalyse, du moins la psychanalyse entendue à tort (comme Sarraute elle-même l'entendait, il faut l'avouer) comme pratique exclusive du symbolique. Ainsi, dans *Isma*, le processus est mis à nu pour être rejeté, dans un mouvement qui me semble tout à fait caractéristique de ce que suppose son théâtre :

H.2 : Cette façon de prononcer les mots en isme, ça vous frappe, n'est-ce pas ?

ELLE : Oui. Isma... À la fin des mots...

H.2 : Et ça ne fait pas surgir l'image d'un isthme ? [...] Laissez-vous aller. Là...

Abandonnez-vous... Dites-moi à quelles associations ça vous conduit... [...]

ELLE : Isthme... oui... Étroit... Goulot... Franchir... Océan...

H.2 : Très bien. Continuez. Je crois que je vois¹⁵.

- 20 Évidemment, le personnage ne voit rien, ou plutôt n'entend rien, en réalité, car *le sens fait écran* à ce qui se produit ici. À travers lui, Sarraute caricature aussi une forme de lacanisme frelaté, qu'elle déforme faute peut-être de bien le connaître (ou plus exactement de vouloir le connaître), mais qui est aussi une manifestation sociohistorique d'une propension à survaloriser les significations induites. *Entre la vie et la mort*, en 1968, s'était déjà amusé à tourner en dérision la comptine de l'enfant jouant sur les sons : « Hérault, héraut, héros, aire haut, erre haut, R.O.¹⁶ ». De même que dès que la mère de l'enfant se met à jouer sérieusement à ce jeu avec lui « Tout est annulé. Zéro¹⁷ » (dit le texte), de même la manière dont H.2 tente de déployer *isma* en une série de signifiants de connotation, qui formeraient tout un « système de sens seconds¹⁸ », s'effondre à mesure que les protagonistes explorent le gouffre ouvert par la matière sonore de cette prononciation.

- 21 Sur ce plan, beaucoup plus intéressant, une fois la question du sens (« isthme ») évacuée, est le glissement qui s'opère littéralement, toujours dans *Isma*, du mot à l'oreille elle-même, comme s'il existait une forme de contiguïté, voire une réelle continuité de l'un à l'autre ; ainsi F.2 passe de ce que produit la prononciation défectueuse, « isma », à ce que produit sur elle la vue d'oreilles décollées :

F.2 : [...] Moi, tenez, les oreilles décollées...

ELLE : Les oreilles décollées ?

F.2 : Oui. Vous avez bien entendu : les oreilles décollées. C'est tout et ça suffit. Une condition nécessaire et suffisante. [...] tout cela fait que je supprime¹⁹...

- 22 Ainsi, « isma » active dans le corps des personnages une révolusion physique du même ordre que telle supposée difformité du corps d'autrui, qu'on en viendrait à vouloir détruire.

- 23 Autrement dit, « ce qu'on ne sait pas qu'on entend », pour reprendre l'expression de Meschonnic, cette chose que précisément Sarraute s'acharne à faire entendre, ça n'est pas un autre sens que le sens premier des mots ; c'est autre chose que du sens, c'est du corps. Presque du déchet de sens. C'est, littéralement là aussi, ce qu'un « corps fait au langage » par quoi Meschonnic désigne aussi bien le Poème que le Théâtre, ou que l'oralité elle-même. Dans un des nombreux textes où il reprend cette formule, Meschonnic précise :

Un texte, au sens du poème, est ce qu'un corps fait au langage. Mais ce corps n'est pas de la viande. [...] le rythme comme organisation du mouvement de la parole, et donc les rythmes : rythme de position, rythme d'attaque, rythme des finales,

rythme de répétition, rythme syntaxique, rythme prosodique. On voit que ce ne sont plus les mots, ce n'est plus le signe qui est l'unité. [...] Dans *Poétique du traduire*, il y a l'exemple de deux vers d'Homère, qui montrent ce que les mots ne disent pas, l'égalité entre le mot qui dit le malheur de ceux qu'on tue (*oimôguè*), trois longues, et le cri de triomphe des tueurs (*eukhòlè*). Et cette égalité rythmique, cachée dans la métrique de l'hexamètre, retrouve ce que découvre l'anthropologie homérique²⁰.

- 24 C'est exactement le type de phénomènes que Sarraute généralise et qu'elle essaie de faire entendre aussi bien dans ses romans que dans ses pièces, comme si elle reprenait à son compte le *continuum* dont Meschonnic fait la base de sa notion de rythme, mais également de sa manière d'envisager l'oralité. Ainsi précise-t-il justement dans l'article qu'il a consacré à notre notion :

Passer d'une notion sociologique (et ethnologique) de l'oralité, et d'une notion rhétorique de l'oralité, à une notion anthropologique et poétique de l'oralité. Non plus des formules ou des parallélismes, mais le primat du rythme et de la prosodie dans le sémantique, dans certains modes de signifier, écrits ou parlés. L'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours. Une sémantique de la signifiante généralisée, continue dans le discontinu des unités discrètes, où se limite la sémantique du signe. [...] Le geste, avec le corps et la voix, de divers côtés, est réintroduit dans le langage, ou plutôt dans le continuum anthropologique d'où le langage avait été extrait²¹.

- 25 C'est bien cette continuité entre langage et corps qui intéresse Sarraute, et dont elle attend que les comédiens la prolongent en un continuum texte/acteur/spectateur qui passerait essentiellement par le corps de l'acteur :

Tout leur travail consiste justement à retrouver et reproduire en eux-mêmes, au prix de grands et longs efforts, les mouvements intérieurs infimes et compliqués qui ont propulsé le dialogue, qui l'alourdissent, le gonflent et le tendent, et, par leurs gestes, leurs mimiques, leurs intonations, leurs silences, à communiquer ces mouvements aux spectateurs²².

- 26 Dans cette perspective, le corps de l'acteur n'est plus seulement un supplément apporté par la représentation scénique, une manière de déployer le langage dans un autre médium que le texte, mais la marque rendue visible de ce qui circule du texte à la scène, de l'écriture au parlé, ce troisième terme qui fait le lien entre les deux autres. Comme Meschonnic le dit encore ailleurs, il faut « passer de la dualité oral/écrit à une répartition triple entre l'écrit, le parlé, et l'oral²³ ».

- 27 Au passage, et tout en restant dans cette perspective meschonnicienne, on constate inévitablement que la ponctuation, dont on sait l'importance capitale dans l'écriture de Sarraute et son « usage de la parole », fonctionne exactement comme ce corps dont elle est la trace visible dans l'écrit :

La ponctuation est la part visible de l'oralité. [...] La ponctuation représente alors une physique de l'écriture et de la lecture. Par l'espace, une figuration du temps. Par le visible, une figuration de l'audible. De la voix. [...] Le fait élémentaire que la ponctuation est un phénomène de l'écrit a masqué l'oralité du langage, comme si l'écrit annulait l'oralité, au lieu d'en être le représentant visuel²⁴.

- 28 Nathalie Sarraute, bien sûr, était parfaitement consciente de ce rôle de la ponctuation, qu'elle a été jusqu'à mettre en scène, notamment dans *Pour un oui ou pour un non*. Elle finissait presque par s'irriter contre elle-même de la trop grande présence de certains signes qui permettaient de faire entendre les prolongements de chaque mot, en même temps que ce d'où chaque mot devait sortir. Régy insista également sur cet aspect de la question dans un entretien que j'avais eu avec lui sur l'œuvre de Sarraute :

[...] il faudrait compter les points de suspension de l'œuvre entière de Nathalie. Je pense que ça remplirait un livre, au moins un. Et ce n'est pas un hasard. Elle dit qu'elle a essayé de s'en débarrasser – que quelquefois ça l'agace elle-même de voir tous ces points de suspension – mais elle ne peut pas s'en passer... La phrase ne se finit pas, il y a des trous où nous devons, comme nous pouvons, reconstituer ce qui n'est pas dit, les prolongements et les antécédents. Ce qui est très difficile c'est qu'il faut à la fois être dans ce qui précède l'écriture et dans ce qui la suit. [...] comment développer l'écoute et retrouver ce qui a pu précéder ces signes-là, qu'ils soient écrits ou sonores ? Comment faire entendre ces signes pour qu'ils aient le maximum de résonances ouvertes, de prolongements... Il est évident que là aussi on retombe sur la nécessité du silence, c'est-à-dire que si l'on enchaîne tout, ces résonances ne se font pas entendre ; elles sont comme boycottées par la phrase qui arrive tout de suite, sans préparation, sans un mouvement qui la porte. C'est pour cela qu'on en arrive à ces fragmentations, à ces arrêts, à ces zones de silence, qui finalement sont la matière essentielle de l'écriture et du théâtre. Les mots ne sont que des repères, qu'une masse infinitésimale par rapport à la masse mentale qui est la matière vivante de ce travail²⁵.

- 29 ... ce qui, paradoxalement, renvoie l'oralité totalement du côté du silence, alors que, de même qu'on aurait pu croire qu'elle était du côté du parlé, on aurait pu croire qu'elle était du côté du verbal. De ce point de vue, l'un des textes de *L'Usage de la parole* est exemplaire. Il s'agit du « Mot amour²⁶ ». Sarraute commence par y planter un véritable décor : « c'était dans un petit café enfumé, mal éclairé, probablement une buvette de gare... il me semble qu'on entendait des bruits de trains, des coups de sifflet... », puis immédiatement elle efface ce décor (« mais peu importe ») pour se concentrer sur deux personnages, ou plutôt deux voix (« deux visages presque effacés et surtout deux voix ») qu'elle rejette elles aussi presque aussitôt (« je ne les perçois pas non plus avec netteté, je ne saurais pas les reconnaître ») au profit de leurs « paroles », avant de rejeter ces dernières à leur tour (« et même pas les paroles exactement, je ne les ai pas retenues... mais cela ne fait rien non plus, je peux facilement inventer des paroles du même ordre, les plus banales qui soient... ») pour finalement se concentrer sur quelque chose qui est « dans ces paroles » tout en ne pouvant « trouver sa place nulle part, dans aucune parole »...
- 30 Certes, « Le mot amour » n'est pas un texte théâtral. Mais il nous invite à regarder explicitement l'endroit où l'oralité se déploie, cette oralité dont le théâtre est ou devrait être le prolongement : ni dans le parlé proprement dit, ni dans les mots eux-mêmes, l'oralité se tient finalement dans les silences, dans les respirations, dans la manière dont les mots s'articulent, dans cet entre-deux que les signes de ponctuation, loin de circonscrire (réduire à des points²⁷), visent au contraire à illimiter, à diffuser dans l'ensemble du texte autant que dans le corps de ceux qui lisent et le corps de ceux qui disent. L'oralité serait alors l'autre nom de ce quelque chose, de ce *rien* (« ce qui s'appelle rien », sous-titre d'*Isma* et formule récurrente de tous ses textes) sur lequel Sarraute, romancière et dramaturge, n'a cessé de revenir tout au long de son œuvre : un rien qui traverse l'écran des mots et celui de la représentation, un rien qui rend audible ce que le langage empêche d'entendre.

NOTES

1. Voir « Pseudo-principes d'esthétique », in Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman. Hier, aujourd'hui*, t. 2, Paris, UGE, 1972, p. 311.
2. *Isma, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1440-1441.
3. La métaphore de la déchirure et de la griffe apparaît souvent chez Sarraute, comme « la trace que laisse sur la neige la griffe de l'animal furtif » dans *Portrait d'un inconnu (Œuvres complètes, op. cit., p. 264)*.
4. Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990, quatrième de couverture.
5. *Tropismes, Œuvres complètes, op. cit., p. 22*.
6. *Ibid.*
7. *Entre la vie et la mort, Œuvres complètes, op. cit., p. 643-645*.
8. Enregistrement audio recueilli sur le CD Nathalie Sarraute, *Lecture*, Paris, Gallimard, « À voix haute », 1998, respectivement page 5 et page 9.
9. *Une vie, une œuvre. Nathalie Sarraute* (réalisation Christine Cerf ; première diffusion le 22 octobre 2011, rediffusion le 21 août 2017). <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/nathalie-sarraute>
10. « Le gant retourné » est le titre d'une conférence que l'auteur donna en 1974 à l'Université du Wisconsin (Madison) ; le texte en fut publié dans les *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 89, en 1975.
11. Je reprends bien sûr ici, sans insister davantage, le concept inventé par Didier Anzieu.
12. Entretien avec Simone Benmussa, *Combat*, 14 mars 1974.
13. Henri Meschonnic, « La force du continu », in Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy*, Paris, CNRS Éditions, *Les Voies de la création théâtrale*, vol. 23, 2008, p. 272 ; voir *Isma* : « [...] il aurait suffi de tendre un peu l'oreille, et derrière nos échanges, mes amis, quel concert ! » (*op. cit.*, p. 1428).
14. Henri Meschonnic, *ibid.*
15. *Isma, op. cit.*, p. 1441.
16. *Entre la vie et la mort, op. cit.*, p. 632.
17. *Ibid.*, p. 636.
18. Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, IV. 2, *Communications*, n° 4, Paris, Seuil, 1964, p. 131 ; repris dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2002, p. 696.
19. *Isma, op. cit.*, p. 1444.
20. Henri Meschonnic, « Fidèle, infidèle, c'est tout comme. Merci mon signe », *Plurielles*, n° 12, « Fidélité/infidélités », Le Manuscrit, 2005, p. 113.
21. Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, « Le rythme et le discours », 1982, respectivement p. 18 et p. 21.
22. *L'Ère du soupçon, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1602.
23. Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1990, p. 236.
24. Henri Meschonnic, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne*, n° 52, 2005 (en ligne : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=5856>). On peut aussi penser aux belles lignes que Jean-Pierre Martin consacre à la ponctuation chez Sarraute : « La voix en ce sens est donc une oreille, ou un bouche à oreille, un ouïr autant qu'un dire, pas seulement une sous-conversation mais une sous-audition. D'où cette manière de privilégier les trois points pour alléger le langage et tenter de quitter sa surface en passant en quelque sorte sous les mots morts, en introduisant du tremblé, du vibratoire, du pointillé dans l'écrit. Les trois points indiquent non pas une suspension, mais la vibration du récit de voix intersubjectif, un impossible à ponctuer, une sous-conversation en quelque sorte, une imprécision nécessaire, une sorte d'entre-voix : le ton est affaire de nuance, de pointillisme ou d'impressionnisme. La sensation de la voix est

évanescence, volatile, elle se perd dans l'interstice ou le vacillement – un tic, un raclement de gorge, un tremblement peu assuré, un moment où la voix, toujours sur le point de “flanquer”, s'affaiblit ou s'éteint. / Par cette attention au ton, Sarraute est proche de Pinget. Mais pour indiquer, dans la scénographie du récit de voix, les différences de ton, elle use de moyens diamétralement opposés : quand Pinget fait varier la ponctuation, Sarraute l'uniformise – comme pour montrer qu'elle est ailleurs que dans le signe visible, qu'elle circule comme la voix elle-même, traversant le phrasé en tous sens, l'accompagnant tel un bourdon, s'attardant sur des riens [...]. » (*La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, p. 140-141.)

25. « Entretien avec Claude Régy », in Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991, p. 147-148.

26. *L'Usage de la parole, Œuvres complètes, op. cit.* Nous citons ci-après, *passim*, p. 946-947.

27. Henri Meschonnic a également souligné le caractère ambigu du terme « ponctuation » : « Ce qui a certainement contribué à empêcher de voir la distinction entre ponctuation et signes de ponctuation est la sujétion même de la notion de ponctuation à l'étymologie latine du mot, *punctum*, trace de pointe en creux sur la tablette. Mais si on s'en détache pour observer que le mot en grec pour dire ce dont il s'agit est *diastizein*, chez Aristote (*Rhétorique* III, 5, 1407 b 11), on comprend que *diastizein* désigne l'intervalle et le lien, tous deux ensemble. » (« La ponctuation, graphie du temps et de la voix », art. cit.)

RÉSUMÉS

Si Nathalie Sarraute, dont une bonne partie des œuvres théâtrales fut créée par Claude Régy, ne fut clairement pas un écrivain du regard, ce ne fut pas plus un écrivain de l'oreille. Attentive à ce qui se dit dans la parole mais aussi sous les mots, entre les mots, dans les silences, dans les respirations, dans la manière dont les mots s'articulent, elle ne cessa en réalité de creuser le territoire propre de l'oralité, montrant en quoi celle-ci relève d'un *continuum* corps-langage dont Meschonnic fut le premier à montrer l'importance autant que l'exigence.

If Nathalie Sarraute, a substantial portion of whose dramatic works were created by Claude Régy, was clearly not an “eye-writer”, neither was she an “ear-writer”. Attentive to what is said in speech but also beneath the words, between the words, in the silences, in the breaths, in the way that words are articulated, she never in fact stopped delving into the specific terrain of orality, showing how it falls within a body-language *continuum* whose importance and exigency were first demonstrated by Meschonnic.

INDEX

Mots-clés : Nathalie Sarraute, Claude Régy, Henri Meschonnic, oralité

Keywords : Nathalie Sarraute, Claude Régy, Henri Meschonnic, orality

AUTEUR

ARNAUD RYKNER

Arnaud Rykner est professeur à l'université Sorbonne nouvelle-Paris 3, membre de l'IRET (Institut de recherche en études théâtrales). Il est membre senior de l'Institut universitaire de France, professeur invité à Rutgers University et Senior Fellow de l'Université de Durham. Au carrefour des études théâtrales, visuelles et littéraires, il a publié une dizaine de monographies (chez José Corti, au Seuil, etc.) et dirigé plusieurs collectifs. Il a édité le théâtre de Nathalie Sarraute dans la Pléiade et en Folio Théâtre où il a commencé l'édition de celui de Marguerite Duras. Il a publié par ailleurs huit romans au Rouergue / Actes Sud (dont *Le Wagon* en 2010, et récemment *Dans la neige*, en 2016), ainsi que deux pièces aux Solitaires Intempestifs et chez Publie.net. Plusieurs de ses textes ont fait l'objet de créations théâtrales. Après avoir été l'assistant de Claude Régy, il a de son côté mis en scène Sarraute, Maeterlinck ou Koltès, à Paris (Ménagerie de verre) ou à Toulouse (Théâtre national de Toulouse et Théâtre du pavé).

Parmi ses publications :

Théâtres du Nouveau Roman. Sarraute, Pinget, Duras, Paris, José Corti, 1988.

L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck, Paris, José Corti, 1996.

Paroles perdues. Faillite du langage et représentation, Paris, José Corti, 2000.

Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte, Paris, José Corti, 2004.

Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant, et autres images pas sages, Paris, Orizons, 2014.