LANGAGE , ECRITURE ET COMMUNICATION

Dans

L'USAGE DE LA PAROLE

DE

NATHALIE SARRAUTE

Par

Soheir Mohamed El Chami

Introduction

"La parole est toujours caresse ou agression, jamais miroir de la vérité"[1].

La langue en tant que système conventionnel de signes essaie d'être "miroir", alors que la parole en tant qu'utilisation et actualisation de ce système est impliquée dans une situation énonciative qui a ses lois sociologiques et psychologiques. Dans la parole le signe linguistique est à la fois symbole et arme. Elle constitue un espace de tension entre le rhétorique et le logique[2], le dire et le dit, l'implicite et l'explicite. Pour Ducrot le dialogue est moins un échange d'informations qu'un piège que chacun tend à l'autre.

Dans "Conversation et sous-conversation", N.Sarraute précise que les paroles peuvent être "l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace, d'innombrables petits crimes"[3]. Dans ses romans elle s'applique à détecter les "tropismes". (c'est le nom que porte son premier roman) qui seraient des sensations en partie biologiques situées au niveau du subconscient dont ce passage tiré du Planétarium serait à même de rendre compte:

> *"Le corps ne se trompe jamais: avant la conscience il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au dehors avec une implacable brutalité des multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparses[...]"*[4].

Dans L'Usage de la Parole[5], recueil de nouvelles que l'auteur se plaît à appeler "drames" ou "jeux"[6], et dont chacune raconte l'histoire d'une conversation

---

(1) M.Tournier, Roi des Aulnes, Paris, Gallimard, "folio", p.33.
(2) D. Maingueneau, Pragmatique Pour le Dicours Littéraire, Paris, Bordas, 1990, 1.
(3) L'Ere du Soupçon in Oeuvres complètes de N.Sarraute, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1996, p.1597.
(4) Paris, Gallimard, coll. "folio", 1959, p.63.
(5) Paris, Gallimard, 1980.
(6) pp.103-105 et alii.

entre personnages anonymes, s'annoncent la mort du tropisme et celle du roman. Déjà dans Disent les Imbéciles[7] s'esquissait la disparition du tropisme dans sa fusion avec le futile ou le lieu commun de la parole. "Ich Sterbe" ("je meurs" en allemand) est l'intertitre de la première nouvelle de L'Usage de la Parole. On y assiste à la mort du tropisme qui est essentiellement fondé sur l'écart par rapport à la parole, et celle du roman tel que Sarraute l'avait critiqué dans l'Ere du Soupçon, et tel qu'elle le parodiait dans ses œuvres précédentes auxquelles elle tenait à donner le sous-titre générique de "roman".

Dans L'Usage de la Parole, le rapport entre le narrateur et le lecteur n'est que très transparent. Il est vrai qu'au XVIIIème siècle avec Diderot dans Le Neveu de Rameau et Rousseau dans Les Confessions, cette communication était explicitée, mais il s'agissait toujours de cas limites ou exceptions.

Dans L'Usage de la Parole, une critique du langage est entreprise aussi bien au niveau de la communication in absentia entre l'auteur (et surtout son délégué intratextuel le narrateur) et son lecteur virtuel, qu'au niveau de l'interaction in praesentia entre personnages. Le rapport narrateur-lecteur passe du niveau paratextuel au niveau textuel: on assiste à une sorte de dénivellement, et un parallèle se dégage entre les deux parcours à travers la parole.

Dans L'Usage de la Parole l'auteur nous place à l'écoute du langage à travers une sorte de double déboîtement puisque la parole c'est l'usage de la langue et Sarraute a ainsi choisi de mettre en scène l'usage de l'usage de la langue. Cette perspective pragmatique relève du dépassement de l'étape structuraliste considérant la langue comme étant uniquement une institution informationnelle.

> *"Quand Saussure définissait la "langue" comme une institution, il l'envisageait comme un "trésor" de signes transmis de génération en génération, renvoyant l'activité langagière à la "parole", la pragmatique maintient l'idée que la langue est une institution, mais elle lui confère un relief nouveau. Cela va de paire avec un déplacement*

(7) Paris, Gallimard, coll. "folio", 1976.

significatif de la notion de "code linguistique". Dans la linguistique structurale, le code était rapporté aux systèmes de la transmission d'informations (encodage/décodage...), alors que pour la pragmatique ce terme renoue avec son acception juridique, l'activité discursive étant supposée régie par une déontologie complexe, suspendue à la question de la légitimité. Dans cette perspective, parler et montrer qu'on a le droit de parler comme on le fait ne sont pas séparables"[8].

De prime abord "Ich Sterbe" souligne l'intérêt porté à la langue en tant qu'idiome par le recours à une langue étrangère. Sarraute soumet à l'analyse certains mots et locutions dont elle jauge l'effet et les implications aussi bien syntagmatiques que paradigmatiques. Cette dimension autonymique s'inscrit dans une tendance de l'écriture à se considérer inlassablement dans une sorte d'autoréférence et de réflexivité. A une échelle plus large et plus générale, la littérature, et plus spécifiquement le roman, en tant que répertoires culturels d'images et de stéréotypes, sont parodiés.

I- *La Boucle de l'Ecriture*

Dans Entre la Vie et la Mort Sarraute décrit le supplice de l'écriture:

"J'ai parfois la nostalgie de tout abandonner. De travailler de mes mains. L'ouvrier aux pièces, le balayeur de rues, le contrôleur de métro sont moins à plaindre que moi. Jamais un moment de répit. Dès que je me repose, je me tourmente: qu'est-ce que je fais là? Je devrais être à ma table. Et me voilà de nouveau devant ma machine à écrire [...]"[9].

Dans "Ich Sterbe" au seuil de L'Usage de la Parole nous lisons:

(8) D.Maingueneau, Op.cit., pp.14-15.
(9) Oeuvres Complètes, Op.cit., p.626.

"Et voilà que ces mots prononcés sur ce lit, dans cette chambre d'hôtel, il y a déjà trois quarts de siècle, viennent... poussés par quel vent... se poser ici, une petite braise qui noircit, brûle la page blanche... Ich Sterbe"[10].

L'expérience de l'écriture est explicitement évoquée et le déictique ici ne fait que le confirmer. Ce que Maingueneau appelle "le bouclage textuel"[11] entérine, en l'occurrence, l'implication du lecteur en tant que co-énonciateur dans le processus de la création du sens. Dès les premières lignes il est interpellé: "Vous connaissez son nom: Tchekhov, Anton Tchekhov"[12].

La phrase allemande est parfois mise entre guillemets, c'est-à-dire citée, ce marquage typographique annonçant que ce segment n'est pas seulement référentiel et représentatif. L'auteur le désigne en tant que signe ou plutôt signal: "Ich Sterbe. Un signal"[13]. Le dire s'exhibe et se met en scène en tant que tel. C'est ainsi que l'aspect physique de ces mots est évoqué dans cette même nouvelle liminaire "mots nets, étanches"[14], "mots compacts et lourds que n'a jamais parcourus aucune vague de gaieté,de volupté,que n'a jamais fait battre aucun pouls, vaciller aucun souffle"[15].

Sarraute justifie le choix des termes dont elle tente d'examiner l'effet. La méta-énonciation ne figure plus toujours comme il est d'usage, dans des incises, mais elle accède à une priorité et une autonomie syntaxique:

"J'avais trop compté, quand j'avais évoqué ces paroles sur ce pouvoir qu'elles ont, sur cette magie qu'elles ne devraient pas manquer, par leur seule apparition, d'exercer..."[16].

La méta-énonciation envisage aussi la dimension paradigmatique de la parole. C'est ainsi qu'"Esthétique" débute avec:

---

(10) Op.cit., pp.10-11. C'est nous qui soulignons.
(11) Exercices de Linguistique pour le Texte Littéraire, Paris, Dunod, 1997, p.89.
(12) p.9.
(13) p.12.
(14) Ibid.
(15) p.14.
(16) p.50.

"Le lieu où cela s'est passé... mais comme "s'est passé" paraît peu convenir à ces moments, les plus effacés qui soient, les plus dénués d'importance[...]. Renonçons donc à "s'est passé"... disons "a été vécu"[...]"[17].

Il est parfois fait cas de l'insuffisance de la langue à exprimer l'idée ou l'émotion du locuteur. Dans "Ton père. Ta sœur" nous pouvons lire à propos de la mère:

"Inquiète parfois quand elle ne trouve pas sur le catalogue ce qu'elle cherche...n'osant pas demander aux autres si eux aussi... ils pourraient la regarder d'un air soudain attentif, surpris... ne serait-ce pas classé ailleurs, dans un tout autre registre, sous la rubrique Déviations. Anomalies?"[18].

Cet écart entre le mot et l'idée qui justement n'a pas de signe approprié risque de faire sombrer la parole dans le non-sens.

"Mais tandis que sans interruption les paroles se succèdent revient cette impression qu'une idée doit être là... tel le furet, d'une phrase d'une parole à l'autre elle court... on croit la voir, c'est ici qu'elle doit être, dans cette parole qui passe et repasse plus souvent que les autres... on s'efforce, on l'attrape, on la retient, on l'examine... Mais bien sûr son sens n'est pas, ne pouvait pas être celui qu'au premier abord on lui voyait. Elle en a un autre, le voici, c'est lui, c'est ce sens-là... il suffit de le lui injecter et, remplie à nouveau, ranimée et remise dans le circuit, elle va pouvoir se rattacher aux autres, s'unir à elles, elles vont mutuellement se

(17) p.87.
(18) p.56.

renforcer et à travers elles enfin le raisonnement, l'idée... mais au contact des autres, comme si leurs sens étaient incompatibles, se détruisaient, elle se creuse, s'aplatit... et les autres auprès d'elle comme elle s'affaissent, vides de tout sens"[19].

Le sens des mots relève donc conjointement de leur signification intrinsèque, du sens que nous lui donnons en tant qu'usagers de la langue ("il suffit de le lui injecter"), ayant chacun sa propre expérience des mots et des choses (les mots "s'imbibent lentement de notre plus obscure substance"[20]), et de son rapport combinatoire avec d'autres mots sur les plans paradigmatique et syntagmatique. Pourtant la vacance de la parole risquant de sombrer dans le non-sens quand elle en confronte d'autres, serait probablement celle de la parole de l'écrivain, en l'occurrence celle de sa propre écriture de la présente œuvre, cherchant à demeurer ouverture et processus d'écriture toujours en alerte de peur de devenir "une forme qui prend, immobilise, non seulement le sujet qui en est la victime, mais le monde autour de lui"[21].

Dans son œuvre autobiographique, Sarraute souligne son expérience des mots:

"[...]Combien de fois depuis ne me suis-je pas évadée terrifiée hors des mots qui s'abattent sur vous et vous enferment"[22].

Dans un sens ascendant, la boucle autoréférentielle tracée par l'écriture dans L'Usage de la Parole couvre aussi bien le mot, que la création scripturale de l'œuvre et l'appartenance à l'archi-système littéraire. En tant que corpus de clichés, la littérature est parodiée dans Portait d'un Inconnu notamment. Les Fruits d'Or serait "la parodie des études de réception et des discours entourant (le livre)"[23]. Dans ce

(19) p.151.
(20) p.148.
(21) F. Asso, Nathalie Sarraute, une Ecriture de l'Effraction, Paris, P.U.F., 1995, p.11.
(22) Enfance, Paris, Gallimard, 1983, p.122.
(23) Martine Léonard, "Le Tropisme de A à Z", in Autour de Nathalie Sarraute, Actes du Colloque de Cerisy La Salle de juillet 1989, Annales Littéraires de Besançon n°580, 1995, p.139.

roman très particulier nous avons affaire à un paratexte (titre et épitexte)[24] sans texte effectif puisqu'il s'agit d'un roman ayant juste un titre et faisant l'objet de discussions et de conversations sans vraiment être présenté. L'ironie sarrautienne a même touché le paramètre de la littérature. Nous pouvons lire dans L'Usage de la Parole

> *"[...]Toute une nébuleuse derrière ce personnage calqué sur une page illustrée d'un roman du siècle dernier"*[25].

Quelques lignes plus loin:

> *"Comment peut-il le savoir, celui qui subitement comme elle se sent "vu"? Comment peut-il faire sur lui-même le découpage, donner lui-même une forme à cet infini, ce tout, ce plein, ce vide, ce rien... à soi seul un monde... le monde entier... où vient de s'insérer, repoussant tout le reste, occupant tout l'espace cette image de vieille demoiselle sortant d'un vieux roman?"*[26].

Cela ferait écho à certains passages de Tropismes où nous pouvons lire:

> *"Ils étaient laids, ils étaient plats, communs, sans personnalité, ils datatent vraiment trop des clichés, pensait-elle, qu'elle avait vus déjà tant de fois décrits partout, dans Balzac, Maupassant, dans Mme Bovary, des clichés, des copies, la copie d'une copie, pensait-elle"*[27].

En réalisant l'autoréférence de l'écriture à elle-même et en faisant renverser l'énonciation dans l'énoncé, Sarraute parvient, de ce fait-même, à brouiller "les niveaux fictionnels"[28]. Ce phénomène se poursuit tout au long des nouvelles ou

---

(24) Nous adoptons la terminologie de G.Genette dans Seuils, Paris, Seuil, 1987.
(25) p.90.
(26) p.91.
(27) Paris, Ed. de Minuit, 1957, p.133.
(28) D. Maingueneau, Exercices De Linguistique Pour Le TexteLittéraire, Op.cit., p.176.

brèves aventures de la parole qui forment L'Usage de la Parole. Il s'agit dans ce recueil soit d'examiner le mode d'emploi d'un bref énoncé (par exemple le ou les cas où "mon petit" serait une offense), soit d'étudier les effets qu'un mot est à même de produire et d'envisager ses possibilités de combinaison avec d'autres termes, c'est-à-dire ce que la linguistique appelle sa valeur distributionnelle (c'est par exemple le cas du mot "Amour").

Chez Sarraute l'anecdote est marginale car le cours des événements – si on peut parler d'événements le cas échéant – est sans cesse interrompu pour examiner un mot de l'énoncé dans un retour sur soi de l'énonciation. On pourrait même dire sans exagération que les bribes d'épisodes n'existent qu'en tant que support à la persistante préoccupation autoréférentielle et méta-énonciative.

L'écriture de Sarraute est une tension entre "la sensation informulée et la parole inédite"[29]. Selon elle "le langage doit survivre malgré la sensation qui passe à travers lui et qui le déforme, comme la sensation doit survivre malgré le langage qui la rend extérieure, belle, etc. Toute la littérature est là"[30]. Cela explique pourquoi les "drames" de l'Usage, drames précaires, sont faits de sensations inédites jamais nommées malgré leur acuité et incoerciblement et vaguement évoquées par le biais d'allusions indirectes. "Sans cesse de nouvelles paroles arrivent et aussitôt s'étiolent..."[31] peut-on lire dans "Je ne comprends pas".

Dans certains de ces drames une courbe se trace partant du bref énoncé en question, s'élevant au point culminant avec les effets qu'il est en mesure de produire, pour redescendre ensuite dans une sorte de banalisation et d'aplatissement où tout dégringole. C'est ainsi qu'à la fin de "Ton père. Ta sœur" nous lisons:

" "Ton père. Ta sœur"... Non? Rien ne bouge?
La paroi est toute lisse, immobile. "Ton père. Ta

---

(29) R.Boué, Nathalie Sarraute. La Sensation en Quête de Parole, Paris, d'Harmattan, 1997, p.10.
(30) Nathalie Sarraute Qui Etes-vous?, entretiens avec S.Benmussa, Lyon, éd. La Manufacture, 1987, p.129.
(31) p.151.

sœur"?... Vous devez avoir raison... il n'y a rien, rien qui puisse bouger, s'ouvrir, pas de paroi"[32].

Vers la fin de "Et pourquoi pas?" nous lisons:

> *"Mais il n'y a ici, c'est évident, aucune foi, mauvaise ou bonne, aucune foi d'aucune sorte.*
> *Rien que le bon plaisir, rien que le désir de s'amuser, de satisfaire une fantaisie quelconque, un caprice du moment"*[33].

L'auteur entreprend un processus d'écriture où elle tente de tester le langage comme pour mieux s'immuniser contre ses effets et les déjouer. Ce processus consiste à "échapper à l'innommé sans rencontrer l'innommable"[34]. Ce porte-à-faux du langage que Sarraute s'applique en vain à contourner s'annonce de prime abord vers la fin de 'Ich Sterbe" dans ce monologue en quelque sorte performatif:

> *"Je rassemble toutes mes forces, je me soulève, je me dresse, je tire à moi, j'abaisse sur moi la dalle, la lourde pierre tombale"*[35].

Il s'agirait métaphoriquement de la mort de la langue en tant que structures rigides de signification, au profit de la souplesse de l'usage et de l'énonciation où l'implicite a droit de cité. D'une part, l'implicite mitige la responsabilité du locuteur qui peut toujours se défendre derrière le sens littéral. D'autre part, l'implicite est un espace de connivence entre l'énonciateur et le co-énonciateur, et cette complicité est sa condition sine qua non aux dépens de la signification explicite. Il régit aussi bien le rapport entre l'auteur et le lecteur que celui entre les personnages.

Les mêmes mots peuvent être inoffensifs, "lisses"[36], pour reprendre le terme sarrautien, dans leur état de latence et de disponibilité dont la seule valeur est significative, et durs "comme les dents du panneton qui permettent à la clef de

---

(32) p.63.
(33) p.44.
(34) M.Léonard, op.cit., p.128.
(35) p.15.
(36) pp.14-63 et alii.

tourner"[37] quand ils sont reçus et que leur contrepoint implicite est saisi, "ce que [ces] paroles déclenchent"[38]. Cette image des mots assimilés à des dents s'inscrit dans une archi-image de dénivelée et de fendillement, à propos des éventuels effets de la parole:

> *"C'est là vous le voyez sur le mur cette fissure, cette craquelure"*[39].

Et quelques pages plus loin:

> *"Il était là, tel qu'il est maintenant, observant à distance, voyant venir... très vite mis sur ses gardes, alerté par ce ton où tremblait l'espérance, où vibrait la solidarité, où se répercutaient, se prolongeaient "les ondes pareilles aux rayons de lo lune" qui devant les murs écaillés et les fissures font s'agiter comiquement, grotesquement s'accroupir, se mettre à quatre pattes, courir appeler du secours pour colmater, pour recouvrir..."*[40].

N.Sarraute se met à l'écoute de l'implicite et du suggestif relevant de l'usage (actualisation du mot dans une situation de communication déterminée). Elle secoue et dépêtre par là la quiétude des mots du dictionnaire retirés de leur plénitude signifiante pour les mettre en scène, c'est-à-dire pour les engager dans une parole.

> *"Comment ne pas s'émerveiller devant un pareil exploit? Quelle science, quelle diabolique habileté, quelle puissance de réflexion, quelle rapidité de décision, de choix, ne faudrait-il pas posséder pour pouvoir ainsi obtenir des paroles tout ce dont elles sont capables?"*[41].

---

(37) p.51.
(38) p.119.
(39) Ibid.
(40) p.120.
(41) p.121.

Si souvent chez Sarraute les mots sont en mesure de dire plus (que leur sens littéral), ils sont parfois taxés d'aridité lorsqu'ils sont insuffisants à rendre compte de certaines sensations ineffables. Dans Enfance nous pouvons lire: "C'était ressenti, comme toujours, hors des mots"[42]. Dans "Ich Sterbe" elle écrit dans le même sens:

> *"Ça ne ressemble à rien, ça ne rappelle rien de jamais raconté par personne, de jamais imaginé... C'est ça sûrement dont on dit qu'il n'y a pas de mots pour le dire"*[43].

Désemparé de la sorte, le narrateur sollicite la compréhension et l'intuition du lecteur[44]. Il est parfois pris à témoin comme dans cet exemple:

> *"Y a t-il ici quelqu'un qui veuille bien lui expliquer que "Ne m'en parlez pas"... Mais est-il possible qu'il ignore que "Ne m'en parlez pas", c'est le contraire de "Ne me parlez pas de ça", que cela marque un acquiescement, un accord, une parfaite entente"*[45].

D'une part "ici" peut tour à tour renvoyer à la situation cotextuelle, à la situation contextuelle paramétrique de l'écriture et à celle de l'interaction auteur-lecteur. D'autre part ce déictique spatial "ici" convie le lecteur à contribuer à la désambiguïsation du double phénomène sémantique des synonymes et locutions évoqué ci-dessus. La problématique de l'"usage" et sa valeur sémantique sont signalées, de même que le phénomène de la détermination sémantique de certaines structures syntaxiques.

> *"La sémiotique (entendue au sens de Benvensite, comme une étude des systèmes de signes)*

---

(42) Op.cit, p.18.
(43) p.11.
(44) Cf. Infra., p.18 et sq.
(45) p.133.

ne peut pas se constituer sans inclure une sémantique (étude des emplois de signes) "[46]

Par "emploi" on entend à la fois l usage déterminé par la situation de l'énonciation et la combinaison linéaire et syntagmatique de chaque signe dans la chaîne parlée. Souvent il est fait mention dans L'Usage de l'axe syntagmatique évoqué dans l'exemple suivant de même que du phénomène de la prévisibilité des signes dans la théorie de l'information:

> *"[...] qu'on les laisse pénétrer et il est sûr qu'ils en amèneront d'autres... Celui-ci: "naissance"... à sa suite a amené.. trop tard pour l'empêcher d'entrer, le voici [...] "la naissance de l'amour"* "[47].

Une quarantaine de pages plus loin:

> *"[...] Voici des mots qui pourraient aider à l'amener, des mots qui vont pouvoir le prendre en remorque: "Oh, vous savez..." ou bien: "Oh, écoutez..." il suffit de leur attacher "mon petit", ils arriveront à le tirer derrière eux [...]"*[48]

Ducrot précise que dans son évolution, la sémantique dite paradigmatique, c'est-à-dire intéressée surtout à étudier les "signes minimaux appelés "monèmes" ou "morphèmes" "[49] et à les classer dans des "champs", s'est ensuite orientée vers "une conception syntagmatique de la description sémantique des langues"[50], où le sémantisme d'un mot n'est effectivement saisissable qu'à la lumière de sa place dans un énoncé, en grande partie des rapports qu'il entretient avec l'ensemble de cet énoncé. C'est ce que Sarraute précise dans le drame intitulé "Ton père. Ta sœur". Pris seuls, ces mots sont inoffensifs et même banals. Ils ne prennent un sens de

(46) O.Ducrot, Le Dire et Le Dit, Paris, Ed. De Minuit, 1984, p.71.
(47) pp.70-71.
(48) p.109.
(49) Op.cit., p.47.
(50) Ibid., p.48.

rigueur et d'aridité affective que combinés à l'ensemble de la parole: "Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur"[51].

De même, les brefs énoncés servant d'intertitres aux nouvelles ou "drames" de L'Usage fonctionnent en tant que phrases fortuites, modèles, notions abstraites et disponibles existant à l'état latent comme des articles de dictionnaire. Cependant à l'intérieur des "drames", ces mêmes énoncés opèrent autrement: ils relèvent d'énonciations plus ou moins bien situées dans des environnements socio-psychologiques précis. A ce propos Ducrot souligne:

> *"Par un choix terminologique arbitraire j'appelle "signification" une valeur sémantique attachée à la phrase, et "sens" celle de l'énoncé, c'est-à-dire l'ensemble des actes de langage (en entendant par là les actes illocutoires) que le locuteur prétend accomplir au moyen de son énonciation"*[52].

Selon Ducrot, c'est "la situation de discours"[53] qui confère à la phrase et sa signification leur argument et leur sens. Nous sommes là au niveau de la rhétorique dont Barthes a longtemps déploré la négligence:

> *"La Rhétorique, effort imposant de toute une culture pour analyser et classer les formes de la parole, rendre intelligible le monde du langage"*[54].

N. Sarraute a bien souligné l'importance de ce que Ducrot appelle "la situation de discours" qui détermine essentiellement la valeur de termes comme "dingue" (pp.113-124) et "esthétique" (pp.85-100), produisant par leur niveau de langue respectif une surprise dans la situation de communication où ils figurent, et amplifiant de ce fait l'information ainsi apportée.

---

(51) p.62.
(52) Op.cit., p.95.
(53) Ibid.
(54) Le Bruissement de la Langue, Paris, Eds du Seuil, 1984, p.16.

La langue en tant que compétence linguistique. "réserves"[55] de signes de schèmes et de modèles est également évoquée dans L'Usage C'est "un vrai trésor"[56] Dans l'interaction dialogale et conversationnelle[57], les interlocutaires disposent de la même compétence, donc de la même arme[58].

> *"[...] il voit en face de lui son semblable, doté d'un même cerveau, capable de se servir d'un même langage"*[59].

Nous pouvons lire aussi:

> *"Et aussi, je m'en voudrais de ne pas partager avec vous deux autres mots précieux: "Pourquoi pas?", deux mots, ou plutôt trois: "Et pourquoi pas?" [...] pourquoi? C'est vous maintenant qui reprenez ce mot... mais pas pour en faire le même usage [...]"*[60]

La théorie chomskyenne de compétence et de performance trouverait ici des échos. Le rapport entre l'"usage" ci-dessus mentionné et la notion de performance n'est qu'évident. De même l'idée d'idiolecte est en corrélation avec le concept de compétence:

> *"quel drôle de mot, ce "mon petit"... il est un de ceux qui ne font pas partie de son vocabulaire, il ne s'en est encore jamais servi, il ne connaît pas son mode d'emploi, il faut pour bien le manier de l'expérience, de l'habileté..."*[61].

---

(55) p.40.
(56) Ibid.
(57) Cf. Infra p.32 (la différence entre dialogue et conversation)
(58) Cf. Infra. pp.15-16.
(59) p.43.
(60) pp. 40-41
(61) p.109.

Le processus de sélection, relevant de la théorie chomskyenne en question, s'avère être interlinguistique, pour ainsi dire, dans "Ich Sterbe" où nous pouvons lire:

> *"Mais voilà que tout près, à sa portée, prêt à servir...avec cette trousse, ces instruments... Voilà un mot de bonne fabrication allemande, un mot dont ce médecin allemand se sert couramment pour constater un décès, pour l'annoncer aux parents, un verbe solide et fort: Sterben... merci, je le prends, je saurai moi aussi le conjuguer correctement, je saurai m'en servir comme il faut et sagement l'appliquer à moi-même: Ich Sterbe"*[62].

Soulignons l'insistance ci-dessus sur l'image concrète d'instrument de médecin qu'il s'agit de savoir manipuler et à l'aide duquel il faut "opérer"[63]. "Ne suis-je pas médecin aussi?"[64] se dit Tchekhov. Cette opération, cette "mise en mots"[65] est un processus mental complexe de sélection profonde de transformations", à l'aide desquelles cette idée cherche un mot "Sterben", verbe qu'il doit ensuite "conjuguer correctement" et lui donner sa configuration syntaxique, morphologique et phonique adéquate et finale "Ich Sterbe" et d'accéder ainsi à ce que Chomsky appelle "la structure de surface"[66].

Cette performance, ou passage des structures profondes aux structures de surface, est explicitée dans cette nouvelle singulière grâce à l'utilisation de verbes devenus, le cas échéant, des performatifs.[67] "Ich Sterbe" (je meurs) devient un verbe performatif dans la mesure où avant la fin de la nouvelle, Tchekhov dit qu'il descend

---

(62) p.11.
(63) Ibid.
(64) Ibid.
(65) Ibid.
(66) Questions de Sémantique, tr. de l'ang. Par B. Cerquiglini, Paris, Seuil, coll. "l'ordre philosophique", 1975.
(67) Voici la définition que donne à ce terme celui qui l'a forgé, à savoir Y.L.Austin: "Ce nom dérive, bien sûr, du verbe [anglais] perform, verbe qu'on emploie d'ordinaire avec le substantif "action": il indique que produire l'énonciation est exécuter une action". Quand Dire C'est Faire, trad. de l'ang. par G.Lane, Paris, Seuil, coll. "l'ordre philosophique", 1970, pp.41-42.

dans la tombe et qu'il s'assure de sa fermeture[68]. Egalement, ce que Sarraute appelle "la mise en mots" est désignée par des verbes ici performatifs: "je le prends, [...] l'appliquer à moi-même". Vu l'excentricité et le paradoxe de cette parole doublement performative (la mort et la prise de parole), le texte précise que "l'indicible sera dit"[69]. Il le sera en effet tout au long de L'Usage. Une écriture impossible s'y poursuit voulant rendre compte de sensations si éphémères et indéfinies, parfois même incertaines ou fondées sur des malentendus. C'est le cas par exemple dans "Mon petit" de la possibilité de se tromper du tout au tout sur l'intention du personnage l'ayant proféré; il ne serait pas en mesure de choisir le bon moment et la bonne situation, n'étant pas habitué à l'utiliser. Mais rien n'est jamais certain et ce ne sont là que de vagues conjectures.

II- Les échelles de la communication

Dans sa préface aux Œuvres complètes de Sarraute, J.Y. Tadié précise que "pour attaquer les romanciers conventionnels, N. Sarraute parodie ce qui est leur point faible avant d'être son point fort, les dialogues"[70].

Le "dialogue" est un terme qui a acquis, dans la critique et la philosophie modernes du langage, des dimensions et des acceptions nouvelles. Dans la pensée de Bakhtine, "le mot est, pour ainsi dire, utilisable comme signe intérieur; il peut fonctionner comme signe sans expression externe"[71]. Cette portée dialogique du mot en tant que medium cognitif présuppose un dédoublement de l'être au niveau de la conscience de soi. Le mot est donc un espace dialogique aussi bien au niveau intérieur intellectuel qu'au niveau extérieur social.

Ce que Sarraute appelle "sous-conversation" s'inscrirait dans le cadre de ce que Bakhtine appelle "discours intérieur"[72]. Lorsque la romancière utilise les guillemets pour utiliser, en les citant, des expressions toutes faites dont elle souligne

---

(68) p.15.
(69) p.11.
(70) Op.cit., p.14.
(71) M.Bakhtine, Le Marxisme et la Philosophie du Langage, tr. du russe par M.Yaguello, Paris, Eds de Minuit, coll. "Le Sens Commun", 1977, p.32.
(72) Ibid., p.33

l'aspect stéréotypique et préfabriqué, elle explicite le dialogue interne dans la conscience du locuteur (usager de la langue) avec les réserves des paroles (phrases, locutions) devenues par la force de l'usage répété des clichés. Nous lisons ainsi:

> *"Chaque parole est de celles qui "disent bien ce qu'elles veulent dire": elles ramènent fidèlement ce qu'elles sont allées recueillir et le présentent revêtu de leur forme, de l'uniforme, de la tenue que la coutume exige que cela porte dans toutes les franches, confiantes, amicales conversations"*[73].

Si "le mot est une sorte de point jeté entre moi et les autres"[74], L'Usage de la Parole évoque certaines paroles formules, brèves et fréquentes pouvant figurer dans une infinité de conversations quotidiennes contingentes. Sarraute explore ainsi ce que Bakhtine appelle "l'idéologie du quotidien"[75].

> *"La psychologie du corps social, c'est justement d'abord le milieu ambiant des actes de parole de toutes sortes, et c'est dans ce milieu que baignent toutes les formes et aspects de la création idéologique ininterrompue: les conversations de couloirs, les échanges d'opinions au théâtre ou au concert dans les différents rassemblements sociaux[...]"*[76].

Si on a pu dire que le dialogue est "le point fort"[77] de Sarraute, c'est sans doute le dialogue dans ces différents niveaux et aspects:

> *"[...] Ainsi, si l'on veut comprendre en une formule ce qui constitue le sujet des romans de N. Sarraute, pourra-t-on dire qu'il s'agit toujours de représenter l'épreuve du dialogue, ce que les textes,*

---

(73) p.21.
(74) M.Bakhtine, Op.cit., p.124.
(75) Ibid., p.32.
(76) Ibid., p.38.
(77) Cf. Supra note (70).

dans leur matérialité, actualisent dans l'usage d'une parole essentiellement "colloquiale", qui est aussi bien celle qu'échangent, dans la fiction, les différents personnages (paroles prononcées ou sous-conversations) que celle qui agite chaque sujet (parole de l'autre, mais aussi bien parole de l'autre en moi) ou que celle qui, de l'auteur au lecteur, l'invite à entrer dans son jeu"[78].

De prime abord dans L'Usage de la Parole le parcours de la communication lectorale est esquissé dans l'incipit (premiers mots): "Ich Sterbe. Qu'est-ce que c'est? Ce sont des mots allemands [...]"[79]. Le lecteur est sans cesse interpellé et impliqué dans une sorte de dialogue où ses réactions sont imaginées, devinées et anticipées. Le "nous" réunissant le "je" du narrateur (délégué intratextuel de l'écrivain) et le "tu" du lecteur figure dès la première page ("Mais ne nous hâtons pas").

Il est à noter pourtant que les embrayeurs "je", "tu" et "nous" désignent chacun des personnes différentes tout au long de L'Usage. Seul le bon sens du lecteur est à même de les identifier, dans ce magma de la parole où les marques typographiques et les modus déclaratifs, servant tous les deux à indiquer les changements du palier énonciatif, ont tendance à disparaître complètement. "Je" peut aussi bien renvoyer au narrateur qu'à un personnage. Citons à seul titre d'exemple le cas du "je" dans "Ich Sterbe" désignant successivement la première personne grammaticale abstraite dans "ils signifient je meurs" (p.9), Tchekhov (le personnage) dans "je pars crever là-bas" (p.10) et l'épouse dans "bon, bon, oui, je t'entends..." (p.13). D'autre part "nous" désigne dans la même nouvelle les deux personnages (le couple Tchekhov) dans "nous savons, nous avons toujours vu" (p.13) et le couple narrateur-lecteur dans "Ne nous hâtons pas".

"[...] Dans le procès de communication, le trajet du je n'est pas homogène: lorsque je libère le signe je, je me réfère à moi-même en tant que je

(78) F.Asso, Op.cit., p.55.
(79) p.9.

parle, et il s'agit alors d'un acte toujours nouveau, même s'il est répété, dont le "sens" est toujours inédit; mais en arrivant à destination, ce je est reçu par moi interlocuteur comme un signe stable issu d'un code plein, dont les contenus sont récurrents. En d'autres termes: le je de celui qui écrit je n'est pas le même que le je qui est lu par tu"[80].

Dans la confusion de la communication verbale des personnages dans la grande communication auteur-lecteur entérinée par l'effacement, dans L'Usage, des frontières entre histoire et discours (pour reprendre les termes de Benveniste), le dialogue est omniprésent. Dans ce mixage, le discours (parole assumée par un locuteur explicite ou implicite) l'emporte puisqu'à l'origine de toute parole il y a le travail d'un locuteur, et puisque "la langue s'accomplit elle-même dans la mesure seulement ou elle fournit un lieu de rencontre aux individus"[81].

Dans cette prédominance du dialogue dans son sens le plus large, et cette confusion entre histoire et discours, s'opère la fusion du tout dans un temps verbal présent à valeur achronique et mitigée uniformisant toutes les paroles dans l'œuvre étudiée.

Dans ce dialogue simulé entre un personnage et lui-même[82] en train de méditer, et le dialogue dans la question-réponse, formulées toutes les deux par le narrateur ("un débit précipité? Non, leur cours paraît assez paisible."(p.21)), l'énonciateur est aussi valideur et co-énonciateur-relais puisque le destinataire effectif à qui est adressée cette "question didactique"[83] c'est le destinataire final, à savoir le lecteur. C'est le cas des prolepses rhétoriques où l'auteur devine et anticipe les probables réactions de désaccord ou d'incompréhension de la part du lecteur, et tente d'y répondre en se justifiant. Les exemples pullulent tout au long de l'œuvre. Rappelons-en quelques uns:

---

(80) R.Barthes, Op.cit., p.27.
(81) O.Ducrot, Dire et ne pas Dire, Paris, Hermann, coll. "savoir: science", 1991, p.1.
(82) Cf. L'exemple de la mère dans "Ton père. Ta soeur", Supra note (18)
(83) D. Maingueneau, Exercices de Linguistiques pour le Texte Littéraire, Op.cit., p.86.

-"Et aussitôt le flot de paroles jaillit De la bouche duquel? Mais de celui-ci qui bondissait[...]"[84].

-"Alors pourquoi porter à cet échange tant d'attention? Qu'y-a-t-il à chercher dans ces signes d'une lecture si simples? Chaque parole est de celles qui [...] Alors pourquoi? Eh bien parce qu'il y a quelque chose[...]"[85]

-"Ah qui raconte? Qui raconte quoi? Attendez ne me bousculez pas"[86].

Dans ces prolepses, comme dans le simulacre du dialogue avec les autres que la mère imagine dans "Ton père. Ta sœur" et dans l'exemple de "la question didactique" il s'agit toujours d'un échange où seul est effectivement présent un partenaire: le personnage dans le deuxième exemple et l'auteur dans les deux autres. Cet échange existe donc in absentia. Même à l'intérieur des nouvelles ou "drames", pour reprendre le terme de Sarraute, nous avons souvent affaire comme dans "Esthétique" à une conversation où l'interlocuteur ne prend effectivement jamais la parole ("On s'aperçoit qu'un seul parlait et que l'autre ne faisait qu'écouter" (147)). Le texte nous fait part de la façon dont il reçoit en général les propos de la partie parlante, ses réactions psychiques internes et ce qu'il (l'interlocuteur) aurait aimé dire, souvent en signe de protestation . C'est le cas par exemple dans "Mon petit" et "Ne me parlez pas de ça" Nous lisons dans le premier à propos de celui à qui le partenaire de la conversation dit "Mon petit":

"La réponse qui aussitôt se présente est que vraisemblablement il fait semblant de n'avoir rien senti et que la conversation sans le moindre cahot se poursuit[...] personne raisonnablement ne peut

---

(84) p.20.
(85) p.21.
(86) p.116.

penser que celui en qui le mot "mon petit" s'est déposé n'a rien senti..."[87].

Dans "Et pourquoi pas?" le narrateur qui s'abstient de rapporter dans L'Usage l'ensemble des conversations à la lettre, justifie ainsi cette omission:

> *"Mais quelles sont ces paroles qu'il envoie? Qu'il reçoit? Vous voudriez le savoir. Mais je ne peux pas vous les citer, pour la bonne raison que je ne les connais pas... et croyez-moi, c'est mieux ainsi, car si je vous les citais vous ne manqueriez pas de vous arracher aussitôt[...]"*[88].

L'interdit qui pèse sur la parole du personnage est d'ordre éthico-social: on préfère passer outre "cette agression" qui s'est déclenchée "à la faveur de l'état de paix"[89]. Celui qui empêche le narrateur de reproduire à la lettre les dires de ses personnages est d'ordre ludique. Ne s'agit-il pas d'un "jeu" où le lecteur est invité? Lorsque Sarraute dit: "Pour moi, la poésie dans une œuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible"[90], on devrait comprendre que le lecteur avec le narrateur feront ressortir cette "poésie".

Dans le jeu il y a le plaisir, mais il y a aussi la rivalité. Selon N.Sarraute il y aurait une polémique même dans la conversation la plus banale. "Mon petit" dissèque et analyse tous les mouvements et les remous de l'esprit de l'interlocuteur qui se le partagent dans un empressement inouï puisque "des alternatives se sont proposées, des impulsions ont dû être maîtrisées, des réflexes naturels réprimés... Tout cela en moins d'un éclair..."[91]. Cette interaction[92] est importante mais

---

(87) p.105.
(88) p.37.
(89) p.107.
(90) N.Sarraute, "La Littérature Aujourd'hui", in Tel Quel n°9, printemps 1962, p.53.
(91) p.107.
(92) La théorie des interactions verbales consiste "à considérer que le sens d'un énoncé est le produit d'un "travail collaboratif", qu'il est construit en commun par les différentes parties en présence - l'interaction pouvant alors être définie comme le lieu d'une activité collective de production du sens, activité qui implique la mise en oeuvre de négociations explicites ou implicites qui peuvent aboutir, ou échouer (c'est le malentendu)". C.Kerbrat Orecchioni, Les Interactions Verbales, T.I, Paris, Armand Colin, 1995, p.29.

incomplète car l'interlocuteur n'a pas marqué le coup et s'est laissé emprisonner dans les mots de l'autre dont le sous-entendu[93] est la supériorité du locuteur , alors que la nouvelle précise que les partenaires de cette conversation sont égaux[94]

L'appellatif hypocoristique "mon petit" a non seulement une valeur illocutoire, mais bien plus, en essayant de changer l'ordre hiérarchique et social et de distordre ce qu'Orecchioni a appelé, comme d'autres d'ailleurs, les "places"[95], il a une valeur perlocutoire. Selon Ducrot "ennuyez, désespérer, humilier sont toujours (dans notre collectivité linguistique au moins) des comportements perlocutoires"[96] L'interaction reste in absentia car "les activités régulatrices"[97] restent à l'état latent puisqu'aucune réplique ou objection n'est faite.

> *"Aussitôt ici l'alerte est donnée... inutile de sonner le branle-bas de combat, il suffit de recourir à un certain dispositif de défense très efficace en pareil cas... il est tout prêt, "Ne me dites pas mon petit" est là, des mots fusées qui vont éclairer brusquement l'intrus, le mettre en fuite, lui servir d'avertissement [...] Mais qu'attend-il? Que lui est-il arrivé? Il ne peut pas bouger, il est comme ligoté... C'est, qui de nous ne l'a éprouvé... c'est qu'il est pris dans le fil de la conversation ou plutôt que ce fil autour de lui s'enroule, le tient enfermé..."*[98]

Les surprises dans le cours de la conversation sont désignées dans l'idiolecte sarrautien par des métaphores comme "pustule fatidique"[99] ou encore "l'opération,

---

(93) La différence entre présupposés et sous-entendus est que le premier réside dans le contenu des mots alors que le second est dans la situation. Le sous-entendu n'appartient pas ainsi au sens littéral alors que le présupposé "appartient de plein droit au sens littéral". O.Ducrot, Le Dire et le Dit, Op.cit, p.20.

(94) pp.107-108.

(95) Op.cit., pp.29-71 et alii.

(96) Le Dire et Le Dit, Op.cit., p.84.

(97) Selon Kerbrat-Orecchioni les régulateurs sont des "signaux d'écoute" donnés par le destinataire. Op.cit., p.18.

(98) pp.107-108.

(99) p.97

la mue"[100]. C'est le cas du mot "esthétique" produisant une sorte de saillie dans la conversation dans la nouvelle qui porte justement ce nom"Esthétique". Le terme appartient à un niveau de langue différent de celui où se poursuit la conversation en cours.

Dans "Et pourquoi pas?" et "Ne me parlez pas de ça" il s'agit d'un même phénomène d'interaction où l'interlocuteur ne donne pas de réponse portant sur l'énoncé, mais bel et bien une réplique portant sur l'énonciation[101]. Dans le premier exemple le locuteur initial reçoit la balle qu'il vient de lancer à son conjoint et se trouve de ce fait obligé à justifier son énonciation. Dans le second cas l'interlocuteur refuse l'énonciation de son partenaire de la conversation. Sarraute évoque ainsi les différentes stratégies de réponse.

> *"Voici donc, choisi un peu au hasard, un modèle de réponse. Celui qui la reçoit l'examine, étonné, il la tourne et la retourne... Non vraiment, je ne vois pas... quel rapport... ce n'est pas du tout ça que je disais ... et tout à coup il le reconnaît, mais si grossi, si déformé... Ah ça? Mais c'est un petit détail, ce n'est rien, vous lui donnez trop d'importance, c'est tout à fait sans conséquence..."*[102].

La réponse est une façon de coopérer selon "la loi de coopération" que Ducrot souligne entre autres lois du discours. L'exemple ci-dessus montre que la réponse donnée peut relever d'un malentendu. Nous pouvons lire aussi dans "Et pourquoi pas?" toujours: "l'autre... se ferme et oppose à ce qui lui est présenté ce qui s'appelle "une fin de non-recevoir""[103].

---

(100) p.95.
(101) C. Kerbrat-Orecchioni a parlé de cette différence entre la réponse et la réplique. Op.cit., p.206.
(102) pp.37-38.
(103) p.39.

Selon Kerbrat-Orecchionni, c'est dans les conversations familières que "l'improvisation est de règle"[104] et que des réactions comme celles qui viennent d'être évoquées seraient possibles

> *"[...] Le degré de rigidité du "scénario" sous-jacent varie selon la phase de l'interaction, les séquences d'ouverture et de clôture étant plus fortement "ritualisées" que la partie centrale où le champ des possibles s'élargit sensiblement"*[105]

Il est incontestable que normalement l'entame d'une conversation se fait d'une façon plutôt conventionnelle et conforme aux normes de la civilité. Chaque locuteur tente de donner de soi une image positive et d'escamoter ses visées de dominer, persuader ou irriter l'autre. Il s'agit là de "la théorie des faces" élaborée par le sociologue américain E.Goffman et évoquée par D.Maingueneau[106]

> *"Dans la vie en société, chacun cherche à défendre son territoire (appelé face négative) et à valoriser, à faire reconnaître et apprécier par autrui la qualité de sa propre image (face positive)"*[107].

Souvent dans les conversations sarrautiennes, il est fait cas de ce qu'Orecchionni a appelé "régulateurs"[108]. La réception exigerait un certain savoir-faire. C'est ainsi que dans "A très bientôt" le texte parle de "cette rare qualité [.] de savoir écouter"[109]. Si "les régulateurs ont des réalisations diverses"[110], Sarraute ne manque pas de les énumérer:

> *"[...] Il envoie à l'autre des signaux que l'autre enregistre, et auxquels à son tour par quelques signes brefs - paroles, hochements de tête, sourires*

---

(104) Op.cit., p.200.
(105) Ibid., p.201.
(106) Pragmatique pour le Discours Littéraire, Op.cit., p.111.
(107) Ibid.
(108) Cf. Supra note (98)
(109) p.23.
(110) C.Kerbrat-Orecchionni, Op.cit., pp.18-19.

ou rires - il répond, encourageant la performance..."[111].

Il s'agit donc d'une "performance" où les moyens verbaux et non-verbaux[112] sont affûtés. Retenons toutes les connotations sociale, éthique et polémique de ce terme. Les moments d'ouverture de cette "performance" sont parfois évoqués dans L'Usage de la Parole:

> *"Chacun de ceux qui maintenant l'un vers l'autre inéluctablement s'avancent est...mais ici aussi tous les mots qui se proposent pour le décrire, on ose à peine les murmurer... des mots comme: "un infini", "une nébuleuse", "un monde"..."*[113].

C'est la question de l'être et du paraître qui est ici esquissée. Les mots seraient le lieu du paraître. Voilà pourquoi l'échange verbal est assimilé à un "jeu"[114] par Sarraute elle-même.

> *"Il est bon joueur et toujours prêt à accepter de se laisser convaincre qu'il se trompe. Il aime "communiquer", il se livre volontiers sans chercher d'abord à savoir à qui il a affaire, et, à la différence des gens de qualité qui dédaignaient de se battre contre des roturiers, il engage aisément avec le premier venu ce qui se nomme un combat d'idées"*[115].

Dans ce jeu, se fier complètement aux seuls paroles c'est, selon les propres termes de Sarraute, "lâcher la proie pour l'ombre"[116]. Dans la communication verbale le sens est une synthèse entre le dit et le non-dit. C'est l'implicite qui, dans "Ich Sterbe", "Esthétique", "Mon petit" et "Ton père. Ta sœur", fonde le sens. Dans

---

(111) pp.20-21.
(112) Cf.Infra p.26.
(113) p.89.
(114) p.36.
(115) Ibid.
(116) p.37.

chacune de ces paroles il y a une fonction référentielle et désignative qu'un synonyme respectif aurait pu remplir dans ces mêmes situations. Pourtant au delà de ce niveau représentatif il y a une valeur de sens assurée par ces mots spécifiques dont la pertinence est évidente.

> *"Tout nom (en entendant par là des expressions de formes très diverses, comme Pierre, ce livre, l'étoile du soir) est destiné à désigner un référent, un objet de la réalité distinct de lui. Mais il ne désigne cet objet qu'en en donnant une certaine description. C'est cette description, au moyen de laquelle le nom présente la chose, qui constitue, selon Frege, le "sens" du nom"*[117].

Si "le sous-entendu revendique d'être absent de l'énoncé lui-même et de n'apparaître que lorsqu'un auditeur réfléchit après coup sur cet énoncé"[118], et si le sens (par opposition à la signification) décrit le référent par le seul choix du terme, cela revient à dire que d'une part la réception en tant que co-énonciation est cruciale, et que d'autre part la situation (ou le cadre) où la communication a lieu est elle aussi d'une importance primordiale. C'est ainsi que dans L'Usage de la Parole il est souvent fait mention de signes para-verbaux (débit, timbre de la voix etc.) et de signes non-verbaux (détails proxémiques, gestes, etc). Citons seulement à titre d'exemples:

> *-"[...] Et puis dépliant leur serviette, se rejetant un peu en arrière pour mieux se voir..."*[119].

> *-"[...] Debout l'un en face de l'autre sur le trottoir, ils se serrent la main languement et avec force, se promettant de bientôt, très bientôt..."*[120].

(117) O.Ducrot, Dire et ne pas Dire, Op.cit., p.27.
(118) O.Ducrot, Le Dire Et Le Dit, Op.cit., p.21.
(119) p.20.
(120) p.22.

-"Sur quel ton? Oui, le ton, c'est bien vrai, a une grande importance. [...]c'est un ton sérieux[...]"[121].

Il est par ailleurs à noter que dans les "drames" de L'Usage, une seule fois un nom propre est donné à un personnage. Il s'agit du garçon dans "Ton père. Ta sœur" où justement la mère ne prononce que cette phrase comminatoire: "Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur"[122]. A part cet unique appellatif anthroponymique, on peut détecter un autre appellatif mais hypocoristique cette fois, à savoir "Mon petit". Il est faussement affectueux puisque l'attendrissement ici serait teinté d'une valeur amoindrissante et humiliante.

Cette minorité de "noms d'adresse"[123] est en concordance avec l'aspect général et anonyme de ces exemples de conversations familières, fortuites, fréquentes et anodines. On a pu remarquer que le premier mot dans le premier roman de Sarraute fut "ils"[124]. Dans L'Usage nous avons affaire à des personnages qui ne sont que des figures ou des modèles contingents à des phénomènes langagiers occurrents. Ils sont essentiellement et uniquement désignés par leur parole:

-"Celui qui parle"[125].

-"On s'apercevait qu'une seule parlait, que l'autre ne faisait qu'écouter"[126].

Dans le dernier drame le texte nous parle de "ceux qui peuvent dire "je ne comprends pas""[127] et les démarque de "ceux qui ne peuvent pas"[127]. Ces figures sont essentiellement des êtres parlants ou non parlants. La prise de la parole est le seul trait pertinent à même de les classer.

---

(121) p.35.
(122) p.49.
(123) C.Kerbrat-Orecchioni, Op.cit., p.21.
(124) M.Tison Braun, Nathalie Sarraute ou la Recherche de L'Authenticité, Paris, Gallimard, coll. "Le Chemin", 1971, p.37.
(125) p.35.
(126) p.147.
(127) pp. 147-157.

Le cadre spatial où les "drames" sarrautiens sont situés est celui de lieux publics: café, restaurant, rue, etc...

> *"C'était au fond d'un petit café enfermé, mal éclairé, probablement d'une buvette de gare [...] ce qui d'une brume jaunâtre ressort, c'est de chaque côté de la table deux visages presque effacés et surtout deux voix[...]"*[128].

Nous pouvons lire aussi:

> *"Mais où ne peut-on parfois être entraîné, porté par le cours d'une conversation familière, toute banale, à la table d'un restaurant où se retrouvent régulièrement pour déjeuner ensemble deux amis"*[129].

Lorsque le narrateur et le lecteur cherchent ensemble à donner un potentiel de cohérence et de consistance à ces "jeux" ou "drames" où les personnages anonymes ne sont que des figures et des voix, dont les paroles décousues ne sont pas nettement démarquées par rapport à celles du narrateur, ils sont unis par une connivence très particulière car elle est faite d'une alternance de moments d'éloignement et des moments de rapprochement grâce aux efforts du narrateur.

Tout au long de L'Usage, le narrateur ne cesse de multiplier ce qu'Orecchionni appelle "captateurs" ou "phatiques"[130] qui sont des moyens verbaux ou non verbaux par lesquels le locuteur s'efforce d'attirer l'attention de son interlocuteur.

Lorsque dans "A très bientôt" l'ami bavard s'empresse à la fin de la conversation de demander à son interlocuteur un autre rendez-vous.("Prenons rendez-vous tout de suite pourquoi attendre?"(p.22)), le narrateur fait à peu près de même quand il sollicite de retenir l'attention du lecteur qui probablement se moquerait de ses propos ("Mais attendez avant de vous moquer... avant de me

---

(128) p.67.
(129) p.32.
(130) Op.cit., p.18 et alil.

lâcher "(p.23)). Cette mise en abyme se reproduit également quand il s'agit de remettre en question le choix d'un mot utilisé par la mère dans "Ton père. Ta sœur"[131] et quand le narrateur arrête son énoncé, soit pour tester le terme choisi pour lui substituer un autre plus adéquat, soit pour justifier son énonciation[132]. Parmi ces incises méta-énonciatives citons à titre d'exemple:

> *"On peut constater... c'est une remarque que je fais juste en passant...que rien dans leur aspect n'aurait permis de prédire"*[133].

D'autre part, le narrateur ne cesse d'interpeller explicitement son lecteur. La prolepse de l'incipit[134] engage d'emblée une interaction in absentia entre le narrateur et le lecteur éventuel, un lecteur imaginé par l'auteur:

> *"Les places sont l'objet de négociations permanentes entre les interactants, et l'on observe fréquemment de la part du dominé institutionnel la mise en œuvre de straégies de résistance[...]"*[135].

Le personnage et le lecteur sont tous les deux des créations du narrateur. Dans Les Fruits d'Or les personnages ne sont que lecteurs d'un roman absent dont ils ne cessent de parler, dans L'Usage le lecteur virtuel devient personnage dont la parole est prise en charge par le narrateur. Si dans Les Fruits d'Or, "le métatextuel est devenu la matière même du récit"[136], dans L'Usage c'est le métalangage qui est devenu doublement la matière du récit ayant pour unique objet la parole de l'auteur et celle des personnages considérées et éprouvées toutes les deux simultanément.
"Ne me parlez pas de ça" s'ouvre sur ce contrat lectoral et ludique à la fois:

> *"Il y a un jeu auquel il m'arrive parfois de songer...c'est un de ceux dont ou peut affirmer à peu près à coup sûr que nous serions, vous et moi – si*

---

(131) Cf. Supra., p.5.
(132) Cf. Supra., p.4.
(133) p.130.
(134) Cf. Supra., p.18.
(135) C.Kebrat-Orecchionni, Op.cit., p.73.
(136) J.Gleize, Le Double Miroir, Paris, Hachette, Coll. "Hachette Universitaire", 1992, p.251.

vous acceptez d'y participer - les premiers et les seuls à y jouer"[137]

Le contrat que le narrateur passe ici avec son lecteur consiste à mener une sorte de sondage. Cette dimension contractuelle de l'interaction narrateur– lecteur se manifeste également dans l'exemple ci-dessous:

"*Si vous le voulez bien, puisque vous avez tant de patience, imaginez un autre cas très différent du précédent [...]*"[138].

L'invite est explicite dans cet exemple:

"*Maintenant, si vous avez encore quelques instants à perdre, si tous ces drames ne vous ont pas lassés, permettez-moi de vous convier encore à celui-ci*"[139].

Dans le dernier exemple l'adresse est faite à l'ensemble des lecteurs. Les rapports de force entre narrateur et lecteur sont régis par certaines règles. Quoique le premier soit supérieur par son monopole de la parole, il ne cesse de solliciter, avec beaucoup d'égard et de prévenance le plus souvent, l'attention et la participation du second, sans laquelle l'écriture serait vaine. Le choix même du sujet est négocié avec le lecteur:

"*Faut-il être à court...cela j'ai quelques bonnes raisons de penser que vous le direz... faut-il être à court pour rabâcher ainsi, pour inlassablement ressasser... Mais vous vous trompez, je peux être[...] insupportable*"[140].

Une stratégie de défense est parfois entreprise contre le lecteur qui s'impatiente, s'étonne ou néglige:

---

(137) p.127.
(138) p.139.
(139) p.103.
(140) p.49.

"Ecoutez-les, ces paroles...elles en valent la peine, je vous assure... Je vous les avais déjà signalées, j'avais déjà attiré sur elles votre attention. Mais vous n'aviez pas voulu m'entendre...il n'est pires sourds... Non, pas vous? Vous vous les rappelez?[...] pardonnez-moi que j'y revienne"(141).

Cette polémique entre l'auteur et le lecteur s'esquissait déjà dans L'Ere du Soupçon. Selon J.-Y. Tadié "L'Ere du Soupçon métamorphose la littérature en une partie d'échecs que le romancier joue contre son lecteur"(142). Le rapport que le narrateur entretient avec le lecteur virtuel est fait de manœuvres: il passe du reproche ou de la réprimande à la séduction et la sollicitation à tour de rôle. Dans "A très bientôt" nous pouvons lire:

"Mais vous perdez déjà patience, vous vous apprêtez déjà à vous débarrasser de tout cela, à jeter cela à la poubelle[...]

Alors faites-moi encore un peu confiance[...]"(143).

On peut lire encore dans "Ton père. Ta sœur":

"Mais Jamais je n'aurais songé à vous la montrer... Si je me suis permis de solliciter votre attention, c'est qu'il y a eu ces mots plus étranges[...]"(144).

Il est à noter que le "nous" souvent utilisé dans L'Usage désigne le couple narrateur-lecteur. Dans cette "adhésion au nous qui offre la parole en partage"(145) une sorte de consensus et de connivence tente de se réaliser. C'est aussi une façon de rendre présent cet absent à qui tout cela est destiné, à savoir le lecteur.

---

(141) Ibid.
(142) Op.cit., p.13.
(143) pp.21-22.
(144) pp.62-63.
(145) M.Léonard, Op.cit., p.138.

"Ici il faut nous arrêter... Il nous faut constater que toutes ces conditions sont réunies pour qu'il soit permis de penser que[...]"[146].

Si le plus souvent le déictique spatial "ici" s'emploie avec "je" comme dans le célèbre incipit de Robbe-Grillet dans Dans Le Labyrinthe ("Je suis seul ici maintenant"), Sarraute le combine avec "nous". Le narrateur rêverait d'une adhérence totale du lecteur, comme d'un alter ego. L'utilisation de "nous" relèverait d'une aspiration à "une communauté idéale et illimitée de communication des locuteurs"[147].

Quoique l'adresse au lecteur se passe très aisément, on peut pourtant constater qu'à une seule reprise le texte a recours au procédé du "trope communicationnel" dont parle longuement Orecchionni[148] et où "s'opère, sous les pressions du contexte, un renversement de la hiérarchie normale des destinataires"[149]. Lorsque nous lisons dans "Ich Sterbe": "Prêt à coopérer, si docile et plein de bonne volonté, avant que vous ne le passiez, je me place où vous êtes, à l'écart de moi-même[...]"[150], on comprend bien sûr que Tchekhov s'adresse ici à son médecin allemand. Pourtant dans le cadre du rapport narrateur-lecteur précédemment étudié, il serait permis d'envisager une éventuelle adresse du premier au second dans le cadre d'un "trope communicationnel" implicite.

A part le sens bakhtinien du dialogue le mot a plus couramment et d'une façon plus restreinte et littérale, le sens de "discours entre deux, personnes"[151] et d' "échange de propos fabriqués (en opposition aux conversations "authentiques") existant d'abord sous forme écrite[...]"[152]. De même Orecchionni précise que le dialogue doit être constructif"[152], alors que la conversation est spontanée et doit se dérouler "in vivo".

---

(146) pp.22-23.
(147) F.Jacques, Dialogiques, Paris, PUF, 1979, p.381.
(148) Les InteractionsVerbales, Op.cit., pp.92-93 et alii; et L'Implicite, Paris, Armand Colin, 1986, pp.131-137.
(149) Les Interactions Verbales, t.L, Op.cit., p.92.
(150) p.15.
(151) C.Kerbrat-Orecchionni, Op.cit., p.116.
(152) Ibid.

"C'est ainsi qu'on parle d'"homme de dialogue", ou de "faux dialogue" (mais non de "fausse conversation", car une conversation ne prétend à aucune efficacité de ce type), cette expression et d'autres collocations du terme mettent en évidence la vocation consensuelle du dialogue "authentique"[...]"[153].

(153) Ibid., p.117.

Conclusion

> *"[...] La parole se manifeste comme une communication où non seulement le sujet, pour attendre de l'autre qu'il rende vrai son message, va le proférer sous une forme inversée, mais où ce message le transforme en annonçant qu'il est le même[...]. La parole apparaît donc d'autant plus vraiment une parole que sa vérité est moins fondée dans ce qu'on appelle l'adéquation à la chose: la vraie parole s'oppose ainsi paradoxalement au discours vrai, leur vérité se distinguant par ceci que la première constitue la reconnaissance par les sujets de leurs êtres en ce qu'ils y sont intéressés tandis que la seconde est constituée par la connaissance du réel[...]"*[154].

Dans le discours donc, c'est le rapport entre le sujet parlant et son dit (justement le référent de son dit) qui compte. Dans la parole, d'après Lacan, c'est le rapport entre les locutaires qui prend le dessus. La conception lacanienne de la parole comme espace intermédiaire entre soi et soi-même d'une part, soi et l'autre d'autre part, sous-tend L'Usage de la Parole. La présente étude a essayé de montrer l'intérêt porté au langage et partant à la problématique de l'écriture comme manifestation toute particulière du langage dans l'œuvre étudiée.

Plusieurs phénomènes et thèses linguistiques tels que la théorie chomskyenne de la compétence et de la performance et le principe de la double articulation (la

(154) J.Lacan, Ecrits, Paris, Le Seuil, 1966, p.351.

commutation paradigmatique et la concaténation syntagmatique) sont ainsi décryptés du texte sarrautien. La boucle de l'écriture porte aussi bien sur l'expérience de l'écriture que sur celle de la parole en général. Sont examinés à la fois l'usage de la langue (la parole) et l'usage de cet usage, la parole étant en partie copie de certains modèles et clichés préfabriqués que les sujets parlants utilisent et risquent de s'y aliéner.

L'étude a également tenté de se mettre à l'écoute des différents niveaux de la communication à l'œuvre dans L'Usage de la Parole où deux parcours communicationnels se tracent à la façon de deux cercles concentriques. Le plus grand est celui qui lie d'une part l'auteur, plus précisément son délégué intratextuel, le narrateur, d'autre part son lecteur, un lecteur virtuel de sa propre création toujours interpellé, dont il imagine les réactions et les objections et dont il sollicite l'attention et la sympathie, et plus même la collaboration. Le plus petit est celui qui implique les personnages des nouvelles que l'auteur se plaît à appeler "jeux" ou "drames". Les parallèles entre les deux échelles de la communication sont multiples, car il s'agit ici et là d'un jeu où le plaisir et la polémique se conjuguent.

Les notions de dialogue et de conversation sont ici en jeu. Dans l'hyperonyme "dialogue" on pourrait dire que deux interprétations étymologiques (dia-: à travers, et di-: deux) seraient ici en parfait accord, puisqu'il s'agit dans les deux niveaux de la communication d'un échange à travers le logos entre deux parties.

Bien après L'Usage de la Parole, Sarraute écrit une œuvre, également sans sous-titre générique qu'elle intitule curieusement Ouvrez et qui s'ouvre sur un prélude qui commence avec ces mots:

> *"Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames"*[155].

(155) Paris, Gallimard, 1997, avant la pagination.

Bibliographie Sélective

A.Allemand, L'Œuvre Romanesque de Nathalie Sarraute, Neuchâtel, A la Baconnière, Paris, diffusion Payot, 1980

F.Asso., Nathalie Sarraute, une Ecriture de l'Effraction, Paris, P.U.F., 1995

J.L.Austin, Quand Dire C'est Faire, tr. de l'ang. par G. Lane, Paris, Seuil, coll. "l'ordre philosophique", 1970.

- M.Bakhtine, Le Marxisme et la Philosophie du Langage, tr.du russe par M.Yaguello, Paris, Eds. De Minuit, coll. "le sens commun", 1977.
- R.Barthes, Le Bruissement de la Langue, Paris, Seuil, 1984.
- R.Boué, Nathalie Sarraute. La Sensation en Quête de Parole, Paris, d'Harmattan, 1997.
- N.Chomsky, Questions de Sémantique, tr.de l'ang. par B. Cerquiglini, Paris, Seuil, coll. "l'ordre philosophique", 1975.
- O.Ducrot, Le Dire Et Le Dit, Paris, Eds de Minuit, 1984.
- ———,Dire Et Ne Pas Dire, Paris, Hermann, coll. "savoir: science", 1991.
- F.Flahault, La Parole Intermédiaire, Paris, Seuil, 1978.
- G. Genette, Seuils, Paris, Seuil, 1987.
- D.Ghazi, Enfance de Nathalie Sarraute, Récit d'une enfance. Enfance d'un récit, Alexandrie, Maison du savoir Universitaire, 1987.
- J. Gleize, Le Double Miroir, Paris, Hachette, coll. "Hachette Supérieur", 1992.
- G.Henrot, "Distances dialogiques chez Nathalie Sarraute", in Poétique n° 97, février 1994, pp.41-63.
- M. Issacharoff, "Vox clamantis": l'espace de l'interlocution", in Poétique n°87, septembre 91, pp.315-326.
- F.Jacques, Dialogiques, Paris, P.U.F., 1979.
- C. Kerbrat-Orecchionni, Les Interactions Verbales, t.I, Paris, Armand Colin, 1995.

- J.Lacan, Ecrits, Paris, Seuil, 1966.
- J.G. Linze, "La conversation dans le roman", in Revue Générale, CVI, 7 juillet 1970, pp.35-50.
- D.Maingueneau, Pragmatique Pour Le Discours Littéraire, Paris, Bordas, 1990.
- ——————, Exercices De Linguistique Pour Le Texte Littéraire, Paris, Dunod, 1997.
- A.S.Newman, Une Poésie Des Discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute, Genève, Droz, Paris, diffusion Minard, 1976.
- G.Raillard, "Nathalie Sarraute et la violence du texte" in Littérature2, mai 1971, pp.89-102.
- N.Sarraute, L'Ere du Soupçon, Paris, Gallimard, coll. "idées", 1956.
- ————, Tropismes, Paris, Eds de Minuit, 1957.
- ————, Le Planétarium, Paris, Gallimard, coll."folio", 1959.
- ————, "La littérature aujourd'hui", in Telquel, n°9, printemps 1962, pp.49-58.
- ————, disent Les Imbéciles, Paris Gallimard, coll. "folio", 1976.
- ————, L'Usage de la Parole, Paris, Gallimard, 1980.
- ————, Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, coll. "la Pléiade", 1996.
- ————, Ouvrez, Paris, Gallimard, 1997.
- M.Tison Braun, Nathalie Sarraute ou La Recherche de L'Authenticité, Paris, Gallimard, "Le Chemin", 1971.
- Autour de Nathalie Sarraute, actes du Colloque de Cerisy-La-Salle du 9 au 19 juillet, 1989, Annales Littéraires de l'Université de Besançon n°580, 1995.