

« Vous les entendez? »
L'écoute dans l'œuvre de Nathalie Sarraute

Noro Rakotobe D'Alberto¹

Abstract (En/Fr)

In Nathalie Sarraute's world, it's the listening that differentiates the creator from the one whose senses are diminished. The hypersensitive one is sensitive to the rhythms that reveal the psychological world, living behind the fixed appearance of things. Not to listen is equivalent to living in a factitious dead world. The real world is made of sensations and tropisms. We recognize it because it vibrates. And only a good listener can perceive these vibrations and then vibrate himself, in unison. When Nathalie Sarraute analyzes expressions, words, it is not so much the literal meaning which matters than the intonations of the voice carrying the message. The tropisms accompanying the speech are grasped by articulation, tone, rhythm and voice pitch. The writer is an ear and a conductor, organizing the words so as to report the tenuous sounds, shivering, tinkling and whistling that express real emotions in a very original way.

Dans l'univers de Nathalie Sarraute, c'est l'écoute qui différencie le créateur de celui dont les sens sont amoindris. L'hypersensible est sensible aux rythmes qui révèlent le monde psychologique vivant qui se trouve derrière les apparences figées des choses. Ne pas écouter équivaut à vivre dans un monde factice, mort. Le vrai monde vivant c'est celui des sensations, des tropismes. On le reconnaît car il vibre. Et seule une ouïe fine permet de percevoir ces vibrations et de vibrer à son tour, à l'unisson. Quand Nathalie Sarraute analyse des expressions, des mots, ce n'est pas tant le sens littéral qui importe que les intonations de la voix qui ont porté le message. C'est par l'articulation, le timbre, le rythme, le ton de la voix que se laissent capter les tropismes qui accompagnent la parole. L'écrivain est une oreille et un chef d'orchestre qui organise les mots de façon à rendre compte de ces sons ténus, frémissements, tintements, sifflements qui manifestent, de façon très originale, les émotions réelles.

1. Prémisse

L'écoute constitue une part importante du rapport à la création de Nathalie Sarraute. La matière première de l'œuvre de Nathalie Sarraute, c'est le langage. Son oreille est particulièrement fine pour entendre les diverses nuances des paroles proférées. En quête des tropismes, ces

¹ Doctorante de l'Université de la Réunion, L'île de la Réunion.

mouvements souterrains qui innervent nos paroles et nos actions, l'auteure transforme son œuvre en vaste caisse de résonance. Quatre pièces de théâtre ont été créées originellement pour la radio avant d'être éditées: *C'est beau*², *Le Mensonge*, *Le Silence*³ et *Isma*⁴. Ces œuvres portent une attention toute particulière aux nuances de voix, aux sons, à la musique⁵. *Le Silence* et *Isma* s'organisent spécifiquement autour d'un phénomène d'écoute. Dans les autres textes de Nathalie Sarraute, l'oral se situe également souvent à l'origine des séquences organisées autour des tropismes. Ce sont souvent les expressions stéréotypées entendues, en apparence simples, qui servent de support à l'analyse des tropismes. Toute une mise en scène imaginaire se bâtit autour d'expressions qui semblent banales: *Pour un oui pour un non*⁶, *Vous les entendez?*⁷ L'œuvre autobiographique *Enfance*⁸ insiste sur ce rapport premier aux mots entendus. Ils ont forgé le rapport au langage, à la création. Au-delà de sa place dans les textes, l'ouïe est également importante dans le travail même de l'écrivain et dans son rapport avec son lectorat. L'auteure souligne à de nombreuses reprises qu'elle fait résonner les phrases dans sa tête, dans une sorte de gueuloir intérieur quand elle écrit. Et elle a lu et enregistré bon nombre de ses textes pour le public. Ainsi, au regard du statut primordial de l'écoute dans tout l'univers de Nathalie Sarraute, il faudrait se demander en quoi l'outil de saisie que représente l'ouïe serait un moyen privilégié de faire affleurer au dehors ce qui vient du tréfonds, de la source? En quoi serait-il une voix d'accès privilégié à l'intime et à l'authentique? Cette acuité particulière de l'écoute dans l'œuvre permet de capter les tropismes. L'ouïe se présente comme un outil privilégié de la création elle-même.

2. Capter les tropismes par l'ouïe

Dans la recherche permanente de tropismes, l'ouïe est un des outils les plus pertinents. L'auteur, le personnage ainsi que le lecteur lui-même sont des chercheurs de tropismes. Véri-

² Nathalie SARRAUTE, *C'est beau*, Paris, Gallimard, 1975.

³ N. SARRAUTE, *Le Silence*; suivi de *Le Mensonge*, Paris, Gallimard, 1967.

⁴ N. SARRAUTE, *Isma ou ce qui s'appelle rien*, Paris, Gallimard, 1970.

⁵ Pour plus de précisions sur les pièces radiophoniques de Nathalie Sarraute, voir l'article d'Angelika BAUR, Julia JACKEL, Sarah PASCHELKE, Fix JOLY «'Quand on écoute la radio, on écoute le monde' Les Nouveaux Romanciers au Süddeutscher Rundfunk de Stuttgart» in *Les Ecrivains et la radio*, HERON Pierre-Marie [dir.], Montpellier, Publications de Montpellier III / Inatèque de France, 2003, pp. 279-286.

⁶ N. SARRAUTE, *Pour un oui pour un non*, Paris, Gallimard, 1982.

⁷ N. SARRAUTE, *Vous les entendez?*, Paris, Gallimard, 1972.

⁸ N. SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

tables herméneutes, ils tentent en permanence de cerner ce qu'impliquent le comportement, les paroles prononcées autour d'eux. Le but est de déterminer les rapports de force réels qui se mettent en place entre les personnages, au-delà du sens factuel, littéral des mots effectivement prononcés lors des échanges. Le personnage principal des différents textes est souvent un hypersensible, un écorché vif. Tous ses sens, odorat, vue, toucher, goût et ouïe sont exacerbés. Ils sont souvent convoqués en synergie. Ainsi, les métaphores relatives à l'ouïe peuvent établir une correspondance avec celles relatives au toucher. Pour rendre compte de la quête des tropismes, l'ouïe devient un outil de saisie hautement efficace et concret. Dans *L'Usage de la parole*, deux personnages se retrouvent et parlent sans cesse. Ils ne peuvent s'empêcher de bavarder car le silence les met mal à l'aise. Mais au-delà de ce verbiage incessant, l'écoute réciproque est en fait très active. Le narrateur nous décrit cette écoute très spéciale qu'est la quête des tropismes. Il nous propose même de nous mettre à la place des personnages:

Et maintenant imaginez que c'est vous, en ce moment qui écoutez... Les infimes instruments mouvants, prenants dont doit disposer notre cerveau et qu'on peut, faute de mieux, se représenter très grossièrement comme des vrilles, des tentacules, des doigts, des pinces se tendent pour palper, appréhender ce qui vous est représenté là, l'enserrer de toutes parts [...] Alors l'autre se répète... et dûment vos petites tentacules à nouveau se soulèvent, se tendent...⁹

Ce que l'autre propose dans ses paroles, dans son attitude doit être saisi et analysé. Et c'est l'écoute qui permet cette capture qui précède l'analyse. Les différents interlocuteurs sont notamment très sensibles aux vibrations des différents accents. On peut parler de quasi auscultation. On écoute comme on repèrerait un symptôme, un indice du mal. Il s'agirait pour reprendre la formule de Gaston Bachelard d'écouter avec une «volonté d'aruspice»¹⁰. L'objectif est de déchiffrer les traces pré-verbales ou infra-verbales laissées par les sensations.

Ces traces non-linguistiques se laissent percevoir plus particulièrement dans le timbre d'une voix, ses intonations. Dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, la façon de prononcer un mot peut provoquer des drames. Plusieurs textes le soulignent. Dans la pièce, *Pour un oui pour un non*, deux amis de longue date rompent à cause d'une phrase prononcée avec une intonation spécifique. H1, le premier personnage masculin a cru féliciter H2 en lui disant à propos d'un succès

⁹ N. SARRAUTE, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 129-130.

¹⁰ Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948, p. 86.

professionnel: 'C'est bien ça'. Mais il le dit d'une façon spécifique que le texte décortique longuement. H2 insiste sur la façon dont son ami a articulé ces paroles qui semblent somme toute anodines et gentilles au premier abord: «'C'est biiien ...ça' Un accent mis sur le 'bien'...un étirement:'biiien...' et un suspens avant que 'ça' arrive... ce n'est pas sans importance»¹¹. La question est de savoir la cause de cet étirement du 'i' de 'bien'. Cette pause, ce silence entre les deux derniers mots: était-ce de la condescendance, de l'ironie? Était-ce sinon de la méchanceté partielle voire de la haine? On assiste alors à une véritable maïeutique. Des voisins sont même convoqués comme témoins pour trancher. Pour eux, le verdict est clair. Le personnage qui s'excite pour une simple parole est «excessif»¹². Et leur intervention fait ressortir le comique de la situation. Cependant, au fur et à mesure que la pièce progresse, une réelle souffrance émerge. La mise à plat de tout ce qu'ont pu ressentir les deux hommes dans divers épisodes de leur vie amicale révèle énormément de non-dits conflictuels ou douloureux. Dans l'adaptation télévisée de cette pièce réalisée par Jacques Doillon¹³, l'expression de la peine est assez dramatisée. Jean-Louis Trintignant joue H1 et André Dussolier H2. L'interprétation des acteurs montre de nombreuses fois la douleur des personnages. La mise en scène de la pièce par Jacques Lassalle¹⁴ au Théâtre de la Colline comporte aussi de nombreux passages intenses sur le plan dramatique. Mais en contrepoint, le comique est davantage mis en valeur. Au début de la représentation, la première fois que H2, joué par Hugues Quester, rapporte le jugement de H1, joué par Jean-Damien Barbien, il le parodie. Il s'exclame en disant: 'C'est biiien ça'. Tout le monde rit dans la salle. Le comique gestuel et verbal sont convoqués. H2 semble vouloir se grandir d'une façon caricaturale. Il s'étire d'une façon emphatique en remontant les épaules, les bras le long du corps et il prononce la formule d'un air exalté. Ainsi, *Pour un oui pour un non* laisse à entendre et à voir tout ce que peut recéler une intonation. La formule initiale sert de catalyseur à divers règlements de compte. Les petites blessures ainsi que les différences fondamentales de caractère sont mises au jour. La rupture entre les deux amis est consommée à la fin de la pièce.

En effet une intonation, la façon d'articuler tel ou tel mot, peut être une véritable arme, consciente ou non. Sous l'agression de certains sons, on peut métaphoriquement étouffer, manquer d'air dans l'œuvre de Nathalie Sarraute. Certains rires sont perçus comme étant sournois dans

¹¹ N. SARRAUTE, *Pour un oui pour un non*, op. cit., 26.

¹² *Ivi*, p. 32.

¹³ Jacques DOILLON [réalisation], *Pour un oui pour un non*, 1988.

¹⁴ Jacques LASSALLE [mise en scène], *Pour un oui pour un non*, Théâtre de la colline, représentation du 05 octobre 1998.

Vous les entendez? On peut se sentir attaqué par la façon dont certaines personnes parlent. Dans *Ici*, on peut être irrité par un ton vulgaire où «les syllabes se traînent, se vautrent, se tortillent»¹⁵. Dans *Entre la vie et la mort*, celui qui prononce «vaalise»¹⁶ au lieu de 'valise' sait qu'il «a visé juste...»¹⁷. Il a trouvé le point sensible qui peut faire «[frémir] de dégoût, de douleur», «et là, il appuie... là-dessus en toute impunité il se vautre... ses molles voyelles étalent là leurs chairs flageolantes de méduses, appliquent là leurs ventouses d'où suinte un liquide urticant... la vaaaalises...»¹⁸. Et cela se décline de façon tragi-comique car pendant les «vaaa-cances», ce personnage quasi farcesque «n' aiaiaime que laaa Meediiterraaanée»¹⁹. C'est le même genre de personnages qui remplacent certains 'e' muets finaux par des 'a'. «Obsurantisma»²⁰ au lieu de 'obscurantisme' «Romantisma»²¹ au lieu de 'romantisme' Une pièce entière intitulée *Isma* étudie les impacts de cette prononciation finale en 'isma' au lieu de 'isme'. Dans le récit *Ici* le narrateur souligne qu'on peut 'écraser' toute révolte, toute réaction un peu vindicative de l'autre en face de soi, en promenant sur les choses, «un pesant accent graisseux, poisseux, dégoulinant...»²². La sympathie ou l'antipathie envers une personne, le goût ou le dégoût se forment ainsi à l'écoute de l'intonation de certains mots, au-delà de leur sens. Une sonorité peut constituer un enjeu quasi vital, un instrument de torture ou de salut pour l'hypersensible qui peuple l'univers sarrautien. Roland Barthes souligne que «Le 'grain' de la voix n'est pas - ou n'est pas seulement - son timbre; la signifiante qu'il ouvre ne peut précisément mieux se définir que par la friction même de la musique et d'autre chose, qui est la langue (et pas du tout le message)»²³. L'intonation, la matérialité, la corporéité de la voix ouvre ainsi un espace de «signifiante», de sens ouvert à l'interprétation et qui n'est pas réductible au message.

¹⁵ N. SARRAUTE, *Ici*, Paris, Gallimard, 1995, p. 81.

¹⁶ N. SARRAUTE, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, 1973, p. 43.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ivi, p. 42.

²⁰ N. SARRAUTE, «Isma ou ce qui s'appelle rien», in *Œuvres Complètes* Paris, Gallimard, 1996, p. 1440.

²¹ Ibidem.

²² N. SARRAUTE, *Ici*, op. cit., p. 147.

²³ Roland BARTHES, «Le Grain de la voix» in *Œuvres complètes, livres, textes, entretiens*, 1972-1976, tome 4, Paris, Seuil, 2002, p. 153.

3. Ecoute et création: les mots comme «cages de résonance»

L'ouïe permet donc de saisir les tropismes, ces sensations, ces mondes qui se dessinent derrière telle ou telle parole. L'écoute de la voix joue un rôle d'outil essentiel dans cette capture. Mais l'écoute est également essentielle pour l'acte de création lui-même. Dans *Ici*, certains mots sont présentés comme «des cages de résonance, des cornues, des alambics où ça pourrait circuler, s'amplifier, se développer...»²⁴. L'écriture est assimilée à une opération alchimique de décantation de la sensation vive. Les intonations de voix véhiculées par les mots permettent de rendre visible, audible les impressions brutes, vivantes, non-verbales. Ces tropismes peuvent être recueillis dans «des mots que ça aurait emplis... ils en sont pleins, oui, pleins à craquer, et ils auraient craqué [...] ce qui s'en déverserait [...] coulerait dans les intonations de voix, dans le ton...»²⁵. L'expression 'cage de résonance' à la place de 'caisse de résonance' présente le mot comme un contenant qui doit capter, emprisonner les tropismes. La sensation peut toujours s'échapper. En effet, tout mot n'est pas apte à recueillir le tropisme car c'est une opération délicate, alchimique. Nathalie Sarraute est profondément originale quand elle souligne que la musique de la création, celle émanant de l'agencement des mots ne peut venir véritablement que des mots les plus usés, les plus plats. Seule une ouïe fine dissocie les mots trop sonores de ceux qui savent s'effacer devant la sensation. Les mots «humbles, tout minces et transparents»²⁶, «les mots invisibles, modestes»²⁷ sont les seuls aptes à ne pas étouffer, trahir la sensation. Nathalie Sarraute déclare dans un entretien: «il faut que ce que je ressens commence à vivre, et là il y a le langage qui s'interpose entre la sensation et l'expression, et il faut que ce langage soit très habituel, très banal, très aplatissant»²⁸. Et pourtant, dans cette «mise en mot»²⁹, dans l'agencement de chacun de ces mots banals, l'écoute, la musique jouent un rôle prépondérant. Beaucoup de métaphores musicales rendent compte du travail d'écriture.

À de nombreuses reprises, des passages métapoétiques de l'œuvre rapprochent l'écriture de la création d'une partition, d'une «mélodie»³⁰. Quand elle écrit, Nathalie Sarraute est avant tout attentive aux rythmes, aux vibrations qui signalent la vie. Mais ce qui est, encore une fois,

²⁴ N. SARRAUTE, *Ici*, op. cit., p. 42-43.

²⁵ *Ivi*, p. 43.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 42.

²⁸ Gilbert GADOFFRE [dir], *Littérature et communication*, Actes du colloque de Juillet 1979 de L'Institut Collégial Européen, Loches en Touraine et Boulogne-sur-Seine, Bulletin 1979, p. 22.

²⁹ N. SARRAUTE, *L'Usage de la parole*, op. cit., p. 13.

³⁰ N. SARRAUTE, *Entre la vie et la mort*, op. cit., p. 67.

vraiment neuf, c'est que ce rythme est là bien avant les mots, bien avant leur agencement. La vibration est première, contenue dans la sensation. Elle s'amplifie quand les mots sont arrangés. Mais avant même le travail d'écriture, c'est l'écoute qui fait l'écrivain. Dans *Entre la vie et la mort* pour un des écrivains mis en scène, écrire, c'est se tendre vers une «fente dans la paroi lisse par où quelque chose, un mince filet suinte, serpente en mots qui tremblent, s'irisent, jouent, s'attirent... en rythmes qui s'ébauchent, s'amplifient...»³¹. C'est aussi ce rythme, cette vibration qui prévalent pour rendre compte de l'inspiration de l'écrivain, «il se met à vibrer... un rythme annonciateur le traverse [...] les mots accourent, se bousculent [...]. N'importe quels mots, les plus démunis, les plus vieux, les plus affaiblis, usés dans les tâches les plus humbles, peuvent, choisis par lui, être investis de grands pouvoirs». Et quand ces mots «se soudent les uns aux autres, des formes imprévisibles s'érigent... des mondes se créent, surgis du néant...»³². Les mots qui se soudent sont traversés par «une même vibration»³³. L'écrivain écoute donc la vibration qui émane des impressions brutes. C'est parce qu'il est tout ouïe qu'il peut créer. C'est parce qu'il est à l'écoute que l'écrivain peut capter la vie qui seule fait l'œuvre authentique. «Là, il lui semble qu'il perçoit... on dirait qu'il y a là comme un battement, une pulsation... Cela s'arrête, reprend plus fort, s'arrête de nouveau et recommence... C'est comme le petit bruit intermittent, obstiné, le grattement, le grignotement léger qui révèle à celui qui l'écoute tout tendu dans le silence de la nuit une présence vivante»³⁴.

Cette pulsation s'organise ensuite. L'écrivain se penche sur les formes créées par les mots une fois que «le tumulte a cessé»³⁵. Après le tohu-bohu originel commence l'agencement par l'écrivain, l'acte de création. «Les mots se déploient, le fil qui les traverse se tend, ils vibrent... il écoute comme s'épandent leurs résonances. [...] il s'enchanté de leurs mouvements les place et les déplace pour qu'ils forment les arabesques plus savamment contournées. Leur vibration s'amplifie, c'est maintenant une musique, un chant, une marche scandée, les rythmes se créent les uns les autres [...]»³⁶. A l'unisson, l'écrivain, les mots, le monde sont ainsi parcourus par la même vibration, la même scansion, la même musique de façon éminemment poétique et magique.

³¹ Ivi, p. 85.

³² Ivi, p. 168.

³³ Ibidem.

³⁴ Ivi, p. 66.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ivi, pp. 66-67.

Les sons rendent en effet souvent compte des ressentis dans l'œuvre. C'est bien l'écoute qui permet de faire surgir les mondes enclos dans les sensations. De façon inédite, de nombreuses métaphores associent ressenti, ce qui relève du psychologique, et ouïe. Des sons, 'sifflements', 'tapotements', 'bruissements' définissent les émotions éprouvées par les personnages.

L'impalpable est matérialisé, concrétisé par des références à des bruits spécifiques.

L'écrivain ne plaque pas de mots convenus sur des sensations fragiles. Ainsi *Enfance*, l'autobiographie présente une anecdote douloureuse de la vie de la petite Natacha. La fillette se rend compte que dans leurs jeux, sa mère et son mari Kolia l'excluent. Elle n'a pas sa place auprès de sa mère. La narratrice expose la situation qui a blessé la petite fille: «maman et Kolia discutent, s'animent, ils font semblant de se battre, ils rient et tu t'approches, tu ensermes de tes bras la jupe de ta mère et elle se dégage... 'Laisse donc... femme et mari sont un même parti'... l'air un peu agacé...»³⁷. L'enfant souligne d'une façon singulière sa réaction: «sur le moment, ce que j'ai ressenti était très léger... c'était comme le tintement d'un verre doucement cogné...»³⁸. Les mots 'rejet', 'jalousie', 'souffrance' ou 'peine' ne sont pas convoqués. La sensation est traduite comme «le tintement d'un verre doucement cogné». L'oxymore qui adjoint 'doucement' et l'action brutale de 'cogner' traduit la complexité de la sensation. Cela sonne, à la manière d'un uppercut, d'autant plus que c'est asséné d'une manière douce, sans cri. Et le verre connote la fragilité de l'enfant. Il existe dans l'œuvre une véritable gradation de ces métaphores sonores liées aux manifestations des tropismes. Cela peut aller du 'tintement', du 'tapotement' au 'sifflement' quand la sensation bouillonne. Elle peut devenir comme une sorte d'éruption interne dont les ultimes signes seraient le 'sifflement'. Dans *Tu ne t'aimes pas*, un des narrateurs assimile un sentiment, 'l'amour de soi' de certain êtres à un 'sifflement' qu'il s'agit de percevoir, d'entendre.

«- Qui pourra le percevoir, ce que nous entendons... ce sifflement que produira en s'échappant de toutes parts son amour de soi?»³⁹. On semble se trouver face à une cocotte minute sur le point d'exploser. Il est en fait absolument vital que l'hypersensible mette au jour les sensations enfouis sous l'enveloppe des mots, cachés derrière la façade des choses. Il ne peut le faire que s'il se met à l'écoute se faisant ainsi créateur.

Pour conclure, dans l'œuvre de Nathalie Sarraute, le rapport quasi charnel aux mots, au langage passe par une acuité d'écoute essentielle. C'est par la voix, ses intonations que se mani-

³⁷ N. SARRAUTE, *Enfance*, op. cit., p. 67.

³⁸ Ibidem.

³⁹ N. SARRAUTE, *Tu ne t'aimes pas*, Paris, Gallimard, 1991, p. 203.

N. Rakotobe D'Alberto: «Vous les entendez?». L'écoute dans l'œuvre de N. Sarraute

festent de façon privilégiée les tropismes. L'écoute est souvent le seul outil capable de déceler les infimes variations qui révèlent l'existence de tout un monde derrière l'apparence calme des choses. L'ouïe est fondamentale pour décoder les implications souterraines, les méandres cachés des paroles. Mais elle est surtout primordiale dans le processus de création. La pulsation qui révèle qu'une sensation vit ne se décèle que par l'écoute. Cette palpitation doit traverser à son tour l'écrivain et les mots dans la création authentique. C'est par l'écoute que s'ouvrent la faille, la voie d'accès au monde des tropismes.