

Des dialogues à la sous-conversation. Quelques aspects des dialogues de Nathalie Sarraute

L'œuvre de Nathalie Sarraute est riche en formes différentes qui, d'une façon ou d'une autre, sont en rapport avec le dialogue. Son roman autobiographique, intitulé *Enfance*¹ met en scène un dialogue intérieur entre l'auteur et son « double », entre la voix narratrice de l'écrivain et une autre voix, disons critique de la première. Et encore dans un de ses derniers romans, *Tu ne t'aimes pas*², le même monologue intérieur se poursuit, mais cette fois-ci le dialogue s'établit entre une multitude de « nous », ces innombrables voix et consciences composant celui qui dit « je ». La texture de ces romans se déploie entièrement sous forme dialoguée : elle se structure en répliques retournant à la ligne, ouvertes par des tirets. N'oublions pas en même temps que Nathalie Sarraute est également dramaturge, elle a publié plusieurs pièces de théâtre. Les romans dialogués caractérisent l'œuvre de la romancière plutôt dans les années 1980. Il faut dire cependant que ce système d'énonciation bipolaire prend son origine dans le cadre participatif préféré de ses romans parus dans les années 1950. Cela veut dire que les personnages principaux des premiers romans de Nathalie Sarraute s'arrangent dans chacun de ses romans selon une même structure : deux interlocuteurs, un locuteur et un allocutaire. Dans *Portrait d'un inconnu*³, l'auteur est à la recherche des tropismes qui se cachent sous le discours d'un père et de sa fille, et dans *Planétarium*⁴, c'est grâce au duo d'un mariage que surgissent les tropismes qui donnent l'à-propos du roman. La question se pose : quel motif conditionne chez l'écrivain ce système d'énonciation entre un « je » et un « tu » qui est le fond d'une forme dialogique ?

Le dialogue en tant que forme ou genre littéraire chez Sarraute prend-il son origine dans le rapprochement à la tradition philosophique, ou est-il l'aboutissement d'une recherche poétique fondée sur un exercice d'écriture acharné ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de définir d'abord la notion de dialogue, et de voir ce qui distingue ses différentes approches littéraires : le dialogue philosophique, le dialogue de théâtre et le dialogue romanesque. La définition de la notion du dialogue semble être simple : le mot se compose de deux expressions grecques, du « dia », dont la signification est « entre », et du « logos »

¹ SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

² SARRAUTE, Nathalie, *Tu ne t'aimes pas*, Paris, Gallimard, 1989.

³ SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956.

⁴ SARRAUTE, Nathalie, *Le Planétarium*, Paris, Gallimard, 1959.

[« parole »], venant du « lego » [« dire »] ; sa signification exacte est donc : « parole prononcée entre plusieurs personnes ». Mais si l'on se propose de soumettre le dialogue à un examen d'ordre générique, il faut tout d'abord faire une distinction claire et nette entre ses trois formes différentes.

Le dialogue philosophique est né de l'idée que la forme dialoguée ou autrement dit « la parole plurielle »⁵ traduit la structure première de la pensée. Socrate, dans *Théétète*, explique comment il se représente la pensée : c'est un dialogue de l'âme avec elle-même⁶. Le dialogue donc, en tant que type de discours ou genre philosophique, remonte à l'Antiquité. Socrate croyait en l'efficacité de la parole⁷. Ses dialogues se nourrissaient d'une conviction : on peut trouver la cohérence et la vérité en parlant ; cette harmonie aide même à trouver la paix en la mort. La forme dialogique survit, au moins jusqu'au siècle des Lumières ; les philosophes européens y recourent de bon gré, mais la foi en l'efficacité de la parole meurt. Déjà Diderot, qui contribue largement au genre philosophique dialogué, arrive à la pensée qu'il existe une totale inadéquation entre les mots et les choses⁸. Que tout dialogue est en fait dialogue de sourds. L'idée de base d'un des recueils de Nathalie Sarraute, *L'usage de la parole*⁹, est fondée sur cette même pensée. Chaque fragment du texte a au centre un mot ou une expression, genre « amour » ou « esthétique », et l'auteur démontre qu'à partir d'une même expression, l'on peut avoir des idées et des paroles différentes.

Il existe pourtant une différence fondamentale entre les dialogues philosophiques et le dialogue sarrautien. Comme le style des romans de Sarraute est fortement marqué par l'abstraction, le lecteur est susceptible de les taxer d'une visée philosophique, voire moralisante¹⁰. Mais faisons plutôt confiance à l'aveu de l'auteur : « Je ne suis pas philosophe »¹¹. En face de la réalité du monde, « étudiée depuis longtemps, exprimée dans des formes elles-mêmes connues, reproduites mille fois et mille fois imitées », Nathalie Sarraute ne voit qu'apparence. Son intérêt, sa recherche, sa vocation d'écriture ne concernent pas la réalité en tant que réalité philosophique, voire ontologique, métaphysique, ou même phé-

⁵ BLANCHOT, Maurice, « Une parole plurielle », in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 113–116.

⁶ www.universalis.fr/dialogue

⁷ BLANCHOT, Maurice, « La douleur du dialogue », in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 209–210.

⁸ GOUELLOUZ, Suzanne, *Le dialogue*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 234.

⁹ SARRAUTE, Nathalie, *L'usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980.

¹⁰ Des articles entiers sont consacrés à ce sujet dans la bibliographie sur l'auteur. Par exemple : GOSSLIN-NOAT, Monique, « Nathalie Sarraute et la recherche de la vérité », *Critique*, 2002, p. 22–36.

¹¹ SARRAUTE, Nathalie, « Roman et réalité », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1645.

noménologique. Nathalie Sarraute tourne le dos à ces points de vue. Il est une seule réalité qui excite sa vocation d'écriture à modeler ce monde en des œuvres littéraires. Celle des tropismes et de la sous-conversation. Cette réalité des sous-conversations soulève la problématique fondamentale de l'expression artistique : quel et comment est le rapport entre l'œuvre d'art et le monde, disons la réalité. Sarraute proclame dans une de ses conférences¹² que l'artefact littéraire est une construction linguistique. Elle ne va pourtant pas jusqu'à l'intransitivité barthésienne¹³ selon laquelle le verbe « écrire » est un verbe intransitif. Au contraire, elle souligne : « le langage et la signification sont inséparables »¹⁴. Le langage littéraire est donc censé renvoyer le lecteur à une signification, non pas « à des significations intellectuelles », mais à « un certain ordre de sensations »¹⁵. Cela veut dire que Nathalie Sarraute se positionne entre deux pôles théoriques opposés. D'une part elle ne se soustrait pas à la conception moderniste de la littérature, notamment à ce que l'œuvre littéraire n'est qu'une construction linguistique. D'autre part elle met en cause l'efficacité de la parole. Le langage n'est le véhicule ni d'une expression adéquate des pensées, ni d'une communication interpersonnelle sans problème. Ce qu'elle formule en théorème en tant que réalité, c'est la face inconnue, invisible, intacte et neuve d'une réalité de trompe-l'œil. Cette philosophie du silence, du non-dit et du caché est loin de n'importe quelle branche de la philosophie, même de la phénoménologie. Ici, se révèle le caractère anti-conceptuel, aphoristique de l'écrivain. Le langage littéraire renvoie à une signification, mais cette signification est la matière de la sous-conversation, une matière faite de silence et d'inconnu ou même d'inexistant. Nathalie Sarraute, en tant que romancière et théoricienne de roman, ne s'intéresse pas à prouver l'inefficacité de l'expression linguistique ou l'intransitivité du langage artistique, mais à introduire l'élément de jeu, le composant « tiers »¹⁶, l'élément ludique dans le système bipolaire des dialogues. La communication sarrautienne s'organise autour de l'incommunicable, autour du troisième élément du dialogue. Et chez elle cela sert justement à pouvoir nommer l'innommable, dire le silence, éclairer l'obscurité.

L'introduction de cet élément « tiers », de ce jeu dans le système bipolaire des dialogues, est à l'origine d'une longue et minutieuse investigation poétique de l'auteur. L'approche générique du dialogue philosophique, la considération de la forme même à partir de son contenu cède la place dans l'œuvre sarrautienne

¹² SARRAUTE, Nathalie, « *Le Langage dans l'art du roman* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1679–1694.

¹³ BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivains », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 147–154.

¹⁴ SARRAUTE, « *Le Langage dans l'art du roman* », p. 1685.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ BLANCHOT, *La douleur du dialogue*, p. 211.

à une optique poétique. La poétique du dialogue s'occupe soit des dialogues de romans, soit des dialogues de théâtre. Le dialogue de roman se trouve parmi les trois unités de composition textuelle, la description, la narration de récit et l'unité conversationnelle. Il sert à mettre en scène les paroles des personnages. Le dialogue littéraire est une instance productrice unique, voire un simulacre construit par une seule personne, par un auteur. Le dialogue est donc une construction textuelle qui est de plus en plus répandue dans la création littéraire à partir du XIX^e siècle. Le but de cette vraisemblance linguistique était alors de rapprocher les personnages aussi bien que les situations de communication à ceux de la réalité¹⁷. L'utilisation des dialectes est une technique d'écriture dont ont puisé Balzac ou Maupassant, la reprise des accents étrangers ou la parole argotique dans des textes littéraires notamment par Victor Hugo, vivifiaient l'écriture fictionnelle par ses « dérogations » à la norme littéraire soutenue. Hugo croyait encore devoir faire des notes en bas de page pour expliquer : pourquoi il se servait de telles variations régionales, sociales, historiques, individuelles, ou situationnelles¹⁸.

Bien que Sarraute soit attentive à la parole en train de se construire, c'est-à-dire que son style d'écrivain est marqué par des hésitations, des inachèvements, des reformulations, des corrections ou des répétitions, il faut dire que cela n'est pas par un engagement qui l'attacherait au côté parlé de la langue. Elle ne se sert ni des dialectes, ni des accents étrangers, ni de l'argot. L'auteur n'a pas l'intention d'établir des variations situationnelles de la langue parlée, elle ne recherche pas la vraisemblance. Les dialogues de Sarraute ont une toute autre fonction que l'évocation de situations : ils mettent en scène les tropismes. Au niveau des marques phoniques, Sarraute ne signale pas la prononciation de ses personnages, alors que l'écrivain se sert très fortement des marques prosodiques. L'une des plus utilisées sont les points de suspension, qui semblent évoquer une temporalité égale au discours spontané, en train de se construire. Sarraute évince par contre toute indication du ton, de l'intonation ou de l'accentuation des paroles du genre : « elle répéta comme une leçon »¹⁹. Les marques syntaxiques ne servent pas non plus à transmettre dans le texte littéraire les caractéristiques d'une oralité authentique. La juxtaposition de phrases non reliées par des connecteurs, les interrogations sans inversion (par simple intonation), la chute de « ne » dans la négation²⁰, donc les effets stylistiques servant à évoquer l'oralité de tous les jours, ne sont pas tendancieux dans la poétique de l'écrivain. Elle n'est donc pas à la recherche de situations réelles, mais d'une authenticité au niveau linguistique.

¹⁷ DURRER, Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p. 10–11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11–23.

¹⁹ Cette citation de Proust se trouve chez DURRER, *Op. cit.*, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p. 31–33.

Le vocabulaire de l'écrivain, voire les marques lexicales de ses textes, sont loin de la parole de tous les jours. Le langage de chacun des personnages sarrautiens est univoque et soutenu. Et plus tard, dans ses romans sans personnages, toute parole est caractérisées par ce langage à style unique. Comme c'est la sous-conversation qui représente la parole la plus réelle, toute parole « normale » est chez Sarraute plutôt mensonge, bavardage ou silence.

Ce qui détourne Nathalie Sarraute d'une tradition littéraire, où le dialogue servait la vraisemblance, c'est justement la mise en œuvre d'une toute nouvelle poétique du dialogue romanesque, dans laquelle la question de la vraisemblance, comme nous l'avons vu, ne se pose pas de la même manière qu'auparavant ; et cela à cause de l'introduction de la sous-conversation en élément « tiers ». La parole théâtrale occupera une place importante dans cette poétique. La duplicité de la parole théâtrale attire l'attention de Sarraute sur l'énonciation dramatique dans la théorie de roman. Le théâtre donne l'occasion à la mise en place d'une double situation d'énonciation : celle de l'auteur à son public virtuel, c'est la représentation d'une pièce, et celle des personnages entre eux-mêmes, ce qui est la situation d'énonciation représentée. (Sans parler de la troisième situation d'énonciation, celle du metteur en scène aux spectateurs)²¹. Selon la théorie de roman sarrautienne, la forme dialoguée proche du théâtre prend son origine dans la situation d'énonciation représentée de la parole théâtrale, voire dans celle des personnages entre eux : les « personnages échangent des propos dans un cadre énonciatif qui est censé être autonome par rapport à la représentation »²². Tout cela porte la marque d'une investigation pour de nouvelles formes convenant mieux à la mise en scène de ces drames intérieurs que l'écrivain appelait tropismes.

Cette investigation ne s'épuise pas dans l'écriture romanesque de l'auteur, mais se poursuit également dans ses écrits théoriques. Son essai *Conversation et sous-conversation* paru en 1956 dans le recueil *L'Ère du soupçon*²³, contient la critique de Nathalie Sarraute aussi bien envers la tendance psychologisante de l'écriture romanesque, qu'envers une technique d'écriture traditionnelle travaillant à l'aide de telles instances narratives que le récit ou le personnage. Selon elle, il est inutile de « fouiller encore les régions obscures [de l'âme] dans l'espoir d'en extraire quelques parcelles d'une matière inconnue »²⁴. Cette déroute de l'écriture romanesque mène inévitablement à une figuration ratée des personnages : ils ne ressembleront qu'à « de belles poupées, destinées à amuser les

²¹ MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1990, p. 141-145.

²² *Ibid.*, p. 141.

²³ SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

²⁴ SARRAUTE, Nathalie, « Conversation et sous-conversation », in *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 87.

enfants »²⁵. Pourtant, ce qui suscite l'intérêt du lecteur, c'est une sorte d'authenticité langagière qu'il cherche dans le roman : il souhaite retrouver des sensations fraîches et neuves. Et ce qui fournit de la vie au lecteur, ce ne sera pas le récit ou le dialogue se voulant vraisemblant des romans, ni même la peinture des caractères des personnages.

Selon cette nouvelle poétique, « le contenu du roman ce n'est pas un sujet, une histoire, des personnages vivants, une représentation de ceci ou de cela. Son contenu véritable, c'est un ordre de sensations²⁶. » L'intrigue et le personnage sont mis en question : c'est d'ici que découle une critique aussi forte du dialogue servant la vraisemblance. Nathalie Sarraute n'est d'ailleurs pas la seule dans la littérature des années 1950 à mettre le dialogue de roman en question. « Dans les romans, la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent [...] par imitation de la vie [...] ; le contact direct est une économie et un repos pour l'auteur plus encore que pour le lecteur²⁷ » – écrit Maurice Blanchot en 1959. Cette critique du dialogue du roman traditionnel se nourrit du fait qu'au cours du XX^e siècle, il est de plus en plus évident que la construction littéraire est un artefact, dont la production est moins mimétique que linguistique. La question, depuis longtemps diversement traitée, de la vraisemblance perd son intérêt, dont la cause est la conception nouvelle de la réalité. Les personnages des romans traditionnels sont modelés selon une réalité d'apparence et représentent un monde en trompe-l'œil. Les personnages de Sarraute sont au contraire de « simples supports, apparemment conventionnels, mais porteurs d'états secrets »²⁸.

On peut certes dire que la nouvelle conception du personnage est au cœur de la conception sarrautienne de la forme dialoguée. Le personnage en tant que personne a toujours été mis en question²⁹ : la construction des personnages du roman traditionnel se fonde sur la mimésis, ils représentent des personnes, mais leur existence se fait de mots. La théorie littéraire sarrautienne déconstruit cette vision du personnage romanesque. Selon elle, les personnages n'existent même pas dans les mots, mais derrière les mots, sous le flot des mots. Le lecteur n'a qu'à apprendre à être attentif à leur sous-conversation. C'est une sorte de jeu qui se construit par ce que Sarraute appelle, dans sa technique d'écriture, sous-conversation. Car cette sous-conversation n'est jamais mise en scène dans la texture de ses romans. Elle n'existe pas et pourtant on sait qu'elle est là. C'est cet inces-

²⁵ *Ibid.*, p. 90.

²⁶ SARRAUTE, Nathalie, « *Forme et contenu du roman* », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1670.

²⁷ BLANCHOT, *La douleur du dialogue*, p. 208–209.

²⁸ SARRAUTE, *Roman et réalité*, p. 1654.

²⁹ TODOROV, Tzvetan – DUCROT, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 286–287.

sant renvoi énigmatique à un dialogue implicite qui établit ce jeu subtil susceptible de transformer si radicalement le rôle du dialogue romanesque traditionnel. Une nouvelle narration se met en place cherchant à éviter toute répercussion référentielle au monde dit des apparences ; c'est ainsi que Sarraute abandonne au cours du long déploiement de son œuvre plusieurs des instances narratives, entre autres l'intrigue et le personnage. Il reste les paroles. Un « dialogue, qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne [...] est surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains »³⁰. Ses romans cherchent à faire défiler devant le lecteur une suite infinie de tropismes, ces mouvements souterrains qui sont eux-mêmes des « drames minuscules »³¹ ou comme précise ailleurs Sarraute : les « drames intérieurs ». C'est ici qu'il faut noter que l'écriture sarrautienne se teinte d'une poésie de théâtre. Ceci a pour cause que l'écrivain souhaite éliminer le narrateur, en le privant de son rôle traditionnel, et garde cependant les paroles en tant que support premier de l'écriture. Le narrateur a toujours situé les personnages ; il les a situés dans un espace qui était aussi éloigné du lecteur que de lui-même³². C'est cet espace qui se réduit radicalement à l'« *ici* » du dialogue chez Sarraute ; le dialogue se détache des contraintes imposées par la présence d'une narration, « comme le fait le dialogue de théâtre, [se passe] de lui [du narrateur] et [se tient] en l'air tout seul »³³. Une structure dialoguée se met donc en place à tous les niveaux des romans : au niveau du contenu, aussi bien qu'au niveau de la forme.

Le vrai contenu des romans de Sarraute est, on l'a vu, la sous-conversation – l'implicite des paroles, et le tropisme formulé par cette sous-conversation est lui-même structuré en tant que drame. Il s'agit des drames minuscules d'abord, car bien qu'ils semblent niais, ils peuvent sauver ou perdre des vies ; ensuite il s'agit des drames intérieurs, car ils se passent en réalité à l'intérieur de chacun de nous. Le lecteur, sa vie intérieure, ses sensations propres sont ainsi impliqués même dans la poésie romanesque de l'écrivain ; les dialogues de Sarraute suggèrent qu'ils sont comme des dialogues intérieurs qui pourraient se dire en nous-mêmes. Et ensuite, le dialogue caractérise le niveau formel de ses romans, car « toutes ces actions minuscules qui sous-tendent et poussent en avant le dialogue [...] lui donnent sa véritable signification³⁴. » Les dialogues commencent à se ressembler l'un à l'autre ainsi qu'au dialogue du théâtre, au fur et à mesure que la narration romanesque de Sarraute se prive du narrateur. « Car le dialogue de théâtre, qui se passe de tuteurs, où l'auteur ne fait pas à tout moment sentir

³⁰ SARRAUTE, *Conversation et sous-conversation*, p. 104.

³¹ *Ibid.*, p. 98.

³² *Ibid.*, p. 108.

³³ *Ibid.*, p. 110.

³⁴ *Ibid.*

qu'il est là, prêt à donner un coup de main, ce dialogue qui doit se suffire à lui-même³⁵. » Nathalie Sarraute réalise cette forme de dialogue dans ses derniers romans, entre autres dans *Tu ne t'aimes pas*.

Quel sont donc les principales caractéristiques des dialogues sarrautiens ? Leur caractère abstrait n'a pas pour cause un attachement à la tradition, si vivante pourtant dans l'histoire littéraire européenne, des dialogues philosophiques. Cette abstraction vient plutôt du fait que les instances narratives traditionnelles sont déconstruites, l'intrigue aussi bien que les personnages. Les textes de Sarraute, se débarrassant de presque tous repères concrets de la réalité d'un monde extérieur ou d'une conscience, d'un psyché intérieurs, portent naturellement une marque de l'abstraction, sans pourtant être philosophiques. Ses dialogues naissent plutôt grâce à une démarche poétique vers de nouvelles formes exprimant mieux la réalité vue par Nathalie Sarraute : les tropismes et la sous-conversation. L'écrivain se détache de toute représentation romanesque, et souhaite éliminer autant que possible la présence de la narration. Son travail d'écrivain est marqué par l'intention théoriquement fondée de la mise en place d'un univers littéraire hors de la représentation, où seulement les tropismes vivent. Elle pousse donc en avant les représentés, les participants d'un dialogue quasi-théâtral. Et ce dialogue n'existe que pour renvoyer à un troisième élément : à la sous-conversation.

³⁵ *Ibid.*, p. 111–112.