

Ici, ou la visualisation de l'usage de la parole dans la narration de Nathalie Sarraute

CARMEN LICARI

Avec *Ici* (1995), Nathalie Sarraute revient à la forme narrative brève: celle de ses débuts (*Tropismes*, 1939), la même qu'elle a choisie bien longtemps après pour son recueil de récits courts sur *L'Usage de la parole* (1980), et aussi pour les flashes autobiographiques qu'elle a réunis dans *Enfance* (1983). Dans chacune de ces œuvres, l'écrivain, que l'histoire de la littérature considère comme la pionnière du Nouveau Roman, opte pour des compartimentations différentes: le numérotage en chiffres romains (I-XXIV) dans *Tropismes*; des titres pour les dix récits brefs qui composent *L'Usage de la parole* (par ex. *À très bientôt, Et pourquoi pas?, Mon petit*); l'absence et de numérotage et de titres pour *Enfance* où seuls des blancs de longueurs variées scandent le rythme des souvenirs évoqués; et enfin dans *Ici* le retour aux chiffres romains (I-XX), anonymes et presque « muets » (Genette 1987, 281).

Au-delà de ces palissades typographiques, un seul fil conducteur sillonne non seulement les œuvres citées mais encore toute la production de Nathalie Sarraute, qu'il s'agisse de sa pratique romanesque et théâtrale ou de sa réflexion théorique: l'échange verbal dans la vie quotidienne, ses parcours et ses effets plus ou moins souterrains. C'est autour de cet événement apparemment anodin que se construit toute sa recherche: « Chacun répond, chacun comprend. Chacun sait qu'il n'est qu'un assemblage fortuit, plus ou moins heureux, d'éléments provenant d'un même fond commun » (Sarraute 1956, 47). Ainsi Nathalie Sarraute met-elle au point des techniques de narration au fur et à mesure nouvelles, tout en explorant le domaine de la pragmatique linguistique qu'elle éclaire indirectement (Licari 1991).

Dans cette optique, j'essayerai de mettre en relief, dans une proposition de lecture d'un récit bref tiré d'*Ici* (le texte II, 17-20), d'une part quelques-unes des caractéristiques de sa longue pratique romanesque, d'autre part l'originalité de son apport à la psycholinguistique – ces deux aspects sont à mes yeux indissociables – à partir de sa recherche autour de l'usage de la parole. Parole non pas observée et décrite dans son fonctionnement général; non pas, ou non pas seulement, employée pour l'élaboration du récit littéraire; mais surtout perçue et mise en scène en tant que *parole vécue*, comme l'a fait Proust jadis pour le temps et la mémoire: la parole telle qu'elle agit de façon continue en chacun de nous dans la vie de tous les jours, dans les situations dialogiques les plus banales aussi bien que dans le dialogue intérieur que nous poursuivons (à mi-chemin entre conscience et subconscient) inlassablement avec nous-même.

Il me semble que l'*ici* sur lequel Nathalie Sarraute braque ses pleins feux renvoie directement à l'*espace mental* (Fauconnier 1984) très nettement circonscrit dans chaque instance de discours où s'imprime l'énonciation (Benveniste 1966): un espace qui se dessine avec une précision extrême à l'intérieur d'un *maintenant*; la plupart du temps, chez elle, un instant suspendu, dilaté, aux contours indéfinis, qui dans son texte (différemment de chez Proust mais dans la lignée de sa recherche) se prolonge, se répercute d'écho en écho et nous mène très loin dans le temps de l'échange verbal vécu.

Le mot *ici* dans cette acception revient très régulièrement dans le recueil, par exemple une quinzaine de fois en cinq pages dans le texte XI, qui tourne autour de la question « Vous aimez

les voyages?», et plus de vingt fois en une dizaine de pages dans le texte XIV qui se construit à partir de l'usage de «Pourquoi?»... Il y aurait d'ailleurs toute une étude à faire sur les mouvements des différents déictiques spatiaux dans *Ici*: «là», «là-bas», «là-haut», «ailleurs»... et sur tout le réseau intérieur au récit qu'ils constituent. Mais nous nous bornerons, dans les limites de cette communication, à faire allusion à la présence de la structuration de ces éléments dans le texte, grâce à laquelle la fonction de *l'ici* apparaît dans toute sa force pragmatique.

Au moment de l'apparition sur la scène romanesque d'un des tout premiers essais de monologue intérieur (Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, 1887), Stéphane Mallarmé l'a caractérisé d'"instant pris à la gorge" (Dujardin 1931, 16). Cette heureuse formule peut aisément s'appliquer à la recherche de Nathalie Sarraute, à ceci près: que toute son attention se concentre sur une dimension essentiellement interactionnelle (sur le dialogue, mais aussi sur l'autodialogue); et que l'instant qu'elle «prend» effectivement à son tour «à la gorge», chez elle revient, rebondit, se transforme et revit au fil des innombrables rencontres entre mots et interlocuteurs: non pas au hasard de ces rencontres, mais plutôt selon une logique discursive précise, à la fois linguistique et psychologique, qui règle notre usage quotidien de la parole.

Dans le texte que nous lisons aujourd'hui, il y a au départ une image figée très paisible, tout à coup troublée par un énoncé d'apparence très simple: «C'est là de nouveau, ça emplit tout ... ça se tient là immobile, immuable, aucun changement d'une fois à l'autre... le pan de mur en plein soleil, les larges pavés arrondis, l'herbe entre eux d'un vert grisâtre, l'épaisse pierre patinée du vieux banc et au-dessus les branches couvertes de fleurs roses qui montent du mince tronc rugueux en touffes duveuteuses... Et voici dans cette immobilité parfaite, dans ce silence... il semblait qu'il ne pouvait y avoir ici aucune présence... brusquement ces mots: 'Comment il s'appelle déjà, cet arbre?'...»(17).

Sensation parfaitement connue, familière à tout lecteur: 'avoir (un mot, une expression) sur le bout de la langue', en avoir un souvenir vague sans être capable de le retrouver. Mais Nathalie Sarraute se garde bien d'employer l'expression figée: elle la remplace par une mise en scène, une dramatisation, la projection sur la page écrite d'un espace intérieur, au moment même où se produit cette sensation tout à fait courante: celle, nous venons de le voir, d'un mot qui nous échappe.

Comme dans une microséquence filmique au ralenti, l'image initiale très lentement se déforme, se transforme, et enfin se reforme, *presque* pareille à celle qu'elle était au départ. Dans ce «presque» se concentre toute la dynamique de ce récit. Le paysage initial – sorte d'image découpée qui semble sortie de l'incipit d'un conte de fées, d'un beau livre d'images pour les enfants sages; image familière, immobile, silencieuse, tout à fait rassurante; image «reçue» (comme le sont les idées dans le *Dictionnaire* de Flaubert) – évoque la parfaite harmonie entre le monde, les mots et les êtres: entre les choses familières, la langue et ceux qui la parlent, avec l'autre ou (et c'est peut-être le cas dans ce texte) avec l'autre soi-même.

Cette image constitue essentiellement le contexte où apparaît l'énoncé «Comment il s'appelle *déjà*, cet arbre?». Soulignons la force pragmatique de la présence du marqueur *déjà* (Licari, Stame 1994) unie à la restitution de la syntaxe de l'oral; *déjà*: ce nom je le connais, je le savais bien, tu sais bien que je le connaissais; *maintenant* (mais ce sera juste pour une seconde) aide-moi, aide-toi toi-même à le retrouver, au nom des nos savoirs réciproques partagés.

À partir de là – de cette image conjuguée avec cet énoncé – que se passe-t-il ? Toute une série d'actions se déclenche. Celui qui a perdu son mot, le locuteur-chercheur, se transforme

en inspecteur (nous tombons en plein roman policier), un inspecteur d'abord détaché, «indifférent», puis dur, puis tendre, puis encore plus dur. Et un peu comme dans un rêve, par glissements successifs, le paysage change: «Le pan de mur, les pavés, l'herbe, le banc sont devenus un peu irréels, inconsistants... un décor dressé là pour que sur lui l'arbre se détache... Un arbre anonyme, un arbre étranger... il doit absolument révéler son identité, il ne faut pas le lâcher, il faut l'interroger encore et encore» (18).

Petit à petit l'image initiale est détruite comme si elle avait été dévastée par des archéologues acharnés. Puis soudain, comme par enchantement, à partir d'une syllabe, *ta* («alisan», premier mot venu à l'esprit du locuteur-chercheur) et d'une association avec une émotion, le *ris*, le *rire* (la joie, ce sentiment de libération que nous éprouvons quand un mot est en train de nous revenir), le mot, un instant perdu, apparaît: «Tamaris», «Ta-ma-ri»... (19). Au hasard des sons qui forment les mots, remarquons en passant que dans ce nom-pivot perdu et retrouvé les syllabes *ta* et *ma* évoquent des adjectifs possessifs qui sont, au même titre qu'*ici*, des éléments déictiques propres à la situation dialogique, préoccupation première de l'auteur de *Tropismes*.

Dès que le mot commence à revenir, nous quittons l'atmosphère du roman policier: l'image de la petite place ensoleillée se recompose, encore plus belle, plus lisse, plus colorée qu'au départ. Nous retournons au conte de fées, c'est la «bénédiction», l'état de grâce qu'éprouve celui qui, l'espace d'un instant, l'a échappé belle. C'est *presque* («Pas tout à fait pourtant...», 19) le retour à l'état de paix avec les choses autour de nous, avec les mots en nous, avec l'autre, avec soi-même. Or, comme dans toute instance de discours, cette aventure n'a duré que le temps d'un ici/maintenant. C'est ce que nous rappelle la chute du récit «Et voici venu le moment où ces mots font irruption... 'Comment il s'appelle déjà, cet arbre?' Une intrusion sans danger, vite repoussée... la légère excitation d'une menace qui sera tout de suite écartée: 'C'est un tamaris' » (19).

Ainsi le lecteur pourra-t-il *voir* (littéralement, littérairement à travers le regard imaginaire de la fiction) *le passage de l'énoncé à l'énonciation*: de l'énoncé surgi d'un contexte intérieur (une sensation perçue «en une seconde», 17), à la manifestation du processus de l'énonciation. Processus visualisé par le biais de l'image en mouvement qui, dans ses transformations successives, constitue chez Nathalie Sarraute toute l'orientation, toute la dynamique du récit romanesque lui-même.

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

- Benveniste, É. 1966. *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1. Paris, Gallimard.
- Dujardin, É. 1931. *Le monologue intérieur*. Paris, Messein.
- Fauconnier, G. 1984. *Espaces mentaux*. Paris, Les Éditions de minuit.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris, Les Éditions du Seuil.
- Licari, C. 1991. L'usage du dialogue dans le roman de Nathalie Sarraute «Tu ne t'aimes pas». In S. Stati, E. Weigand, F. Hundsnurscher eds. *Dialoganalyse III*, 2. Tübingen, Niemeyer, 131-139.
- Licari, C., Stame, S. 1994. La déixis et le fonctionnement des marqueurs discursifs spatio-temporels: vers une analyse comparée français/italien. In *Résumés du Colloque international «Relations anaphoriques et (in)cohérence»*, Université d'Anvers (UIA), 1 - 3 décembre, 34.
- Sarraute, N. [1939] 1957. *Tropismes*. Paris, Gallimard.
- Sarraute, N. 1956. Conversation et sous conversation. In *L'Ère du soupçon*. Paris, Gallimard.
- Sarraute, N. 1980. *L'Usage de la parole*. Paris, Gallimard.
- Sarraute, N. 1983. *Enfance*. Paris, Gallimard.
- Sarraute, N. 1995. *Ici*. Paris, Gallimard.