

# Le tropisme comme trait suprasegmental du discours

Laura Brignoli

Università IULM, Milano, Italia

**Abstract** This article explores a dimension of speech that pertains to the voice in a more specific way than enunciation or dialogue: it focuses on the intonations the voice may assume and the meaning Nathalie Sarraute attributes to them. Throughout her work, one can identify numerous instances in which the voice – an intonation, an accent, a hesitation in the pronunciation of a word, or a tone, even one paradoxically unmarked – sets off an entire tropismic sequence. By analysing examples drawn from both her narratives and her plays, this study demonstrates how tropisms, though they surface in dialogue through infinitesimal traces, ultimately disrupt the connection between conversational pragmatics and contextual function.

**Keywords** Sarraute. Tropism. Intonation. Perlocution. Suprasegmental features.

**Sommaire** 1 Prologue. – 2 Les récits. – 3 Les pièces. – 4 Conclusion.



**Edizioni  
Ca' Foscari**

#### Peer review

Submitted 2025-04-18  
Accepted 2025-06-17  
Published 2025-09-30

#### Open access

© 2025 Brignoli | 4.0



**Citation** Brignoli, L. (2025). "Le tropisme comme trait suprasegmental du discours". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, 227-244.

---

## 1 Prologue

Lorsqu'on aborde la question de la voix d'un point de vue strictement littéraire, on tend à la considérer soit sous une perspective narratologique - la voix étant alors l'instance narrative (Genette 1972, 225-67) -, soit du point de vue linguistique, ce qui renvoie inévitablement à l'oralité et aux traces qui s'insèrent dans le texte avec une fonction principalement mimétique. Il convient également de rappeler que ces traces ne correspondent pas nécessairement à une reproduction effective du langage parlé, mais s'identifient volontiers aux dialogues et, en leur sein, à des expressions issues du langage populaire, qui ne sont pas dénuées de traits conventionnels (Testa 2017). En effet, une reproduction brute du langage parlé risquerait de rendre le texte illisible.

Dans le domaine linguistique, il convient aussi de distinguer ce qui relève du langage parlé de ce qui concerne l'énonciation : au premier appartient le recours à un vocabulaire marqué par des variantes diastratiques et diatopiques de type populaire et régional ; à la seconde, la deixis, les expressions déictiques et les marqueurs conversationnels destinés à souligner la dimension discursive de la langue - même s'il faut reconnaître que, bien que distinctes, ces deux sphères tendent à être envisagées de manière unitaire.

Ce que je voudrais affronter ici est une dimension supplémentaire du langage parlé, qui concerne la voix de manière encore plus spécifique, à savoir les intonations et le sens qu'on leur attribue. Par nature, cette question relève de la pragmatique conversationnelle, c'est-à-dire de cette branche de la linguistique qui prend en compte l'utilisateur et sa situation spatio-temporelle, ainsi que « le intenzioni, le credenze e altri stati mentali, l'agire e il recepire l'agire altrui » (Sbisà 2011). Les annotations sur la voix et le ton avec lequel les mots sont prononcés accompagnent souvent les dialogues dans les romans, généralement dans le but de caractériser l'état d'esprit du locuteur et/ou les intentions de son discours, c'est-à-dire ses actes illocutoires ou perlocutoires : il suffit qu'un dialogue soit introduit ou suivi de qualifications du ton ou de la prononciation pour que la voix acquière des connotations dépassant le sens immédiat des phrases. Mais l'usage qu'en fait Nathalie Sarraute est plus original et semble avoir quelque accointance avec ce que Barthes a appelé le « grain de la voix ».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Dans l'article éponyme publié dans une revue de musicologie Barthes définit le « grain de la voix » comme « la matérialité du corps parlant sa langue maternelle : peut-être la lettre ; presque sûrement la signification ». Et il renvoie au « géno-chant », défini par Julia Kristeva comme « l'espace où les significations germent 'du dedans de la langue et dans sa matérialité même' » (Barthes 1972, 59). Mais tout cela, à ma connaissance, n'a guère été développé par la suite.

Toute son œuvre tourne autour des tropismes, un terme qu'elle emprunte à la biologie pour désigner, par analogie, les réactions automatiques produites par un organisme à la suite d'un stimulus extérieur. Dans son cas, il s'agit de réactions de nature psychologique, qui interviennent dans des contextes communicatifs et contribuent à faire émerger les contenus des zones les plus profondes de la conscience. Ces tropismes ne sont jamais - ou presque jamais - verbalisés : leur existence sous-jacente est la condition de leur puissance, qui s'exerce souvent de manière dévastatrice, mais toujours en dehors de toute possibilité de description. Ce sont des vibrations imperceptibles qui modifient les relations interpersonnelles, bouleversant définitivement leurs fondements au moment où elles surgissent à partir d'un geste banal, d'une phrase ordinaire, d'un ton involontaire.

Célèbre est la définition qu'en donne l'autrice dans la Préface à *L'ère du soupçon* :

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot - pas même les mots du monologue intérieur - ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues. Il fallait aussi décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. (Sarraute 1996, 1552-3)<sup>2</sup>

Depuis *Tropismes* (1939), à *Ouvrez* (1997), à savoir tout au long de la longue période couvrant sa production, Nathalie Sarraute a exploré les variations possibles et la portée (comique, dramatique, ironique, symbolique...) que véhicule l'expérience des tropismes. Abandonnant le personnage, désormais dépourvu de toute dimension identitaire, son œuvre scrute ce flux de courant qui circule dans les relations interpersonnelles, faisant émerger un aspect de la nature humaine

---

**2** Toutes les citations sont tirées de Sarraute 1996. Entre parenthèses, après la citation, chaque œuvre est indiquée par une abréviation : PI : *Portrait d'un inconnu*, M : *Martereau*, P : *Planétarium*, Fd'O : *Fruits d'Or*, EVM : *Entre la vie et la mort*.

d'autant plus universel qu'il sait se passer de la caractérisation du personnage.

Il ne s'agit pas, comme Sarraute l'a expliqué à plusieurs reprises, de ramener réactions et comportements à des catégories codifiées par l'analyse psychologique,<sup>3</sup> mais au contraire de rendre explicite toute cette pensée préverbale qui envahit l'esprit et dont le dialogue porte des traces infinitésimales, enfouies sous la banalité de conversations truffées de lieux communs. Cet aspect a été abondamment analysé par la critique, qui accorde à juste titre à Sarraute une place de premier plan dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>4</sup>

La nouveauté absolue de ces contenus a obligé l'autrice à rechercher un langage qui soit apte à leur description, comme elle l'explique dans *Roman et réalité* :

Le travail du romancier est une recherche qui tend à dévoiler, à faire exister une réalité inconnue. [...] La réalité pour le romancier, c'est l'inconnu, l'invisible. C'est ce qu'il lui semble être le premier, le seul à voir ; ce qui ne se laisse pas exprimer par les formes connues et déjà utilisées. Mais ce qui exige pour se révéler un nouveau mode d'expression, de nouvelles formes. (Sarraute 1996, 1643-4)

La poétique de Sarraute, cette cristallisation de contenus dans une forme nouvelle, a été efficacement étudiée d'un point de vue stylistique dans de nombreuses analyses (cf. en particulier Newman 1976 ; Henrot 2000 ; Rykner 2019), dont je partirai pour développer ma réflexion. Mon analyse consistera à isoler la fonction spécifique de la voix, c'est-à-dire le rôle qu'elle joue dans l'émergence des tropismes.

Le choix de cette autrice nous semble particulièrement adapté à cette enquête sur la voix pour deux raisons fondamentales :

- tout d'abord, pour l'importance que l'autrice elle-même accorde à l'aspect phonique des mots, à leur consistance vocale : « J'entends davantage les mots que je ne lesvoie écrits » (Benmussa 1987, 118) ;
- ensuite, parce que son œuvre évacue toutes les significations de la voix liées à la socialité du personnage ou explicables par son intérriorité. Du moins, c'est ainsi qu'elle entend procéder : présenter des tropismes qui n'ont rien à voir avec le personnage, son statut social, son genre ou son histoire individuelle (Henrot

---

<sup>3</sup> Voir surtout *Roman et réalité* et *La littérature, aujourd'hui* (Sarraute 1996, 1643-56 ; 1707-13).

<sup>4</sup> Voir, entre autres, Allemand 1980 ; Asso 1995 ; Boué 1997 ; Calin 1976 ; Raffy 1995 ; Fontvieille, Wahl 2003 ; Pierrot 1990 ; Tison-Braun 1971 ; Pavel 2002.

2000, 46). Ce sont des voix désincarnées, qui émergent d'une profondeur préverbale et, perdant le lien avec le locuteur, dépassent l'idée canonique du personnage. Un seul trait les relie tous : le besoin constant, presque obsessionnel, de contact avec autrui<sup>5</sup> et, en même temps, la difficulté inhérente à cette relation, où la moindre nuance dans sa propre expression ou celle de l'autre déclenche de véritables drames intérieurs.

La réflexion sur la voix chez Sarraute n'est pas inédite,<sup>6</sup> mais il reste à mettre en lumière son rôle dans l'irruption du tropisme. Ainsi, cette analyse exclura les occurrences où la voix du personnage révèle malgré lui son état d'âme, trahit ses faiblesses ou une volonté d'intégration dans un groupe.<sup>7</sup> Je laisserai également de côté les passages où l'effet perlocutoire de la voix dépend de l'intentionnalité du locuteur.<sup>8</sup>

En revanche, je me concentrerai sur toute une série d'exemples où la voix – une intonation, un accent, une hésitation dans la prononciation d'un mot, un timbre, qui paradoxalement peut être neutre – déclenche tout un scénario tropismique.

La voix n'est pas le moyen privilégié de l'émergence du tropisme, elle n'est qu'un des vecteurs par lesquels celui-ci se manifeste et révèle l'univers mental du personnage.<sup>9</sup> Ce qui m'intéresse ici, c'est que la prononciation vide les mots de leur sens pour laisser la place à

---

**5** L'autrice l'avait remarqué dans *L'Ère du soupçon* en citant, à propos de Dostoïevski, une phrase de Katherine Mansfield (Sarraute 1996, 1568) ; mais elle l'affirme clairement même à son propos : « S'il y a un absolu que mes personnages recherchent, c'est toujours le besoin de fusion et de contact avec autrui » (Knapp 1975, 263). « Mes textes montrent [...] un excès de désir de communication. Q. : Ce que vous montrez en tout cas, c'est que le langage fonctionne à travers une série de non-fonctionnements : la mésentente, le conflit. R. : Au moins s'efforce-t-on à travers ce conflit de rechercher l'entente, de parvenir à une certaine fusion. C'est à ce moment-là qu'on existe l'un pour l'autre, tandis que le reste du temps on garde ses distances et on reste dans l'isolement » (Licari 1985, 14).

**6** Voir surtout Shattuck 1995 ; Minogue 1995 ; Rabaté 1999 ; Hubert 2000 ; Noonan 2014 ; Huglo 2005.

**7** Voir, par exemple, *Portrait d'un inconnu*, 64, 68, 90, 98 ; ou bien, *Entre la vie et la mort*, 722 et 726. Mais les exemples pourraient se multiplier.

**8** Comme dans ce cas : « A une table voisine j'entends une voix féminine, je ne me souviens d aucun visage, rien n'est resté que les mots, et le ton, un petit ton sec : "Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur" » (*Entre la vie et la mort*, 655). Le passage est repris encore, avec quelques variantes, dans *L'usage de la parole*, 939-46. La voix est utilisée ici avec une intention précisément perlocutive, destinée à se répercuter sur le destinataire, et cela bien sûr explique le ton sec.

**9** À ce propos il vaut la peine de rappeler la réponse donnée par Sarraute à ceux qui lui demandaient si la sienne était une œuvre psychologique : « Qu'entendez-vous par psychologie ? [...] si vous entendez par là, la création d'un univers mental, je ne connais aucune œuvre littéraire et je n'en conçois aucune qui ne soit psychologique » (« La littérature, aujourd'hui » Sarraute 1996, 1659).

une série de sensations préverbales que le ton ou le timbre véhiculent indépendamment de l'intention du locuteur. Dans ces cas-là, la voix en vient même à opérer une césure entre les mots et leur signification.

Je tenterai de documenter cette hypothèse à travers plusieurs citations, présentées dans l'ordre chronologique afin de ne pas évacuer l'aspect diachronique : dans ses œuvres les plus mûres, en effet, Nathalie Sarraute devient de plus en plus consciente du rôle de la voix. En suivant le fil rouge de la divergence entre l'interprétation du ton de la voix et les intentions réelles du locuteur, j'explorerai rapidement l'ensemble de son œuvre.

## 2 Les récits

Que ce soit une modulation vocale à déclencher le tropisme n'est pas un fait qui se trouve dès les premières œuvres. Il n'en existe aucune trace, par exemple, dans *Tropismes*, et même dans les romans il apparaît assez rarement. La raison pour laquelle le premier recueil en est dépourvu nous est fournie par Sarraute elle-même qui, en comparant ces textes à ceux de *L'Usage de la parole*, affirme :

Les *Tropismes* partaient de mouvements intérieurs qui aboutissaient à la parole. Ceux-ci (ceux présents dans *L'Usage de la parole*) partent de paroles échangées et descendant dans ce for intérieur, où se passaient les *Tropismes*, aboutissent aux tropismes.<sup>10</sup> [sic] (Sarraute 1996, 1911)

C'est dans *Portrait d'un inconnu* qu'on trouvera le premier exemple. Ce roman traduit le fourmillement qui sous-tend la relation entre un vieil avare et sa fille, et surtout les réactions de cette dernière face à la tyrannie de son père :

le jeune fou, l'inconscient, l'innocent allait venir s'écraser à nos pieds, une loque informe et molle, étendue dans la poussière... mais non, rien n'arrivait... nous entendions le vieux répondre d'une voix où nous seuls pouvions percevoir cette nuance un peu forcée, cette note un peu enrouée qui révélait la réalité du danger, de la menace qui avait pesé : « Non, mais je crois qu'il est tout de même un peu tard pour commencer, je suis un peu trop vieux, c'est que, vous savez, je ne suis pas comme vos Anglais... » Tout allait bien. (PI, 120)

---

**10** Texte cité dans la Notice de *L'Usage de la parole*.

Cette voix trahit « l'activité du volcan » uniquement pour le narrateur, qui connaît le tempérament du vieil homme et craint que, d'un instant à l'autre, sa colère n'explose contre son imprudent interlocuteur. Une explosion qui, en réalité, n'aura pas lieu : « le miracle se produisait... » (*PI*, 121). Mais il est légitime de douter que « cette nuance un peu forcée, cette note un peu enrouée qui révélait la réalité du danger » ait effectivement été présente dans la voix du vieillard, sa réponse, extrêmement bienveillante, ne trahissant rien d'hostile pour l'interlocuteur.

En revanche, le grand écart entre la légère inflexion vocale à peine esquissée (« un peu » répété deux fois) et la conviction de se transformer bientôt en une « loque informe et molle, étendue dans la poussière », rend compte de l'ampleur de l'agitation mentale du narrateur.

*Martereau* met en scène un jeune homme, hébergé par ses oncles fortunés dont il dépend économiquement et envers lesquels il se montre très complaisant. Le drame, entièrement intérieur au protagoniste, se déclenche autour de l'achat d'un bien immobilier nécessitant l'intervention d'un « prête-nom », Martereau en l'occurrence. Cet homme est-il digne de confiance ? Voilà, en apparence, la question qui sous-tend le déroulement de l'intrigue ; en réalité, ce qui importe vraiment, ce sont les tropismes vécus par le jeune homme, qui reflètent son caractère fluctuant, incapable de se cristalliser en une personnalité stable. Sensible jusqu'à la paranoïa, il est attentif au moindre indice :

Je donnerais n'importe quoi pour ne pas avoir perçu dans le ton, dans le son de sa voix, moins dans les mots eux-mêmes que dans leur prolongement, dans le silence entre les mots, quelque chose d'agressif, d'un peu méprisant... « Quoi de neuf ?... Vous ne dites rien ?... Qu'est-ce que vous fabriquez ?... Comment ça va chez vous ?... un frottement, un grincement léger... une sorte de petit sifflement... un mince jet acré et chaud qui sort de ses mots... mais j'exagère déjà, je vais perdre pied, c'est moins que cela, bien moins, à peine une nuance, comme un minuscule rouage mal huilé dans un mécanisme d'horlogerie parfaitement entretenu, réglé, mais c'est là, je l'ai perçu, il ne m'en faut pas plus, moins que rien maintenant suffit, le pli est pris entre nous, mon équilibre si fragile est menacé, rompu, j'oscille, je vacille, et il le sent, il le sentait depuis le début, il me sentait là, près de lui, tout tremblant, guettant, quêtant... quelque chose de lourd, de mou, collé à lui, le tirait ; il avait envie de se secouer pour l'arracher à soi... l'agacement, la rancune, le dégoût en un jet ténu se sont échappés dans ce chuintement à peine perceptible qui prolongeait ses mots... (*M*, 332)

Ce qui importe, pour Sarraute, c'est précisément l'émergence du tropisme, ces sentiments intérieurs suscités par un ton de voix exprimant des paroles banales, insignifiantes en elles-mêmes. Celles-ci sont cristallisées par le neveu en images qui alternent avec la sous-conversation, c'est-à-dire cette pensée qui prend une forme verbale sans jamais être exprimée.

Le tropisme en soi ne provoque aucun changement, encore moins la catastrophe que pourrait engendrer le soupçon né de l'interprétation du ton de voix. Mais le drame est bien là, entièrement intérieur. Tout ce travail mental du neveu, tendu vers la perception et l'interprétation de chaque nuance vocale dans les paroles de Martereau, pousse le lecteur à éprouver un soupçon à son égard, à douter de sa bonne foi, exactement comme le fait le neveu.

L'accumulation des indices défavorables, que le neveu croit percevoir derrière des phrases tout à fait anodines, le pousse à concevoir l'hypothèse selon laquelle Martereau pourrait en effet être un escroc : avec la complicité de sa femme, il aurait feint une bienveillante simplicité et une disponibilité servile afin de subtiliser la maison achetée pour le compte de l'oncle.

Finalement, cependant, Martereau restitue ce qui était convenu, confirmant ainsi l'honnêteté que la première impression laissait entrevoir. Que restait-il donc réellement dans les paroles de Martereau ?

Il faut souligner que la présence du personnage dans presque chaque page du roman ne suffit pas à lui conférer une épaisseur psychologique crédible. Au contraire, toutes les spéculations à son sujet, toutes les interprétations de son comportement, du moindre geste au silence le plus inexplicable, s'effondrent comme un château de cartes à la fin, lorsqu'il devient évident qu'il est impossible d'associer Martereau à un quelconque trait de caractère codifié.<sup>11</sup> Les rares faits rapportés lui ôtent ainsi toute consistance, renforçant son statut de présence schématique, simple signe utile à la construction d'un flux communicatif. Mais là encore, ce n'est qu'une apparence, une création de l'esprit des membres de la famille, et surtout du narrateur, qui croit déceler des intentions trahies par le ton de sa voix.

Dans *Planétarium*, plusieurs personnages d'une même famille se confrontent à travers une série de relations complexes, qui risquent à tout moment de tourner au conflit. Au début, par exemple, la belle-mère de celui que l'on pourrait considérer comme le protagoniste, Alain Guimier, tente d'inciter le jeune couple à acheter des fauteuils qu'elle juge appropriés pour eux. Alain et Gisèle, au contraire, souhaitent quelque chose de moins standardisé et refusent avec toute la courtoisie possible. Mais cela ne suffit pas à contenir la réaction tropismique de la femme, exprimée à travers un discours indirect libre :

---

<sup>11</sup> Cf. ce que dit Sarraute dans *Ce que je cherche à faire* (Sarraute 1996, 1704).

Mais c'est sa voix sans doute, quelque chose dans le ton, dans le son de sa voix, une hésitation, une gêne, un manque de confiance en soi qui a dû tout déclencher. Ils sont comme les chiens qu'excite la peur, même cachée ils la sentent... C'est ce petit vacillement à peine perceptible dans sa voix, qui a tout ébranlé, qui a tout fait chavirer... (P, 367)

La mère se culpabilise et attribue à sa voix hésitante et incertaine la réaction de sa fille et de son gendre. Si l'on devait fournir une interprétation psychologique, on pourrait affirmer que, dans ce cas, c'est l'insécurité de la mère qui affleure à travers son ton de voix. Mais le comportement de la fille et du gendre contredit totalement cette perception : aucun acharnement de leur part, bien au contraire. En refusant sa proposition concernant les fauteuils qui ne leur plaisent pas, ils font preuve de prudence, afin de ne pas heurter sa susceptibilité et, surtout, d'éviter ce ton vacillant qu'elle croit avoir perçu en elle-même. Par ailleurs, le comportement de la mère révèle parfois exactement l'inverse, à savoir une assurance, un paternalisme, à l'égard de sa fille et de son gendre, qui contredit toute posture de soumission. L'essence même du tropisme réside précisément ici, dans son caractère illogique, dans son impossible explication : c'est une émotion brute, antérieure à la pensée, et saisie avant même sa formulation.

Une fois que le tropisme s'est installé, il n'y a plus aucun moyen d'y échapper. Ainsi, la voix, bien que neutre, se charge de significations qui dépassent leur sens premier :

« Tu es là, Gisèle ? Tu es rentrée... » il y a dans sa voix, dans son intonation naturelle, insouciante, quelque chose de décalé, d'étrange. Les gestes, les paroles des fous donnent aux gens normaux qui les observent cette impression d'être comme désamorcés, vidés de leur substance. (P, 385)

L'étrangeté réside moins dans la voix d'Alain que dans la perception qu'en a Gisèle, qui se prépare à lui réciter la leçon préparée par sa mère. Comme si Alain devait s'y attendre, mais préférât feindre l'ignorance, son ton est comparé à celui d'un fou, trahissant une distance maximale entre les mots et leur signification. Toutefois, c'est toujours le point de vue de l'épouse qui opère cette césure.

Dans *Les Fruits d'or*, le ton tiède d'un compliment pousse le narrateur à vouloir prolonger la discussion sur l'œuvre, dans l'espoir d'obtenir un avis plus large, plus satisfaisant, auquel l'approbation contenue dans un adjetif semblait ouvrir la voie. Mais c'est le ton même de cette remarque qui en porte le véritable sens : « Et la voix morne répond... "Les fruits d'or... c'est bien" » (*Fd'O*, 529).

L'interlocuteur, en réalité, se dérobe, il n'a rien à ajouter à cette « menue monnaie » (*Fd'O*, 531) qui n'a pas cours dans ce contexte.

Il est intéressant de noter que le sujet de la réponse est « la voix », un élément désincarné, dissocié de l'individu qui la prononce, car « Sarraute, dans la mouvance du Nouveau Roman, a fait subir au personnage une 'cure d'amaigrissement' moderne jusqu'à lui ôter toute individualité langagière » (Henrot 2000, 46).

Mais c'est dans un passage ultérieur que l'on constate que le ton adopté par le locuteur ne lui correspond pas, et ce dédoublement révèle l'incongruité, la fausseté de l'appréciation, attribuable à une forme d'asservissement au pouvoir :

Dans le mot quelque chose résonne qui ne va pas à cet homme au visage doux et las, à ce vieil ami au bon regard usé, quelque chose d'emphatique, de lourdement satisfait, d'un peu ridicule... Il est ridicule... Tu l'entends ?... Ils écoutent à la porte, ils sont là, toujours aux aguets... Ad-mi-vable... le mot en eux s'est répercuté, il me revient, amplifié, déformé... Admirable... ils se poussent du coude en s'esclaffant... cette assurance, ce ton sans réplique... Il lance le mot d'ordre. Le commandant en chef a pris ses décisions. Et l'autre, immédiatement... Qu'est-ce que je te disais ? Ah je le connais. Tu vas le voir... (*Fd'O*, 536)

Sarraute va encore plus loin dans *Entre la vie et la mort*, en s'appuyant précisément sur l'importance de certains mots employés de manière singulière par un personnage :

Un professeur s'est approché de moi, il a regardé par-dessus mon épaule et il m'a dit : Tiens, vous "faites" de l'anglais. Ce mot : faites... c'est comme s'il m'avait donné un coup. Depuis, chaque fois que je l'entends, employé comme ça... Des mots comme celui-là s'enfonçaient en moi. Ils me faisaient mal. Il fallait les extraire et les examiner. Ils révélaient un danger... Une présence inquiétante. Oui, certains mots. *Ou certaines façons de les prononcer...* (*EVM*, 626, nous soulignons)

Mais c'est la conclusion du passage qui est particulièrement significative, car c'est précisément là que s'instaure une fracture entre le sens du mot et sa consistance sonore, particulièrement évidente dans un passage comme le suivant, où l'on en vient à tenter de reproduire les accents :

Ne me dites pas que vous en êtes encore, comme les Anglais, à juger les gens sur leur accent... [...]

Humblement il essaie de se corriger. Ils ont raison, il doit y avoir dans ce dégoût quelque chose de louche, quelque chose

d'inavouable. Il faut écraser cela en soi, il faut le détruire, se mortifier... Que les molles voyelles traînantes librement s'étalent... La vaaalise... Il faut les traverser sans s'y arrêter, sauter à travers elles sans respirer, en se bouchant le nez, et regarder ce qui est là, par-derrière... et la voici... on voit son cuir d'un grain fin, patiné, satiné, l'éclat doré de ses ferrures de cuivre, son épaisse poignée arrondie, lisse au toucher... Les vaaaacances... et voici entre les rochers les criques d'émeraude, l'eau transparente où tremblent les moirures d'un sable intact... les cimes immobiles des pins, les soleils rouges, les rayons verts... « Oui, les vacances bientôt... Moi je n'aime que le Midi, la mer tiède... Et vous ? Où irez-vous cette année ?» Mais on ne peut pas s'en tirer à si bon compte. Les molles voyelles graisseuses impitoyablement sur lui s'étirent, s'étalent, se vautrent... Ces vaaacances... la courte consonne finale apporte un bref répit, et puis on va recommencer... le soooeil... laaa meeer... le liquide aux relents fades qu'elles dégorgent l'asperge...

Ne pas bouger. Pas un geste même furtif pour s'essuyer. Seulement après, quand le supplice a cessé, il ne peut plus se contenir, il a besoin coûte que coûte de s'assurer qu'il n'est pas seul, que d'autres, comme lui ont été torturés, il doit les contraindre avec précaution à avouer, à se rallier à lui... « Vous avez remarqué son accent ?... Non, ne croyez pas, je n'ai rien, je vous assure, contre un accent un peu gouailleur... Il est parfois charmant, bon enfant, pétillant... il a une sorte de fraîcheur acide... J'ai un ami, un vrai titi parisien... Mais ici vous sentez bien qu'il y a quelque chose de particulier... quelque chose de pesant, d'appuyé... comme une violence sournoise, une agression... C'est comme si on promenait sur vous... ». (EVM, 643)

La violence perçue dans l'accent et reproduite avec tant d'obstination, comme si cet allongement des voyelles dissimulait une agression à peine voilée, ne trouve en réalité aucun écho dans les intentions du locuteur.

### 3      **Les pièces**

L'examen des pièces radiophoniques, que Sarraute a écrites en céder aux invitations pressantes de l'allemand Werner Spies, montrent une évolution ultérieure. Dans les pièces, l'émergence du tropisme est encore plus étroitement liée à la parole prononcée. Car le théâtre (ou le cinéma, en l'occurrence, comme nous le verrons plus loin) est certes un « gant retourné »<sup>12</sup> par rapport à ses romans, mais là

---

**12** C'est le titre d'un court essai que Sarraute consacre à son théâtre (Sarraute 1996, 1707-13).

aussi une voix est donnée à tous ces tropismes qui accompagnent en filigrane la communication entre les personnes. Il faut dire que la réticence de Sarraute à vouloir porter les tropismes sur scène était plus que compréhensible : ils sont, comme déjà mentionné, des mouvements intérieurs qui s'évanouissent dès qu'ils sont verbalisés ; c'est à l'intérieur de la conscience du personnage que, tout en étant éphémères, ils deviennent si dévastateurs. Tout change au moment où l'on tente d'en faire une description achevée : ce qui apparaît est « rien » – sans doute le terme le plus récurrent dans toute son œuvre<sup>13</sup> – mais, comme l'affirme Valerie Minogue, ce « basic 'nothing' (in conventional social terms) has visibly existed, in a dramatic expansion of its latent content » (Minogue 1995, 164).

Le changement de médium a permis à Sarraute de rendre encore plus manifeste un trait caractéristique des tropismes.<sup>14</sup> Mais cela aussi s'est fait progressivement, et c'est seulement dans sa dernière pièce que, me semble-t-il, cela apparaît de la manière la plus évidente. Il ne s'agit pas ici d'examiner les inflexions vocales qui émergent des réalisations scéniques, trop dépendantes de circonstances contingentes, mais de réfléchir à la manière dont Sarraute a choisi de travailler sur le texte, sur la signification verbale, pour trouver le moyen de suggérer l'émergence du tropisme.

Lorsque Sarraute s'attaque à l'écriture radiophonique, elle choisit d'abord d'exploiter les spécificités du médium pour exalter certaines caractéristiques de son écriture : l'interchangeabilité des personnages, par exemple, est bien exploitable à la radio, où il est impossible de distinguer clairement plus de trois ou quatre voix. Ses trois premières pièces, qui comptent de sept à neuf voix, visent précisément à mettre en avant cette autonomie du tropisme par rapport au personnage.<sup>15</sup>

Ce ne sera plus le cas pour les trois suivantes. J. Chambon observe comment l'évolution du théâtre de Sarraute dessine une courbe inverse par rapport à ses romans : là où « le roman pousserait à

**13** Cf. par exemple : « un rien le fait osciller, fait tourner l'aiguille sur le cercle gradué, moins que rien, un geste, une intonation, un accent, une ligne dans la coupe des cheveux, des vêtements... les indices les plus infimes sont les plus importants – un œil en elles, auquel rien n'échappe, impitoyable, glacé, à tout moment vous juge, vous juge... » (*Martereau*, 205). « Demandez à n'importe qui, après des moments tels que ceux-ci : "Que s'est-il passé ?", et vous recevrez immuablement cette réponse étonnée : "Mais rien, voyons, que voulez-vous qu'il se soit passé ? Absolument rien" (*L'usage de la parole*, 955). « Il faut qu'il émerge inopinément au cours de la plus paisible et amicale des conversations, qu'il se glisse mêlé aux autres mots charrié avec eux dans le même flot. Rien dans le ton sur lequel il est prononcé ne doit marquer de l'agressivité, ou de la tendresse, porter la trace d'une quelconque émotion » (*L'usage de la parole*, 961)

**14** A propos de l'écriture dramaturgique de Sarraute, cf. Auclair 1997 ; Boblet 2005 ; Bouraoui 1972 ; Goitein 1971 ; Lassalle 1996 ; Rivière 1996.

**15** À ce propos, cf. Chambon 2015.

ses extrêmes conséquences le mouvement de dépersonnalisation du personnage [...] aboutissant [...] à un brouillage total des contours, [...] le théâtre, récupérant les ‘personnages’ tels qu’on les avait abandonnés dans *Le Planétarium*, les pousserait en sens contraire, vers une plus grande netteté » (Chambon 2015, 94-5). Mary Noonan, en insistant sur la présence corporelle de la conscience, va encore plus loin lorsqu’elle affirme, contre ceux qui considèrent la présence physique des acteurs comme un accident inévitable dont il faudrait pouvoir faire abstraction, que « the material Sarraute is working with is both physical and highly dramatic, eminently suited to realisation on the stage, and that the reduced role of characters does not in any way obviate the need for the bodies of actors in the live theatrical situation » (Noonan 2014, 40).

Ainsi, les trois dernières pièces (*C'est beau*, *Elle est là*, *Pour un oui ou pour un non*) marquent un retour à la dimension identitaire : non seulement les personnages, moins nombreux, sont plus facilement identifiables même à la radio, mais surtout, ils possèdent un caractère et une consistance sociale.

Cet aspect est particulièrement évident dans le dernier ouvrage, *Pour un oui ou pour un non*, entièrement construit autour du motif qui a conduit les deux protagonistes à s’éloigner, desserrant ainsi leur amitié.<sup>16</sup> Bien qu’ils soient dépourvus de noms – désignés simplement par H1 et H2 – les dialogues permettent de reconstituer quelques éléments de leur condition sociale, juste assez pour les placer en confrontation avec des armes inégales.

H1 apparaît comme un homme bien intégré dans la société, occupant un poste professionnel de premier plan et fier de sa famille.

H2 est son opposé : artiste sans attaches et sans stabilité professionnelle, il refuse d’appartenir à une quelconque catégorie, qu’il ressentirait inévitablement comme une oppression.

Il s’agit maintenant de déterminer si cette différence sociale, c’est-à-dire ce qui nourrit leur identité, est réellement la cause de leur dispute et constitue le fondement de toute la pièce.

En effet, si l’on analyse leur langage en profondeur, on est forcé de constater que cette caractérisation manque constamment sa cible.<sup>17</sup> H2, qui rejette le monde stable, fermé et préordonné de H1, rempli de catégories qu’il trouve oppressantes, ne fait en réalité que définir et établir des typologies avec un ton assertif. Tandis que H1 hésite, ne termine pas ses phrases, ne trouve pas les mots justes, c’est H2

**16** Une des rares lectures exclusivement consacrées à cette pièce est celle de Godin 1995.

**17** Ou mieux l’atteint, étant donné le but de Sarraute.

qui intervient et nomme.<sup>18</sup> C'est à H2 qu'appartient l'attitude de fermeture envers l'autre, tandis que H1 cherche le rapprochement, est prêt à se remettre en question : ce n'est pas un hasard si c'est H1 qui se rend chez H2 pour obtenir une explication et tenter une réconciliation. H2, en revanche, a déjà fixé leurs positions respectives et les considère comme immuables : ainsi, le dernier mot du texte est un « Non ! » prononcé par lui, qui clôt de manière chiasmatique tout le parcours.

L'éloignement entre les deux se produit à cause de la prononciation d'une phrase par H1 :

H. 2 : Eh bien... tu m'as dit il y a quelque temps... tu m'as dit... quand je me suis vanté de je ne sais plus quoi... de je ne sais plus quel succès... oui... dérisoire... quand je t'en ai parlé... tu m'as dit : « C'est bien... ça... »

H. 1 : Répète-le, je t'en prie... j'ai dû mal entendre.

H. 2, prenant courage : Tu m'as dit : « C'est bien... ça... » Juste avec ce suspens... cet accent...

[...]

H. 1 : Et alors je t'aurais dit : « C'est bien, ça ? »

H. 2, soupire : Pas tout à fait ainsi... il y avait entre « C'est bien » et « ça » un intervalle plus grand : « C'est biiien... ça... » Un accent mis sur « bien »... un étirement : « biiien... » et un suspens avant que « ça » arrive... ce n'est pas sans importance.

H. 1 : Et ça... oui, c'est le cas de le dire... ce « ça » précédé d'un suspens t'a poussé à rompre...<sup>19</sup>

Il est bien évident, même sur le plan graphique, que le ton hésitant de H2 s'oppose au phrasé plus achevé de H1. Et l'hésitation du premier ne se manifeste pas seulement par la multiplication des points de suspension : les rares didascalies le concernent exclusivement et visent à rendre compte de son insécurité. Mais le déroulement des répliques ne permet pas, en réalité, une polarisation des attitudes,

<sup>18</sup> « H. 1 : Eh bien, moi je sais. Tout le monde le sait. D'un côté, le camp où je suis, celui où les hommes luttent, où ils donnent toutes leurs forces... ils créent la vie autour d'eux... pas celle que tu contemples par la fenêtre, mais la « vraie », celle que tous vivent. Et d'autre part... eh bien... H. 2 : Eh bien ? H. 1 : Eh bien... H. 2 : Eh bien ? H. 1 : Non... H. 2 : Si. Je vais le dire pour toi... Eh bien, de l'autre côté il y a les « ratés » » (Sarraute 1996, 1512).

<sup>19</sup> Sarraute 1996, 1499. La première occurrence de cette phrase se trouve dans *Entre la vie et la mort* (1968) (Sarraute 1996, 708-9): le même ton condescendant dans ce cas est accepté, attendu même par le personnage de l'écrivain qui se sent toujours inadéquat, tributaire d'un geste d'approbation. La césure entre les deux occurrences est évidente, au point qu'on les dirait complètement indépendantes l'une de l'autre. Sarraute elle-même déclarera, à ceux qui lui faisaient remarque la reprise, qu'elle avait été involontaire (Sarraute 1996, 1868).

qui restent presque interchangeables. Tous deux, par exemple, à des moments différents, accusent l'autre de « condescendance » ; Minogue démontre avec une clarté absolue que

Both men are (or to put it another way, everyone is) capable of similar tergiversations, rejecting categorization when applied to themselves, but finding it useful when applied to others. [...] Sarraute's own patient and persistent 'Non', throughout her work, constantly rejects categorization, denounces the general propensity to make 'personnages' of oneself and other people, and maintains the fluidity of lived experience. (Minogue 1995, 174-5)

Dans le film tiré de la pièce en 1990, réalisé par Jacques Doillon et magistralement interprété par André Dussollier et Jean-Louis Trintignant, cet aspect est particulièrement bien mis en évidence par le langage cinématographique. L'action - si l'on peut dire - se déroule entièrement dans une petite pièce, vraisemblablement chez H2, où H1 se rend pour lui demander des explications sur sa froideur. Il est à noter que l'aspect physique des acteurs entre en contradiction avec leur rôle : c'est en effet Trintignant, physiquement moins imposant et au geste plus hésitant, qui incarne H1, c'est-à-dire le personnage le mieux établi socialement. Le choix du réalisateur est parfait : l'inverse aurait en effet conduit à une polarisation - voire une fossilisation - des deux rôles, qui, comme nous l'avons dit, doivent au contraire apparaître fluides, interchangeables.

Du point de vue du jeu d'acteur, il convient également de souligner la monotonie du timbre et la diction volontairement neutre des deux interprètes. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dès ses pièces radiophoniques, Sarraute avait insisté sur la nécessité d'un ton non marqué chez les acteurs comme exigence expressive fondamentale (Landfried 2015, 109): c'est seulement ainsi que l'auditeur pouvait percevoir l'émergence de la voix intérieure.

#### 4 Conclusion

Les exemples choisis révèlent non seulement la prise de conscience croissante de l'autrice quant au rôle de la voix et la manifestation toujours plus évidente du fait que les intonations, le rythme et l'accent sont déterminants dans le déclenchement du tropisme. Mais, à partir des pièces, se consomme également tout à fait cette scission entre le sens et le ton, qui semblait devoir être dépassée en raison des contraintes imposées par le médium.

C'est précisément l'indétermination identitaire qui permet à Sarraute d'exprimer ce qui peut être considéré comme son apport le plus significatif dans l'étude de la voix : la rupture du lien entre la

pragmatique conversationnelle et la fonction du contexte. Pour faire émerger la sous-conversation, ce lien doit être relâché, voire rompu, mettant ainsi en lumière le décalage entre la banalité du contenu et le drame qu'il génère, entre l'infime consistance du ton, de la prononciation, de l'accent, et l'avalanche d'émotions qu'ils suscitent.

Mais son apport est encore plus remarquable dans la mesure où cette césure apparaît même lorsque l'identité d'un personnage se cristallise autour de quelques traits significatifs et reconnaissables. Son œuvre illustre ainsi un paradoxe : d'un côté, elle observe le besoin de communication des individus, cette tension constante vers la recherche d'un point de contact ; de l'autre, l'échec tout aussi constant qui accompagne ces tentatives, souvent des drames de la communication, une prise de conscience de l'impossibilité d'un dialogue sans résidus, car les personnages de Sarraute, en fin de compte, ne cherchent dans les paroles de l'autre que le reflet d'eux-mêmes.

## Bibliographie

- Allemand, A. (1980). *L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Neuchâtel : La Baconnière.
- Asso, F. (1995). *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*. Paris : Presses Universitaire de France.
- Auclair, M. (1997). « La scène du livre ou le théâtre de Nathalie Sarraute ». *Tangence*, 54, 68-78.
- Benmussa, S. (1987). *Nathalie Sarraute qui êtes-vous ?* Paris : La Manufacture.
- Barthes, R. (1972). « Le grain de la voix ». *Musique en jeu*, 9, 57-63.
- Boblet, M-H. (2005). « Le laboratoire dialogal : le théâtre de Nathalie Sarraute ». *Études théâtrales*, 33(1), 114-20.
- Boué, R. (1997). *Nathalie Sarraute et la sensation en quête de parole*. Paris : L'Harmattan.
- Bouraoui, H.A. (1972). « Silence ou mensonge : dilemme du nouveau romancier dans le théâtre de Nathalie Sarraute », in « Studies on the French Theater », monogr. no., *The French Review*, 45(4), 106-15.
- Câlin, F. (1976). *La vie retrouvée. Etude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Paris : Minard.
- Chambon, J. (2015). « Nathalie Sarraute : du roman au théâtre en passant par la radio ». *Sken&agraphie*, 3, 87-104. <http://journals.openedition.org/skenagraphie/1232>.
- Fontvieille, A. ; Wahl, P. (2003). *Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon. <https://books.openedition.org/pul/20578?lang=it>.
- Genette, G. [1972] (1976). *Figure III*. Paris : Seuils.
- Godin, D. (1995). « Nathalie Sarraute : 'C'est biiien...ça...' ». *Jeu*, 74, 97-100.
- Goitein, D. (1971). « Nathalie Sarraute as Dramatist ». *Yale French Studies*, 46 (From Stage to Street), 102-12.
- Henrot, G. (2000). *L'usage de la forme. Essai sur "Les Fruits d'or" de Nathalie Sarraute*. Padova : Unipress.

- Hubert, M.-C. (2000). « L'incarnation de la voix ». Gleize J. ; Leoni A. (éd.), *Nathalie Sarraute un écrivain dans le siècle*. Aix en Provence : Publications de l'Université de Provence, 93-103.
- Huglo, M.-P. (2005). « Variations sur la conversation dans *Vous les entendez* ? de Nathalie Sarraute », *Tangence*, 79, 11-29.
- Knapp, B. (1975). « Interview with Nathalie Sarraute ». *Off-Stage Voices : Interview with Modern French Dramatists*. New York : Alma Amoia Troy.
- Landfried, C.C. (2015). « Voicing the Prevocal: Nathalie Sarraute's Foray into Radio Drama ». *Cultural Critique*, 91, 98-113.
- Lassalle, J. (1996). « Le théâtre de Nathalie Sarraute ou la scène renversée ». *L'esprit créateur*, 36(2), 63-74.
- Licari, C. (1985). « Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien » : entretiens avec Nathalie Sarraute. *Francofonía*, 9, 3-16.
- Minogue V. (1995). Voices, Virtualities and Ventrioloquism: Nathalie Sarraute's « Pour un oui ou pour un non ». *French Studies*, 49(2), 164-77.
- Newman, A.S. (1976). *Une poésie des discours, Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*. Paris : Droz.
- Noonan, M. (2014). *Echo's Voice. The Theatres of Sarraute, Duras, Cixous and Renaude*. New York : Legenda.
- Pavel, T. (2002). « Le roman est-il un art du langage ? », in « Critique », monogr. no., *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*, 656-657, 61-70.
- Pierrot, J. (1990). *Nathalie Sarraute*. Paris : Corti.
- Rabaté, D. (1998). « Le dehors du dedans ». Cabanès J.-L. (éd.), *Surfaces et Intériorité*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 19-206.
- Rabaté, D. (1999). *Poétiques de la voix*. Paris : José Corti.
- Rabaté, D. (2002). « Le présent de la parole », in « Critique », num. monogr., *Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture*, 656-657, 51-60.
- Raffy, S. (éd.) (1995). *Autour de Nathalie Sarraute*. Besançon : Annales littéraires de l'université de Besançon.
- Rivière, J.-L. (1996). « L'opération du théâtre ». *L'esprit créateur*, 36(2), 103-8.
- Rykner, A. (2019). « Nathalie Sarraute et l'usage de la parole. De l'oralité pure », in « L'écho du théâtre », num. monogr., *Revue Sciences/Lettres*, 6(2). <http://journals.openedition.org/rsl/2419>.
- Sarraute, N. (1996). *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.
- Sbisà, M. (2011). « Pragmatica ». *Enciclopedia dell'italiano*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/pragmatica\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pragmatica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).
- Shattuck, R. (1995). « The Voice of Nathalie Sarraute ». *French Review*, 68(6), 955-63.
- Testa, E. (2017). « Simulazione di parlato, simulazione di enunciazione », in Polimeni G. ; Prada M. (éd.), « 'Di scritto e di parlato'. Antiche e nuove diamesie », num. monogr., *Italiano LinguaDue*, 74-90.
- Tison-Braun, M. (1971). *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*. Paris : Gallimard.

