

Université de Montréal

***Enfance et Tropismes* de Nathalie Sarraute :  
pour une poétique de la lecture**

par

Véronique Robert

Département d'études françaises, Université de Montréal  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)  
en études françaises

Juin 2005

© Véronique Robert, 2005



PQ

35

U54

2006

V. 013

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*Enfance et Tropismes* de Nathalie Sarraute :  
pour une poétique de la lecture

présenté par :

Véronique Robert

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Andrea Oberhuber

-----  
présidente-rapporteuse

Marie-Pascale Huglo

-----  
directrice de recherche

Catherine Mavrikakis

-----  
membre du jury

## RÉSUMÉ

Le projet d'écriture de Nathalie Sarraute, qui consiste à exprimer des sensations inconnues à l'état brut, l'a conduite à élaborer de nouvelles formes littéraires, bouleversant le cadre romanesque traditionnel et, dans la même foulée, l'horizon d'attente de ses lecteurs. Cette étude aborde, à partir de *Tropismes* et *Enfance*, la question des sensations et le problème de la lecture qui l'accompagne, dans la perspective du lecteur, et s'intéresse aux diverses stratégies employées pour reconduire la sensation que le langage seul ne peut qu'effleurer. Elle vise donc à capter l'impact que produit une telle écriture sur le lecteur et à mettre de l'avant des effets de lecture inédits. Elle souligne le rôle du lecteur dans le processus de la lecture et l'inefficacité, chez Sarraute, des automatismes de lecture qui font obstacle à la perception des sensations. Le lecteur doit donc, pour atteindre le niveau intensif de la sensation, faire intervenir sa mémoire. Dans cette optique, deux parcours de lecture complémentaires, rattachés à deux mouvements à l'œuvre chez Sarraute, sont proposés : soit l'étude de diverses manifestations d'incertitude narrative (mouvement de déconstruction) et l'étude des images et des réseaux thématiques reliés aux mythes (mouvement de résonance du sensible). Le mémoire conclut en signalant autant la constance que l'évolution du travail de Sarraute.

Mots clés : Sensations, rôle du lecteur, horizon d'attente, automatismes de lecture, mémoire, incertitude narrative, images, réseaux, mythes.

## ABSTRACT

The writing project of Nathalie Sarraute consists of expressing unknown sensations in a rough state, resulted in working out new literary forms, upsetting the traditional romantic framework and, in the same tread, the reader's *horizon of expectation*. This study approaches, within *Tropismes* and *Enfance*, the question of sensations and the reading problematic which accompanies it, from the reader's point of view, and is interested in various strategies employed to renew the sensation which the language alone can skim the surface. It thus aims at collecting the impact which such a writing produces on the reader and to reveal new effects of reading. It underlines the role of the reader in the process of the reading and inefficiency , of the automatisms of reading, which creates obstacles with feelings. Thus, the reader must, to reach intensive sensation levels, call on his memory. Accordingly, two complementary courses of reading, attached to two movements at work with Sarraute, are proposed : that is to say the study of various manifestations of *narrative uncertainty* (movement of the deconstruction) and the study of the images and the thematic networks related to myths (movement of resonance of the sensitive). The study concludes by announcing constancy as much as the evolution from Sarraute's work.

Keywords : Sensations, role of the reader, *horizon of expectation*, automatisms of reading, memory, *narrative uncertainty*, images, networks, myths.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Introduction.....	1
<b>1 Chapitre premier : théories de la réception et poétique de la lecture de Sarraute</b>	
1.1 Qu'est ce que lire ?.....	12
1.2 Lire Sarraute .....	22
<b>2 Chapitre deux : mouvement de déconstruction : analyse de <i>Tropismes</i> et <i>Enfance</i></b>	
2.1 La question du genre.....	39
2.2 Lecture et sensation.....	46
2.3 Instances narratives, voix et mécanismes référentiels	
2.3.1 Le cas de <i>Tropismes</i> .....	53
2.3.2 Le cas d' <i>Enfance</i> .....	64
2.4 Organisation du discours.....	75
<b>3 Chapitre trois : mouvement de résonance du sensible</b>	
3.1 Mythe sarrautien et sensation.....	79
3.2 Structures et composantes mythiques.....	84
3.3 Quête identitaire et mythes .....	97
<b>En guise de conclusion .....</b>	<b>114</b>
<b><i>Bibliographie</i>.....</b>	<b>125</b>

## Introduction

Le travail de Nathalie Sarraute témoigne d'un vif intérêt pour la vie psychique, zone trouble dont les mouvements font naître des sensations (les tropismes) qui n'ont guère été fixées et altérées par le langage. Son ambition d'exprimer ces sensations brutes, à la limite du dicible et de la conscience, l'a conduite à élaborer de nouvelles formes littéraires, bouleversant, dans la même foulée, les grandes catégories du roman, notamment celles du personnage et de l'intrigue. Dès lors, le lecteur ne peut plus se fier à ses repères habituels et il doit renoncer aux réflexes de lecture qui font obstacle à la perception des sensations. Comment peut-il alors s'y retrouver ? L'œuvre de l'auteure a fait l'objet de plusieurs études qui attestent, non seulement la diversité de lectures qu'elle recèle, mais également le degré de difficulté qu'elle comporte. Réputée comme étant élitiste et obscure, l'écriture de la romancière, qui n'est certes pas de celles qui se laissent parcourir sans effort, a souvent été incomprise, voire dénaturée par certaines interprétations qui ont fait réapparaître tout ce qu'elle s'acharnait à combattre : « les définitions, les catégories psychologiques, sociales, morales<sup>1</sup> ». La particularité de son projet littéraire et la question de la lecture qui l'accompagne nous conduisent à émettre l'hypothèse selon laquelle l'approche de ses textes différerait, à certains égards, de celle d'un roman traditionnel. Si tel est le cas, comment devrions-nous lire ces textes ?

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1706.

Notre prémisse de recherche repose sur le postulat suivant : par la fréquentation de textes, le lecteur développe progressivement des automatismes de lecture qui se chargeront, sans le recours d'un effort conscient, des « divers indices perceptifs pour en faire un traitement rapide, aisé et généralement sûr<sup>1</sup> ». Christian Vandendorpe explique, dans son article intitulé « la lecture entre déchiffrement et automatisation », que les composantes automatisables de l'activité de la lecture vont de la simple reconnaissance des lettres et des mots jusqu'aux réflexions concernant les structures syntaxiques (rapports entre les mots), en passant par les traitements sémantiques (un mot perçu entraînant toute une activation sémantique qui ne relève pas du contrôle conscient du sujet)<sup>2</sup>. Les automatismes relèvent donc de toutes les activités perceptives, syntaxiques et sémantiques acquises, en grande partie lors de l'apprentissage même de la lecture qui se fait, comme nous le savons, principalement à l'école. Par conséquent, ils dépendent majoritairement du modèle dominant d'une époque donnée dont le code de lecture est solidement ancré dans la conscience du public et à partir duquel s'élabore l'enseignement chargé de former les lecteurs et de leur inculquer des habitudes appropriées. C'est pourquoi ces automatismes demeurent généralement efficaces pour ce qui est du roman traditionnel, par exemple, qui présente des « configurations événementielles et thématiques stables<sup>3</sup> » avec lesquelles le lecteur contemporain moyen est fortement familiarisé, mais ils

---

<sup>1</sup> Christian Vandendorpe, « La lecture entre déchiffrement et automatisation », dans Denis St-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 241.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 241-243.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 244.

restent totalement inutiles lorsqu'il s'agit de textes innovateurs qui s'éloignent des sentiers battus. Une œuvre dont la matière fait obstacle aux mécanismes de lecture finira vraisemblablement par ne plus provoquer de résistance, puisqu'elle sera généralement suivie de divers changements au niveau de la connaissance esthétique : comme l'apprentissage à l'école, les mécanismes de lecture se transforment au fil de l'histoire. La lecture de Sarraute dans les années 40-50 (après la parution de son premier livre, *Tropismes*), époque où le roman réaliste dominait encore la scène littéraire, ne peut être du même ordre que celle effectuée à partir des années 80, après la fin des avant-gardes, mouvement qui s'était déjà affranchi depuis longtemps de ce modèle traditionnel. Le sens étant ainsi posé comme le fruit de nos habitudes de lecture, nous pouvons d'emblée admettre, comme l'a fait Anthony S. Newman, que l'une des difficultés que posent les livres de Sarraute réside dans la méconnaissance du code de lecture mis en place par l'auteure<sup>1</sup>, ce qui a pu engendrer chez le lecteur un sentiment d'étrangeté pouvant aller jusqu'à une incompréhension globale de l'œuvre. En revanche, l'histoire littéraire nous démontre qu'il est tout à fait possible de développer les compétences nécessaires à une telle lecture, en apprenant à repérer les structures textuelles particulières à cette œuvre<sup>2</sup>, ce qui suppose, bien entendu, une attention accrue de la part du lecteur, qui doit non seulement en reconnaître le fonctionnement,

---

<sup>1</sup> Anthony S. Newman, *Une poésie du discours : essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Librairie Droz, 1976, p. 110.

<sup>2</sup> Selon Newman, « cette lecture consiste essentiellement en la reconnaissance de l'agencement successif de ces Registres oraux, exigeant ainsi une participation à l'appréhension d'une réalité ouverte à plusieurs interprétations et non liée à une voix (l'auteur) et à son message univoque ». *Ibidem*.

mais également, les garder en mémoire. Nous voyons déjà se dessiner ici l'un des points que nous aborderons dans notre recherche, et qui concerne la mémoire du lecteur : à quoi est-elle liée ? Comment s'élabore-t-elle ? Quel rôle joue-t-elle dans le processus de la lecture chez Sarraute ?

La lecture chez Sarraute engage donc à l'effort : le lecteur doit constamment guetter le moindre indice, le *souçonner*, et donc, dans une certaine mesure, faire violence au texte, puisqu'il s'agit de lier entre eux des fragments dispersés ici et là et de reconstituer en motifs romanesques ce qui n'était au départ qu'une impulsion<sup>1</sup>. En d'autres termes, ce que Sarraute ne nous donne qu'en morceaux est inéluctablement mis en récit par le lecteur. « L'écart subsiste cependant, fictivement comblé par un artifice : ce à quoi l'on cède, en mettant à l'origine de l'œuvre une "histoire" que la lecture construit, c'est en fait à la tentation du romanesque, celui que l'écrivain, tout naturellement nous dérobe<sup>2</sup> ». Si cette violence s'avère, comme nous le croyons, nécessaire à toute lecture, elle n'en demeure pas moins une opération très délicate, puisque le danger de s'écarter du texte subsiste. Comment faire violence au texte sans pour autant façonner des personnages typiques, inventer une intrigue préfabriquée, sombrer dans le faux, le trompe-l'œil ? Bref, comment pouvons-nous projeter une signification sans toutefois détourner l'œuvre de son propre mouvement ? C'est à partir de questions que nous poserons au texte que nous croyons pouvoir en arriver à une lecture sensible au projet de l'auteure :

---

<sup>1</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « PUF écrivains », 1995, p. 4.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

comment et par quels processus ces textes se révèlent-ils à nous ? Comment présupposent-ils et construisent-ils le lecteur ? Autrement dit, quels sont les éléments qui guident le lecteur ?

En effet, s'il est vrai que le lecteur doit déployer un effort considérable pour entrer dans les livres de Sarraute, il en est pas moins convié à une lecture de l'ordre de la sensibilité qui consiste à se laisser guider par les mouvements de l'écriture qui, opérant un contact immédiat avec celui-ci, le poussent directement vers les tropismes : « de là le caractère "performatif" de l'écriture de Nathalie Sarraute, qui ne cesse de réaliser, dans l'aventure de la phrase elle-même, ce qui constitue l'enjeu de son travail<sup>1</sup> ». Ce contact direct et sensible passe essentiellement par le jeu des métaphores et des « images a-temporelles [et] symboliques<sup>2</sup> » qui, puisées dans le fond commun, sont rapidement reconnues par le lecteur. Le rythme des phrases qui mime en quelque sorte la sensation exprimée institue également ce type de contact entre écriture, sensation et lecteur. À cet égard, Arnaud Rykner postule l'existence d'une chaîne narrateur-lecteur-tropismes qui permettrait, selon lui, d'entraîner le lecteur au cœur même de l'univers tropismique, en le confrontant, tout comme le destinataire, à l'épreuve de la quête<sup>3</sup>. Tous ces éléments, qui participent à ce que nous nommerons le *mouvement de résonance du sensible*, instaurent alors, entre l'impact immédiat des images (qui signifient rapidement) et le travail mimétique du mouvement de l'écriture (semi-immédiat), deux rythmes de lecture

<sup>1</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 245.

<sup>2</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, New-York, Peter Lang, « American University studies », Series II, Romance Languages and Literature, vol. 60, 1988, p. 127.

<sup>3</sup> Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991, p. 9 et 12.

qui, en s'associant, transmettent la substance vivante des tropismes. La manière dont les images et le rythme s'associent devra nécessairement être prise en compte puisque qu'ils concourent tous deux à l'avènement du sens. À travers leurs mouvements se tissent alors de véritables réseaux (nouveaux repères) d'où irradient de vives impressions. L'écriture sarrautienne comporte donc deux versants – l'un commandant une lecture *d'effort* (ayant trait aux aspects sensibles différés, non-immédiats, de l'ordre de la construction) et l'autre, *d'abandon* (concernant les aspects sensibles immédiats et semi-immédiats) –, qui travaillent en symbiose et qui appellent à un tout nouveau mode de lecture : dans les deux cas, le lecteur doit se départir de ses vieux réflexes et intégrer de nouvelles habiletés qui lui permettront de vivre pleinement l'expérience esthétique inédite proposée par la romancière. Cependant, si nous admettons ici qu'une œuvre nouvelle a, par définition, la propriété de déjouer nos automatismes et qu'à ce titre, elle nous oblige en tant que lecteur à redoubler de vigilance, c'est que nous nous gardons bien de prétendre en arriver à l'élaboration d'une grille de lecture (ce à quoi Sarraute s'oppose violemment d'ailleurs) ou d'un mode d'emploi stable et définitif, applicable à l'ensemble de son œuvre. Il suffit d'examiner *Tropismes*, le premier ouvrage de l'auteure (1939), et son autobiographie *Enfance*, publiée quarante-quatre ans plus tard (1983), pour constater à quel point une telle entreprise serait futile et dérisoire, vu la singularité et la nouveauté de chacun de ces livres, et ce, malgré une cohérence remarquable.

Composé d'une vingtaine de courts textes « peuplés de silhouettes anonymes en proie à de secrètes impulsions<sup>1</sup> », *Tropismes* est certes le plus déconcertant des livres de la romancière : ici, nul personnage et nulle intrigue sur lesquels se reposer, s'agripper. Aucune trace de ces systèmes déjà connus, de tout ce que nous sommes habitués à retrouver. Le lecteur, plongé directement dans cet univers menaçant et inquiétant des tropismes, est invité à en suivre les mouvements en perpétuelle transformation donnés sans aucune préparation ni support. Le recueil, qui contient, de l'aveu même de l'écrivaine, le germe de toute son œuvre, attaque radicalement le cadre romanesque traditionnel (refus de la forme prédéterminée et de la fixation du sens) et, dans la même foulée, certaines habitudes de lecture bien ancrées. *Tropismes* est à cet égard l'exemple par excellence de déconstruction, mouvement omniprésent dans l'œuvre sarrautienne qui a, tout comme le *mouvement de résonance du sensible* vu précédemment, un impact direct sur le lecteur (mise en échec des *automatismes* ; bouleversement de *l'horizon d'attente* ; création d'*incertitude*). Il n'est dès lors guère étonnant qu'un texte aussi déroutant, qui, de plus, fut le premier contact du public avec l'écriture de la romancière, ait connu, à sa sortie, une réception des plus silencieuses. *Enfance*, pour sa part, paraît dans un contexte de réception fort différent. En 1983, la réputation de Sarraute n'est plus à faire. Auteure de plusieurs romans et d'un essai, *L'Ère du soupçon* (1956), dans lequel elle explique et théorise sa pratique, Sarraute jouit désormais de la faveur de son public, ce qui explique possiblement une

---

<sup>1</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, « foliothèque », 1996, p. 15.

certaine évolution de son travail : écrivant maintenant pour un lectorat averti, elle peut enfin, du moins dans une certaine mesure, déposer les armes (évolution, donc, du rapport au lecteur) et se concentrer sur la matière première de son projet, les tropismes. Si *Enfance* s'efforce effectivement, tout comme les autres livres, de faire ressurgir des sensations inconnues à partir, cette fois-ci, de la mémoire intime de la romancière, il semble toutefois, à première vue, faire classe à part. Le choix du genre autobiographique (choix qui en a étonné plus d'un connaissant la hantise de l'écrivaine pour la forme et ce type de récit) explique en grande partie cette disparité :

Cette investigation phénoménologique à la mode sarrautienne comporte une dimension autobiographique que Nathalie Sarraute n'a pu éluder [...]. Les personnages que met en scène le récit appartiennent à la vie de l'auteur du texte, dont les choix organisent la distribution des séquences et de la parole. Ils ne peuvent manquer d'avoir un statut particulier dès lors qu'ils sont le père et la mère de Natacha [...]. Aussi n'a-t-elle pu échapper aux « scènes » ou passages obligés que comporte tout récit d'enfance [...], ni à la quête d'identité que ceux-ci supposent, ni enfin au récit de vocation<sup>1</sup>.

Texte plus structuré donc, (avec des repères plus stables, des ancrages référentiels et un fil narratif perceptible) l'autobiographie se situe indéniablement à l'opposé de *Tropismes*. Mais qu'est devenu le projet d'écriture énoncé quelques années plus tôt dans *L'Ère du soupçon* ? Et surtout, pouvons-nous appliquer le même mode de lecture aux deux œuvres ? D'entrée de jeu, trop de dissemblances séparent celles-ci pour que nous puissions répondre par l'affirmative. « Ce jeu entre fiction sarrautienne et l'autobiographie classique<sup>2</sup> » dans *Enfance* instaure incontestablement un tout autre rythme de lecture (et par conséquent, d'autres enjeux) que celui opéré dans *Tropismes* portant,

<sup>1</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 99.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

pour sa part, « sur des scènes prises sur le vif dans une indécision spatio-temporelle<sup>1</sup> ». Pouvons-nous pour autant dire qu'il soit possible, pour le lecteur d'*Enfance*, de demeurer dans ses habitudes de confort ? Sans doute que non, puisque le projet, à la base, demeure le même que celui des autres récits sarrautiens : « les tableaux sélectionnés parmi les souvenirs d'enfance le seraient comme " les épisodes les plus anonymes d'une vie, les plus communs à tous", tout en échappant aux stéréotypes sur l'enfance. On se rapproche du monde sarrautien habituel, celui du malaise, de l'inavoué, enfoui mais insistant<sup>2</sup> ». Cela dit, le lecteur habitué à Sarraute sera encore une fois secoué par l'écriture de la romancière : le choix même du genre autobiographique ne vise-t-il pas justement, du moins en partie, à le bousculer ? N'a-t-il pas le dessein de faire du projet de départ un tout nouvel objet ? Le récit d'enfance et le recueil « d'impressions » ont, sans aucun doute, plus d'un point en commun, ce qui nous pousse à croire que la position de lecture à adopter dans *Enfance* se rapproche davantage de celle du roman sarrautien que de celle de l'autobiographie classique : « le lecteur est poussé d'emblée dans ce même rapport de défiance au réel, de participation à l'écriture, et d'abandon aux plus profonds mouvements intérieurs [...]»<sup>3</sup>. À l'évidence, *Enfance* est à la « nouvelle » autobiographie ce que *Tropismes* est au nouveau-roman, en ce sens où ils forcent tous deux à un changement de nos manières apprises de sentir et de percevoir.

<sup>1</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>3</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit., p. 234.

Considérant l'étroite relation entre les sensations, qui motivent l'écriture de Sarraute, et la lecture, nous aborderons donc les sensations dans la perspective du lecteur. Dans cette optique, nous concentrerons nos analyses sur les deux mouvements à l'œuvre chez Sarraute qui frappent le lecteur et qui permettent de constituer sa lecture : le mouvement de déconstruction, qui a pour but de le déstabiliser et de briser ses habitudes, et le mouvement de résonance du sensible qui a trait aux éléments qui ne se fixent pas à la lecture, mais qui pénètrent son imaginaire et mobilisent autrement l'univers de la signification. Le premier volet traitera des stratégies textuelles créatrices d'incertitude, telles les voix difficilement identifiables, les instances narratives et les mécanismes référentiels problématiques. Le second, pour sa part, s'intéressera aux aspects sensibles du texte, non seulement de nature immédiate<sup>1</sup>, c'est-à-dire les images, mais aussi des aspects sensibles différés, que sont les réseaux (motifs croisés), qui impliquent, dans leur cas, une construction, donc un effort. Avant toute chose, cependant, il importe que nous nous interroguions sur la nature même de la lecture (qu'est-ce que lire ?) et que nous dégagions les concepts clé qui serviront à nos analyses. Pour commencer, nous proposons donc d'effectuer une réflexion sur l'activité de la lecture en nous tournant vers les grandes théories de la réception que nous mettrons en regard avec la poétique de la lecture chez Sarraute. Ce premier

---

<sup>1</sup> Bien que le rythme (aspect sensible semi-immédiat) soit d'une importance capitale dans l'avènement du sens, il ne fera pas l'objet d'une étude spécifique, mais sera plutôt analysé dans cette partie en association avec les images avec lesquelles il permet à la sensation exprimée d'affleurer la conscience du lecteur.

chapitre permettra de bien comprendre le phénomène de l'actualisation d'une œuvre et d'observer le type de réception inscrit dans la poétique sarrautienne.

L'étude de *Tropismes* en lien avec *Enfance* nous permettra d'observer autant l'évolution que la constance du travail de la romancière. Vu la différence évidente de structure des deux œuvres, nous serons amenée non seulement à nous questionner sur les enjeux liés à l'appartenance à un genre, mais aussi à confronter les divers aspects de leur constitution : la déconstruction du sens est-elle comparable dans l'un et l'autre de cas ? Qu'en est-il du rapport au lecteur ? Nous aurons aussi l'occasion de vérifier en quoi la lecture d'*Enfance*, qui apporte plusieurs précisions quant à l'origine textuelle et autobiographique<sup>1</sup> de l'écriture sarrautienne, peut aider à poser un regard neuf sur l'inclassable *Tropismes*. De plus, nous pourrions voir en quoi deux projets littéraires, qui semblent à première vue fort différents, collaborent à la cohérence et à la signification de l'œuvre. Il s'agira donc pour nous, non tant d'exposer le projet d'écriture particulier de la romancière, que de capter l'impact que produit une telle écriture sur le lecteur et de mettre de l'avant, de cette façon, des effets de lecture inédits ainsi que leur renouvellement dans son œuvre.

---

<sup>1</sup> Le récit autobiographique éclaire, entre autres, sur le rapport qu'entretient la romancière avec les mots, la lecture et l'écriture en général. Sa *vision littéraire*, si l'on peut dire, se précise alors peu à peu, à mesure que la petite Natacha acquiert, sous les yeux du lecteur, une identité littéraire qui lui est propre, c'est-à-dire qui se détache de celle de sa mère également romancière.

## CHAPITRE PREMIER :

### **Théories de la réception et poétique de la lecture de Sarraute**

#### **1.1 Qu'est-ce que lire ?**

Si nous devions en formuler une définition, nous serions tous probablement tentés de dire que lire consiste, somme toute, à « prendre connaissance d'un texte<sup>1</sup> » en en tirant l'information qu'il contient. Dans les faits, une telle définition, que nous pouvons retrouver dans le dictionnaire, souffre de profondes lacunes. Bien qu'elle ne s'avère pas fausse en soi, elle demeure du moins plus qu'insuffisante pour rendre compte de ce qu'est véritablement la lecture dans toute sa complexité. Lire est une activité qui implique nécessairement un texte et un lecteur, avec tous les éléments qui les sous-tendent. Nous savons aujourd'hui que le texte n'est guère en soi un objet fini possédant une signification préétablie qui serait révélée lors du processus de la lecture. Effectivement, depuis quelques décennies, plusieurs études, dont celles de Jauss (1978), de Iser (1985) et d'Eco (1985), ont permis de mieux comprendre le processus d'actualisation d'un texte en reconnaissant au lecteur un rôle dynamique et fondamental dans la production du sens. Chez ces théoriciens, la lecture n'est plus considérée comme une simple activité de décodage, comme le laissait présumer notre première définition, mais bien comme un processus interactif complexe faisant intervenir un lecteur et un texte dans une véritable relation de co-création. Une telle définition a pour effet

---

<sup>1</sup> Marie-Éva De Villiers, *Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, Bibliothèque nationale du Québec, 1998, p. 864.

d'agrandir considérablement le champ d'investigation des théories de la lecture qui doivent désormais tenir compte de ce qui se passe du côté du lecteur. Cette approche implique donc une réévaluation de la notion même du texte littéraire qui ne semble plus, de toute évidence, jouir d'une existence autonome. Quelques précisions s'imposent alors quant au pouvoir du texte à signifier et au degré de liberté laissé au lecteur, car si celui-ci déploie les sens d'une œuvre à l'infini, c'est d'abord et avant tout à partir des potentialités sémantiques du texte, comme l'ont montré Umberto Eco et Wolfgang Iser dans leurs travaux respectifs<sup>1</sup>. Le fondement de leur théorie repose sur une conception particulière du texte littéraire, vu comme un objet lacunaire comportant des espaces indéterminés qui sollicitent la participation du lecteur en l'incitant à combler ces blancs, selon ses compétences, linguistiques et encyclopédiques notamment, et sa perception idéologique. La compréhension d'une œuvre dépend donc fortement de la somme des savoirs et du savoir-faire propres au lecteur qui, mobilisés au cours de la lecture, lui permettent d'anticiper le fonctionnement et le contenu du texte et d'en extraire de nouvelles informations. Ce phénomène a été conceptualisé par Jauss dans ses recherches sur l'esthétique de la réception à partir de la notion d'*horizon d'attente*, formé de l'ensemble des schèmes de pensée du lecteur et en fonction duquel les éléments linguistiques sont interprétés. Cet horizon d'attente qui, dans une certaine mesure, conditionne les mécanismes de lecture dont nous avons parlé précédemment,

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, éditions Grasset, coll. « Livre de poche », biblio essais, 1985 ; Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

tend également à se transformer avec le temps. Une œuvre nouvelle instaure entre elle et la *conscience* réceptive une distance appelée par Jauss « l'écart esthétique ». Cet écart bouleverse, dans un premier temps, l'horizon d'attente familial pour ensuite s'effacer progressivement à mesure que la « négativité originelle de l'œuvre s'est changée en évidence et, devenue objet familier de l'attente, s'est intégrée à son tour à l'horizon de l'expérience esthétique à venir<sup>1</sup> ». L'horizon d'attente doit donc être vu comme un *système de références transindividuel* non figé qui, préexistant à l'acte de lecture, peut se modifier par l'acquisition de nouvelles connaissances et par les lectures effectuées<sup>2</sup> : les lectures successives de l'œuvre provoquant graduellement un changement d'horizon d'attente. En d'autres mots, les savoirs et les idéologies du lecteur évoluent dans le temps, de sorte que seul le premier public éprouve réellement les effets poétiques inédits d'une œuvre nouvelle, les lecteurs ultérieurs se retrouvant, pour leur part, devant une œuvre qui leur évoque un horizon d'attente résultant de conventions désormais connues et assimilées (question historique du texte littéraire). L'idée véhiculée par Jauss est la suivante : le lecteur aborde toujours l'œuvre avec un certain nombre d'attentes qui seront confirmées, infirmées ou modifiées à mesure qu'avance sa lecture<sup>3</sup>. Nous touchons ici à ce que Umberto Eco nomme le Monde possible projeté par le lecteur au cours de la lecture, mais dont la construction s'avère, à priori, conditionnée par le texte, qui impose, en quelque sorte, sa vision par l'emploi de

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 50 et 51.

<sup>2</sup> Lise Maisonneuve, « La lecture littéraire au collégial », Collège Édouard-Montpetit, (article consulté le 14-07-2004), <<http://www.ccdmd.qc.ca/correspo/Corr3-2/Lecture.html>>. Texte publié dans *Correspondance*, vol. 3, n° 2, novembre 1997.

<sup>3</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 50.

diverses stratégies visant à induire l'effet de sens désiré. L'une de ces stratégies consiste à inscrire le lecteur fictionnel visé par l'introduction de la perspective du lecteur dans un élément structurel du texte, qui sollicite le lecteur idéal, c'est-à-dire, le destinataire fictif du texte. Cette instance correspond à ce que Iser nomme le « lecteur implicite » et Eco, le « lecteur modèle ». Autrement dit, le texte prévoit déjà en partie sa réception en offrant au lecteur un certain rôle et en l'obligeant à faire certaines configurations mentales.

Plus récemment, Christian Vandendorpe a écrit divers articles concernant la lecture qui corroborent les idées de ses prédécesseurs. Dans *Contexte, compréhension et littérarité*, il tente de démontrer toute la complexité entourant la notion de contexte souvent perçu à tort, selon lui, comme une réalité objective. Au contraire, le critique propose de définir le contexte comme l'apport particulier du lecteur, c'est-à-dire comme « l'ensemble des connaissances, des expériences, des schèmes d'appréhension du monde que le sujet convoque dans sa mémoire de travail pour interpréter un élément donné<sup>1</sup> ». En somme, il convient d'envisager la lecture comme un acte auto-énonciatif au cours duquel le lecteur serait appelé à appliquer au texte ses propres schémas de pensée que les données linguistiques auraient sollicités dans son esprit. Vandendorpe parle à cet effet des divers niveaux du processus de compréhension, une phrase pouvant « introduire un nouvel élément contextuel ou jouer soit sur le contexte formé par la phrase antérieure, soit sur la synthèse que le sujet s'en

---

<sup>1</sup> Christian Vandendorpe, *Contexte, compréhension et littérarité*, Université d'Ottawa, (article consulté le 13/01/2004), <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/contexte.htm>>. Texte publié dans *RS/SI*, vol. 11, n° 1, 1991, p. 9-25.

est faite. Elle peut aussi faire intervenir les connaissances ou les expériences du lecteur et entrer en résonance avec d'autres textes<sup>1</sup> ». La compréhension d'un texte peut donc considérablement varier dépendamment du contexte particulier que le lecteur convoque mentalement, d'où l'existence des sens multiples attribués à une même œuvre. De plus, en reprenant le modèle inférentiel de Sperber et de Wilson, qui a permis à ces derniers de conceptualiser l'interaction entre contexte et langage (lors des interactions conversationnelles), Vandendorpe note également que, la lecture d'un texte n'étant jamais véritablement achevée, la compréhension dépendra de même fortement de l'effort de traitement que le lecteur consent à fournir, compte tenu des principes suivants :

« toutes choses étant égales, plus importants sont les effets de contexte, plus forte est la pertinence. » Combiné avec cet autre concept qu'est « l'effort de traitement », l'effet de contexte devient un instrument susceptible de rendre compte de la compréhension d'une façon fine et plausible : « toutes choses étant égales, plus est important l'effort de traitement, plus faible est la pertinence<sup>2</sup>. »

(Traduit par Christian Vandendorpe, tiré de : D. Sperber et D. Wilson, *Relevance. Communication and cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.)

Or, en appliquant ces principes à l'examen d'une nouvelle de Le Clézio intitulée *La Ronde*, l'auteur remarque une forte tendance à l'effacement des références de type contextuel, qui obligerait alors le lecteur à mobiliser un effort de traitement considérable afin de comprendre le texte, d'en saisir le sens. Ce genre d'écriture, qui a atteint son apogée avec le nouveau-roman, serait, selon l'hypothèse de Vandendorpe, une toute nouvelle façon de réagir, après la remise en question du réalisme, à la problématique du lecteur : l'écrivain devant

<sup>1</sup> Christian Vandendorpe, *Contexte, compréhension et littérature*, loc. cit., <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/contexte.htm>>.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

écrire pour un vaste public dont le contexte de réception n'est pas nécessairement le même que le sien, aurait élaboré des stratégies afin de conférer à son œuvre une certaine autonomie. Et voilà, après le *naturel* du réalisme qui multipliait les données contextuelles afin d'induire l'effet de contexte désiré, que s'est développée une écriture, qui, cette fois, force le lecteur à redoubler de vigilance, en le plongeant dans une histoire fortement décontextualisée où il doit investir ses propres contextes d'intellection<sup>1</sup>. Cette dernière observation fait bien ressortir les deux forces en jeu lors de la lecture, soit le travail du lecteur sur le texte et celui du texte sur le lecteur, interagissant ainsi selon un dualisme sujet-objet : le texte construit son lecteur en influençant sa compréhension, et le lecteur agit sur le texte, le re-construit, en se l'appropriant. Par conséquent, l'œuvre littéraire apparaît comme un objet qui transcende et l'écrivain et son lecteur. Dans son article, Vandendorpe parle d'ailleurs de divers éléments textuels, dont les déictiques (analyse des anaphores et cataphores dans le texte de Le Clézio), visant à produire chez le lecteur certains effets de contexte. L'emploi de cette catégorie de mots étant, chez Sarraute, très particulier, et, par conséquent, les références de type contextuel, fort problématiques, nous devons, comme l'a fait Vandendorpe avec Le Clézio, nous questionner sur les effets de lecture qui leur sont associés.

Dans le même ordre d'idée, Vandendorpe s'est aussi tourné, dans « Lecture et quête de sens », vers le processus de compréhension du texte littéraire, en se penchant, cette fois, sur le modèle du binarisme de Bransford et

---

<sup>1</sup> Christian Vandendorpe, *Contexte, compréhension et littérarité*, loc. cit., <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/contexte2.htm>>.

Nitsch. L'apport de ces derniers, qui « conçoivent la compréhension comme un couplage réussi entre [...] "une situation cognito-perceptuelle [contexte d'intellection] et d'une donnée"<sup>1</sup> [prédicative] », permet à l'auteur de confirmer l'importance du contexte situationnel dans le processus de compréhension et par conséquent, de démontrer que le sens du texte (le vouloir-dire) ne peut être séparé de l'effet que celui-ci produit chez le sujet pensant. Cet article a le mérite d'offrir une explication claire quant aux opérations mentales qui ont lieu lors du processus de compréhension en embrassant, du même coup, la question du plaisir liée à l'acte de la lecture. Cette dernière question nous intéresse particulièrement puisqu'elle s'avère, en fait, l'un des fondements de l'écriture de Sarraute qui souhaite, avant tout, toucher son lecteur et lui faire vivre une « jouissance d'ordre esthétique<sup>2</sup> » :

La compréhension se traduit, au plan cognitif, par un lien plus ou moins fort et stable entre deux bases de connaissances, deux schémas, jusque-là plus ou moins indépendants. L'opération de compréhension, en engendrant ces processus de sémiotique et de réorganisation de nos structures mentales, permet au cerveau de fonctionner, ce qui entraîne, en cas de réussite, un effet de gratification plus ou moins perceptible [...]. Cet effet est absent, cependant, quand le lien entre les deux schémas est déjà très solidement établi et que l'esprit sollicité se trouve en face d'une évidence, d'un cliché. Au lieu de découvrir la relation neuve, annoncée par le discours de l'autre, il ne fait alors que reconnaître une donnée existante et solidement établie, ce qui peut engendrer une sensation de déception, d'attente frustrée<sup>3</sup>.

Vandendorpe reconnaît également (en accord avec le modèle de Sperber et de Wilson vu précédemment) que plus il est difficile, pour le lecteur, d'établir des relations entre les diverses propositions du texte (comme c'est le cas chez

---

<sup>1</sup> Christian Vandendorpe, *Lecture et quête de sens*, Université d'Ottawa, (article consulté le 13/01/2004), <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/LectureSens.htm>>. Texte publié dans *Protée*, vol. 19, 1991, p. 95-101.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1691.

<sup>3</sup> Christian Vandendorpe, *Lecture et quête de sens, loc. cit.*, <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/LectureSens.htm>>.

Sarraute), plus important sera l'effort de compréhension à déployer et plus grande sera la satisfaction qui en découlera. Il constate cependant que, malgré les diverses opérations cognitives accomplies lors du traitement des données textuelles, la compréhension n'est pas pour autant complétée et définitive, puisqu'elle peut toujours être « remise au creuset de l'interprétation et rejouée dans son articulation avec une donnée nouvelle<sup>1</sup> », toutes nouvelles connaissances venant constamment modifier le contexte d'intellection du lecteur, et par conséquent, le sens même qui sera conféré au texte. C'est d'ailleurs ce qui pourrait expliquer le nouvel intérêt qu'a suscité *Tropismes* à la suite de la parution de *L'Ère du soupçon* en 1956, ouvrage dans lequel elle justifie et explique son travail. Puisqu'il « ne suffit pas de comprendre ce qui est dit, mais encore et surtout de reconnaître l'esprit dans lequel cela est dit<sup>2</sup> », l'essai de Sarraute aurait tout simplement jeté un éclairage sur les différentes caractéristiques de son œuvre et sur les effets qu'elle souhaitait, de cette façon, produire chez son lecteur, ce qui aurait permis une meilleure compréhension de ses textes. En dernier lieu, Vandendorpe s'intéresse également au rapport qu'entretiennent le langage et le sens à partir des concepts connus de transparence et d'opacité du langage. Loin de concevoir la lecture comme un simple acte de communication ou comme le pur « résultat de l'activation d'une base de connaissance », le critique fait fort bien ressortir un autre aspect de

---

<sup>1</sup> Christian Vandendorpe, *Lecture et quête de sens*, *loc. cit.*,  
<<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/LectureSens2.htm>>.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

cette activité complexe, celui du jeu entre « les pôles idéal et matériel » auquel le lecteur doit également s'adonner<sup>1</sup>.

À la lumière de ces théories, nous sommes en mesure de mieux aborder l'acte de lecture avec tout ce qu'il suppose. Tout d'abord, nous avons vu que le texte, bien qu'il soit le véritable support de la lecture, ne peut exister que s'il est pris en charge par un lecteur qui lui donnera vie en se l'appropriant. En ce sens, l'acte de lecture se rapproche du travail de la création. Là où l'écrivain s'efforce de concrétiser, à l'aide de l'écriture (données linguistiques, images, stratégies textuelles, style, rythme), un projet qui, jusque-là, demeurerait abstrait, le lecteur doit, au cours de l'acte de réception, reconstituer mentalement le tout par le traitement des données textuelles, ce qui lui demande d'effectuer diverses opérations cognitives selon son code culturel. Le lecteur n'arrive jamais seul. Sujet façonné, voire programmé par son milieu socioculturel, son éducation, ses expériences personnelles et ses lectures, il est doté d'une vaste mémoire, donc d'un bagage encyclopédique et affectif qui, agissant comme une espèce de filtre de lecture, interfère avec les données linguistiques. L'œuvre d'origine se voit alors transposée dans un langage qui n'est pas le sien, donnant un deuxième objet qui lui sera plus ou moins fidèle. Ainsi, dès qu'il quitte les mains de son créateur, l'objet « texte » perd déjà, en quelque sorte, de sa signification première : à l'instar de la psychanalyse, le texte contient toute une dimension inconsciente qui échappe à l'intention de l'écrivain, mais qui peut être

---

<sup>1</sup> Christian Vandendorpe, *Lecture et quête de sens*, *loc. cit.*,  
<<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/LectureSens2.htm>>.

récupérée au loisir du lecteur<sup>1</sup>. De plus, son caractère d'indétermination lui confère, selon Iser, une énorme potentialité sémantique qu'il revient au lecteur d'actualiser à sa manière, une idée entraînant une autre idée, une image, une autre image, etc. Le texte se charge alors d'une toute nouvelle signification, qui différera manifestement d'un lecteur à un autre, vu le caractère variable de l'horizon d'attente. L'objet final correspond donc, non plus exactement aux idées de l'auteur, ni exactement aux codes textuels, mais bien à l'interprétation qu'un lecteur a faite à partir d'un contexte d'intellection singulier.

Les divers aspects de la lecture qui ont ainsi été développés nous permettent d'orienter nos recherches vers des facteurs susceptibles de mieux rendre compte de la problématique de la lecture chez Sarraute. Bien qu'ils aient emprunté des voies différentes, ces critiques ont tous, à leur manière, mis en évidence le caractère dynamique de la lecture et permis de dégager tout ce que lire suppose. Le roman traditionnel tient compte des opérations qui ont lieu lors du processus de la lecture afin de rendre son écriture facilement accessible pour de nombreux lecteurs. Tout y est mis en œuvre pour créer un univers vraisemblable à l'intérieur duquel rien ne vient troubler la compréhension du lecteur, le récit suivant, par exemple, le fil chronologique et présentant des personnages stéréotypés, bien campés tant physiquement que psychologiquement. Bien que les personnages, les relations qu'ils entretiennent entre eux et l'intrigue puissent être complexes, la grille réaliste n'est toutefois pas remise en cause : le lecteur y retrouve donc tout ce à quoi il est en mesure

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1706.

de s'attendre. Le texte lui livre, au fur et à mesure, toutes les informations dont il a besoin pour suivre le cours de l'histoire et émettre des anticipations sans qu'il lui soit nécessaire de fournir un effort de traitement trop élevé. La coopération se fait alors tout naturellement, voire même presque automatiquement, les blancs à colmater ne demandant, pour la plupart, à être comblés que par de simples évidences : « les réseaux de contact entre thèmes et rhèmes [existant] déjà dans l'esprit du lecteur et [constituant] pour lui une même isotopie<sup>1</sup> ». Soumis à l'exigence de lisibilité, ce genre de textes présente des événements tirés dans ce que Iser appelle le « répertoire textuel », formé de l'ensemble des références situationnelles avec lesquelles le lecteur est familier. Le texte privilégie une écriture désambiguïsée et multiplie les stratégies afin de s'assurer que le contexte d'intellection de son destinataire sera le même que celui désiré par l'auteur. Le roman traditionnel est conçu de sorte qu'un lecteur puisse aisément adhérer à son univers, et ce, même s'il ne saisit pas tous les mots ou les clins d'œil culturels, par exemple. Bref, quelle qu'en soit l'interprétation du lecteur, ses habitudes de lecture ne sont pas bousculées.

## 1.2 Lire Sarraute...

Mais qu'en est-il chez Sarraute ? L'appropriation d'un texte passe toujours préalablement par l'élaboration d'un horizon d'attente. Une réflexion

---

<sup>1</sup> Christian Vandendorpe, *Lecture et quête de sens, loc. cit.*,  
<<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/LectureSens2.htm>>.

sur les divers aspects de l'œuvre de l'écrivaine devrait alors nous sensibiliser aux indices textuels potentiellement générateurs de sens. Le projet littéraire de Sarraute consiste dans la communication d'impressions et de sensations très vives résultant de mouvements psychiques ténus et confus. Pour atteindre ce niveau de sensations encore inexplorées, d'ordre préverbal, la romancière a dû élaborer un mode d'expression des plus originaux, capable de transmettre et de faire éprouver aux lecteurs des sensations analogues à ces mouvements innommables et non pleinement conscients. Au niveau de l'écriture, cela se traduit par le jeu des métaphores filées et du rythme, le tout exprimant la sensation décrite. L'importance des sensations chez Sarraute est un fait déjà bien établi. Elle a d'ailleurs maintes fois souligné la nécessité de ne lire, dans ses textes, que les tropismes, seuls garants d'authenticité<sup>1</sup>. Cependant, ces mouvements, qui se déploient hors de la grille du roman traditionnel, se situent à un tout autre niveau de la réalité que celle que permettent de voir les formes romanesques adoptées que le lecteur applique automatiquement au texte au cours de sa lecture. Celui-ci, habitué « à des lectures orientées par la recherche de caractères, de psychologie, de thèmes<sup>2</sup> » a tendance à nommer, à définir, à catégoriser, ce qui, chez Sarraute, demeure de l'ordre de l'informulé et de l'informe. Par conséquent, il se voit malencontreusement prendre l'inconnu, le *tremblé* du texte produisant la sensation, pour du connu, en en extrayant une image figée et morte. Ces automatismes de lecture demeurent donc, selon

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Propos sur la technique du roman », *French Studies*, vol. 39, n° 3, juillet 1985, p. 314.

<sup>2</sup> A.S. Newman, *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 97.

l'écrivaine, une véritable menace pour son travail, puisqu'ils empêchent l'émergence des nouvelles impressions qu'elle tente d'exprimer. Le problème de lecture chez Sarraute repose donc indéniablement sur la particularité et la nouveauté de son projet littéraire, qui oblige le lecteur à se départir de ses manières acquises de voir et de percevoir. Ce rejet des mécanismes de lecture pose inévitablement la question de la mémoire du lecteur, dont l'espace de travail n'est pas, comme l'a fait remarquer Vandendorpe, mobilisé lors du processus automatique<sup>1</sup>. « L'exécution de traitements de nature attentionnelle [faisant] appel à la mémoire de travail<sup>2</sup> », nous sommes en droit de supposer que cette dernière se verra fortement sollicitée dans l'œuvre sarrautienne. L'information, ou plutôt, les sensations véhiculées dans ces textes n'étant pas encore encodées, elles devront nécessairement faire l'objet d'opérations conscientes (dont les associations en réseaux) avant d'être assimilées (stockage) et pleinement ressenties (perception).

Il importe alors de bien distinguer ici les trois types de mémoire en jeu, puisqu'elles sont rattachées à des postures de lecture différentes. La première mémoire dont nous voulons parler est, bien entendu, la mémoire de la langue, puisque c'est par le langage même que nous avons accès à l'imaginaire romanesque. Le langage, quoique nous puissions en dire, reste la matière principale avec laquelle travaille l'écrivain et avec laquelle le lecteur fabrique du sens : l'image jaillit à la conscience du lecteur grâce à « la force

---

<sup>1</sup> Christian Vandendorpe, « La lecture entre déchiffrement et automatisation », *op. cit.*, p. 240.

<sup>2</sup> TECFA Éducation & technologie, *Concept : Mémoire de travail*, (article consulté le 10-09-2004), <[http://tecfa.unige.ch/~lydia/staf\\_11/memoire\\_de\\_travail.html](http://tecfa.unige.ch/~lydia/staf_11/memoire_de_travail.html)>.

schématisante » des ressources langagières<sup>1</sup>. Le sens et l'émotion étant, chez Nathalie Sarraute, indissociables, il n'est guère étonnant de constater que, chez elle, « les significations auxquelles le langage renvoie n'ont de valeur que dans la mesure où elles sont la source de sensations, où elles constituent le terreau sur lequel les sensations s'épanouissent<sup>2</sup> ». Ses textes sont faits pour être éprouvés, ressentis, c'est pourquoi le lecteur doit être très sensible à leurs vibrations, au timbre et au ton des voix qui les hantent : « le retentissement du [texte] est fonction de sa résonance<sup>3</sup> ». Une connaissance du langage, qui fait appel à la mémoire de la langue et celle de la grammaire, entre autres, s'avère alors nécessaire afin d'être en mesure, non seulement de reconnaître les significations des mots et leur portée dans le texte (les mêmes mots rappelés dans le texte pouvant prendre une toute autre coloration selon les termes qui les accompagnent), mais également, d'entendre les changements de régime, d'optique, de rythme ou de forme, qui modulent aussi le sens de l'énoncé. Outre le langage, les premières choses qui captent l'attention du lecteur et qui mobilisent sa mémoire demeurent, évidemment, les éléments textuels de nature immédiate et semi-immédiate. La mémoire du lecteur, chez Sarraute, est liée à un imaginaire concret fait d'images et de rythmes dont la reconnaissance se fait rapidement et sans trop d'effort. Cette mémoire relève davantage, selon nous, de la mémoire collective (expérience partagée, universelle ; symbolisme ; lieux communs) que de la mémoire individuelle (expérience personnelle) du

---

<sup>1</sup> Pierre Ouellette, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery, Septentrion, 2000, p. 103.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », *Œuvre complète, op. cit.*, p. 1685.

<sup>3</sup> Michel Collot, *La matière émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 28.

sujet. En fait, tout comme Sabine Raffy, nous croyons à la présence de composantes mythiques et symboliques dans l'œuvre sarrautienne, qui atteindraient le lecteur dans ce qu'il a de plus commun et qui permettraient, par conséquent, une perspective imaginaire partagée : « les romans de Nathalie Sarraute expriment [...] la conscience coupable de l'homme, et c'est cette conscience-là qui confère un soubassement de sens à son écriture, qui soutend et étoffe la multiplicité des micro-mythes<sup>1</sup> ». L'individuel est donc, chez la romancière, essentiellement gouverné par le collectif, tant au niveau de l'imaginaire que de la mémoire. Sarraute a d'ailleurs déjà fait allusion aux éventuelles méprises occasionnées par une interprétation basée sur le vécu intime : le lecteur ne doit pas « voir se lever en lui une image à partir de son expérience personnelle », car elle serait alors « fondée sur la réminiscence [...] [et] renverrait à quelque chose de déjà vu<sup>2</sup> », ce qui va, bien entendu, contre le mouvement même de l'écriture sarrautienne, qui cherche justement à éviter, à tout prix, le connu déjà formulé, figé. Il s'agit chez Sarraute d'un connu informulé, très plastique, sujet aux métamorphoses, qui est rendu par la romancière par des images symboliques et universelles qui rejoignent les expériences partagées. À un premier niveau, l'écriture représente et mime donc les sensations décrites par un contact plus où moins immédiat, mais développe aussi, à un autre niveau, plusieurs réseaux thématiques et discursifs qui relèvent, pour leur part, de la mémoire du texte. En ces termes, Françoise Asso désigne les mots, les motifs ou les thèmes qui se déplacent dans le texte et qui

---

<sup>1</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit., p.137.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, «Le langage dans l'art du roman», *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1691.

relient entre elles des scènes situées dans un cadre spatio-temporel différent<sup>1</sup>. La mémoire textuelle est rattachée, cette fois, non plus à la pulsion et à l'immédiat, mais bel et bien à une construction, faite après coup, ce qui, par conséquent, demande une participation plus active de la part du lecteur qui doit produire un effort de traitement assez élevé afin d'être en mesure de fabriquer des réseaux thématiques ou discursifs, de procéder à de bonnes associations où, du moins, « de repérer, dans l'ensemble du livre, la mise en œuvre de [cette] mémoire du texte<sup>2</sup> ». C'est que l'univers romanesque sarrautien échappe, en quelque sorte, au référentiel, du moins, à celui du monde visible préconçu. En d'autres mots, son œuvre se constitue, d'une certaine façon, en marge du « répertoire textuel » (Iser), pour dévoiler une vision du monde toute neuve (monde aux prises avec la sensation), *non-répertoriée*, une vision *tropismique* qui ne pourra être perçue que dans et par le texte. Le caractère autoréférentiel du texte (c'est-à-dire dont le langage romanesque renvoie à l'univers de la fiction en passant par la réalité du roman) contraint le lecteur à construire du sens, dans un deuxième temps, essentiellement à partir des réseaux textuels qui se tissent à travers l'œuvre. Cette dernière proposition n'est d'ailleurs pas étrangère à la position de Claude Simon, qui revendique pour le roman « une crédibilité qui soit conférée au texte par la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne révèlent plus de causalité extérieure au fait littéraire [...] mais d'une causalité

---

<sup>1</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 157.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 161.

intérieure [...]»<sup>1</sup>. Le raisonnement de l'auteur s'appuie sur une remise en question du caractère objectif de la réalité et, par conséquent, de la possibilité de représenter le monde visible. Ce que nous nommons *la réalité* n'est en fait qu'une minime partie du réel à laquelle nous accédons chacun par la perception que nous avons de ce monde, perception extrêmement variable selon le sujet percevant, ses croyances, ses idéologies, ses expériences, le moment, etc.

Arnaud Rykner l'explique dans l'extrait suivant :

Car il n'est à la limite, de réalité que subjective [...] Si je dépouille de ses apparences l'objet qui est devant moi, je ne me retrouve plus finalement qu'avec un mirage sur lequel rebondissent mes propres émotions, qui les fait miroiter, jaillir, disparaître et renaître, mais qui n'est constitué que par ce foyer qui lui donne sens : ma conscience, mon désir<sup>2</sup>.

En ce sens, l'écrivain, par son art, a la possibilité de faire émerger une autre réalité que celle déjà connue du lecteur, en lui présentant d'autres constructions et combinaisons possibles d'impressions qui feront office de nouveaux prismes à travers lesquels le monde pourra être observé. Le travail d'écriture peut sembler, à cet effet, fortement paradoxal, puisque, comme le signale Simon, il exige, de par « la configuration linéaire de la langue », d'introduire successivement ce qui, en vérité, jaillit simultanément dans l'esprit – « toutes ces réminiscences, toutes ces émotions et toutes ces pensées se [présentant] à la fois, d'un seul coup [...] et que l'aspect sous lequel ils se présentent à nous est celui de "combinaisons"<sup>3</sup> » – : écrire c'est donc « non plus reproduire mais produire<sup>4</sup> », à travers le langage, une certaine vision du monde, créée dans l'univers romanesque par diverses stratégies qui constituent, somme toute, un

<sup>1</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 21.

<sup>2</sup> Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>3</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 27-28.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 28.

véritable guide d'instructions pour ce qui a trait à la reconstitution du sens. La pertinence du roman repose donc, non pas sur quelques associations avec des éléments qui lui sont extérieurs, mais bien sur une harmonie interne instaurée entre les diverses sensations lors de la combinaison, formant ainsi les prodigieux réseaux dont parle Simon<sup>1</sup>, et qui sont, à plus forte raison, d'une importance cruciale chez Sarraute. Effectivement, le travail de la romancière trahit, à l'égard de la réalité, une volonté de tout dire, non pas en étendue, comme l'a notamment fait remarquer Françoise Asso<sup>2</sup>, mais en profondeur. Ce besoin de creuser un sujet sans jamais l'épuiser se traduit par une multiplication des constructions possibles, ou, si l'on préfère, par une propagation des divers filtres par lesquels un événement donné peut être perçu. Cette prolifération donne lieu à de fastueux réseaux discursifs et thématiques, constitués d'éléments parfois contradictoires (dans une perspective réaliste, du moins), issus des diverses couches d'une seule et même réalité qui est sujette, à tout instant, à de brusques retournements. L'organisation interne du texte est donc des plus déterminantes pour la compréhension du lecteur, puisque c'est par l'enchevêtrement des images et par la juxtaposition des sensations que l'imaginaire de Sarraute prend forme :

D'une vision à l'autre, le sens se construit donc dans la multiplicité même des différentes « interprétations », toutes justes : c'est la situation dans le dialogue qui permet de choisir, ou plutôt qui oblige à choisir – et l'on sait que, chez Nathalie Sarraute, les interlocuteurs changent de place. Lorsque le mouvement s'accélère, que les places constamment s'échangent, le lecteur, empêché de se débarrasser des personnages au fur et à mesure que d'autres viennent l'occuper, n'a plus d'autre lieu où se tenir que cet « espace vide » où se rencontrent, sans jamais se réunir en un tout, les différentes sensations que peut provoquer un événement, dont il n'aura jamais la version ultime, celle qui serait « objective » [...]. L'interprétation unique empêchée, c'est la phrase elle-même qui

<sup>1</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 27-28.

<sup>2</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, *op. cit.*, p. 49.

devient disponible pour un autre locuteur, pour une autre signification, mais sans que se perde pour autant la mémoire de ses précédentes occurrences [...] <sup>1</sup>.

Or, les textes, qui semblent se déployer à la verticale (épuisement d'un objet en profondeur) plutôt qu'à l'horizontale requièrent, de la part du lecteur, une attention particulière, non seulement aux conditions d'énonciation qui sont empreintes d'une signification transitoire, mais également à la mémoire du texte qu'il doit parfois lui-même actualiser, incarner<sup>2</sup> (construction en réseaux ; mémoire réticulaire). Cela dit, il appert que le lecteur doit en tout temps se plier à cette exigence d'une lecture textuelle et donc, fabriquer du sens essentiellement à partir des seuls indices donnés par le texte. Mais de quelle nature peut être sa coopération s'il est d'emblée empêché d'« instancier »<sup>3</sup> ses propres contextes ? En fait, bien que Sarraute identifie elle-même son lecteur comme co-créateur, « libre de pousser ses investigations et de laisser vagabonder son imagination dans toutes les directions<sup>4</sup> », il est clair qu'elle lui refuse totalement sa tendance la plus élémentaire qui consiste à introduire ses propres idées dans le processus, donc à fabriquer du sens à partir des matériaux extérieurs au livre comme en témoigne l'extrait suivant :

Alors, le lecteur est d'un coup à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve, à une profondeur où rien ne subsiste de ces points de repère commodes [...]. S'il parvient à se diriger, c'est grâce aux jalons que l'auteur a posés pour s'y reconnaître. Nulle réminiscence de son monde familier, nul souci conventionnel de cohésion ou de vraisemblance, ne détourne son attention ni ne freine son effort. Les seules limites auxquelles, comme l'auteur, il se heurte, sont celles qui sont inhérentes à toute recherche de cet ordre ou qui sont propres à la vision de l'auteur<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 120.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 144 et 160.

<sup>3</sup> Terme provenant de la plume de Vandendorpe et que nous retrouvons, entre autres, dans son article *Contexte, compréhension et littérarité*, loc. cit.,

<<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/contexte2.htm>>.

<sup>4</sup> Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1706.

<sup>5</sup> Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », *Œuvres complètes*, op. cit., p.1585-1586.

Par là, Sarraute définit explicitement son lecteur idéal comme une sorte de double d'elle-même qui se doit de partager avec elle sa vision et d'accepter de refaire exactement le même parcours, le même travail d'auto-analyse qui consiste à retrouver la sensation (que le lecteur a lui-même, comme le suppose l'auteure, déjà vaguement ressentie, de façon globale et inconsciente<sup>1</sup> et qui est activée par des images-choc qui viennent capter son attention), par un « travail de descente en soi-même jusqu'à cet endroit originel où se forment les tropismes<sup>2</sup> ». Entrer dans l'univers sarrautien implique donc une grande collaboration émotive de la part du lecteur, qui doit s'imprégner de ces sensations afin de parvenir à les ressentir lui-même, ce qui nécessite, préalablement, l'établissement d'un rapport de totale complicité, voire même de fusion, entre l'auteure et le lecteur : d'où le souci premier de la romancière « d'abolir les distances » entre ces deux instances, en pratiquant un art de contact qui interpelle le lecteur et l'invite à pénétrer « dans le processus continu de son écriture<sup>3</sup> ». L'essai d'Emer O'Beirne, *Reading Sarraute. Dialogue and Distance*<sup>4</sup>, très attaché à l'activité de la lecture chez Sarraute dans le contexte des grandes théories de la lecture, a d'ailleurs fait apparaître toute la complexité du rapport au lecteur chez la romancière, qui rend la coopération indispensable tout en la restreignant. Dans cet ouvrage, O'Beirne accorde un intérêt particulier à l'inscription du lecteur dans les textes, qui a pour effet de limiter le rôle du lecteur en lui offrant un modèle à suivre sur la façon dont le

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1691.

<sup>2</sup> Jean Pierrot, *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990, p. 149.

<sup>3</sup> Arnaud Rykner, *Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 9 et 12.

<sup>4</sup> Emer O'Beirne, *Reading Sarraute. Dialogue and Distance*, New-York, Oxford University Press, 1999.

livre doit être lu. À ce sujet, nous pouvons de même souligner les analyses d'autres critiques de Sarraute, dont celles d'Ann Jefferson et de Pascale Foutrier<sup>1</sup>. Ces dernières ont toutes deux dégagé certaines stratégies, telle la mise en abîme (exemples du spectateur qui se fond au tableau dans *Portrait d'un inconnu*<sup>2</sup> et du lecteur naïf des *Fruits d'or*<sup>3</sup>) qui se veut une véritable invitation faite au lecteur pour qu'il adopte, face au texte qu'il est en train de lire, le même comportement que ces personnages : mais le lecteur « est-il capable [...] d'une telle ouverture, d'un tel abandon de soi dans l'expérience de la lecture<sup>4</sup> » ? *Tropismes* et *Enfance* offrent également de tels passages qui peuvent être interprétés comme une sorte de message, de code de lecture ou, du moins, qui viennent modifier l'horizon d'attente des lecteurs. C'est le cas d'une structure particulière, dans *Enfance*, qui figure une sorte de double de l'auteure jouant, entre autres, le rôle du lecteur idéal de Sarraute :

L'originalité de Sarraute en ce domaine est d'avoir assigné, dans le texte, une place bien visible au lecteur, et ce de sorte qu'il puisse influencer sur la composition du récit. C'est là une façon de dire comment l'écriture construit l'image de son auteur mais également celle de son lecteur. Agissant de l'intérieur, ce dernier introduit une autre perspective et force le narrateur-auteur à se dégager de l'emprise de son être et de son passé. Ainsi il rappelle que le récit biographique se déroule nécessairement dans une temporalité brisée, c'est-à-dire qu'entre le sujet et l'objet du discours persiste un écart. Le lecteur sarrautien occupe l'espace de cet écart, mieux encore, c'est lui qui effectue le trajet entre les pôles, lui qui possède, à toutes fins utiles, les clés de la mémoire. [...] De ce point de vue, celui [le double] de Sarraute ressemble en tous points à ce « lecteur idéal » en qui il faut voir un être (imaginaire) doté d'un sens critique, averti et vigilant auquel s'adresse une littérature qui mettra ses compétences à l'épreuve<sup>5</sup>.

L'instance de l'auteure implicite peut également guider le lecteur dans sa lecture, non pas en lui offrant un modèle, mais bien en l'éclairant, par des

<sup>1</sup> Pascal Foutrier, *Éthique du Tropisme Nathalie Sarraute*, Paris, L'Harmattan, 2000.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 71-83.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 85-110.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>5</sup> Yves Jubinville, *Les voix-es de l'enfance : lecture textuelle d'Enfance de Nathalie Sarraute*, (M.A.), Université de Montréal, Montréal, 1993, p. 104.

commentaires, sur la poétique de l'écrivain : « Elles baragouinaient des choses à demi exprimées, le regard perdu et *comme suivant intérieurement un sentiment subtil et délicat qu'elles semblaient ne pouvoir traduire*<sup>1</sup> » ; « ils étaient laids, ils étaient plats, communs, sans personnalité, ils dataient vraiment trop, des clichés, pensait-elle, qu'elle avait vus déjà tant de fois décrits partout, dans Balzac [...]. Elle aurait tant voulu les repousser, les empoigner et les rejeter très loin [...]<sup>2</sup> » ; « [...] je m'efforce avec mes faibles mots hésitants de m'approcher d'eux [personnages de roman] plus près, tout près, de les tâter, de les manier... Mais ils sont rigides et lisses, glacés... on dirait qu'ils ont été découpés dans des feuilles de métal clinquant<sup>3</sup> ». Sans replier ces commentaires sur la poétique de la romancière, nous remarquons toutefois, à un deuxième niveau d'interprétation (puisqu'au premier niveau, l'auteure n'y figure pas), que ce genre d'extraits a pour effet de guider un lecteur un tant soit peu attentif et, pour ainsi dire, le mettre de connivence avec l'auteure par le partage d'un savoir ou plutôt, d'une certaine vision esthétique. Par ailleurs, la fusion lecteur–auteure dont nous avons parlé ne peut être un succès que si, comme le signale O'Beirne, le lecteur consent à l'autorité de l'écrivaine. En ce sens, le lecteur idéal de Sarraute trouve un écho dans les travaux d'Iser, la relation texte–lecteur ne semblant plus être marquée par le dualisme sujet–objet. En somme, le critique explique que les blancs textuels, bien qu'ils incitent le lecteur à émettre des anticipations, ne sont pas chez Sarraute, des espaces

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 27 (nous soulignons).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 88.

purement vides permettant d'accueillir une nouvelle perspective, mais contiennent déjà, de façon non-formulée, l'objet imaginaire à déterminer que le lecteur doit intuitivement trouver, à partir des termes mis en place. Par conséquent, le lecteur doit constamment ajuster ses projections avec les perspectives introduites par le texte : la position du lecteur est ainsi manipulée par le texte qui guide son point de vue<sup>1</sup>, ce qui peut donner l'impression à certains que l'auteure tente volontairement de le tromper et qu'elle se plaît à le taquiner en l'entraînant, encore et encore, vers d'autres pièges. Mais Sarraute est très claire à ce sujet : même si elle est consciente que cela n'est pas toujours le cas, elle croit fermement que *son* lecteur parvient à la suivre<sup>2</sup>. C'est donc dire que celle-ci ne brouille pas sciemment les pistes, ou du moins, qu'elle ne le fait pas dans le but d'égarer son lecteur, mais plutôt pour le façonner à l'image du créateur, comme en témoigne l'extrait suivant :

Mais Nathalie Sarraute, qui exige beaucoup d'elle-même, n'en attend pas moins de son lecteur. C'est à lui qu'elle en appelle en effet pour comprendre, deviner, pressentir ce qu'elle ne veut pas exposer au moyen de procédés si explicites qu'ils en tueraient la vivacité et le tremblé de son écriture. Sa relation au lecteur suppose une part active de celui-ci [...] elle [l'auteur] met en place [...] une sorte de « code de lecture » qui vaut aussi bien pour un « contrat » de lecture : intimement persuadée de l'infatigable goût d'aventure du lecteur, elle espérait ainsi former le sien et l'entraîner dans les aspérités et les détours de ses audaces stylistiques<sup>3</sup>.

Le rêve de fusion que poursuit Sarraute est cependant, comme le souligne O'Beirne, condamné à demeurer à jamais irréalisé, puisque nous ne pouvons, en réalité, faire entièrement abstraction du dualisme sujet–objet, l'œuvre littéraire ne se réduisant ni au texte ni à sa concrétisation, ce qui aura

<sup>1</sup> Voir Emer O'Beirne, *Reading Sarraute. Dialogue and Distance*, *op. cit.*, p. 182.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, « Propos sur la technique du roman », *French Studies*, *loc. cit.*, p. 314.

<sup>3</sup> Geneviève Henrot, *L'usage de la forme : essai sur Les Fruits d'or de Nathalie Sarraute*, Padova, Italie, Unipress, coll. « Biblioteca francese », 2000, p. 15.

inévitablement des répercussions sur la manière dont nous la lisons : le lecteur de Sarraute, bien qu'il soit guidé et *construit* par le texte, agit lui-même sur celui-ci, se l'approprie à sa façon. Enfin, ajoutons également que les blancs textuels chez Iser sont aussi assimilés aux structures textuelles non-formulées qui laissent l'ouverture aux connexions entre les perspectives dans le texte (segments interactifs ou réseaux) et qui rendent le lecteur capable d'établir une relation entre eux<sup>1</sup>.

Pour conclure, la substance inconnue présentée dans l'œuvre sarrautienne ne va pas sans ébranler considérablement l'horizon d'attente du lecteur, affectant dans son ensemble le processus de la lecture. Le lecteur, privé de ses réflexes de lecture les plus élémentaires, devra obligatoirement déployer un effort de traitement très élevé afin de se constituer une nouvelle conscience, celle qui lui permettra enfin d'accéder à l'univers imaginaire de la romancière. Nous ne pouvons clore ce volet sans proposer, pour les textes de Sarraute, un type de lecture davantage axé sur la perception. Toute lecture relève, bien entendu, de la perception, comme l'atteste ce passage :

En fait, on ne lit pas un texte, mais le corrélat d'une activité énonciative, que nous reconstruisons à travers la perception que nous avons, non seulement des mots et des choses qui composent l'œuvre, mais de la manière dont un sujet perçoit les faits racontés dans la manière dont il nous les donne à percevoir dans le discours qu'il produit, mots et choses n'ayant de réalité au sein du texte que rapportée à une instance cognitive qui les énonce ou les perçoit au sein d'une expérience esthétique permettant de faire le lien des uns aux autres. L'activité de lecture n'est donc pas seulement décodage de phrases écrites ou compréhension de situations décrites, mais expérience vécue d'actes énonciatifs et d'actes perceptifs qui donnent lieu aux images de mondes auxquels le lecteur accède, par la représentation, dans l'énoncé, de l'esthesis énonciative. [...] Ce sont là des événements esthétiques, qui renvoient à l'activité cognitive et perceptive de celui qui parle, en quoi le lecteur doit pouvoir se couler pour non seulement comprendre ce dont il s'agit mais pour vivre esthétiquement son déploiement dans l'énoncé<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Emer O'Beirne, *Reading Sarraute. Dialogue and Distance.*, op. cit., p. 191.

<sup>2</sup> Pierre Ouellet, « Lecture à vue. Perception et réception », dans Denis St-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, op. cit., p. 319.

Cependant, il est clair que, chez Sarraute, l'expérience de la lecture doit être le plus près possible d'une perception sensorielle pure, comme l'entend Béatrice Bloch, c'est-à-dire, d'une perception de l'image qui soit commune à tous, indistinctement de la réception affective de chaque individu<sup>1</sup>. Mais comment est-ce possible d'envisager une telle visualisation de l'image et du rythme qui serait similaire entre lecteurs différents ? Pour répondre à cette question, nous avons, outre les composantes mythiques et symboliques dont nous avons parlé précédemment (qui sont la base sur laquelle se construisent les réseaux), une étude de Mme Bloch. Celle-ci repose sur l'hypothèse selon laquelle deux aspects seraient partagés dans la perception de représentations sensorielles imaginaires : soit « un processus commun permettant d'*imager* ou non<sup>2</sup> », et soit « l'existence de formes globales d'expériences sensorielles<sup>3</sup> ». Nous tiendrons donc compte de ces aspects lors de nos analyses aux chapitres suivants. La nouvelle réalité dont parle Sarraute ne pouvant être saisie que dans et par le texte, il importe également de porter une attention particulière aux structures textuelles qui guident le lecteur. Le lecteur doit faire l'objet de la quête, se mettre lui-même en scène et accepter d'être victime des tropismes. Asso parle d'ailleurs de certains procédés qui auraient pour but « de placer le lecteur en

---

<sup>1</sup> Béatrice Bloch, « Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de *la Bataille de Pharsale* de Claude Simon », (*article consulté le 14-11-2004*), <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=7>>. Texte publié dans « *Figures de la lecture et du lecteur* », *Les Cahiers de narratologie*, n° 11, 2003.

<sup>2</sup> *Ibid.* : le terme « imager » utilisé par la critique signifie « se représenter mentalement » ; « accéder à une image visualisable ».

<sup>3</sup> *Ibidem.*

situation de victime du langage de l'autre<sup>1</sup> », et qui rejoindrait cette idée. En fait, il s'agit de :

placer le lecteur en situation de victime du langage de l'autre, comme il est placé en situation de quête ou d'enquête dans les longues phrases brisées où le verbe attend son sujet ou son complément, où les différentes notations se chevauchent plus qu'elles ne se succèdent, grâce en particulier aux points de suspension où s'abolit toute possibilité de lien logique traditionnel. La syntaxe elliptique permet en effet de donner l'illusion de ce désordre originel où s'enchevêtrent des sensations différentes<sup>2</sup>.

L'écriture de la romancière serait, selon nous, conçue de telle sorte que le récepteur se bute aux mêmes difficultés que celles vécues par les personnages anonymes des romans, le plaçant ainsi dans de bonnes dispositions pour ressentir les tropismes. Nous croyons effectivement qu'il y aurait une similitude entre la position du personnage face à cet *Autre* qui ne cesse de se faire et de se défaire, et celle du lecteur face aux énoncés : le lecteur, devant également composer avec une matière toujours en mouvement, pourrait lui aussi être saisi du « vertige » de celui qui perd ses repères<sup>3</sup>.

Dans notre perspective de recherche, deux approches nous semblent particulièrement révélatrices. D'une part, la théorie de l'énonciation, notamment celle de Van Den Heuver, qui fonde ses analyses sur la réalité textuelle sans toutefois se détacher de l'acte de lecture. Ce dernier démontre d'ailleurs très bien comment certains effets de sens résultent de l'organisation même du discours. Son ouvrage donne plusieurs outils utiles pour l'étude des jeux de voix, des instances narratives et des mécanismes référentiels qui sont, chez Sarraute, créateurs d'incertitude<sup>3</sup>. C'est ce à quoi nous allons nous attarder

<sup>1</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 258.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>3</sup> Voir Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.

dans ce prochain chapitre portant sur le mouvement de déconstruction. D'autre part, la critique thématique de Jean-Pierre Richard nous permettra de couvrir un autre versant de l'écriture sarrautienne, celle qui concerne le mouvement de résonance du sensible que nous étudierons au chapitre final. Richard, tout comme Sarraute, recherche avant tout l'origine des sensations. Celui-ci nous propose, à travers l'analyse thématique, une lecture non linéaire, sensible aux échos et aux ondes provoquées par la répétition et le mouvement de certaines images. Il entend ainsi trouver, comme nous, une unité de sens qui pourrait se mettre en place par l'association en réseaux<sup>1</sup>. Nous pensons que les mouvements de déconstruction et de résonance du sensible travaillent en symbiose pour faire ressentir aux lecteurs les sensations que le texte tente d'exprimer. Cependant, nous préférons ici les étudier séparément, afin de mieux dégager le rôle spécifique de chacun dans l'avènement du sens.

---

<sup>1</sup> Voir Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.

## **CHAPITRE DEUX :**

### **Mouvement de déconstruction :**

### **analyse de *Tropismes* et *Enfance***

Le mouvement de déconstruction, omniprésent dans l'œuvre sarrautienne, a pour dessein d'éloigner le lecteur de ses dispositions habituelles, dans le but, selon nous, de le détacher de toutes idées préconçues et de le refaçonner de façon à ce qu'il soit dans les meilleures conditions possibles pour saisir les tropismes. En d'autres mots, ce mouvement travaillerait, en quelque sorte, à la création d'un contexte d'intellection particulier, nécessaire à la compréhension du texte. Dans le présent chapitre, nous verrons à quels niveaux du texte et de quelle manière la déconstruction se manifeste ainsi que son impact sur l'horizon d'attente du lecteur et sur ses automatismes de lecture. Mais avant de débiter nos analyses proprement dites, il importe de nous arrêter un instant sur la question d'appartenance à un genre, la notion générique étant le premier rapport du lecteur à l'œuvre et, par conséquent, la première déstabilisation possible.

#### **2.1 La question du genre**

Dans notre perspective de recherche, cette question s'avère incontournable. Le genre est, pour reprendre les termes de Laurent Jenny, « une convention discursive » qui permet un classement approximatif des

œuvres, indépendamment de leur singularité<sup>1</sup>. Il réunit des textes divers qui présentent toutefois certaines caractéristiques communes. Les catégories génériques tendent cependant à se modifier dans l'histoire à mesure que les œuvres se transforment et qu'elles transgressent, à divers degrés, les règles établies des genres à une époque donnée. Le genre apparaît, non seulement comme un guide fournissant au lecteur des critères de reconnaissance, mais aussi comme « le fond sur lequel se détache la nouveauté<sup>2</sup> ». Bien que ce système de classement puisse aujourd'hui nous sembler inadéquat pour ce qui a trait aux œuvres modernes<sup>3</sup>, il ne joue pas moins un rôle déterminant lors de la réception. Par exemple, l'intrusion d'un récit merveilleux, sans aucune transition, dans ce que le lecteur croit être une autobiographie, peut laisser celui-ci fort perplexe et l'amener à émettre de graves contre-sens s'il ne prend pas le temps de se questionner sur la véritable nature du livre qu'il est en train de lire et sur la valeur du passage en rupture avec l'ensemble du texte (s'agit-il d'un rêve ? d'une longue métaphore ?). Nous pourrions bien entendu multiplier les exemples, mais il convient plutôt ici de poser une réflexion sur les rapports qu'entretiennent *Tropismes* et *Enfance* avec l'un et l'autre de ces genres et sur les répercussions des « attentes génériques »<sup>4</sup> sur le lecteur.

<sup>1</sup> Voir Laurent Jenny, *Méthodes et problèmes. Les genres littéraires*, Université de Genève, 2003, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr/html>>, (article consulté le 03-08-2004), p. 2-3.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>4</sup> Terme emprunté à Antoine Compagnon qui associe ainsi horizon d'attente et genre littéraire dans son article intitulé *La notion de genre : introduction, forme, style et genre littéraire*, <<http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php>>, (article consulté le 01-11-2004), p. 2 : « L'attente, ai-je envie de dire, est *générique*. Je viens à un livre, ou à une pièce, avec une attente générique : c'est une tragédie, un sonnet, un roman policier, une autobiographie, une thèse, une dissertation, un mémoire de maîtrise... ».

L'œuvre de Nathalie Sarraute s'inscrit dans ce que nous appelons le *Nouveau Roman*, mouvement littéraire qui accueille des romans qui se sont affranchis des règles romanesques réalistes (personnages souvent sans nom, aux contours imprécis, indications spatio-temporelles floues, subverties ou inexistantes, etc.) et présentant une nouvelle vision du monde. Bien que Nathalie Sarraute partage avec les nouveaux romanciers, dont fait notamment partie Alain Robbe-Grillet, les « idées sur cette nécessité d'une transformation du roman<sup>1</sup> », elle s'en démarque toutefois nettement par son écriture attachée aux mouvements intérieurs et non aux descriptions comme c'est le cas chez plusieurs de ses homologues masculins. Bref, l'œuvre sarrautienne ne se soumet pas entièrement aux normes du Nouveau Roman, pas plus d'ailleurs qu'elle n'adhère aux contraintes génériques de la poésie, du théâtre, de l'autobiographie et de l'essai traditionnels, sans pourtant rompre définitivement avec ces derniers. Du roman, par exemple, elle a généralement conservé l'alternance entre narration et dialogue et un cadre narratif de base, quoique épuré et minimaliste. La frontière entre récit et parole étant très mince, les textes peuvent également faire penser, par moment, à des répliques ou à des monologues de théâtre, auquel ils empruntent aussi le caractère dramatique et dynamique. La prose sarrautienne est également et avant tout, fort poétique, du fait de l'importance du choix des mots, de la place accordée au rythme, à l'image et à la disposition. Enfin, ses textes prennent aussi un caractère

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Propos sur la technique du roman », *French Studies*, *loc. cit.*, p. 305.

essayiste, par son goût pour la recherche, la quête d'une vérité et le caractère inachevé (là où il se construit, dans l'essai, une réflexion, il se déploie, chez Sarraute, une impression, une sensation). L'œuvre sarrautienne comporte aussi toute une dimension du conte (à cet effet, nous ne pouvons manquer de nous référer aux brillantes études de Monique Gosselin (sur *Enfance*) et de Sabine Raffy, qui ont toutes deux fait ressortir plusieurs motifs propres au conte : marâtre, fée, magie, lieux féeriques), sans parler des éléments de satire (ce à quoi Sarraute rétorque qu'il s'agirait alors plutôt d'une satire sur elle-même<sup>1</sup>). Pouvons-nous pour autant parler de mélange des genres ? Nous pensons que non. Nous préférons parler d'œuvre à part entière, dont la forme s'est tout simplement adaptée à la singularité du projet, se mouvant à la vision du monde, à cet ordre de sensation que la romancière désirait exprimer. Sarraute n'a-t-elle pas elle-même fortement lutté « pour que le roman cesse enfin d'être considéré comme une forme hybride et impure et pour qu'il acquière toutes prérogatives et la dignité des autres arts<sup>2</sup> » ? À dire vrai, la question du genre n'a d'intérêt pour nous qu'en ce qui concerne ses répercussions sur la lecture. Le genre est en soi une sorte de grille de lecture, qui, comme toute grille critique, fonctionne « comme un filtre qui polarise les éléments du texte d'une façon particulière<sup>3</sup> », ce qui « peut avoir pour effet d'évincer son objet, ou de larges pans de celui-ci, voire de le nier tout simplement<sup>4</sup> ». Il y a donc un

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Propos sur la technique du roman », *French Studies*, *loc. cit.*, p. 311-312.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1706.

<sup>3</sup> Christian Vandendorpe, « Lecture et quête de sens », *loc. cit.*, <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/LectureSens2.htm>>.

<sup>4</sup> Christian Vandendorpe, « Effet de filtre », Université d'Ottawa, (article consulté le 07-07-2004), <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/FiltresLecture2.htm>>.

réel danger de s'écarter de l'essentiel si, par mégarde, il nous prenait l'envie de faire entrer ces textes dans le cadre d'un genre. Une grande ouverture d'esprit est donc de mise lorsque nous abordons les livres de Sarraute.

À première vue, *Tropismes* ne ressemble à aucun autre texte littéraire. Il s'agit certes d'un recueil de textes, mais nous ne pouvons guère nous aventurer plus loin : est-ce de la poésie ? s'agit-il de micro-récits ? En fait, les tropismes n'ont pas de genre vraiment précis, mais il y a lieu de parler de prose poétique, genre dont les attentes, d'ailleurs, ne sont pas très bien définies. A. S. Newman résume bien cet aspect de l'œuvre sarrautienne en les termes suivants :

Œuvre poétique donc. Mais quelle est la nature de cette poésie ? Elle se trouve dans l'utilisation particulière du discours romanesque, ou plutôt *des* discours, c'est-à-dire des différentes « voix » dans le texte. Car, à l'intersection du roman et du drame, Nathalie Sarraute – et c'est là sa véritable contribution à la littérature – a créé une *poésie du discours*. Roman par sa forme extérieure, tenant du drame par l'effacement de la voix narrative au profit de celles des personnages, le texte de Sarraute est poétique dans son inspiration et dans sa réalisation. Il existe une poésie de *mots* : le poète assemble des mots afin de créer des sens qui les dépassent. De la même façon, il y a une poésie des *images*. Ces deux « poésies » jouent un rôle, important même, dans les romans de Sarraute [...]. Nathalie Sarraute a tiré les conséquences de la nature même du roman – un discours qui en contient d'autres – et, en assemblant dans le jeu des Registres et des Optiques ces discours, tel le poète ses mots, crée des sens qui les dépassent. Sa grande innovation est ainsi la réalisation, non pas d'un roman poétique, mais d'une *poésie romanesque, une poésie des discours*<sup>1</sup>.

Il est également question, chez Sarraute, de bribes narratives, souvent itératives, mais qui ne s'inscrivent pas dans le cadre d'un récit événementiel, dont les personnages sont indéfinis et dont l'inscription spatio-temporelle demeure flottante. Ce genre narratif ne se fixe donc pas en un récit et, par conséquent, ne répond pas aux attentes à ce niveau. La trame narrative ne semble plus suivre une intrigue, mais présente plutôt des moments captés sur le

---

<sup>1</sup> Anthony S. Newman, *Une poésie du discours : essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 196-197.

vif, comme photographiés, chaque « moment pris dans sa singularité, saisi avec une impatience comme brutale<sup>1</sup> ». Ce style d'écriture que Dubois nomme *l'instantané* est poussé presque à son paroxysme dans les textes à l'étude qui se veulent l'expression immédiate des perceptions :

L'instantané répond d'abord, et tout simplement, à un intérêt pour certaine catégorie de moments : moments que rien d'extraordinaire ne distingue mais où les choses les plus simples dégagent une séduction particulière. [...] l'instantané se veut mise en valeur de ces moments choisis et pour cela s'entoure de moyens littéraires remarquables. Il s'agit de rendre l'instant de façon immédiate, sans négliger ses détails de toutes sortes, ses modalités passagères, son rythme propre. Il s'agit de le découper dans la trame du récit pour qu'il émerge dans sa prime fraîcheur et dans toute sa singularité. C'est pourquoi [les auteurs de l'instantané] mettent en œuvre deux séries principales de moyens : moyens de l'artiste, et l'on peut même dire moyens « artistes », et moyens du romancier. Les premiers recouvrent une bonne partie du style et certains faits de perspective ou de mise en scène : façons inhabituelles d'exprimer et de présenter le réel qui doivent accrocher le lecteur et lui donner une conscience neuve et particularisée de ce réel. Les seconds visent à assouplir la construction du roman sans redouter de le mutiler. L'intrigue même est menacée, tant est grand le désir de répartir autrement, de fragmenter, tant est réduite la crainte d'éparpiller l'intérêt romanesque<sup>2</sup>.

Bref, *Tropismes*, du point de vue du genre, déroute. Quoiqu'il en soit, les tropismes exigent, selon nous, une lecture davantage axée sur l'émotion, c'est pourquoi nous sommes portée à croire que les textes de la romancière auraient davantage à être lus plutôt comme de la poésie. Mais, encore une fois, une attention trop tournée vers « l'harmonie et la beauté du texte » pourrait faire « perdre contact avec cette sensation initiale, trouble et tremblante, qui doit passer dans la prose<sup>3</sup> ». La déconstruction dans *Tropismes* commence par cette absence de repères génériques bien définis, qui rend les textes difficiles à classer, ce qui a même donné à son auteure l'impression d'avoir engendré un

<sup>1</sup> Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 110.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 207-208.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, « Propos sur la technique du roman », *French Studies*, *loc. cit.*, p. 310 : Sarraute parle en ces termes de la création : l'écrivain trop préoccupé par la beauté et l'harmonie du texte ne pourra créer qu'un texte mort. Notre conception de la lecture comme étant re-création, nous amène ici à appliquer ce phénomène de la création à celui de la réception.

monstre<sup>1</sup>. Il en va de même pour l'ensemble de son œuvre, notamment pour *Enfance* (et ce, malgré cette « impression de simplicité sécurisante<sup>2</sup> » due, entre autres, à la présence d'un réseau nominal<sup>3</sup> et des scènes obligées<sup>4</sup>), comme l'a signalé Sabine Raffy : « sachant qu'il s'agit d'une autobiographie, le lecteur, trompé par de fausses certitudes, pourrait appliquer à *Enfance* des schémas de lecture inadéquats<sup>5</sup> ». Sarraute déconstruit également les attentes des lecteurs qui connaissent ou croient connaître son travail, ceux-ci sachant ce qu'elle a l'habitude de faire et qu'elle fait partie des Nouveaux Romanciers, ne s'attendant surtout pas à un récit autobiographique de sa part. Cependant, bien qu'*Enfance* soit une autobiographie, le texte multiplie les stratégies dans le but de « désamorcer, déstabiliser ce rapport au texte et introduire un doute qui rapproche le lecteur d'une réalité plus intérieure, plus " tropismique " de l'écriture<sup>6</sup> », ce que nous tâcherons de démontrer dans nos analyses. Pour l'instant, mentionnons, par exemple, le choix même du titre *Enfance*, « mot abstrait sans déterminant<sup>7</sup> », qui annonce plutôt « un projet de connaissance, une investigation du réel, par-delà les différences sexuelles et singulières<sup>8</sup> » ou encore, le doute initial du double lié au choix de l'autobiographie : « Alors, tu vas vraiment faire ça ? " Évoquer tes souvenirs d'enfance "...<sup>9</sup> ». Les attentes génériques sont chez Sarraute complètement déjouées, ce qui pousse le lecteur

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1718.

<sup>2</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit., p. 235-236.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 99-100.

<sup>5</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit. p. 233.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 20.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>9</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit., p. 233-234.

à revoir et à réajuster la nature de sa collaboration, afin qu'il puisse être en mesure, comme nous le verrons, de tirer le sens émotionnel du texte.

## 2.2 Lecture et sensation

Le sens, chez Sarraute, est directement lié aux sensations. Si divers parcours de lecture demeurent possibles pour aller à la rencontre de ces impressions, nous nous intéresserons maintenant, plus particulièrement, à l'histoire tropismique telle que vécue par les sujets percevant (les fameux personnages porteurs d'états dont parle Sarraute) et transmise au lecteur par un sujet énonciateur (le narrateur), en dégagant les effets de sens rattachés aux conditions d'énonciation et aux mécanismes référentiels, qui sont, chez la romancière, créateurs d'incertitude. Par là, nous entendons dévoiler le processus par lequel le texte tend à faire éprouver au lecteur les sensations décrites en le déstabilisant, puis en orientant son attention vers les éléments syntaxiques susceptibles de faire apparaître le sens émotionnel de l'énoncé, et ainsi le guider vers une représentation perceptive commune. En d'autres termes, nous tenterons de voir, comment Sarraute parvient à émouvoir son lecteur et à lui faire vivre une expérience esthétique qui dépasse la simple réception affective et individuelle. Pour réussir à bien cerner l'émotion, encore faut-il d'abord être en mesure d'en reconnaître les signes. C'est ce que nous tenterons de dégager à partir de l'analyse de l'extrait suivant (que nous avons numéroté pour faciliter l'analyse<sup>1</sup>), tiré d'*Enfance*, qui nous semble, à cet égard

---

<sup>1</sup> Chose que nous ferons chaque fois que nécessaire dans le présent mémoire.

très révélateur, puisqu'il raconte l'expérience très forte d'une sensation pour ainsi dire initiatique :

1) Je venais d'en écouter un passage... je regardais les espaliers en fleurs le long du petit mur de briques roses, les arbres fleuris, la pelouse d'un vert étincelant jonchée de pâquerettes, de pétales blancs et roses, le ciel, bien sûr, était bleu, et l'air semblait vibrer légèrement... 2) et à ce moment-là, c'est venu... quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, quand, amoindrie, en partie effacée elle me revient, 3) j'éprouve.. mais quoi ? quel mot peut s'en saisir ? pas le mot à tout dire : « bonheur », qui se présente le premier, non pas lui... « félicité », « exaltation », sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas... et « extase »... comme devant ce mot ce qui est là se rétracte... « joie », oui, peut-être... ce petit mot modeste, tout simple, peut effleurer sans grand danger... 4) mais il n'est pas capable de recueillir *ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes... des ondes de vie*, de vie tout court, quel autre mot ?... 5) de vie à l'état pur, aucune menace sur elle, aucun mélange, elle atteint tout à coup l'intensité la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre... jamais plus cette sorte d'intensité-là, pour rien, parce que c'est là, *parce que je suis dans cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre... je suis en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à moi*<sup>1</sup>.

Le début du passage, écrit à l'imparfait (1), nous renseigne d'entrée de jeu sur la valeur passée de l'événement, raconté par l'auteure rendue adulte<sup>2</sup>. L'emploi de ce temps de verbe, qui implique notamment une distance entre le présent et le passé, permet ainsi à la narratrice de recréer, à l'arrière plan, l'atmosphère empreinte de sérénité et de gaieté qui régnait, sans pourtant sombrer dans le menu détail. Il s'agit en fait d'une simple énumération qu'il ne faut toutefois pas considérer comme pure fioriture. L'accent est d'ailleurs mis, par la double répétition, sur ce segment (4 et 5), ce qui témoigne de son importance au sein du texte. La répétition ici, et chez Sarraute en général, sort en fait la description du jardin de la représentation du cliché pour lui faire, par l'opération même de la

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 66 (nous soulignons).

<sup>2</sup> La vie de la romancière est relatée, dans *Enfance*, par trois narratrices distinctes représentant toutes, bien entendu, la signataire de l'autobiographie : Nathalie Sarraute adulte, son double (qui joue plusieurs rôles dont celui du lecteur implicite) et Nathalie Sarraute enfant (Natacha, dont le discours, contrairement à celui des deux autres locutrices, est généralement écrit au présent).

répétition, une *re-présentation* intensive<sup>1</sup>, au sens de ce qui se présente à nouveau, le temps présent utilisé épousant d'ailleurs cette représentation. Les verbes « regardais » et « semblait » montrent bien que les éléments constituant le paysage apparaissent au sujet qui le donne à voir au lecteur à travers sa propre perception, traduisant ainsi, implicitement, son état d'âme (« l'humeur la plus banale [pouvant] affecter l'image du monde qui nous entoure<sup>2</sup> »). Dans la même foulée, le sujet qui voit le paysage mentalement (dans 1) n'est pas en fusion avec celui-ci, mais revit, à partir de cette image qu'il a conservée en mémoire, cette même sensation de plénitude et d'union. Cela montre bien que l'émotion concerne aussi bien le sujet qui la perçoit que l'objet qui la provoque (objet interne, le souvenir, et externe, la vue du paysage), c'est-à-dire qu'elle peut être perçue, par le lecteur notamment, non seulement par l'état du sujet sensible (ses paroles, ses mimiques et son comportement reflétant son humeur), mais aussi par l'état de l'objet, par l'image du monde propre au sujet percevant (les descriptions des lieux et des paysages qui l'entourent reflétant sa conscience). Les expressions utilisées ont, par ailleurs, un puissant pouvoir évocateur. L'image vue et mémorisée par le « je » autobiographique est communiquée aux lecteurs sans trop de précision, ce qui permet à ces derniers, ayant « des expériences différentes dans leurs composantes précises et non dans leurs formes globales<sup>3</sup> », une visualisation sensorielle commune :

<sup>1</sup> Au sujet de la représentation intensive liée à la répétition dans l'écriture : voir Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

<sup>2</sup> Michel Collot, *La matière émotion*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>3</sup> Béatrice Bloch, « Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de *La Bataille de Pharsale de Claude Simon* », *loc. cit.*, <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=7>>.

celle de la nature telle qu'elle leur est probablement déjà apparue et dont ils ont conservé une sorte d'image mentale. Mentionnons que la narratrice sait d'emblée qu'il s'agit ici d'un cliché. L'ironie est d'ailleurs très perceptible dans « le ciel, *bien sûr*, était bleu » (en 1), le « bien sûr » signalant implicitement le cliché et la distance ironique prise avec celui-ci. De plus, ce cliché devient le lieu commun qui permet également au lecteur d'entrer dans l'image. Ce paysage devenu admirable par les nombreux adjectifs qui l'accompagnent, place d'entrée de jeu le lecteur dans l'expérience thymique de la locutrice, le préparant de cette façon, à recevoir l'imminente sensation. Ce fragment doit donc être considéré comme le tremplin de la sensation, aussi bien pour le lecteur que pour la narratrice qui plonge subitement, à partir de ce simple souvenir, de cette unique image de la nature magnifiée, au cœur de l'émotion, comme le démontre le brusque glissement du passé (« je venais » ; « je regardais » ; « était » ; « semblait » ) au présent ((3) « j'éprouve »). L'emploi du présent, qui traduit généralement l'acte d'élocution de Natacha (Sarraute enfant), dénote ici, non pas un changement de locuteur (il s'agit bien encore de Sarraute adulte, comme le laisse entendre le déictique « maintenant » et l'expression « après tant de temps écoulé » référant au temps de l'énonciation), mais bien une réactualisation de la sensation (« elle me revient » et non elle me vient), ce qui donne un effet d'interpénétration entre les deux moments où est survenue la sensation, dont l'intensité en est ainsi renforcée, bien qu'elle se soit, dans la même foulée, transformée :

et à ce moment-là, c'est venu... quelque chose d'unique... *qui ne reviendra plus jamais de cette façon*, une sensation d'une telle violence qu'encore maintenant, après tant de temps écoulé, *quand, amoindrie, en partie effacée* elle me revient [...] elle atteint tout à

coup *l'intensité* la plus grande qu'elle puisse jamais atteindre... *jamais plus cette sorte d'intensité-là*, pour rien.

« Ce qu'il faut dire, c'est que toute sensation se modifie en se répétant, et que si elle ne paraît pas changer du jour au lendemain, c'est parce que *je l'aperçois maintenant à travers l'objet qui en est cause, à travers le mot qui la traduit*<sup>1</sup> ». Ici, la répétition du mot « intensité » exemplifie l'intensité même de la répétition, laquelle *re-présente* intensivement la sensation. Répétition, gradation et accumulation, procédés très fréquents dans les textes sarrautiens, confèrent alors à l'écriture une grande charge affective, une dramatisation, qui fait de cet extrait un véritable poème en prose. Par ailleurs, l'impression provoquée par cette rencontre entre sujet percevant et objet provocateur (qui a lieu, il va sans dire, dans un espace-temps déterminé, l'« ici-maintenant »), est toujours en « perpétuel devenir<sup>2</sup> » et « la durée où [elle] se développe est une durée dont les moments se pénètrent<sup>3</sup> ». C'est pourquoi il importe, lorsque nous désirons étudier les sensations, de tenir compte des conditions d'énonciation qui nous informent non seulement de la distance du locuteur à l'égard de son énoncé et des sujets évoqués, mais aussi de sa position dans l'univers qu'il décrit : comme *éprouver* « est une manière à la fois de " se sentir " et de " se situer " dans le monde<sup>4</sup> », de telles analyses devraient nous permettre de saisir le contexte dans lequel les sensations apparaissent et, ainsi, nous amener à repérer les manières dont elles deviennent, pour le lecteur, perceptibles. En effet, le lecteur

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France., 1985, [1927], p. 98 (nous soulignons).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>4</sup> Michel Collot, *La matière émotion*, *op. cit.*, p. 11.

doit, lui aussi, avoir la possibilité de se positionner dans le monde qui lui est présenté s'il veut parvenir à participer à l'expérience émotionnelle. C'est donc par l'image frappante et universelle de la nature revêtant ses plus belles formes et couleurs que le lecteur est projeté dans l'état extatique qui a saisi, deux fois, de façon totalement différente, Natacha et la romancière. Effectivement, l'émotion vécue par la petite fille n'est pas de la même envergure et ne provient pas de la même source que celle revécue par l'adulte qui résulte, pour sa part, d'un souvenir, donc d'un *objet* interne<sup>1</sup>. Lors de sa première apparition, la cause de la sensation est plutôt extérieure. Dans un tel cas, nous ne pouvons dire avec exactitude de quel objet il s'agit : est-ce la beauté du paysage qui bouleverse Natacha ? L'agréable compagnie de son père et de sa belle-mère ? Le passage du conte d'Andersen<sup>2</sup> ? Nous pouvons aisément supposer que c'est le mélange de ces trois *stimuli* qui a créé les conditions propices à l'expansion de la sensation. Quoiqu'il en soit, il ne fait aucun doute que « l'émotion [demeure] inséparable de l'image du monde<sup>3</sup> » : c'est par l'abolition de toute distance entre elle et le paysage (4 et 5) que Sarraute est parvenue à verbaliser la force de cette sensation indicible (l'impuissance des mots face à l'expression des sentiments est d'ailleurs clairement mentionnée (4)). En fait,

---

<sup>1</sup> « À l'origine de l'émotion, il y a toujours une rencontre. L'objet ou l'événement qui la provoque peut être interne : un rêve, un souvenir involontaire, par exemple. Mais il se présente à la conscience de manière inopinée, déjouant ses attentes et ses prises et donc moins comme l'une de ses propriétés qu'avec une intime étrangeté. [...] en revanche, la cause de l'émotion [peut être] extérieure », Michel Collot, *La matière émotion*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>2</sup> Nous pouvons effectivement présumer que le conte d'Andersen entendu par l'enfant ait pu la sensibiliser à la beauté de la nature. Andersen est lui-même reconnu pour son goût pour la beauté (des personnages et de la nature) qu'il rend « de façon poétique, enflée parfois d'un brin de lyrisme romantique qui fait apparaître des images évocatrices » semblables à celles que nous retrouvons dans cet extrait d'*Enfance*. (Article consulté le 06-12-2004), <<http://www.ricochetjeunes.org/auteur.asp?name=Andersen&surname=Hans+Christian>>.

<sup>3</sup> Michel Collot, *La matière émotion*, *op. cit.*, p. 13.

les mots ne peuvent pas désigner la sensation, au mieux, ils parviennent à l'effleurer, le tremblé des mots s'approchant alors du tremblé de la sensation. C'est donc par l'usage de la répétition, des déplacements infimes, d'une variation à une autre, que l'écriture permet, de façon non représentative, de saisir quelque chose dans son mouvement. Par ailleurs, le passage du dehors au dedans opéré par la fusion de l'être et du monde (qui a fait en sorte que la sensation euphorisante, celle qui a empli Natacha, l'a débordée, s'est matérialisée en s'insérant dans « cela, dans le petit mur rose, les fleurs des espaliers, des arbres, la pelouse, l'air qui vibre... [elle a été] en eux sans rien de plus, rien qui ne soit à eux, rien à [elle] »), illustre bien les rapports de force et de distance en jeu lorsqu'il est question de l'émotion : « elle saisit le sujet de telle manière qu'il ne saurait la maîtriser ni la mettre à distance ; il ne se tient pas en face d'elle, il lui appartient<sup>1</sup> ». Bref, bien que la narratrice ne puisse ni la nommer ni la qualifier (à cause de l'existence d'une tension, d'un écart, entre le mot et le ressenti), la sensation est reconduite autrement, soit dans le mouvement même de l'écriture dont le pouvoir de métamorphose (répétition et variation) et d'intensité donnent à éprouver ce qu'elle dit ne pas pouvoir verbaliser.

---

<sup>1</sup> Michel Collot, *La matière émotion*, op. cit., p. 11.

## 2.3 Instances narratives, voix et mécanismes référentiels

### 2.3.1 Le cas de tropismes

Ils semblaient sourdre de partout, éclos dans la tiédeur un peu moite de l'air, ils s'écoulaient doucement comme s'ils suintaient des murs, des arbres grillagés, des bancs, des trottoirs sales, des squares.

Ils s'étiraient en longues grappes sombres entre les façades mortes des maisons. De loin en loin, devant les devantures des magasins, ils formaient des noyaux plus compacts, immobiles, occasionnant quelques remous, comme de légers engorgements.

Une quiétude étrange, une sorte de satisfaction désespérée émanait d'eux. Ils regardaient attentivement les piles de linge de l'Exposition de Blanc, imitant habilement des montagnes de neige, ou bien une poupée dont les dents et les yeux, à intervalles réguliers, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, toujours à intervalles identiques, s'allumaient de nouveau et de nouveau s'éteignaient.

Ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines, ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner. Et les petits enfants tranquilles qui leur donnaient la main, fatigués de regarder, distraits, patiemment, auprès d'eux, attendaient<sup>1</sup>.

La première chose qui frappe à la lecture de ce premier tropisme du recueil, est l'utilisation de la troisième personne du pluriel pour ouvrir le texte, « ils » qui ne renvoie à personne, qui est *insituable*. Les troisièmes personnes du singulier et du pluriel sont en fait considérés comme des « non-personnes<sup>2</sup> », qui ne peuvent être comprises qu'à partir de leur antécédent qui leur confère une identité. De ce fait, le lecteur est d'emblée placé dans une situation inconfortable, ne sachant pas de qui ou de quoi il s'agit. Il n'a ainsi d'autres choix que celui de poursuivre la lecture de l'énoncé et tenter d'en déduire le signifié, notamment à partir des verbes qui le renseignent sur « ils » et des adjectifs qui les qualifient. Cependant, la suite du premier paragraphe demeure

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>2</sup> Par opposition aux première et deuxième personnes du pluriel et du singulier qui « se voient attribuer une interprétation par la seule situation d'énonciation » : Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française. Embrayeurs*, « Temps », *Discours rapporté*, Paris, Classique Hachette, 1981, p. 13.

plutôt ambiguë à cet égard. Elle a même pour effet d'induire le lecteur en erreur : les verbes « sourdre », « s'écoulaient » et « suintaient » réfèrent plutôt, dans leur signification première, à quelque chose de liquide. Alliés au participe adjectival « éclos », qui se dit, entre autres, d'un œuf qui s'ouvre, ils empêchent le lecteur de se fabriquer mentalement des sujets trop précis. Seule l'idée d'une substance magmatique, à l'état larvaire, peut lui venir à l'esprit. Le deuxième paragraphe peut encore, jusqu'à un certain point, se lire dans cette même optique, mais le paysage urbain se précise toutefois un peu : le « ils » se resserrant autour des devantures, une vague idée de foule commence à émerger, mais de façon encore incertaine, encore *tremblée*. Le troisième paragraphe, pour sa part, déjoue toutes attentes en introduisant des états d'âme (« quiétude » ; « satisfaction ») et le verbe « regardaient » suivi de l'adverbe « attentivement », qui ne peuvent nullement s'appliquer à cette substance informe et sans conscience que le lecteur s'était imaginée au départ, mais dont il gardera les traces en mémoire. Il devra attendre la clôture du texte, soit l'arrivée des « petits enfants tranquilles qui *leur* donnaient la main », pour s'apercevoir, à rebours, qu'il s'agissait bien là d'individus, en l'occurrence, des parents de ces enfants. Le texte est ainsi conçu afin que l'attention du lecteur soit portée, non pas sur les sujets ni sur l'événement qui les réunit (dont la visualisation aurait étouffé dans l'œuf la sensation), mais bien sur le mouvement ou, devrions-nous dire, sur les mouvements occasionnés d'une part, par la masse *grouillante* qu'« ils » formaient et, d'autre part, par le clignotement des yeux de la poupée qui, « à intervalles réguliers, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, toujours à intervalles

identiques, s'allumaient de nouveau et de nouveau s'éteignaient » (ceci étant, encore une fois, une répétition intensive, mimétique en l'occurrence). Tout est donc mis en œuvre pour ne pas détourner le lecteur de ces mouvements qui constituent tous deux (avec le rythme des phrases<sup>1</sup>) le sens émotionnel du texte, qui ne vient cependant que graduellement : « ils » ne représentant pas tout de suite les gens, la reconnaissance est retardée. « La perception du lecteur est marquée par le fait que l'information concrète est différée<sup>2</sup> ». D'abord il y a la sensation effleurée, et, par ailleurs, le mouvement même de la reconnaissance auquel le texte invite qui ressaisit celle-ci dans son mouvement tropismique. Même le narrateur semble s'effacer derrière ces mouvements. Hormis quelques éléments syntaxiques trahissant un jugement de valeur (« *comme s'ils* » ; « *une sorte de satisfaction désespérée* » ; « *imitant habilement* ») et la présence, en début de texte, du verbe « sembler » qui, comme nous l'avons vu, montre l'acte de perception du locuteur (trahissant la primauté de la perception sur le savoir, qui s'avère incertain), il est grammaticalement quasi inexistant. Sa position devient alors celle du témoin « qui installe le filtre de son regard entre la "chose" focalisée et la représentation que le lecteur peut s'en faire<sup>3</sup> », transgressant parfois les limites de la simple

<sup>1</sup> « La forme suit de très près les mouvements du fond. Là où les gens " s'étiraient ", la phrase elle-même s'étire, et dès qu'il s'agit de " noyaux ", la phrase forme, par le groupement des mots et des sons, ses propres " noyaux ", " remous ", et " légers engorgements ". Au lieu de nous décrire des sensations, ce texte poétique nous les fait éprouver, nous soumettant, par le rythme et la répétition, à la fascination des clignotements de la lumière, et nous mêlant intimement, péniblement même, à la docilité effrayante des enfants » : Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1734.

<sup>2</sup> Ce procédé *d'intellection différée*, qui consiste « à suspendre la saisie intellectuelle de la situation surtout dans ses aspects référentiels pour mieux laisser paraître les aspects affectifs », est très courant chez Sarraute : A. S. Newman, *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 62.

<sup>3</sup> Pierre Ouellette, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité, op. cit.*, p. 97.

observation extérieure (puisque nous ne pouvons savoir ce que les autres pensent), en proposant ses propres interprétations : il dit, par exemple, « qu'ils reportaient toujours à l'intervalle suivant le moment de s'éloigner » (et non qu'ils semblaient vouloir le faire) et que les enfants sont « fatigués de regarder » (et non qu'ils avaient l'air fatigués), ce qui s'oppose, en quelque sorte, au « ils semblaient » du début, où la perception prévaut sur l'intellection. C'est cependant dans sa manière de relater l'événement que la sensation devient perceptible. Le mouvement initial des sujets est complètement interrompu par « le pouvoir paralysant de ce qui est fixe et réglé<sup>1</sup> », soit le clignotement des yeux de la poupée sur lequel l'accent est mis par la répétition des termes « s'allumaient » et « s'éteignaient ». L'inertie finale dans laquelle les sujets sont plongés (« ils regardaient longtemps, sans bouger, ils restaient là, offerts, devant les vitrines [...] » ne s'oppose pas, comme nous pourrions le croire, à leur mouvement frénétique du début. Ils répondent tous deux, selon nous, à la dépossession des sujets, reliée à la « fascination hypnotique<sup>2</sup> » exercée par la poupée : le mouvement de ce qui semblait au départ (ce qui reste ancré dans la mémoire du lecteur) une substance dénuée de conscience propre (à l'état larvaire) vient ici renforcer cette idée de non-être propre aux sujets hypnotisés. Mentionnons, au passage, qu'« au blanc de la vitrine [Exposition de blanc] répond le blanc de non-être dans l'existence de gens hypnotisés<sup>3</sup> ». Ainsi, l'Exposition devient un lieu métaphorique se référant à ces consciences

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1734.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

condamnées à rester tel un endroit vide et incertain. Autre fait intéressant, ce sont les grands, et non les petits, qui sont fascinés par la poupée (objet pourtant généralement conçu pour amuser les enfants). Cela renverse ainsi les idées toutes faites et déjoue, encore une fois, les attentes préconçues. Bref, le texte, qui joue ici sur la « décontextualisation [des] énoncés, [en] ne fournissant qu'à retardement les données nécessaires à la compréhension d'énoncés antérieurs<sup>1</sup> », réussit à faire éprouver la sensation décrite, notamment par la mise en échec des automatismes de lecture : le lecteur étant, dans un premier temps, empêché d'imaginer avec justesse ce qui se trame sous ses yeux, se voit obligé de produire un plus grand effort de traitement afin de trouver, en aval, les indices manquants. Son attention est ainsi dirigée vers les éléments syntaxiques mis en relief par l'acte d'énonciation, qui lui serviront, combinés avec le profil vague qu'il a gardé en mémoire, à tirer, d'une certaine façon, le sens émotionnel du texte : parce que la représentation est retardée, qu'elle se fait graduellement et qu'elle est précédée de perceptions non identifiables (du moins, au début), la représentation de la scène devient indissociable d'une impression, d'une perception émotive emmagasinée en mémoire. Plusieurs tropismes du recueil procèdent ainsi à la décontextualisation de l'énoncé dans le but d'« entraver nos routines de traitement<sup>2</sup> » et de nous *faire voir* autrement. Sarraute use d'ailleurs de diverses stratégies qui nous obligent à effectuer quelques réajustements dans notre façon d'appréhender le sens du texte. Il

---

<sup>1</sup> Christian Vandendorpe, « La lecture entre déchiffrement et automatisation », dans Denis St-Jacques (dir.), *L'acte de lecture, op. cit.*, p. 249.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 247.

peut s'agir, entre autres, de l'intrusion d'un *sujet* dont nous ne connaissons rien et qui est appelé à disparaître aussi subitement qu'il est apparu. C'est le cas notamment du pronom « ils » qui survient au sixième paragraphe du onzième tropisme, sans véritable antécédent et sans autre but apparent que celui de porter la sensation :

1) Elle avait compris le secret. Elle avait *flairé* où se cachait ce qui devait être pour tous le trésor véritable. Elle connaissait « l'échelle des valeurs ».

2) [...]

3) *Comme un cloporte*, elle avait *rampé insidieusement* vers eux et découvert *malicieusement* « le vrai de vrai », *comme une chatte* qui se poulèche et ferme les yeux devant le pot de crème déniché.

4) Maintenant elle le savait. Elle s'y tiendrait. *On* ne l'en délogerait plus. Elle écoutait, elle absorbait, *gloutonne, jouisseuse et âpre*. Rien ne devait lui échapper de ce qui leur appartenait : les galeries de tableaux, tous les livres qui paraissaient... Elle connaissait *tout cela*. Elle avait commencé par « Les Annales », maintenant elle se glissait vers Gide, bientôt elle irait prendre des notes, *l'œil intense et cupide*, à « L'Union pour la vérité ».

5) Sur *tout cela* elle se promenait, *flairait partout*, soulevait tout de ses doigts aux ongles carrés ; dès qu'on parlait vaguement *quelque part de cela*, son regard s'allumait, elle tendait le cou *avidement*.

6) *Ils en éprouvaient une répulsion indicible*. Lui cacher *cela* – vite – avant qu'elle *ne le flaire*, l'emporter, le soustraire à son *contact avilissant*... Mais elle les déjouait, car elle connaissait tout. *On* ne pouvait lui cacher la cathédrale de Chartres. Elle savait tout sur elle. *Elle avait lu ce qu'en pensait Péguy*.

7) [...]

8) Ils étaient ainsi un grand nombre comme elle, *parasites assoiffés et sans merci, sangsues fixées* sur les articles qui paraissaient. *Limaces collées partout* et répandant *leur suc* sur des coins de Rimbaud, *suçant* du Mallarmé, se passant les uns aux autres et *engluant de leur ignoble compréhension* Ulysse ou les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*<sup>1</sup>.

« Ils », sujet aux « contours indistincts <sup>2</sup> », demeure un ensemble assez flou qui peut, en ce sens, très bien jouer le rôle du pronom « on » dont il est d'ailleurs entouré (le « ils » étant cependant moins inclusif que le « on ») : il peut donc aussi bien être interprété comme renvoyant au narrateur (« on » pris dans le sens du « je » élargi) ou à un groupe anonyme côtoyant la personnalité décrite,

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op. cit., p. 69-71 (nous soulignons).

<sup>2</sup> Christian Vandendorpe, « La lecture entre déchiffrement et automatiser », dans Denis St-Jacques (dir.), *L'acte de lecture*, op. cit., p. 249.

qu'être perçu comme le commun des mortels, dont fait partie le lecteur : le premier « ils » est réactif par rapport à « elle » (en 6) ; le deuxième « ils » s'apparente à « elle » (en 8). Autrement dit, non seulement nous ne savons pas très bien à qui « ils » se réfère (première déstabilisation), mais en plus, il change, se métamorphose dans le mouvement du texte (deuxième déstabilisation). Une étude de la situation d'énonciation prouve que le locuteur se situe dans la même position conflictuelle que le « ils *réactif* » face à « la figure de l'intellectuelle rapace<sup>1</sup> » qu'il présente, d'une part, par des comparaisons et des images qui tissent un réseau qui fait de « elle » et de ceux qui lui ressemblent un parasite et un animal gourmand : « comme un cloporte » est relayé en 8 par le réseau des images du parasite rampant (« parasites assoiffées et sans merci », « sangsues fixées ») qui concerne, cette fois, le « ils » qui pourrait aussi bien être le lecteur. Ce cloporte rampant se métamorphose en « chatte gourmande ». D'autre part, des adjectifs (« gloutonne, jouisseuse et âpre » « l'œil intense et cupide », etc.), des adverbes (« insidieusement », « malicieusement », etc.), des verbes (« flairé », « rampé », etc.) très péjoratifs et relevant souvent du domaine animal, viennent amplifier, c'est-à-dire peaufiner les figures du parasite et de l'animal gourmand et rusé. De plus, la tournure ironique, voire sarcastique que prend le sixième paragraphe (« On ne pouvait lui cacher la cathédrale de Chartres. Elle savait tout sur elle. Elle avait lu ce qu'en pensait Péguy ») laisse bien transparaître le profond mépris de l'instance narrative pour une personne

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1737.

qui croit tout savoir lorsque, dans les faits, elle n'est capable que de s'approprier la pensée des autres. Tous ces éléments lexicaux (et figurés) avec lesquels le narrateur crée l'univers fictif, sont bel et bien des traces de sa présence, qui nous renseignent sur son rapport avec le monde qu'il décrit, et qui est, dans ce cas-ci, un rapport de répulsion qui transparaît dans le jugement de valeur (dimension axiologique du discours) impliqué dans le réseau d'images, jugement que nous avons attribué à l'instance narrative. Dès lors, nous pouvons aisément assigner à cette dernière une place dans le premier « ils » (en 6) de « *Ils* en éprouvaient une répulsion indicible [...] », comme si, non seulement elle observait, mais aussi, participait *émotivement* à l'événement. Cet usage particulier du pronom « ils », tout comme celui du « on » fréquemment utilisé par la romancière, fait donc en sorte, si l'on peut dire, de réduire, ou plutôt, de renverser les frontières entre les instances du texte. À un premier niveau d'interprétation, c'est à l'intérieur même du récit que se renverse la fonction du « ils », sans pour autant que cela déborde sur le lecteur. Dans un deuxième temps, le lecteur peut aussi se situer à l'intérieur des frontières en question, se plaçant ainsi au cœur de la sensation, et ce, grâce au caractère impersonnel et anonyme (et changeant) du pronom qui laisse une place vide que le lecteur peut alors occuper.

La façon dont s'organise la mise en discours des paroles rapportées a pour ainsi dire une sorte de pouvoir unificateur entre les diverses instances du texte littéraire. Par exemple, dans le deuxième tropisme, l'ensemble des paroles rapportées de façon directe ne se compose que de pures banalités :

[...]

1) Elle parlait à la cuisinière pendant des heures, s'agitant autour de la table, s'agitant toujours, préparant des potions pour eux ou des plats, elle parlait, critiquant les gens qui venaient à la maison, les amis : « et les cheveux d'une telle qui vont foncer, ils seront comme ceux de sa mère, et droits; ils ont de la chance, ceux qui n'ont pas besoin de permanente ». – « Mademoiselle a de beaux cheveux », disait la cuisinière, « ils sont épais, ils sont beaux malgré qu'ils ne bouclent pas ». – « Et un tel, je suis sûre qu'il ne vous a pas laissé quelque chose. Ils sont avarés, avarés tous, et ils ont de l'argent, ils ont de l'argent, c'est dégoûtant. Et ils se privent de tout. Moi, je ne comprends pas ça. » - « Ah ! non, disait la cuisinière, non, ils ne l'emporteront pas avec eux. Et leur fille, elle n'est toujours pas mariée, et elle n'est pas mal, elle a de beaux cheveux, un petit nez, de jolis pieds aussi. »- « Oui, de beaux cheveux, c'est vrai, disait-elle, mais personne ne l'aime, vous savez, elle ne plaît pas. Ah! C'est drôle vraiment »<sup>1</sup>.

L'important n'est donc pas dans le contenu des paroles rapportées (ce qui est dit), mais dans la manière dont ces dernières apparaissent au sujet percevant, le « happ[ant] au passage<sup>2</sup> », « comme une sorte de bave poisseuse [...] s'infiltr[ant] en lui, se coll[ant] à lui, le tapiss[ant] intérieurement<sup>3</sup> ». L'enchaînement de ce flot de paroles produit ainsi, chez le lecteur, le sentiment d'être, lui aussi, envahi par des futilités, (elles peuvent sembler ne rien lui apprendre, dans un premier temps, sur l'histoire qu'il est en train de lire), ce qui peut devenir, pour lui comme pour le sujet percevant, assommant : « Ils se retourneraient sur lui et, d'un coup, il ne savait comment, l'assommeraient<sup>4</sup> ». Mais d'une façon très habile, ce texte implique bel et bien une histoire avec des personnages et quelques événements, histoire dont nous ne pouvons saisir que l'ébauche que le texte nous invite à esquisser : la différence, la singularité de cette fille pourtant « bien » qui n'est aimée de personne<sup>5</sup> et l'avarice de ces

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op. cit., p. 15-16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>5</sup> Plusieurs scènes d'*Enfance* tournent autour de cette dialectique de la différence qui provoque de l'indifférence de la part des autres, voire de la haine.

gens qui fait écho à l'avarice de la mère de Natacha vue par les domestiques<sup>1</sup>. L'attention du lecteur est alors braquée, par une mise en relief répétitive, sur le mouvement circulaire de « la pensée humble et crasseuse, *piétinante, piétinant, toujours sur place, tournant en rond, en rond*, comme s'ils avaient le vertige mais ne *pouvaient s'arrêter*, comme s'ils avaient mal au cœur mais ne *pouvaient pas s'arrêter*, comme *on se ronge les ongles, [...]*<sup>2</sup> », mouvement qui ne mène à rien et qui conduit (comme le lecteur en a déjà fait l'expérience, mais d'une toute autre façon, dans le premier tropisme) à l'inertie, au cercle vicieux d'un mouvement incessant. L'écriture, par les répétitions « piétinante, piétinant », « tournant en rond, en rond » et « ne pouvaient s'arrêter », devient alors elle-même piétinante, reproduisant ainsi, chez le lecteur, le surplace vécu par les personnages. Le passage du « ils » au « on » produit ici un effet quasi fusionnel entre les instances internes et externes. Cette assimilation est d'ailleurs renforcée par l'utilisation de ce qui nous semble être très près du discours indirect libre dans les paragraphes suivants :

1) *Il n'y avait rien à faire. Rien à faire.* Se soustraire était impossible. Partout, sous des formes innombrables, « traîtres » (« c'est traître le soleil d'aujourd'hui, disait la concierge, c'est traître et on risque d'attraper du mal. Ainsi, mon pauvre mari, pourtant il aimait se soigner... »), partout, sous les apparences de la vie elle-même, cela *vous* happait au passage, quand *vous* passiez en courant devant la loge de la concierge, quand *vous* répondiez au téléphone, déjeuniez en famille, invitiez des amis, adressiez la parole à qui que ce fût.

2) *Il fallait* leur répondre et les encourager avec douceur, et surtout, surtout ne pas leur faire sentir, ne pas leur faire sentir un seul instant qu'*on* se croyait différent. Se plier, se plier, s'effacer : « Oui, oui, oui, oui, c'est vrai, bien sûr », voilà ce *qu'il fallait* leur dire, et les regarder avec sympathie, avec tendresse, sans quoi un déchirement, un arrachement,

<sup>1</sup> « J'ai entendu Gacha dire à mots couverts aux autres : " Elle "... et je savais que ce " elle " désignait maman... " elle est en somme très bien, elle ne crie jamais, elle est polie, et pour ce qui est de la nourriture, il n'y a pas à se plaindre, sauf pour la viande... Tu as vu ces morceaux ?... " [...]. Les repas où il a de la viande coupée en parts que maman distribue aux bonnes deviennent un supplice. " Maman est avare. " " Maman n'est pas reconnaissante. " " Maman est mesquine "... »: Nathalie Sarraute, *Enfance, op. cit.*, p. 101-102.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes, op. cit.*, p. 16 (nous soulignons).

quelque chose d'inattendu, de violent allait se produire, quelque chose qui jamais ne s'était produit et qui serait effrayant.

3) Il lui semblait qu'alors, dans un déferlement subit d'action, de puissance, avec une force immense, il les secouerait comme de vieux chiffons sales, les tordrait, les déchirerait, les détruirait complètement.

4) Mais il savait aussi que c'était probablement une impression fautive. Avant qu'il ait le temps de se jeter sur eux – avec cet instinct sûr, cet instinct de défense, cette vitalité facile qui faisait leur force inquiétante, ils se retourneraient sur lui et d'un coup, il ne savait pas comment, l'assommeraient<sup>1</sup>.

S'agit-il ici d'un discours entièrement imputable au narrateur (voix du narrateur) ou d'une traduction, du moins en partie, des propos du sujet percevant en style indirect libre ? Ce qui est certain, c'est que la voix du narrateur tend à se confondre avec celle du personnage sensible. Plusieurs voix semblent en fait se superposer ici (et dans les textes de Sarraute en général) : les paroles des locuteurs (qui, dans l'ensemble, sont rapportées de façon directe), la voix d'une certaine conscience sociale, qui parle, dans ce cas-ci, à travers les propos de la concierge, (« c'est traître le soleil d'aujourd'hui, disait la concierge, c'est traître et on risque d'attraper du mal. Ainsi, mon pauvre mari, pourtant il aimait se soigner... »), la voix du narrateur entremêlée avec celle du sujet percevant et celle, impersonnel, de la sagesse populaire ou plutôt, du *savoir vivre*<sup>2</sup> qui, avec la répétition de « falloir », s'impose au « il » de l'extérieur comme un devoir d'assimilation qui couve et dans lequel couve la différence intolérable du « il ». De ce fait, le narrateur franchit, encore une fois, les limites des consciences, il entre intimement dans les pensées et prend (par l'utilisation du « on », entre autres) le lecteur à témoin. Notons, pour finir, que l'abondance, chez Sarraute, de ces mots vides ou très ouverts (dont « cela », qui pullule dans les tropismes

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op. cit., p. 17-18 (nous soulignons).

<sup>2</sup> À noter, la tournure impersonnelle « il fallait » n'introduit ici que des marques patentes de politesse ou d'empathie : « Il fallait leur répondre et les encourager avec douceur » ; « Il fallait leur dire et les regarder avec sympathie et tendresse »).

et le « vous » qui comprend parfois indirectement le lecteur), sont tous, d'une certaine manière, une invitation au lecteur à prendre place dans le texte. Paradoxalement, si les mécanismes référentiels (qu'ils concernent les personnages, les lieux ou même le temps), restent flous et incertains, c'est aussi, comme nous l'explique Sabine Raffy dans l'extrait suivant, pour instaurer une distance bienfaitrice entre le texte et le lecteur, sans laquelle il ne pourrait y avoir de sensation :

Ils se détachent du particulier, de l'événementiel, et se placent [ainsi] à distance du lecteur : à la fois proches dans l'immédiateté d'une sensation pure, et rendus lointains par un halo d'inconnu, par le mystère de leur existence intériorisée, exemplarisée. C'est dans un univers imprécis, détaché, sans intrigue réelle, qu'évoluent les êtres sarrautiens. [...] ils sont décrits selon des biais multiples qui empêchent toute cristallisation sécurisante dans les « petits faits vrais ». Mis hors d'atteinte du lecteur, ils deviennent image évocatrice, magique, et mystique<sup>1</sup>.

### 2.3.2 Le cas d'*Enfance*

La dimension autobiographique d'*Enfance* lui confère bel et bien, quoi que nous puissions en dire, une stabilité référentielle (personnages, lieux et temps) que nous ne retrouvons pas dans les autres livres de la romancière, ce qui ne signifie pas pour autant que le mouvement de déconstruction y soit inexistant. En fait, comme nous tenterons de le démontrer, le récit d'enfance peut être lu comme la quête des tropismes<sup>2</sup> proposée dans l'ensemble de son œuvre, comme le témoigne l'incipit :

- Alors, *tu* vas vraiment faire ça ? « Évoquer *tes souvenirs d'enfance* »... Comme ces mots te gênent, *tu* ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. *Tu* veux « évoquer tes souvenirs »... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.
- Oui, *je* n'y peux rien, ça me tente, *je* ne sais pas pourquoi...  
[...]

<sup>1</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes, op. cit.*, p. 129-130.

<sup>2</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute, op. cit.*, p. 84.

- Et pourtant ce que *tu* veux faire... « évoquer tes souvenirs »... est-ce que ce ne serait pas...
- Oh, *je* t'en prie...
- Si, il faut se le demander : *est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? te ranger ? quitter ton élément, où jusqu'ici, tant bien que mal...*
- Oui, comme *tu* dis, tant bien que mal...
- Peut-être, mais *c'est* le seul où *tu* aies jamais pu vivre... celui...
- Oh, à quoi bon ? *je* le connais.
- Est-ce vrai ? Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était *là-bas* ? comme *là-bas* tout fluctue, se transforme, s'échappe... *tu* avances à tâtons, toujours cherchant. *Te* tendant... vers quoi ? qu'est ce que *c'est* ? *ça* ne ressemble à rien... personne n'en parle... *ça* se dérobe, *tu* l'agripes comme tu peux, *tu* le pousses... où ? n'importe où, pourvu que *ça* trouve un milieu propice où *ça* se développe, où *ça* parvienne peut-être à vivre... Tiens, rien que d'y penser...
- [...] Je me demande si *ce* n'est pas toujours *cette même crainte*... *Souviens-toi* comme elle revient chaque fois que *quelque chose* d'encore informe se propose... *Ce qui nous est resté des anciennes tentatives nous* paraît toujours avoir l'avantage sur *ce* qui tremblote quelque part dans les limbes...
- [...]
- Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... *c'est* encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que *ça* palpite faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelques chose d'encore vivant... *je* voudrais, avant qu'ils disparaissent... *laisse-moi*...<sup>1</sup>

*Enfance* s'ouvre ainsi sur un discours entre deux voix, non plus impersonnelles, comme dans *Tropismes*, mais personnelles, « je » et « tu » renvoyant, comme tous les déictiques, à une situation d'énonciation mais qui n'est pas là posée à l'avance, c'est-à-dire qui reste encore à définir. C'est par le dialogue, par le seul dialogue, que le site énonciatif se met en place. Il s'agit d'une énorme différence par rapport à *Tropismes*, différence représentative de l'évolution de Sarraute à partir de ses premières pièces de théâtre :

[...] Mais il me semblait que le dialogue de théâtre était incompatible avec ce que je cherchais à montrer, avec ce que je me suis toujours efforcée de montrer dans mes romans et dans mon premier recueil de textes brefs, intitulé *Tropismes*. [...] Le dialogue seul, [...], était pour moi impossible, impensable. [...] Ce qui dans mes romans aurait constitué l'action dramatique de la sous-conversation, du pré-dialogue, où les sensations, les impressions, le « ressenti » sont communiqués au lecteur à l'aide d'images et de rythmes, ici se déployait dans le dialogue lui-même. La sous-conversation devenait la conversation. [...] Les personnages se sont mis à dire ce que d'ordinaire on ne dit pas. Le dialogue a quitté la surface, est descendu et s'est développé au niveau des mouvements intérieurs qui sont la substance de mes romans. Il s'est installé d'emblée au niveau du pré-dialogue<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 7-9 (nous soulignons).

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, « Le gant retourné », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1707-1708.

C'est ce type de pré-dialogue, de discours intériorisé, que produisent les « deux voix [qui] dialoguent : l'instance narrative première, qui veut écrire sur son enfance, et l'autre, dont l'identité fait d'abord problème, voix critique, inquisitrice<sup>1</sup> ». Sachant qu'il s'agit tout de même d'une autobiographie<sup>2</sup>, l'instance narrative première « je » est rapidement reconnue comme étant l'auteure figurée. Bien que le nom de l'héroïne tarde à apparaître dans le texte, le parcours de Sarraute enfant est bien identifiable (son enfance étant partagée entre son père et sa mère, à Paris, Ivanovo, la Suisse et St-Petersbourg) et plusieurs allusions, dès les premières phrases, sont adressées aux lecteurs qui connaissent son œuvre : « tout fluctue, se transforme, s'échappe... [elle] avance à tâtons, toujours cherchant ». L'autre instance, « tu », demeure beaucoup plus équivoque et complexe. Nous devinons progressivement qu'il s'agit d'une sorte de double de l'auteure dont le rôle n'est pas fixé, comme l'explique Monique Gosselin :

« Si, il faut se le demander : est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? » (E., p. 8). Une telle mise en scène de la vieillesse est si cruelle qu'elle ne peut relever que de N. Sarraute *elle-même*, se donnant la question comme on se torture. Peut-être le double est-il aussi *une figure du lecteur virtuel*, celui que les précédentes fictions de Sarraute ont rendu fidèle et qui persiste à vouloir lire encore ce qu'il y trouvait.. N'est-ce pas lui qui proteste lorsqu'il redoute de la voir « prendre sa retraite » d'écrivain, « se ranger » ? Il invoque cet élément dans lequel « tant bien que mal » se meut N. Sarraute et où elle entraîne son lecteur, l'immergeant dans ces profondeurs où s'expriment ces voix qui sont parfois des silhouettes, et bien rarement des personnages. Néanmoins, pareille modalisation implique, plus qu'une connivence ou une complicité, l'évaluation sans complaisance d'un rapport à soi intime qui sous ramène à l'idée d'un *double où s'amalgament une instance du moi et une figure intériorisée du lecteur fidèle*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 29.

<sup>2</sup> « Cela implique un *pacte* suivant lequel le nom du signataire – N. Sarraute – est identique à celui de la narratrice et à celui de l'héroïne – Natacha ou Tachok – dont la vie est racontée » : *Ibid.*, p. 23.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

Le double change donc de fonction, tantôt jouant au « lecteur alerte et gouailleur qui surprend le narrateur en train de se griser des mots<sup>1</sup> » ou au « lecteur naïf qui se prend au jeu et veut en savoir davantage<sup>2</sup> », tantôt se faisant fin « psychothérapeute<sup>3</sup> » et poussant la narratrice à l'introspection. Le rapport entre les deux voix n'est pas non plus figé. Elles s'opposent puis s'unissent en un « nous », ce qui va dans le sens d'une déconstruction des automatismes générés dans et par le texte :

Deux voix tentent de ressaisir la palpitation même de ce passé encore ou de nouveau présent et même brûlant ; jeu de contrepoint subtil qui module le texte, lui donne une sorte de composition musicale. Ici les voix discordent : l'une fait entendre la dissonance que l'autre refusait ; là elles concordent et le texte se fait même jeu d'échos, avec de menues variations<sup>4</sup>.

Le dialogue de l'incipit entre l'auteure et son double est très révélateur et doit être compris comme une sorte de contrat de lecture<sup>5</sup>. Le double occupe ici, en quelque sorte, le place du lecteur implicite, celui qui, connaissant la hantise de Sarraute pour la forme, se demande pourquoi elle désire faire un récit autobiographique et surtout comment, compte tenu de son projet initial, elle prévoit le faire. L'ouverture du récit d'enfance aura dès lors un impact fort différent sur le lecteur habitué à Sarraute (qui voit peu à peu se dessiner, à travers les mots vides tels « ça » et « là-bas », ce qu'il reconnaît comme étant le projet d'écriture de l'auteure) et sur celui qui la lit pour une première fois, mais elle sera pour les deux une sorte d'avertissement : il ne s'agit certes pas là d'une autobiographie classique dans laquelle nous retrouverons le récit continu

---

<sup>1</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 50.

de l'enfance de Nathalie Sarraute, mais plutôt d'une recherche sur ce qui semble, pour la romancière, *l'enfance* en général et qu'elle retrace à partir de cette même quête de la vérité à travers ce qui est « encore tout vacillant », « des petits bouts de quelque chose d'encore vivant ». Le tremblé des tropismes est alors clairement associé au tremblé de la mémoire. Cette introduction, qui ressemble beaucoup à des répliques de théâtre, donne le ton à tout ce qui suivra : non seulement elle place l'autobiographie dans la continuité du travail de l'auteure, mais aussi elle fait voir comment les souvenirs et les émotions qui s'y rattachent apparaissent au sujet, subitement, à la suite d'une rencontre (le livre lui-même, à l'instar des *tropismes*, se donne à voir comme une réaction, comme une affirmation d'une volonté contre une autre volonté) : c'est par les « objurgations » et les « mises en garde » du double que survient le premier tropisme de l'autobiographie (dont la sensation initiale est provoquée par la mise en garde de la bonne), sans autre indication, pour ce qui est de la transition, qu'un blanc typographique. Le lecteur est ainsi invité à plonger (non seulement par l'acte de la parole « *tu m'y plonges* » qui est, pour ainsi dire, performatif, mais aussi par l'espace blanc donnant l'impression de plonger littéralement). Il est aussi convié à « s'aventurer avec [la romancière] à la recherche de ce qui est "enfoui", "enfoncé", mais non "altéré"<sup>1</sup> » ce qui fait revivre, « dans le présent de l'écriture » et de la lecture, cet « instant qui précède immédiatement la transgression » et « l'attente presque gourmande qu'il provoque<sup>2</sup> » :

---

<sup>1</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 47.

- Oui, et cette fois, on ne le croirait pas, mais c'est de toi que me vient l'impulsion, depuis un moment déjà tu me pousses...
- Moi ?
- Oui, toi par tes objurgations, tes mises en garde... tu le fais surgir... tu m'y plonges...

« Nein, das tust du nicht .» « Non, tu ne feras pas ça »... ces paroles viennent d'une forme que le temps a presque effacées... il ne reste qu'une présence... celle d'une jeune femme assise au fond d'un fauteuil dans le salon d'un hôtel où mon père passait seul avec moi ses vacances, en Suisse, à Interlaken ou à Beatenberg, je devais avoir cinq ou six ans, et la jeune femme était chargée de s'occuper de moi et de m'apprendre l'allemand... Je la distingue mal... mais je vois distinctement la corbeille à ouvrage posée sur ses genoux et sur le dessus une paire de ciseaux d'acier... et moi... je ne peux pas me voir, mais je le sens comme si je le faisais maintenant... je saisis brusquement les ciseaux, je les tiens serrés dans ma main... des lourds ciseaux fermés... je les tends la pointe en l'air vers le dossier d'un canapé recouvert d'une délicieuse soie à rames, d'un bleu un peu fané, aux reflets satinés... et je dis en allemand... « Ich werde es zerreißen<sup>1</sup> ».

Il est à noter que le pronom « je », qui peut sembler au premier abord évident, est également double : le « je » enfant (« je saisis brusquement les ciseaux, je les tiens serrés dans ma main », « je les tends la pointe en l'air », « je dis en allemand »), et le « je » de *maintenant*, adulte (« je devais avoir cinq ou six ans » et « je ne peux pas me voir, mais je le sens comme si je le faisais maintenant ») accompagné, dans ces exemples, d'un verbe au passé :

Le récit établit d'abord une proximité entre Natacha et N. Sarraute, l'auteur implicite, à travers les constatations des deux instances narratives. L'écriture déploie en effet un « ici et maintenant » qui surgit, s'impose dans un présent vif où l'émotion accompagne le récit : « les voici de nouveau, ces paroles, elles se sont ranimées » (E., p. 10). Or cette présence est obtenue non par le seul effort de la remémoration mais par l'effet de l'écriture. Dans le cas présent, la narratrice identifie, à tous les sens du terme, le geste de la transgression jadis et le sien au moment où elle prend la plume. Ce faisant, elle met l'accent sur la continuité ininterrompue entre soi enfant et soi adulte et sur l'idiosyncrasie de l'écrivain qu'elle est devenue et qu'elle choisit d'être par ce nouvel acte d'écriture<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 10-11 (nous soulignons).

<sup>2</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 166-167.

Par ailleurs, bien que les personnages aient, dans l'ensemble, un statut particulier (père, mère, tante de Natacha, etc.), nous retrouvons cependant, cette même méfiance envers les étiquettes, « cette même crainte » de figer ce qui « est encore tout vacillant », ou, en d'autres termes, cette même résistance envers tout ce qui est fixé d'avance. L'accent est d'ailleurs souvent mis, non sur le personnage en tant que tel, mais bien sur la sensation qu'il a provoquée chez Natacha. C'est pourquoi certains personnages demeurent, tout comme dans *Tropismes*, des sujets flous aux contours indistincts, qui nous parviennent sous une forme indéfinie, comme c'est le cas ici de la bonne. Dans le passage suivant, nous observons ce même phénomène d'*effacement* du personnage dont il ne reste que la voix. La rapidité avec laquelle il y a passage aux dialogues confère au segment un dynamisme et un *instantanéisme* donnant l'illusion d'assister à l'événement, de saisir les paroles sur le vif :

Mon père seul reste présent partout. Il me semble maintenant que *les objets autour de nous sont maniés par des êtres invisibles.*

Une cuiller ramasse avec précaution, en faisant le tour tout au bord où c'est moins chaud [...] la cuiller se lève jusqu'à ma bouche pour que je souffle...

Une cuiller emplie de confiture de fraises s'approche de mes lèvres... je détourne la tête, je n'en veux plus... elle a un goût affreux, je ne la reconnais pas... que lui est-il arrivé? [...].

« Je ne l'aime pas, ce n'est pas de la vraie confiture de fraise. – *Mais si, voyons, tu vois bien que c'en est* »...<sup>1</sup>

C'est donc dire que Sarraute ne cherche pas à combler les lacunes, à plâtrer la mémoire. Ce sont les sensations seules, fragmentaires et parfois lacunaires, qui la retiennent et qui reviennent. Les sensations premières, celles de l'enfance, sont relayées, à l'intérieur des micro-récits, par des commentaires, lesquels touchent parfois à des sensations liées à l'écriture et à la mémoire.

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 45 (nous soulignons).

Une autre différence se fait sentir ici entre *Enfance* et *Tropismes* : alors que dans ce dernier, les commentaires sont impliqués dans les petits récits et demeurent toujours discrets, dans le premier, les tropismes ou les perceptions sont commentés, parfois longuement lorsque le double s'en mêle. En outre, les commentaires (qui sont aussi parfois discrets) ne renvoient pas seulement aux sensations d'alors, mais aussi à l'écriture même à laquelle se superpose la lecture. Autrement dit, dans *Enfance*, le champ des sensations s'étend, ce qui, sans heurter le lecteur familier, change encore ses habitudes de lecture.

Les personnages, même ceux dont la personnalité est la mieux établie, tendent à se transformer : Véra, par exemple, joue le « rôle disgracieux de la marâtre<sup>1</sup> », pour ensuite « se métamorphose[r] en une personne vulnérable et blessée, et même en héroïne<sup>2</sup> » :

[...] je vois son visage violacé, détrempe, gonflé, un visage de gros bébé... [...]

*Et pour la première fois, j'ai vu quelqu'un d'aussi familier, bien visible, connu que l'était pour moi Véra, devenir sous mes yeux quelqu'un de tout autre... des images, des bribes de récits qui étaient passées comme à distance d'elle, très loin, comme quelque part au large, revenaient, se plaquaient sur elle, la recouvraient... Elle est très gaie, affectueuse, même tendre... sa famille, ses amis l'aiment comme elle mérite d'être aimée... [...]*

*Et elle a quitté tout cela, elle à l'autre bout du monde... Mais pourtant jamais je ne l'ai entendue regretter, se plaindre, même à son retour, quand elle était allée passer quelques jours à Moscou, près des siens... [...]<sup>3</sup>.*

Ce passage est aussi commenté, cette fois-ci, non par l'instance narrative secondaire « tu », mais bien par le « je », de façon très discrète cependant. Par ailleurs, la forme changeante du personnage, soulignée par la narratrice principale, oblige ainsi le lecteur à s'interroger, comme le font également les voix narratives, sur la véritable identité de l'individu en question qui se fait et se

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>2</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, *op. cit.*, p. 94-95.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 202-204 (nous soulignons).

défait sous ses yeux (Véra est-elle ou non une marâtre), « conformément à l'esthétique et à la vision du monde inscrites dans *L'Ère du soupçon*<sup>1</sup> ». Le lecteur est, de cette façon, confronté au caractère illusoire de la forme fixe et unique, ce qui crée des conditions propices à l'émergence des sensations, comme l'explique Asso dans l'extrait suivant :

[...] Nathalie Sarraute [renvoie notre tendance à fabriquer des personnages, à typifier] à notre « penchant à la paresse », lui aussi commun au lecteur et à l'écrivain, et à une « crainte du dépaysement ». L'un et l'autre se retrouvent, comme de juste, dans les textes mêmes (lorsque la croyance à la forme, et en particulier au personnage, devient un élément de la fiction, mais avec un enrichissement, une aggravation et, en ce qui concerne le « dépaysement », une complication interne due à la rencontre, en un même point, de deux forces contraires : car si la forme à l'évidence, rassure, le moment où elle vole en éclats, où elle se désintègre ne produit pas seulement détresse et vertige (« dépaysement », donc, de celui qui perd ses repères), mais une sorte de « satisfaction »<sup>2</sup>.

Si les personnages font l'objet d'un traitement particulier, tant dans *Enfance* que dans l'ensemble de son œuvre, il en va de même pour les lieux. L'enfance de Sarraute se déroule entre Paris, Ivanovo, la Suisse et St-Petersbourg. En somme, les événements relatés sont bien situés dans l'un ou l'autre de ces endroits (repères stables), mais le récit présente également plusieurs lieux métaphoriques qui informent le lecteur des émotions vécues par la romancière. Lorsque, par exemple, la jeune Natacha est sommée de changer de chambre pour une beaucoup plus petite, elle est de cette façon jetée dans le « sinistre réduit » du mot malheur, mot qui devient l'espace métaphorique exigü de la chambre qui, dorénavant, l'enferme<sup>3</sup> :

« *Quel malheur !* »... le mot frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet. Des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent... Alors c'est ça, cette chose terrible, la plus terrible qui soit, qui se révélait au-dehors par des visages bouffis de larmes, des voiles noirs, des gémissements de désespoir... le « *malheur* » qui ne m'avait jamais approchée, jamais effleurée, s'est abattu sur moi. Cette femme le voit. Je suis dedans.

<sup>1</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 97-98.

<sup>2</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 35.

<sup>3</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 121-122.

Dans le malheur. Comme tous ceux qui n'ont pas de mère. Je n'en ai donc pas. C'est évident, je n'ai pas de mère. Mais comment est-ce possible ? Comment ça a-t-il pu m'arriver, à moi ? Ce qui avait fait couler mes larmes que maman effaçait d'un geste calme, en disant : « Il ne faut pas... » aurait-elle pu le dire si *ç'avait été* le « *malheur* » ? [...]

Mais pourtant cette femme si ferme, si solide, le voit. Elle voit le malheur sur moi, comme elle voit « mes deux yeux sur ma figure ». [...] Ce même malheur a fondu sur moi. Il *m'enserme*, il me tient.

Je reste quelque temps sans bouger, recroquevillée au bord de mon lit... Et puis tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas dans ça, où cette femme m'a enfermée... elle ne sait rien, elle ne peut pas comprendre<sup>1</sup>.

Au malheur, mot qui l'« *enserme* » comme cette chambre réduite, s'oppose le « ça », comme si le malheur vécu par Natacha ne pouvait, dans la tête de la petite fille, être le véritable malheur, le vrai. Les guillemets sont d'ailleurs, à cet égard, fort importants, puisqu'ils révèlent que cette expression toute faite est perçue par l'enfant comme étant tout simplement inappropriée, voire étrangère. Mentionnons également que le temps présent ne raconte pas ici, mais fait revivre dans le présent de l'écriture l'événement du mot *malheur*. En somme, les mots, presque humanisés, changent, de cette façon, complètement de statut et, dans la même foulée, prennent une toute autre coloration, ce qui peut déstabiliser, dans un premier temps, le lecteur. En devenant personne, lieu, objet ou événement, ils sont alors réinvestis autrement, faisant une langue créatrice de nouvelles expériences esthétiques<sup>2</sup> : pour Sarraute, les mots, les paroles sont des objets déposés *en elle* par l'*Autre*, qu'elle emporte tel « un paquet bien enveloppé... » « qu'une fois rentrée, quand [elle est] seule, [elle ouvre] pour voir ce qu'il contient<sup>3</sup> ». Des mots qui s'échappent et qui répandent,

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 121-122.

<sup>2</sup> Pierre Ouellette, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 95.

comme les maux de la boîte de Pandore, leur pouvoir destructeur : « le mal était en moi. Le mal m'avait choisie parce qu'il trouvait en moi l'aliment dont il avait besoin<sup>1</sup> ».

Bref, le traitement des instances narratives, les personnages et le choix des mots, déconstruisent, dans l'autobiographie de l'auteure comme dans l'ensemble son œuvre, les anticipations de lecture et conduisent le lecteur directement à la sensation. Dépouillé de la fixité de la forme, le récit communique, pour reprendre les termes de Dubois, la soudaineté du moment dans toute sa fraîcheur et il rend visibles les « envahissements de la vie immédiate<sup>2</sup> ». « Comme des photographies qu'on a glissées sous le verre du stéréoscope<sup>3</sup> », les images « paraissent s'animer, elles prennent du relief et une tonalité plus chaude<sup>4</sup> » sous la plume sarrautienne qui multiplie les procédés pour faire apparaître, tout comme le fait l'hypersensible de *Portrait d'un inconnu*, « l'autre aspect<sup>5</sup> », cette autre réalité aux prises avec les sensations. Présentant les événements (choses, personnages, lieux) sous un angle nouveau et, d'une occurrence à l'autre, sous des perceptives légèrement différentes, l'écriture *stéréoscopique* de l'auteure permet au lecteur de se figurer

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>2</sup> Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 202.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, « Portrait d'un inconnu », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 49

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> « le jeu consiste à faire une sorte de gymnastique visuelle : on repousse très légèrement l'une des deux images, on la déplace un peu, on la fait reculer et on ramène l'autre en avant. [...] Ici, dans ces petites rues, quand je me promène tout seul, [...] je parviens parfois, plus facile qu'ailleurs, à réaliser une sorte de tour d'adresse assez semblable pour faire apparaître « l'autre aspect ». Je ne dois pas pour cela, comme on pourrait le croire, chercher à me rapprocher des choses, essayer de les amadouer pour les rendre anodines, familières – cela ne me réussit jamais – mais au contraire m'en écarter le plus possible, les tenir à distance, les prendre un peu de loin, de haut, et les traiter en étranger. Un étranger qui marche dans une ville inconnue ». *Ibid.*, p.48.

le tropisme en profondeur, à l'instant de son jaillissement. C'est de cette façon que Sarraute, tout en déstabilisant son lecteur, le pousse à être plus attentif aux légères *palpitations* et à la vivacité du moment. Par l'usage de procédés telles l'énumération, la répétition, la gradation et l'accumulation, la foule s'agite, le paysage s'anime, les mots se colorent, recréant ainsi la sensation dans son mouvement et sa fugacité, c'est-à-dire dans son « instantanéité ». L'organisation même du discours a pour effet d'animer les petits faits quotidiens, à première vue anodins, et de mettre en scène la sensation qu'ils provoquent. Il permet donc aux instants d'éclater « dans toute leur intensité<sup>1</sup> ».

#### **2.4 Organisation du discours**

L'ouvrage de Françoise Asso nous offre, à l'égard du sens relié à l'organisation du discours, des pistes de réflexion fort intéressantes. Très étoffé, il nous renseigne, non seulement sur les principes majeurs régissant l'écriture sarrautienne ainsi que sur ses principales caractéristiques, mais également sur leurs incidences au niveau de la lecture. Source d'informations précieuses, il nous livre une analyse de l'œuvre de Sarraute en tenant compte de l'évolution qu'elle a subie, de livre en livre, sans jamais s'écarter de la poétique de la romancière, qui s'éclaire et se précise à mesure que sont dévoilés le mécanisme et la signification de ses textes. L'étude d'Asso repose, tout d'abord, sur l'origine de l'écriture de Sarraute, c'est-à-dire ce sur quoi (impulsion) et contre quoi (forme fixe, unique) s'écrit l'ensemble de son œuvre.

---

<sup>1</sup> Jacques Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 201.

Comme nous l'avons vu, l'entame de la forme (aux niveaux du mot, de la syntaxe, du récit, du personnage, de l'intrigue et du discours notamment) s'inscrit au cœur même de la quête de vérité de la romancière. Sur le plan de la lecture, l'attaque incessante de la forme a plusieurs fonctions dont celles de faire voir au lecteur son caractère illusoire et trompeur (ce qui, par conséquent, lui permet d'accéder à la nouvelle réalité de Sarraute, faite d'instant et de mouvements<sup>1</sup>), et de contribuer à lui faire éprouver de vives sensations. Par ailleurs, la critique dégage le point d'origine de l'œuvre par un travail sur le motif de la première fêlure (étudiée par d'autres critiques, dont Sabine Raffy<sup>2</sup>), celle « qui fait que le monde, tout à coup, bascule<sup>3</sup> », et sur laquelle on revient sans cesse, revêtant, chaque fois, un aspect nouveau, donnant ainsi au texte toute son impulsion. Cependant, comme le note Asso, il s'agit là, non d'une scène originelle sur laquelle pourrait s'appuyer le lecteur, mais bien d'un mouvement premier, discontinu et imprévisible, qui empêche la fixation du sens. En l'absence d'une *première* scène, présentée comme telle dans le texte, le lecteur aura tendance à conférer à certains passages la valeur de celle-ci, reproduisant ainsi le processus créateur, en transformant en motifs romanesques ce qui était,

<sup>1</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 47.

<sup>2</sup> Celle-ci parle alors de « récit de la faille » originelle, « d'une faute à expier, d'un monde que l'on a perdu et qu'on cherche à rejoindre par la parole, vainement, désespérément. C'est ainsi, autour de la perception angoissante d'une coupure essentielle dans l'univers, que s'élaborent cette structure imaginaire, ces figures mythiques, ce paysage culturel [...] ». Selon cette critique, la « question fondamentale est d'élucider les limitations spécifiques de l'être. Situer d'abord ses possibles et l'espace de sa liberté. L'être sarrautien [...] se forme autour d'une fêlure secrète, d'une non-coïncidence de soi à soi. C'est de là que s'origine le questionnement de l'écriture sarrautienne, c'est cela qui fait que l'hypersensible demeure un déchirement pour lui-même, que tout rapport à soi et aux autres ne peut être que de l'ordre du conflit. » dans Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit., p. 128 et 178.

<sup>3</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 2.

au départ, une impulsion<sup>1</sup>. Asso parle alors de violence faite au texte, violence qu'elle juge non seulement légitime, mais nécessaire à toute lecture<sup>2</sup>. Son étude, quant aux origines de l'œuvre, lui a permis de bien mettre en évidence les principes qui gouvernent l'écriture de Sarraute ainsi que leurs répercussions sur la lecture :

- 1) Les principes de la discontinuité et de la simultanéité concernent le caractère fragmentaire de l'œuvre qui se présente comme un ensemble organique composé d'éclats de voix et de récits qui, bien que distribués successivement ici et là dans l'espace du livre, « s'assemblent, se répondent [et] se combinent » en suivant une logique de la simultanéité<sup>3</sup>. Les textes, affranchis de la règle de la succession, imposent donc une lecture du simultané contrairement aux romans traditionnels dont la lecture se construit selon une continuité (succession dans le temps).
- 2) Le principe de la reprise et de la variation concerne les processus d'enchaînements particuliers qui relient entre eux chaque morceau de texte. Ce sont les structures qui assurent la connexion des réseaux dont nous parlerons au chapitre suivant, et qui permettent au lecteur de lier entre elles les diverses perspectives juxtaposées dans le texte en l'aidant à concevoir comme un tout ce qui semblait, à première vue, provenir d'événements distincts. Elles incluent les phénomènes d'écho (glissement, rebond, répétition), procédés selon lesquels un mot, une scène (ou thématique) reviennent, se retournent, s'infléchissent et

---

<sup>1</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 4.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 4-5.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 144.

se déploient de telle sorte qu'il soit impossible de conférer à un événement une signification unique<sup>1</sup>.

Nous avons jusqu'à maintenant étudié, au sein de *Tropismes* et d'*Enfance*, certaines stratégies textuelles utilisées par la romancière dans le but de déstabiliser le lecteur et d'attirer son attention sur la sensation décrite (jeu des voix et des instances narratives ; mécanismes référentiels (personnages flous et lieux métaphoriques) ; sens des mots). Dans le prochain chapitre, nous nous pencherons sur d'autres éléments textuels à partir desquels la sensation devient perceptible aux yeux du lecteur : l'image, le rythme et les motifs croisés (réseaux). Dans le cadre de nos analyses, nous nous servirons, bien entendu, des principes qui gouvernent l'écriture sarrautienne ainsi que de leurs effets lors de la réception. Nous ferons également l'expérience de cette violence faite au texte dont parle Asso, en étudiant les réseaux discursifs et thématiques qui sont bel et bien des constructions faites par le lecteur. Nous serons à même de constater à quel point la déconstruction accomplit la phase préalable à la réalisation du mouvement de résonance du sensible, qu'elle en est le point de départ :

Tout d'abord, il faut au roman un lieu privilégié, un cadre épuré où puissent se lever « les grandes images immémoriales » dont parle Gilbert Durand. Le réel est donc [ainsi] rejeté, puisqu'il parasiterait le souffle symbolique du récit. Le cadre narratif des romans, autant que les personnages sont dégagés du poids terrestre des détails descriptifs. Ils se détachent du particulier, de l'événementiel, et se placent à distance du lecteur : à la fois proches dans l'immédiateté d'une sensation pure, et rendus lointains par un halo d'inconnu [institué par mouvement de déconstruction], par le mystère de leur existence intériorisée, exemplarisée. C'est dans un univers imprécis, détaché, sans intrigue réelle, qu'évoluent les êtres sarrautiens<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 119 et 145.

<sup>2</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit., p. 129.

## CHAPITRE TROIS :

### Mouvement de résonance du sensible

#### 3.1 Mythe sarrautien et sensation

Nous avons vu que le mouvement de déconstruction jouait, en quelque sorte, un rôle de purificateur du cadre romanesque, ce qui a pour effet de créer un univers propice à l'émergence des images symboliques. En d'autres termes, la déconstruction contribue, avec le mouvement de résonance du sensible, à l'élaboration d'un monde mythique, comme le laisse présumer l'extrait suivant :

Les personnages sarrautiens sont épurés, dépouillés de tout accessoire, de tout indice ; ils sont des images immédiates de la conscience, données dans des instants infiniment brefs. C'est ainsi que l'espace du récit, autant que les personnages, prennent une dimension symbolique, dégagés qu'ils sont de tout aspect anecdotique<sup>1</sup>.

La décontextualisation des énoncés, due au brouillage des indices référentiels, place ainsi le lecteur dans une zone parfois inconfortable, dans ces lieux inconnus, voire chaotiques, issus d'« un monde d'avant toute dénomination, où les gestes ne sont pas affublés d'un sens d'activité, mais sont l'expression d'un instinct secret, d'un rite, d'une magie<sup>2</sup> », ce qui constitue alors la trame idéale à l'élaboration d'une structure mythique (autant au niveau formel que symbolique<sup>3</sup>). Il faut toutefois bien distinguer le mythe sarrautien (et celui inhérent à tout texte littéraire, d'ailleurs) du mythe défini comme un récit

---

<sup>1</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit., p. 130.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>3</sup> Victor-Laurent Tremblay, *Ce qu'est le mythe*, Wilfrid Laurier University, (article consulté le 12-01-2005), <<http://info.wlu.ca/~wwwml/tremblay/texte1.htm>>. Au niveau symbolique : présence du « régime symbolique diurne versus le régime symbolique nocturne » qui est la base du récit mythique (bien/mal ; ciel/enfer ; permis/interdit ; clair/sombre ; pur/impur ; héros/monstre ; etc.). Au niveau formel : « ces structures reposent sur la dialectique s'établissant entre les deux Régimes symboliques ».

fabuleux relatant une histoire sacrée ayant eu lieu dans le temps primordial des commencements et mettant en scène des personnages héroïques ou divins<sup>1</sup>. Le récit sarrautien ne tourne pas autour de ces grandes figures mythiques dont les diverses occurrences pourraient être interprétées dans une perspective psychologique (analyse freudienne, par exemple) ou religieuse, même si le sacré n'est pas, comme nous le verrons, totalement exclu, bien au contraire. Il ne cherche pas non plus à expliquer<sup>2</sup> les causes des choses et des phénomènes connus ni à fixer « les modèles exemplaires de toutes les actions humaines significatives<sup>3</sup> ». Chez Sarraute, il s'agit plutôt « d'un réseau [...] de signes surcodés, d'éléments presque symboliques à force d'être connotés, auquel s'agglutinent les analyses tropismiques<sup>4</sup> » et qui rappelle toute une mythologie « à la limite du collectif et du personnel<sup>5</sup> » (le mythe universel recoupant ici le mythe personnel : hantises et peurs de l'enfance ; angoisse existentielle ; obsessions ; inquiétante étrangeté ; etc.). L'aspect mythique de l'œuvre sarrautienne résulte donc d'un travail plus ou moins conscient de la part de son auteure et il est intimement lié aux sensations : le mythe, tiré de la mémoire collective, va atteindre le lecteur dans ses émotions les plus profondes et universelles. De par sa nature spirituelle, empreinte de tout un héritage

<sup>1</sup> *ATRIUM : mythologie grecque : une définition du mythe*, (article consulté le 12-01-2005), <<http://www.yrub.com/mytho/mythdef.htm>>.

<sup>2</sup> Comme Sabine Raffy l'a mentionné, sa fonction mythique « n'est pas explicative, mais exploratoire et compréhensive, ou mieux, "symbolique", au sens défini par Paul Ricoeur "d'un pouvoir de découvrir, de dévoiler le lien de l'homme à son sacré" ». Dans Paul Ricoeur, *Philosophe de la volonté*, Paris, Aubier Montaigne, 1960, II, p. 13, cité par Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit. p. 128.

<sup>3</sup> *ATRIUM : mythologie grecque : Une définition du mythe*, op. cit., <<http://www.yrub.com/mytho/mythdef.htm>>.

<sup>4</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit., p. 15.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 128.

culturel reliant l'homme au sacré, il fascine et interpelle le lecteur. Et nul besoin d'être un féru de la mythologie pour reconnaître le symbolisme de ces esquisses mythiques disséminées ici et là dans le récit. Le mythe permet alors aux sensations exprimées d'affleurer la conscience du lecteur et il permet également d'exacerber celles-ci, en entraînant le lecteur dans un ailleurs atemporel qui suscite autant l'extase que le vertige. Bref, par l'intermédiaire du mythe, la romancière tente d'aller chercher le lecteur sur son propre terrain pour ensuite le conduire encore plus loin dans les gouffres de la psyché humaine, et ce, dans le but de faire « grossir son stock de sensations<sup>1</sup> ». Soulignons au passage que le lieu commun, qui est également amplement utilisé par Sarraute, concerne de très près l'aspect mythique qui nous intéresse ici :

Selon Sartre [il est] « le lieu de rencontre de la communauté. Chacun s'y retrouve, y retrouve les autres. Le lieu commun est à tout le monde et il m'appartient ; il appartient en moi à tout le monde, il est la présence de tout le monde en moi » [Préface de *Portrait d'un inconnu*, 10]. Autrement dit, c'est le lieu du rite. Par le lieu commun, l'être ne se sépare pas de ses semblables<sup>2</sup>.

Le lieu commun agit dans la conscience du lecteur, à certains égards, de façon similaire au mythe : l'important étant de présenter quelque chose de familier et commun à tous. Le récit sarrautien a donc une visée exploratrice qui tire parti du fonctionnement même de la mémoire<sup>3</sup> : il la sollicite en lui présentant des schèmes déjà connus et, par association avec des éléments ou des

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1691.

<sup>2</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes, op. cit.*, p. 160.

<sup>3</sup> « les connaissances mémorisées constituent une trame sur laquelle viennent se greffer les nouvelles connaissances. Plus notre bagage de connaissance est grand, plus on pourra y greffer de nouvelles informations facilement [...]. Notre mémoire est fondamentalement associative : on retient mieux lorsqu'on peut relier la nouvelle information à des connaissances déjà acquises et solidement ancrées dans notre mémoire. Et ce lien sera d'autant plus efficace qu'il a une signification pour nous », *Le cerveau à tous les niveaux* (article consulté le 10-06-2004), <[www.lecerveau.mcgill.ca/flash/d/d\\_07/d\\_07\\_p/d\\_07\\_p\\_tra/d\\_07\\_p\\_tra.html](http://www.lecerveau.mcgill.ca/flash/d/d_07/d_07_p/d_07_p_tra/d_07_p_tra.html)>.

perspectives inconnus, il provoque une toute « nouvelle organisation de l'ensemble<sup>1</sup> » qui met le lecteur en contact avec des sensations inédites en constante transformation. C'est d'ailleurs dans cette optique que nous pouvons faire un parallèle entre les sensations (émotions, perceptions et idées) telles qu'elles apparaissent à l'origine<sup>2</sup> et celles véhiculées dans les textes de Sarraute : tout comme l'émotion réellement vécue dans l'expérience sensible, celles-ci « se présentent [à nous] sous un double aspect : l'un net, précis, mais impersonnel ; l'autre confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun<sup>3</sup> ». Effectivement, force est de constater que, bien qu'elle soit véritablement grossie, amplifiée (sans quoi elle demeurerait invisible), la sensation chez Sarraute prend forme dans l'esprit du lecteur d'une manière similaire : elle se profile, dans un premier temps, à partir de composantes textuelles directement significatives telles la signification des mots qui fait appel à la mémoire du langage et le symbolisme des images qui mobilise la mémoire collective. Puis, elle se déploie, sous le signe du mouvement et de la transformation, à partir d'autres repères, non

---

<sup>1</sup> « Chaque terme [prenant] pour notre conscience un double aspect : l'un toujours identique à lui-même, puisque nous songeons à l'identité de l'objet extérieur, l'autre spécifique parce que l'addition de ce terme provoque une nouvelle organisation de l'ensemble », Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 92.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute s'oppose toutefois à cette comparaison : mes « mouvements qui ne sont pas (contrairement à ce qu'on a dit) tels qu'ils apparaissent à l'origine : de mous déroulements, de vagues grouillements, mais [...] des mouvements précis, des petits drames qui se développent suivant un certain rythme, un mécanisme minutieusement agencé où tous les rouages s'emboîtent les uns dans les autres », Nathalie Sarraute, « Le gant retourné », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1707.

<sup>3</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 96.

directement significatifs, auxquels le lecteur doit demeurer sensible (rythme, sonorité, motifs croisés, réseaux). À cet égard, il importe de mentionner que plusieurs critiques<sup>1</sup>, dont Françoise Asso, ont fait valoir le rôle du rythme et de la métaphore dans l'avènement du sens chez Sarraute, à cause de leur véritable pouvoir mimétique. Le rythme en épousant la sensation exprimée, donne alors une impression d'immédiateté et de désordre originel, et la métaphore, en proposant des équivalents, fait éprouver au lecteur la sensation :

Le texte se trouve ainsi réaliser ce qu'il énonce en mettant non un (ou des) mot(s) au lieu de celui qui est rejeté, mais en changeant de lieu justement, retrouvant cette parole antérieure qui est celle du rythme et de la métaphore [...]. Que la phrase reproduise et aille jusqu'à mimer ce qu'elle dit fait d'elle le lieu d'une illusion référentielle bien particulière, par où l'écrivain rappelle sans cesse que c'est « dans le fait même de chercher qu'est l'accomplissement » : d'où le caractère circulaire des textes, signe que rien d'autre n'a eu lieu que le mouvement de l'écriture, celle-ci étant à la fois effort et émotion [...]<sup>2</sup>.

C'est dans ce mouvement de l'écriture que se tissent les réseaux thématiques que nous aborderons, mosaïque qui fait ressortir toute la structure mythique de l'œuvre sarrautienne.

---

<sup>1</sup> L'étude de Mark Lee (« "Tropismes" : Le réel comme rythme de l'histoire », *Études littéraires*, vol. 29, n° 1, été 1996, p. 11-20.) offre un intérêt certain de par son approche du texte qui privilégie le champ de l'expérience sensible plutôt que celui du « cogito ». Celui-ci propose d'aborder l'intrigue tropismique en tant que « mouvements rythmés » résultant de l'impact d'une « rencontre manquée ». Le rythme devient ici l'élément textuel qui dirige le lecteur et fait naître en lui de vives impressions. Lee fait voir que, par le rythme, constitué de répétitions et de mouvements, se tisse à travers les textes de Sarraute un véritable réseau de lieux, ce qui met en évidence la structure non linéaire de son œuvre. Sheila M. Bell, dans Pascale Foutrier (dir.), *Éthique du Tropisme Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 72-126, nous livre également un bon exemple d'une lecture du « ressenti » en partant, pour sa part, d'un intertexte de Pascal et d'une référence à la peinture d'Arcimboldo dans *Ici*, du mouvement, du rythme et des images qui s'en dégagent, et dont les résonances se font entendre jusque dans *Enfance*.

<sup>2</sup> Françoise Asso, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, op. cit., p. 246 et 249.

### 3.2 Structures et composantes mythiques

Le mythe est, par définition, un récit symbolique qui révèle une vérité. Chez Nathalie Sarraute, c'est la recherche même d'une vérité qui est mise de l'avant, sans jamais pour autant aboutir à une forme fixe, absolue. L'entame de la forme que nous avons étudiée au chapitre précédent, tend ainsi à confronter le lecteur au caractère provisoire, voire illusoire, de la vérité et, dans la même foulée, à lui faire prendre conscience de « la réalité brisée de l'homme<sup>1</sup> » : l'homme étant voué à de constantes remises en question, non seulement quant à l'attitude à adopter face à cet Autre qui ne cesse de se *transformer*, mais également quant à sa propre identité ainsi menacée et souillée par le regard et les paroles d'autrui<sup>2</sup>. C'est pourquoi les êtres sarrautiens, soumis à ces mêmes doutes concernant leur place dans le monde, sont condamnés à ces incessantes descentes « aux enfers de l'anomalie, de la folie<sup>3</sup> », qui, tel un véritable exorcisme, les libèrent momentanément de cette souillure<sup>4</sup>. C'est par ce mouvement continu du haut (monde de la surface, des formes habituelles et des définitions) vers le bas (monde des tropismes), du dehors (*extéroceptivité*) vers le dedans (*intéroceptivité*), de la conversation (paroles effectives) à la sous-conversation (paroles intériorisées) que s'exprime cette lutte par laquelle le sujet tente désespérément de retrouver ses assises narcissiques. La quête des tropismes peut ainsi être vue comme un travail souterrain effectué dans les

<sup>1</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes, op. cit.*, p. 131.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.166-167.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, « Le gant retourné », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1710.

<sup>4</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes, op. cit.*, p. 166-167.

profondeurs de l'âme<sup>1</sup>, auquel le lecteur est convié : aucun énoncé n'étant donné comme définitif, celui-ci, lui-même victime de cette ambivalence et en proie au même vertige causé par ces brusques infléchissements, doit s'efforcer de reconstituer le sens qui ne cesse de lui échapper, ou du moins, d'en suivre le mouvement. Le mythe peut alors lui servir de fil d'Ariane et lui permettre de *faire violence* au texte<sup>2</sup> sans pour autant aller contre les mouvements de l'écriture : car au cœur du mythe se trouve le même questionnement existentiel concernant les « limitations spécifiques de l'être<sup>3</sup> » dont les frontières se situent quelque part entre le pur et l'impur.

Toute une dialectique s'établit d'ailleurs, autant dans *Tropismes* que dans *Enfance*, entre les lieux métaphoriques symbolisant le monde morne (motifs de la claustration, du sombre, de l'immobilité, de la saleté, de la noirceur) et les endroits incarnant le monde éclatant, que nous pourrions traduire comme le paradis perdu<sup>4</sup> (motifs de l'ouverture, de l'éclat, du mouvement, du charme, de

<sup>1</sup> « L'écriture des tropismes est l'insinuation dans le vécu d'une prise de conscience du moi souillé. Les tropismes instaurent l'univers de la souillure par l'interdit ; la conscience écrasée par l'interdit et la peur de l'interdit s'ouvre à autrui et à elle-même. Les personnages démultipliés sous les regards des autres trouvent dans le vertige de ces profondeurs la preuve de leur existence. C'est par cette peur de l'interdit que la conscience accède à la communication, en découvrant les perspectives illimitées de l'interrogation sur soi. C'est ainsi que le soupçon est né. L'apparence des actes est mise en question. Il faut chercher la vérité inlassablement », Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes, op. cit.*, p.156.

<sup>2</sup> Il s'agit, rappelons-le, de relier entre eux des fragments de texte afin d'en faire un motif romanesque, mais qui ne serait pas statique comme le sont les personnages typiques, par exemple. La thématique du mythe permet alors de *fabriquer* des grandes figures mémorielles très plastiques, en constante évolution.

<sup>3</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes, op. cit.*, p. 178.

<sup>4</sup> En fait, « l'écriture de Nathalie Sarraute est une tentative pour composer, dans l'unité d'une œuvre, le récit de la faille. Or, la faille, selon ce plan de narration, c'est celle, originelle, d'une faute à expier, d'un monde que l'on a perdu et qu'on cherche à rejoindre par la parole, vainement, désespérément. C'est ainsi, autour de la perception angoissante d'une coupure essentielle dans l'univers, que s'élaborent cette structure imaginaire, ces figures mythiques, ce paysage culturel au point où il devient comme une seconde nature de l'âme. Autour de cette orbite narrative se cristallise une constellation de mythes, de micro-mythes, à la limite du collectif et du personnel», *Ibid.*, p. 128.

la lumière). Cela permet de donner des contours à cet espace mythique dans lequel « évoluent les personnages selon un rythme réglé, effectuant un ballet éthique où le lecteur est convié<sup>1</sup> ». Dans *Enfance*, ces deux régimes symboliques sont d'ailleurs très visibles, et cela dès la scène inaugurale pour ce qui a trait au monde morne : par ce « quelque chose de mou, de grisâtre [qui] s'échappe par la fente...<sup>2</sup> » s'ébauche tout un réseau thématique des profondeurs, lieux métaphoriques qui seront souvent réservés aux tropismes perçus comme négatifs (moments noirs, de tristesse, de rage). Observons, par exemple cet extrait où l'enfant sombre dans la souillure de ses idées : « Il n'y a plus en moi comme avant, comme en tous les autres, les vrais enfants, ces eaux vives, rapides, limpides, pareilles à celles des rivières de montagne, des torrents, mais les eaux stagnantes, bourbeuses, polluées des étangs...<sup>3</sup> ». La narratrice, obsédée par ses idées dévastatrices auxquelles elle est « livrée sans défense<sup>4</sup> », contient en elle-même, d'une certaine façon, le lieu impur (trois idées se conjuguant ici : le sale, le sombre et l'immobile) dont l'image est donnée au lecteur par les eaux mortes des étangs. La sensation trouble vécue par celle-ci est rendue d'autant plus pénible par l'accent mis sur le « comme », répété deux fois, qui permet d'articuler une double séparation : séparation par rapport à soi, avec ce qui l'habitait avant (sentiment de perte : « Il n'y a plus ») et séparation d'avec les autres, avec ce qui habite les « vrais enfants » (sentiment d'exclusion), c'est-à-dire les eaux pures et vives « des rivières de

<sup>1</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes, op. cit.*, p. 137-138.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance, op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 100.

montagne ». L'attention du lecteur est alors portée sur l'état nostalgique de Natacha et, par conséquent, sur son désir non formulé de se débarrasser de ce « mal honteux<sup>1</sup> » afin de retrouver la plénitude, voire la fluidité de jadis. En fait, la dichotomie monde morne / monde éclatant tend souvent, chez Sarraute, à représenter ce besoin commun à tous les hommes que nous pourrions définir comme suit : « Le rêve porte l'homme à la recherche du paradis perdu. L'espace du désir qui s'empare de l'être prend l'avant-goût pour un ailleurs, un au-delà de l'horizon. Ces indices révèlent que l'homme désire retrouver le lieu mythique<sup>2</sup> », lieu qui semble être associé, dans l'autobiographie, au nid douillet de l'enfance, univers imprégné de vie, de lumière et d'insouciance, comme en témoignent les extraits suivants :

Je peux m'abandonner, je me laisse imprégner par cette *lumière dorée*, ces *roucoulements*, ces *pépiements* [...] <sup>3</sup>.

Sarraute avoue d'ailleurs ensuite avoir fait ici « un joli raccord », n'ayant tout simplement pas su « résister à tant de charme... à ces jolies sonorités... roucoulements... pépiements... », qui confèrent à ce passage poétique une certaine fraîcheur et gaieté provoquant chez le lecteur un sentiment de sérénité, de plénitude (ces termes sont reliés à la nature vivante, mais demeurent aussi, dans l'univers sarrautien, soupçonnés d'être trompeurs).

Ce vers quoi nous allons, ce qui m'attend là-bas, possède toutes les qualités qui font de « *beaux souvenirs d'enfance* »... [...]

- [...] Tout a conservé son *exquise perfection* : la vaste maison familiale pleine de recoins, de petits escaliers... la « salle », comme on les appelait dans les maisons de la vieille Russie, avec un grand piano à queue, des *glaces partout*, des *parquets luisants*, et tout le long des murs des chaises couvertes de *housses blanches*... La *longue table* de

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>2</sup> *Les aspects du mythe* (article consulté le 12-01-2005), <<http://www.pierdelune.com/page6a.htm>>.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 20 (nous soulignons).

la salle à manger où à chacun des bouts *sont assis, se faisant face, se parlant de loin, se souriant, le père et la mère, entre leurs quatre enfants* [...] ils s'approchent de leurs parents pour les remercier, ils leur baisent la main et ils reçoivent sur la tête, sur la joue un baiser... J'aime prendre part aussi à cette amusante cérémonie...<sup>1</sup>

Sarraute en profite, dans cet extrait, pour mettre en scène une famille aimante et unie qui semble lui procurer les sentiments de sécurité, d'amour filial et de stabilité (renforcés par la présence d'un *rituel*, la « cérémonie » des baisers), qu'elle associera, un peu plus tard dans le récit, aux « vraies » enfances<sup>2</sup>. Les guillemets mettent ce *vraies* à distance, les *vraies* enfances correspondant à une image utopique de l'enfance, celle rêvée par Natacha et ne ressemblant pas à celle qu'elle a vécue. Beaucoup d'images viendront miner, pour ainsi dire, la *carte postale* de l'enfance.

... à l'intérieur de la maison, dans cette *grande pièce* aux murs très *blancs*... le *parquet luisant* est jonché de tapis *de couleurs*... les divans, les fauteuils sont recouverts de cotonnades à *fleurs*... de grands baquets contiennent toutes sortes de *plantes vertes*... dans les fenêtres, entre les doubles vitres, est étalée une couche de *ouate blanche* saupoudrée de *paillettes d'argent*. Aucune maison au monde ne m'a jamais paru plus belle que cette maison. Une vraie maison de *conte de Noël*... et qui de *plus est ma maison natale*<sup>3</sup>.

L'impression étrange d'une ressemblance entre ces deux maisons distinctes (la première étant celle de son oncle, et la seconde, celle où elle est née) est certainement due à la manière même dont elles sont décrites. Dans les deux cas, l'intérieur est rendu comme s'il était balayé du regard (énumération et brève description des divers objets que l'œil du lecteur orienté par la locutrice pourrait capter). Fortement idéalisées par l'accumulation d'objets colorés, luxueux, étincelants, brillants ou évoquant la blancheur virginale, et chargées, de par la

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 31-32 (nous soulignons).

<sup>2</sup> « ces jeunes Anglaises candides, toutes fraîches écloses de leurs enfances champêtres de filles de pasteurs, d'instituteurs... des enfances qui n'avaient pu être que ce que sont les "vraies" enfances vécues dans l'insouciance, dans la sécurité, sous la ferme et bienveillante direction de parents unis, justes et calmes... », *Ibid.*, p. 262.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 42 (nous soulignons).

nature poétique des phrases (accumulations, allitérations, assonances) d'intenses émotions, elles sont indéniablement perçues par Natacha comme des lieux féeriques, de « lumineux asile[s] mythique[s]<sup>1</sup> », qui rappellent d'ailleurs le fameux palais de glace<sup>2</sup> qui « surgissait pour [son] interminable enchantement d'un petit livre » et dont elle a conservé l'image suivante qui ne cesse de la fasciner :

Elle est demeurée pour moi telle qu'elle m'apparaissait, blottie au creux de cette ville, au cœur de ces hivers, la condensation de leurs *transparences bleutées*, de leurs *scintillements*... Ses murs de glace épaisse, les carreaux de ses fenêtres faits d'une couche de glace fine, ses balcons, ses colonnes, ses statues font penser à des *pierres précieuses, ils ont la couleur du saphir, de l'opale*... À l'intérieur, tous les meubles, [...] sont en glace. La nuit d'innombrables *bougies brûlent* dans les *chandeliers, les candélabres, les lustres de glace*, sans les faire fondre... la maison devenue *translucide* semble flamber au-dedans... un bloc de *glace incandescente*...<sup>3</sup>

Ces endroits lumineux, miroitants, associées à des moments heureux et paisibles, deviendront alors le symbole du paradis perdu, refuge ouaté<sup>4</sup> jamais oublié, comme le jardin où Natacha fit l'expérience initiatique d'une sensation d'une grande intensité, par exemple, et dont nous trouvons même des échos à la clôture du récit<sup>5</sup>. Dans *Tropismes*, un récit emprunte d'ailleurs explicitement

<sup>1</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 101-103. La critique parle en ces termes de la maison natale (3) de l'auteure seulement.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 103. Monique Gosselin fait l'analogie suivante : « [...] À moins que ne se superpose à l'image réelle de la maison d'Ivano celle de " la maison de glace "[...]. La description qu'elle en donne ressemble à celle de la maison natale. Elle aussi semble – métonymie de la petite fille ? – " blottie ", tel un refuge, " au creux " des " scintillements " de l'hiver russe ».

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 77-78 (nous soulignons).

<sup>4</sup> Monique Gosselin a d'ailleurs très bien exploité le réseau thématique de la ouate reliée à l'enfance et dont « l'image finale des épaisseurs " blanchâtres, molles, ouatées », semble faire écho à ce "quelque chose de mou, de grisâtre" », étudié précédemment, qui dessine le réseau opposé. Dans Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 53-54.

<sup>5</sup> « Une ultime séquence nous ramène à une nouvelle expérience de fusion heureuse avec la nature printanière en Isère. Nous retrouvons la lumière, les petites fleurs et, cette fois, de grands arbres. Mais il n'y a plus de Contes d'Andersen pour contaminer de merveilleux réel. La petite fille, qui a maintenant douze ans, va au-devant de la sensation et quête l'impression de fusion. Elle nous fait assister à une véritable propédeutique de la communion avec une nature plus sauvage : [E., p. 275] [...] », Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 176-177.

cette avenue en présentant un homme à la recherche « de poétiques souvenirs d'enfance<sup>1</sup> » qu'il semble retrouver au contact d'éléments analogues (foyer chaleureux, neige, couleurs (rouge et blanche), plantes vertes, lumière) :

[...]

Et là-bas, quand il se promenait à la tombée du jour, dans les ruelles recueillies sous la *neige*, pleines de douce indulgence, il frôlait de ses mains les briques *rouges et blanches* des *maisons* [...] il regardait à travers une *vitre claire*, dans une chambre au rez-de-chaussée où l'on avait posé devant la fenêtre des pots de *plantes vertes* sur des soucoupes de porcelaine, et d'où chauds, pleins, lourds d'une mystérieuse densité, des objets *lui jetaient une parcelle* – à lui-aussi, bien qu'il fût inconnu et étranger – *de leur rayonnement* ; où un coin de table, la porte d'un buffet, la paille d'une chaise sortaient de la pénombre et consentaient à devenir pour lui, miséricordieusement pour lui aussi, puisqu'il se tenait là et attendait, *un petit morceau de son enfance*<sup>2</sup>.

C'est d'ailleurs dans cette optique qu'il faut comprendre l'effet produit par les images (des lieux, notamment), non seulement chez la narratrice (pour qui elles ravivent des émotions heureuses ou malheureuses), mais aussi chez le lecteur sur lequel elles jettent « une parcelle – à lui aussi, bien qu'il fût inconnu et étranger – de leur rayonnement », ou, dans d'autres cas, de leur ternissement :

1) J'occupe ici comme à Pétersbourg une des chambres sur la rue. Il *n'y a plus dehors de lumière argentée*, ni quelque part plus loin de *vastes espaces de glace, de neige scintillante*... mais une *lumière un peu sale, enfermée* entre des rangées de petites maisons aux façades *mornes*...

2) *Mortes*, devrais-tu dire, sans avoir peur d'exagérer.

3) Oui, *sans vie*. Il est curieux que ces mêmes maisons, quand j'habitais rue Flatters, m'aient paru vivantes, je me sentais protégée, enveloppée doucement dans leur grisaille jaunâtre... et elles conduisaient aux *amusements*, à *l'insouciance* des jardins du Luxembourg où *l'air était lumineux, vibrant*.

4) Ici les petites rues compassées menaient au parc Montsouris. Seul son nom me semblait *laid*, *la tristesse* imbibait ses vastes pelouses encerclées de petits arceaux, elles étaient comme plaquées là pour *rappeler de vraies prairies* et vous en donnaient une *nostalgie par moment déchirante*... tu m'accorderas que le mot n'est pas trop fort.

C'est là que j'aillais *faire semblant de jouer*, auprès de Véra [...]

5) Mes soirées, quand j'étais dans mon lit, étaient consacrées à *maman*, à *pleurer* en sortant de sous mon oreiller sa photo [...]<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op.*, *cit.*, p. 128.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 129-130 (nous soulignons).

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op.*, *cit.*, p. 113-114 (nous soulignons).

Dans ce passage, nous retrouvons ce même « il n'y a plus » vu dans l'un des extraits analysés précédemment (p. 86), signifiant au lecteur le sentiment de perte ressenti par la narratrice. La « lumière argentée », les « vastes espaces de glace » et « de neige scintillante » qui sont, comme nous venons de le voir, rattachés aux plus beaux souvenirs de Sarraute, sont ici remplacés par cette « lumière un peu sale » et ces « maisons aux façades mornes », voire « mortes » (motifs reliés au monde morne opposés à ceux du monde éclatant). Pourtant, Sarraute avoue un peu plus loin (en 3) que « ces mêmes maisons » lui ont déjà apparu plus vivantes. Par là, nous voyons bien que l'espace (aspects des lieux et des paysages), bien qu'il soit, dans l'autobiographie, de nature référentielle, n'est évoqué que dans la mesure où, chargé d'images fortement symboliques, il suscite les sensations. Car chaque lieu « semble surtout inséparable des personnages qui l'ont dominé<sup>1</sup> » et ce qui domine surtout dans cet extrait s'avère plutôt l'absence de la mère (en 5). La nostalgie déchirante vécue par Natacha est donc non seulement nommée (en 4), mais également symbolisée par son arrachement douloureux de cet environnement « où l'air était lumineux, vibrant » dans lequel elle se sentait en sécurité et où était présente la figure maternelle. Les réseaux du monde morne et du monde éclatant sont donc ici convoqués pour rendre compte du déchirement et du sentiment de vide, voire de fatalité, qu'a provoqué chez la narratrice sa séparation d'avec la mère. L'extrait suivant atteste également ce lien indéniable entre l'espace et les émotions de l'être qui le perçoit :

---

<sup>1</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 57.

Les petites rues bordées de maisons tristes, rue du Loing, rue du Lunain, rue Marguerin...  
[...]

- Quand je fais un effort pour capter le son délicat, léger, qu'ils [les noms de rue] doivent avoir aux oreilles d'un touriste... Ou d'un de ceux qui ont eu la chance, ils me l'ont dit plus tard, de trouver dans ces petites rues cette discrète, presque tendre bienveillance que répandaient sur moi la rue Flatters ou la rue Berthollet.

Mais quand je les retrouve tels qu'ils étaient en ce temps-là... [...] ils reprennent aussitôt, comme ces petites rues, leur aspect étriqué, mesquin... Il me semble qu'à l'abri des façades sans vie, derrière les fenêtres noires, *au fond des petites cages sombres des gens à peine vivants se déplacent prudemment, bougent à peine...*<sup>1</sup>

Ce qui rend encore plus intéressant ce passage, c'est qu'il fait écho à certains récits déjà explorés dans *Tropismes*. La comparaison devrait alors nous permettre une lecture plus enrichissante quant à l'impression qu'il véhicule. Effectivement, l'image « des petites cages sombres », au dernier paragraphe, rappelle ces lieux obscurs qui abondent dans *Tropismes*, et qui sont aussi assimilés à l'immobilité et au manque de vie. Le troisième tropisme, par exemple, met en scène des êtres qui, tout comme le touriste évoqué dans *Enfance*, trouvent en ces lieux « une existence à la fois dépouillée et protégée, comparée à « une salle d'attente dans une gare » (en 3) :

1) Ils étaient venus se loger dans *des petites rues tranquilles*, derrière le Panthéon, du côté de la rue Gay-Lussac ou de la rue Saint-Jacques, dans des appartements donnant sur des *cours sombres*, mais *tout à fait décents et munis de confort*.

2) On leur offrait cela ici, cela, et la *liberté* de faire ce qu'ils voulaient, de marcher comme ils voulaient, dans *n'importe quel accoutrement*, avec *n'importe quel visage*, dans les *modestes petites rues*.

3) *Aucune tenue n'était exigée d'eux ici, aucune activité en commun* avec d'autres, *aucun sentiment aucun souvenir*. On leur offrait une *existence à la fois dépouillée et protégée, une existence semblable à une salle d'attente dans une gare de banlieue déserte, une salle nue, grise et tiède, avec un poêle noir au milieu et des banquettes en bois le long des murs*.

4) Et ils étaient contents, ils se *plaisaient ici*, ils se sentaient *presque chez eux* [...]

5) *Ils ne cherchaient jamais à se souvenir de la campagne où ils avaient joué autrefois, ils ne cherchaient jamais à retrouver la couleur et l'odeur de la petite ville où ils avaient grandi*, ils ne voyaient jamais *surgir en eux*, quand ils marchaient dans les rues de leur quartier, quand ils regardaient les *devantures des magasins*, quand ils *passaient devant la loge de la concierge* et la saluaient très poliment, ils ne voyaient jamais se lever dans leur souvenir *un pan de mur inondé de vie, ou les pavés d'une cour, intenses et*

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 123 (nous soulignons).

*caressants, ou les marches douces d'un perron sur lequel ils s'étaient assis dans leur enfance.*

6) *Dans l'escalier de leur maison, ils rencontraient parfois « le locataire du dessous », professeur au lycée, qui revenait de classe avec ses deux enfants, à quatre heures. Ils avaient tous les trois de longues têtes aux yeux pâles, luisantes et lisses comme de grands œufs d'ivoire. La porte de leur appartement s'entr'ouvrait un instant pour les laisser passer. On les voyait poser leurs pieds sur des petits carrés de feutre placés sur le parquet de l'entrée – et s'éloigner silencieusement, glissant vers le fond sombre du couloir<sup>1</sup>.*

Ce que ce tropisme exprime, toutefois, n'a rien à voir avec le sentiment de sécurité et de confort que les personnages semblent éprouver. Il laisse plutôt planer une lourde impression de vide et d'inexistence que la description de la gare ne fait qu'amplifier (« une gare de banlieue déserte, une salle nue, grise et tiède »). Les sujets présentés sont tous dépouillés de caractéristiques distinctives, les uns évoluant (à l'abri des regards dans ces lieux sombres) dans l'anonymat le plus complet (libres de marcher « dans n'importe quel accoutrement, avec n'importe quel visage » (en 2)) et les autres, arborant « tous les trois de longues têtes aux yeux pâles, luisantes et lisses comme de grands œufs d'ivoire », disparaissant dans l'obscurité d'un couloir (en 6). Le sentiment de vide et d'inexistence que perçoit le lecteur est attribuable, non seulement aux lieux obscurs qui le symbolisent, mais également « au manque de vie intérieure » de ces personnages indistincts, qui coïncide avec l'absence de la « moindre brîbe de souvenir se rattachant à des impressions d'enfance<sup>2</sup> » : « aucun sentiment aucun souvenir ». Tout le cinquième paragraphe, dont une

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op. cit.*, p. 21-23 (nous soulignons).

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, « L'Ère du soupçon », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1561.

image analogue apparaît dans le tropisme suivant (en 10), ne fait d'ailleurs que développer cette idée<sup>1</sup> :

- 1) Par les journées de juillet très chaudes, le mur d'en face jetait sur la petite cour humide *une lumière éclatante et dure*.
  - 2) Il y avait un *grand vide* sous cette chaleur, un silence, *tout semblait en suspens* ; on entendait seulement, *agressif, strident*, le grincement d'une chaise traînée sur le carreau, le *claquement* d'une porte. C'était dans cette chaleur, dans ce silence – *un froid soudain, un déchirement*.
  - 3) Et elle *restait sans bouger sur le bord de son lit*, occupant le plus *petit* espace possible, tendue, comme attendant que *quelque chose éclate, s'abatte sur elle dans ce silence menaçant*.
  - 4) Quelquefois le *cri aigu* des cigales, dans la *prairie pétrifiée sous le soleil* et comme *morte, provoque cette sensation de froid, de solitude, d'abandon dans un univers hostile où quelque chose d'angoissant se prépare*.
  - 5) Étendu sur l'herbe sous le soleil torride, on *reste sans bouger, on épie, on attend*.
- 
- 6) Elle entendait dans le *silence, pénétrant* jusqu'à elle le long des vieux papiers à raies bleues du *couloir*, le long des peinture *sales*, le *petit* bruit que faisait la clef dans la serrure de la *porte d'entrée*. Elle entendait se fermer la porte du bureau.
  - 7) Elle restait là, toujours *recroquevillée, attendant, sans rien faire*. La moindre action, comme d'aller dans la salle de bains se laver les mains, faire couler l'eau du robinet, paraissant une *provocation*, un saut brusque *dans le vide*, un acte plein d'audace. Ce bruit soudain de l'eau dans ce *silence suspendu*, ce serait comme un *signal*, comme un appel vers eux, ce serait comme un *contact horrible, comme de toucher avec la pointe d'une baguette une méduse et puis d'attendre avec dégoût qu'elle tressaille tout à coup, se soulève et se replie*.
  - 8) Elle les sentait ainsi, *étalés, immobiles derrière les murs, et prêts à tressaillir, à remuer*.
  - 9) Elle ne *bougeait pas*. Et autour d'elle toute la maison, la *rue semblaient l'encourager, semblaient considérer cette immobilité comme naturelle*.
  - 10) Il paraissait certain, quand on ouvrait la porte et qu'on voyait *l'escalier, plein d'un calme implacable, impersonnel et sans couleur, un escalier qui ne semblait pas avoir gardé la moindre trace des gens qui l'avaient parcouru, pas le moindre souvenir de leur passage*, quand on se mettait derrière la fenêtre de la salle à manger et qu'on regardait les façades des maisons, les boutiques, les vieilles femmes et les petits enfants qui marchaient dans la rue, il paraissait certain qu'il fallait le plus longtemps possible – *attendre, demeurer ainsi immobile, ne rien faire, ne pas bouger, que la suprême compréhension, que la véritable intelligence, c'était cela, ne rien entreprendre, remuer le moins possible, ne rien faire*.

<sup>1</sup> Ce paragraphe entre en résonance avec plusieurs autres passages d'*Enfance* et de *Tropismes* qui expriment tous une expérience émotive très forte. Nathalie Sarraute s'est dit s'être inspirée d'un lieu, qu'elle a qualifié ainsi, « comme une image... c'était le paradis... je sortais de l'enfer », pour l'écriture d'un tropisme qui décrit « les pavées d'une cour, intenses et caressants » [T : 107-108] et qui exprime un état d'âme bienheureux y étant associé. Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes », *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 1740 .

11) Tout au plus pouvait-on, en prenant soin de *n'éveiller personne*, descendre sans le regarder *l'escalier sombre et mort*, et avancer *modestement le long des trottoirs, le long des murs*, juste pour *respirer un peu*, pour se donner un peu de mouvement, sans savoir où l'on va, sans désirer aller nulle part, et puis revenir chez soi, *s'asseoir au bord du lit et de nouveau attendre, replié immobile*<sup>1</sup>.

Le lien entre les souvenirs, les lieux et le sentiment d'existence (vie et mouvement) est donc, une fois de plus, affirmé *in absentia* dans ce passage. Ce tropisme nous présente une femme plongée dans une totale inertie que tout autour d'elle semble encourager (en 9). Tout est mis de l'avant pour créer une atmosphère angoissante, presque apocalyptique (en 3 et 4) : image de lieux morbides (la prairie en 4 et l'escalier en 11), registre de la violence, de la terreur et motifs du monde morne (immobile, sans couleur, sale, sombre) et de la clausturation, mis en relief par un mouvement continu entre intérieur / extérieur et chaleur / froid, créé par le contraste entre le soleil et ce froid, entre la chaleur extérieure et le froid intérieur, entre la luminosité extérieure et l'immobilité pétrifiée intérieure. Puis, autre trait récurrent, ce qui est *petit* (en 3 et 6) faisant corps avec ce qui se replie modestement, se recroqueville (en 7 et 11) et s'opposant aux vastes espaces associés au monde éclatant vu précédemment (lieux qui invitaient, notamment, à la communion des êtres<sup>2</sup>). Si nous retrouvons les micro-motifs déjà relevés dans nos analyses précédentes, une nouvelle modalité, voire une nouvelle tonalité, s'inscrit ici, celle de la menace, du danger. Le lecteur est ainsi entraîné dans cet « univers hostile » où « tout sembl[e] en suspens », même le temps. Dans cette attente interminable (qui fait écho aux salles d'attente des gares) et inquiétante, représentée au lecteur par

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op. cit.*, p. 33-36 (nous soulignons).

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 31-32.

les reprises (et les variations) de « elle restait sans bouger [...] attendant<sup>1</sup> », et incarnée par un blanc typographique, seuls quelques bruits extérieurs, plutôt sinistres, viennent troubler l'harmonie de ce *non-être*. Même le rythme des phrases, qui semblent s'étirer, se prolonger (par les répétitions et les accumulations), provoque, chez le lecteur, un effet de suspension. Enfin, la description de la prairie « pétrifiée sous le soleil et comme morte, [provoquant] cette sensation de froid, de solitude [et] d'abandon » (en 4) fait notamment penser à la prairie dépeinte dans le passage d'*Enfance*, qui évoquait un sentiment similaire : « [...] la tristesse imbibait ses vastes pelouses encerclées de petits arceaux, elles étaient comme plaquées là pour rappeler de vraies prairies et vous en donnaient une nostalgie par moment déchirante...<sup>2</sup> ». La lecture en réseau permet alors de saisir avec beaucoup plus de force l'émotion traduite par les images : la petite Natacha ne souffre-t-elle pas elle aussi de solitude si loin de sa mère chérie ? N'a-t-elle pas cette impression d'être abandonnée dans des lieux sinistres, où elle est condamnée à attendre ? (« faire *semblant* de jouer<sup>3</sup> » suppose qu'elle ne joue pas vraiment, donc qu'elle ne fait que masquer l'attente par une fausse action, qui donne pour ainsi dire, l'illusion de mobilité). Enfin, il importe de spécifier que ce dernier tropisme, choisi pour sa structure mythique exemplaire, nous permet de donner une vue d'ensemble des œuvres à l'étude : description de lieux symbolisant cet *ailleurs* atemporel (dans ce cas-ci, celui du monde morne) ; temps suspendu ; la

<sup>1</sup> Il est à noter que la nature même des verbes implique une durée (verbes duratifs), ce qui accentue cette impression d'attente.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance, op., cit.*, p. 113-114.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 113-114.

répétition des mêmes gestes (« elle restait sans bouger [...] comme attendant ») donnant l'impression d'un éternel recommencement ; illustration d'une peur universelle (apocalypse) et mouvement de dehors au dedans. Nous pourrions ajouter la présence de la méduse, qui, bien qu'elle fasse référence, dans le texte, à l'animal marin, n'en rappelle pas moins le monstre de la mythologie qui pétrifiait quiconque osait la regarder : l'image de la méduse vient donc renforcer, selon nous, l'idée de pétrification et d'immobilité morbide transmise par le texte. Ainsi, le temps, l'espace et le rythme deviennent ceux du récit mythique : construit sur le thème de l'éternel recommencement (répétition, variation, circularité), le récit sarrautien reproduit le temps du rituel, celui où l'homme est contraint à répéter les mêmes mouvements du *haut* vers le *bas* et du *bas* vers le *haut*<sup>1</sup>, sans jamais aboutir, tel Sisyphe.

### 3.3 Quête identitaire et mythe

D'autres éléments et figures mythiques sont implicitement évoqués au sein de l'œuvre sarrautienne, à partir du lieu archaïque, voire mythique, de la lutte. Le motif de l'agression qui s'y rattache peut être exprimé à partir de divers régimes symboliques, dont l'image animalière (lutte sous la forme élémentaire du prédateur et de sa proie), celle de l'enlissement, de l'étouffement ou de l'engourdissement (résultant d'une agression non dévorante) et celle de l'anthropophagie (agression dévorante), cette dernière entraînant le sentiment

---

<sup>1</sup> C'est sur ce balancement entre le monde éclatant (paradis perdu) et le monde morne, relié à la force et à la nature de l'émotion, que se joue le récit sarrautien : « L'être perd la lumière [...] et sombre dans les grouillements obscurs des tropismes les plus enfouis, les moins conscients ». Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes, op. cit.*, p. 169.

de stupeur sourde causée par une angoisse enfantine universelle, la peur de se faire dévorer. Nous retrouvons d'ailleurs cette idée de dévoration (se faire avaler) en filigrane et indirectement dans le « C'est servi, c'est servi » et « à table » du deuxième récit de *Tropismes*<sup>1</sup>, idée qui se verra renforcée un peu plus tard, dans un autre tropisme, par le « prêt à servir<sup>2</sup> », groupe adjectival attribué aux enfants, pouvant être interprété de deux façons : être prêt soit pour servir quelqu'un (nous parlons alors d'asservissement, le « à servir » sonnante comme *asservir*), soit pour être servi en guise de repas (dévoration). Il s'agit bien de se faire avaler, même dans le premier cas dans lequel, sans agression explicitement dévorante, les enfants se font avaler dans le sens où ils doivent se soumettre aux autres, se laisser modeler. L'image de la substance qui « comme une sorte de bave poisseuse » s'infiltré dans le « il » du deuxième tropisme toujours, rappelle d'ailleurs le poison mortifère qu'un prédateur secréterait pour paralyser sa proie afin de mieux la dévorer. Une image analogue apparaît également au sein du huitième tropisme dans la métaphore de déglutition suivante :

Et le petit sentait que quelque chose pesait sur lui, l'*engourdissait*. Une masse molle étouffante, qu'on lui fait *absorber* inexorablement, en exerçant une douce et ferme contrainte, en lui pinçant légèrement le nez pour le faire avaler, sans qu'il pût résister – le pénétrait [...]<sup>3</sup>.

Cette scène dans laquelle on oblige l'enfant à avaler « une masse molle étouffante » pour mieux l'oppresser, le dominer, donc, le dévorer au sens figuré,

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op. cit., p. 15.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 53 (nous soulignons).

ne manque pas d'évoquer la piqûre vénéreuse du prédateur, que en même temps s'ébauche aussi l'image du boa qui étouffe sa proie avant de l'avalier.

Bref, *Tropismes* met ainsi en scène des personnes « voraces », « gloutonne[s], jouisseuse[s] et âpre[s]<sup>1</sup> » qui se nourrissent des autres : l'image des parasites assoiffés ou de prédateurs sans pitié se profile un peu partout, parfois de manière implicite, quand elle se cache, par exemple, dans les « ventouses mouvantes<sup>2</sup> » de la femme « si féminine, si effacée », mais qui jette l'effroi par la seule « légère intonation, la nuance la plus subtile » (il est d'ailleurs question, dans ce tropisme<sup>3</sup> « d'atroces histoires d'anthropophages »), et parfois de manière beaucoup plus explicite, comme c'est le cas dans le passage suivant :

[...] Ils le *prenaient* et ils le *trituraient*, le *retournaient en tous les sens*, le *piétinaient*, se *roulaient sur lui*, se *vautraient*. Ils le faisaient tourner, et là, et là, et là, ils lui montraient d'inquiétants trompe-l'œil, des *fausses portes*, des *fausses fenêtres* vers lesquelles il allait, crédule, et où il se cognait, se faisait mal.

Dans ce paragraphe, chaque segment de phrase concourt à produire l'image du prédateur qui, ayant saisi sa proie, l'affaiblit, la déchiquette, afin de mieux la dévorer. L'accumulation des verbes, si l'on peut dire, d'attaque (« le prenaient », « le trituraient », « le retournaient », « le piétinaient », « se roulaient »), ainsi que la répétition du « et là » (signifiant alors *partout*), rythme le passage et lui donne une tonalité dramatique, voire tragique. La victime ne semble pas avoir un moment de répit, une possibilité de salut.

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op. cit.*, p. 70 : adjectifs qualifiant la « figure de l'intellectuelle rapace, qui incarne les prétentions et l'appétit omnivore qui caractérisent une certaine sorte d'impérialisme culturel ». Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1737.

<sup>2</sup> « Les image de ventouses et de fibres sensibles [exprimant] de façon concrète et dramatique certains rapports parasitiques », *Ibid.*, p. 1738.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op. cit.*, p. 87-88.

Ils savaient depuis toujours comment le *posséder entièrement*, sans lui laisser un coin de fraîcheur, sans un instant de répit, comment *le dévorer jusqu'à la dernière miette*. Ils mesuraient en affreux lotissements, en carrés, le parcouraient dans tous les sens ; parfois ils le laissaient courir, le lâchaient, mais le reprenaient dès qu'il s'éloignait trop, s'en emparaient à nouveau. Il avait pris goût depuis l'enfance à *cette dévoration* – il se tendait, *goûtait leur parfum âcre et sucré, s'offrait*. [...]

Ils l'avaient bien vidé et rembourré et lui montraient partout d'autres poupées, d'autres fantoches<sup>1</sup>.

Ce phénomène atroce de dévoration arrive ainsi sournoisement, aplanit l'identité (personnalité, comportement, sentiments), fait de l'individu, un être dominé et soumis à l'autre, le plongeant, comme nous avons déjà vu, dans un état mi-humain, mi-animal (le lieu archaïque du prédateur et de sa proie, dominant dans tous nos exemples). Il s'agit ici de la dépossession de l'être, la destruction de l'individualité.

Dans *Enfance*, il est également question, en quelque sorte d'autodévoration, Natacha étant dévorée par ses propres idées qui prennent forme dans ce lieu impur qu'elle contient en elle-même : « Mais moi l'idée me déchire, *me dévore*... quand elle me lâche, c'est pour un temps, elle va revenir, elle est toujours là, à l'affût, *prête à bondir* au cours de n'importe quel *repas*<sup>2</sup> ». Ici, le « prête à bondir » et « repas » peut nous rappeler l'image du félin qui s'élançait sur sa proie. L'animalité est donc encore, dans l'autobiographie, très prégnante. Le personnage de Véra, pour ne parler que de lui, sujet à des « réactions sauvages<sup>3</sup> », est comparé aux chats sauvages<sup>4</sup> ou à une vipère<sup>5</sup>, ce

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op. cit., p. 111-112 (nous soulignons).

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 103 (nous soulignons).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>4</sup> « je n'avais observé au jardin d'acclimatation que les yeux des panthères ou des tigres. C'est eux que Véra me rappelait. Quand sa fureur devenait plus grande elle ne pouvait plus parler, elle soufflait, l'air menaçant, à travers ses dents serrées, sa poitrine se soulevait... », *Ibid.*, p. 145.

<sup>5</sup> « Véra plus sifflante encore, plus vipérine qu'elle ne l'était assez souvent dans ce temps-là », *Ibid.*, p. 260.

qui donne au lecteur un bon aperçu du type de relation que la narratrice entretient avec celui-ci.

La figure mythique de Narcisse, intimement liée à la lutte *surmoïque*, prend également forme à partir de ce lieu archaïque du combat. Nous retrouvons effectivement, dans *Tropismes* et *Enfance*, le motif du double (qui régit même la narration dans *Enfance*) et celui du miroir (image de soi) qui y est associé, ainsi que plusieurs « affects du registre narcissique<sup>1</sup> », tels la honte et la rage menant souvent à la violence : car « à partir du moment où le territoire personnel, l'image de soi, l'identité sont vécus comme menacés et où le narcissisme subit une effraction, la réponse violente apparaît en miroir de la menace ressentie par le sujet<sup>2</sup> ». Plusieurs tropismes ont pour origine une agression (essentiellement verbale) de ce type à laquelle le sujet qui en est victime réagit violemment, comme c'est le cas dans l'extrait suivant tiré d'*Enfance* :

- 1) Un coup bien mérité quand on était assez niais, assez présomptueux pour vouloir se faire expliquer, pour vouloir comprendre...
- 2) Quand on vous a assené « Parce que ça ne se fait pas », on est... j'allais dire étourdi, assommé... [...] mais en réalité une rage impuissante produisait en moi comme des trépignements, des gigotements... cette fureur aveugle, absurde que provoque un objet contre lequel on est venu se cogner durement, on a envie de le cogner à son tour, j'avais envie de taper dessus, de lui donner des coups.
- 3) - [...] cette déflagration silencieuse, ce bouillonnement furieux, ces acres fumées, ces coulées incandescentes... [...]<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Philippe Jeammet , *La violence comme réponse à une menace sur l'identité*, (article consulté le 5 janvier 2005), <<http://ibelgique.ifrance.com/sociomedia/jeammet.htm>>. Texte publié dans *Filigrane*, vol. 6, n° 1.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 192.

Le premier paragraphe doit être compris comme une véritable menace à l'identité de la locutrice : Natacha se sent vraiment diminuée (« niais » et « présomptueux ») par les paroles de Véra. Puis, en 2 et 3, la réponse violente se fait entendre. Demeurant au niveau de la sous-conversation, elle est visible par l'usage du champ sémantique de la violence (« asséné » ; « rage impuissante » ; « fureur aveugle » ; « cogner durement » ; « taper dessus » « donner des coups » ; « déflagration silencieuse » ; « bouillonnement furieux »). Notons que le rythme saccadé des segments courts (nom et adjectif) et l'usage de plusieurs coordonnants (« quand », « mais », « comme ») miment, en quelque sorte, les coups donnés et résonnent comme de véritables détonations. Si de telles réactions demeurent essentiellement intériorisées, comme c'est le cas dans ce passage, il arrive parfois que la pression devient si forte que le sujet qui l'a subie, incapable de la contenir, pose un geste agressif concret qui le libère :

[...] les voici de nouveau, ces paroles, elles se sont ranimées, aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment [...] où elles ont pénétré en moi, elles appuient, elles pèsent de toute leur puissance [...] et sous leur pression quelque chose en moi d'aussi fort, de plus fort encore se dégage, se soulève, s'élève [...].  
 « je vais le déchirer »... le mot « zerreißen » rend un son sifflant, féroce, dans une seconde quelque chose va se produire... je vais déchirer, saccager, détruire... ce sera une atteinte... un attentat... criminel... [...] « je vais le déchirer »... je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide... [...]. « Non, tu ne feras pas ça... » dans ces mots un flot épais, lourd coule, ce qu'il charrie s'enfonce en moi pour écraser ce qui en moi remue, veut se dresser... et sous cette pression ça se redresse, se dresse plus fort, plus haut, ça pousse, projette violemment hors de moi les mots... « Si, je le ferai ». [...] Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par le fente...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 10-13 (nous soulignons).

En fait, la pression exercée devient ici d'une telle puissance qu'au lieu d'engourdir la petite fille, de l'étouffer et de l'asservir, elle provoque chez celle-ci ce que nous pourrions appeler une *scission du moi*<sup>1</sup> au cours de laquelle un double tente de se révéler, de resurgir : d'un côté le *moi social* à la conduite irréprochable, et de l'autre, le *moi « plus fort »* qui « veut se dresser », c'est-à-dire, le *moi inconnu*. Ce geste d'enfoncer la pointe des ciseaux dans le dossier s'avère, du point de vue identitaire, bénéfique pour Natacha, puisqu'il lui permet de vaincre l'interdit qui l'oppressait et ainsi affirmer son *ego* (coïncidence du soi avec soi) tout en transformant la rage qui la dévorait en sentiment d'exaltation.

Monique Gosselin en a d'ailleurs bien souligné les enjeux :

Le « soi » risque d'être englouti, submergé par ce « flot épais, lourd » qui coule par ces mots. La métaphore surgit d'une sorte d'égout contre lequel un neutre intime, un soi indéfinissable se débat pour se restaurer. Le lecteur est convié à assister à la victoire inaugurale d'un « ego » triomphant qui se libère à la faveur de la transgression. C'est ce que traduit l'usage des ciseaux, marquant la rupture, source de jouissance<sup>2</sup>.

Mais en règle générale, les réponses violentes des sujets restent latentes, elles se présentent sous la forme d'un débat intérieur qui peut également mener à une victoire de soi. C'est le cas dans l'extrait suivant, où Natacha, effrayée par un film d'horreur qu'elle vient de visionner, se voit refuser par son père le droit de dormir avec lui :

Je reviens dans ma chambre, je me recouche, *la rage* de m'être exposée à un rejet *humiliant*, à un *mépris insultant m'emplit, me gonfle, je vais éclater, écraser* tout ce qui osera m'approcher... des mains ... n'importe quelles mains même si elles ont des gants de peau humaine... mais qu'elles sortent... mais tandis que je me recouche, que je me tourne, pas le dos au mur, pour quoi faire ? Non, le dos vers le vide derrière moi, exprès,

<sup>1</sup> C'est un peu ce qu'explique Sabine Raffy dans le passage suivant : « La question fondamentale est d'élucider les limitations spécifiques de l'être. Situer d'abord ses possibles et l'espace de sa liberté : l'être sarrautien [...] se forme autour d'une fêlure secrète, d'une non coïncidence de soi à soi. C'est de là que s'origine le questionnement de l'écriture sarrautienne, c'est cela qui fait que l'hypersensible demeure un déchirement pour lui-même, que tout rapport à soi et aux autres ne peut être que de l'ordre du conflit ». Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, op. cit., p. 178.

<sup>2</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 48-49.

on verra bien... j'ai beau fermer les yeux, me raidir, attendre, *ma fureur doit les tenir à l'écart*, elles n'osent pas sortir derrière mon dos à *moi*, elles se tiennent bien tranquilles là-bas, loin de *moi*... [...] *je ris un peu trop fort, je ne m'arrête pas de rire, je pleure de rire tandis que je m'endors*<sup>1</sup>.

Une sorte de conscience de soi (transmise dans le texte par la répétition du mot « moi ») naît alors de ce « mépris insultant » qui « l'emplit », la « gonfle », la rendant ainsi plus grande que nature, plus forte que la peur elle-même (« ma fureur doit les tenir à l'écart »). Encore une fois, le registre narcissique est fortement exploité, puisqu'il est question du rétablissement de l'identité propre de Natacha blessée par les paroles du père. Le combat intérieur entre la jeune fille, le *soi effrayé* et son double plus fort, le *soi insulté*, peut être compris comme une manière de se prouver à elle-même qu'elle n'est ni une « vraie mauviette » ni un « bébé », comme son père le lui a laissé entendre. La dernière phrase nous montre l'enfant en train de rire (avec une gradation : rire fort, sans arrêt et jusqu'aux larmes), avant de s'endormir enfin, traduisant la victoire de soi contre soi. Ce passage, ainsi que le précédent, se présente sous la forme archaïque du combat, et il apparaît comme une mini-épopée<sup>2</sup>. Par ailleurs, ce procédé par lequel l'être tente de reconquérir son identité peut également avorter et mener au sentiment d'inquiétante étrangeté, ce qui est d'ailleurs fréquemment le cas dans *Tropismes*. Le deuxième tropisme<sup>3</sup> nous servira d'exemple :

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 246 (nous soulignons).

<sup>2</sup> L'aspect épique apparaît aussi dans *Tropismes*, ne serait-ce que dans la figure du héros qui doit faire preuve de « courage » et d'une « force surhumaine » pour affronter cette femme « effrayante » qui « se tortillait, le cou tendu, les yeux protubérants » et qui rappelle les monstres mythiques. Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 15-18 (nous soulignons).

1) Ils *s'arrachaient à leurs armoires à glace* où ils étaient en train de *scruter leurs visages*. Se soulevaient sur leurs lits : « *C'est servi, c'est servi* », disait-elle. Elle rassemblait à table la famille, chacun *caché dans son antre, solitaire, hargneux, épuisé*. « Mais qu'ont-ils donc pour avoir l'air toujours vannés ? » disait-elle quand elle parlait à la cuisinière.

Signalons, pour commencer, la métaphore archaïque des *Autres* qui, « chacun caché dans son antre, solitaire, hargneux, épuisé », les fait ressembler à des animaux solitaires. Malgré son aspect anodin, ce premier paragraphe introduit plusieurs éléments importants quant à l'interprétation que nous pouvons en faire. La première chose que nous remarquons est la présence de miroirs dans lesquels des gens anonymes « étaient en train de scruter leurs visages » avant de devoir s'en arracher pour rejoindre les autres à table pour le repas familial. Il y a donc passage de l'individu « solitaire » à l'individu social, en groupe. Curieusement, le mot « visages » est mis au pluriel malgré le fait qu'une personne n'a, il va sans dire, qu'un seul visage, ce qui met de l'avant une certaine idée de morcellement du soi<sup>1</sup>. Fait étrange, ces personnages sont indifférenciés, non seulement par l'usage du pronom « ils » qui les rassemble, tel un *troupeau* de *bêtes* identiques, (rôle qu'accomplit aussi le terme « famille »), mais aussi par l'action unique qu'ils effectuent : chacun étant en train de s'examiner attentivement (le verbe *scruter* impliquant une attention plus prononcée que le verbe *regarder*), en même temps, dans son miroir respectif. Puis, il y a passage, au paragraphe suivant (ci-dessous), du pluriel (ils) au singulier (il) (avec l'introduction du neutre, « on »), ce qui pourrait signifier que n'importe lequel d'entre eux et même n'importe qui pourrait penser une telle

---

<sup>1</sup> Notons qu'une armoire à glace peut aussi avoir trois miroirs. La réflexion projette donc plusieurs visages, ce qui peut également renvoyer à une image très concrète de la pluralité du moi.

chose ou ressentir la sensation que le texte tente d'exprimer. L'identité est ici des plus incertaines, et ce, autant au niveau de la lecture<sup>1</sup> (le lecteur ne sachant guère de qui il s'agit) qu'au niveau de l'intrigue (le sujet « il » étant flou et interchangeable) :

2) Et il sentait filtrer de la cuisine la pensée humble et crasseuse, piétinant, piétinant toujours sur place, tournant en rond, en rond, comme s'ils avaient le vertige mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme s'ils avaient mal au cœur mais ne pouvaient pas s'arrêter, comme *on* se ronge les ongles, comme *on* arrache par morceaux sa peau quand *on* pèle, comme on se gratte quand on a de l'urticaire, comme on se retourne dans son lit pendant l'insomnie, pour *se faire plaisir et pour se faire souffrir, s'épuiser, à en avoir la respiration coupée...*

3) « *Mais peut-être que pour eux c'était autre chose.* » *C'était ce qu'il pensait, écoutant, étendu sur son lit, pendant que comme une sorte de bave poisseuse leur pensée s'infiltrait en lui, se collait à lui, le tapissait intérieurement.*

4) Il n'y avait rien à faire. Rien à faire. *Se soustraire* était impossible. Partout, sous des formes innombrables, « traîtres » (« c'est traître le soleil d'aujourd'hui, disait la concierge, c'est traître et on risque d'attraper du mal. Ainsi, mon pauvre mari, pourtant il aimait se soigner... »), partout, sous les apparences de la vie elle-même, cela *vous happait au passage*, quand vous passiez en courant devant la loge de la concierge, quand vous répondiez au *téléphone, déjeuniez en famille*, invitiez des amis, adressiez la parole à qui que ce fût.

Le lecteur pourrait bien être trompé par la banalité des paroles rapportées qui relèvent du lieu commun. Cependant, un véritable drame se trame ici. Le « il » cherche à tout prix à se délivrer du monde qui l'entoure, de s'en *délimiter*, mais n'y parvient pas. Les pensées d'autrui, « comme une sorte de bave poisseuse », réussissent à le pénétrer et finissent par l'envahir, anéantissant ainsi son individualité<sup>2</sup>. L'inquiétante étrangeté, qui a trait, entre autres, à la perte des assises narcissiques du sujet, naît alors de tout ce qui peut perturber l'identité de l'individu :

<sup>1</sup> Ce tropisme a également été analysé au chapitre précédent traitant de la déconstruction. Les analyses que nous avons effectuées rendent également compte, à un autre niveau, des phénomènes de dépersonnalisation et de l'uniformisation de l'identité (voir p. 61-64).

<sup>2</sup> Ce tropisme traite en fait de la force destructrice du langage « qui anéantit tout ce qui est incertain », en l'occurrence, l'identité même du « il ». Nathalie Sarraute, *Œuvres complètes*, « Notices, notes et variantes », *op. cit.*, p. 1734.

Le sentiment d'étrangeté est une variété de l'effrayant qu'on a l'opportunité de rencontrer au cours de l'expérience vécue comme dans le domaine de la fiction. Dans la vie courante on peut être amené à l'éprouver sans trop savoir ce que c'est, soit sous la forme de petits événements sans importance, passant souvent inaperçus [...]¹.

Ici, les choses et les événements familiers, tels le téléphone et les déjeuners en famille, deviennent angoissants, car c'est à travers eux que « cela vous happ[e] », vous engloutit et vous dépersonnalise :

5) Il fallait leur répondre et les encourager avec douceur, et surtout, surtout ne pas leur faire sentir, ne pas leur faire sentir un seul instant qu'on se *croyait différent*. *Se plier, se plier, s'effacer* : « Oui, oui, oui, oui, c'est vrai, bien sûr », voilà ce qu'il fallait leur dire, et les regarder avec sympathie, avec tendresse, sans quoi *un déchirement, un arrachement, quelque chose d'inattendu, de violent allait se produire, quelque chose qui jamais ne s'était produit et qui serait effrayant*.

6) Il lui semblait qu'alors, dans un *déferlement subit d'action, de puissance*, avec une *force immense*, il les *secouerait* comme de *vieux chiffons sales*, les *tordrait*, les *déchirerait*, les *détruirait complètement*.

7) Mais il savait aussi que c'était probablement une impression fautive. Avant qu'il ait le temps de se jeter sur eux – avec cet instinct sûr, cet *instinct de défense*, cette *vitalité facile* qui faisait leur *force inquiétante*, ils se *retourneraient sur lui* et *d'un coup*, il ne savait pas comment, *l'assommeraient*.

La réponse violente (sous forme d'un combat semblable à tout ce que nous avons vu jusqu'ici) ne tarde pas à venir sous la pulsion de cette *désubjectivation* : angoisse (« quelque chose d'inattendu, de violent allait se produire, quelque chose qui jamais ne s'était produit et qui serait effrayant ») ; vocabulaire d'agression dont la suite rapide de termes reproduit le « *déferlement subit d'action* » avec une amplification (« *secouerait* », « *tordrait* », « *déchirerait* », « *détruirait* »), par laquelle la violence ne cesse d'augmenter. Cependant, il n'y a pas, comme ce fut le cas pour Natacha, de victoire de soi, puisque ce sont les autres qui risquent de parvenir à étourdir (assommer) l'identité propre du « il », à le niveler. Le verbe « assommer » est d'ailleurs très

¹ *Psychanalyse et création, art et souci du lien social : Le Perversif*, « Freud et la traversée du sentiment d'inquiétant étrangeté : vers un au-delà de la castration ? » (article consulté le 18-12-2004), <<http://www.reynerie.yi.org/freud/textes/lape/lapdeux4.htm>>.

prisé par la romancière, puisqu'il renvoie à une dépossession, à un non-être presque absolu : l'être assommé devient tel un entre-deux (mort / vivant) incertain, douteux et inquiétant. Évidemment, les tropismes ne se réduisent pas au phénomène d'inquiétante étrangeté, mais bien souvent, ils nous mettent « en contact et aux prises avec le connu de l'inconnu, le familier de l'étrange, l'intime de l'étrange », et ont « trait à la fameuse épreuve de la réalité<sup>1</sup> », ce qui est propre à ce sentiment. Le *connu* est parfois explicitement donné comme étranger, ce qui symbolise alors un véritable *arrachement*. Ce renversement est très perceptible dans l'extrait d'*Enfance* suivant dans lequel Natacha, prise dans l'action de son roman (*l'ailleurs* dès lors perçu par la petite comme étant *chez elle*), est brutalement arrachée à son petit univers par les voix d'un autre monde (celles de sa famille, de son *vrai monde*, vu par la jeune fille comme étranger) qui l'oblige à venir les rejoindre pour le repas (« c'est servi ») :

Et c'est à ce moment-là qu'il faut répondre à des *voix d'un autre monde*... « Mais on t'appelle, *c'est servi*, tu n'entends pas ?... il faut aller au milieu de ces gens, petits, raisonnable, prudents, rien ne leur arrive, que peut-il arriver *là où ils vivent*... *là tout est si étriqué, mesquin, parcimonieux*... alors que *chez nous là-bas*, on voit à chaque instant des palais, des hôtes, [...] « Qu'est-ce qu'il arrive à Natacha? » j'entends une amie venue dîner poser tout bas cette question à mon père... *mon air absent, hargard, peut-être dédaigneux a dû la frapper*... »<sup>2</sup>.

Il importe de mentionner que nous retrouvons ce même « c'est servi » dans un tropisme vu plus haut, qui *arrachait* aussi le « ils » (« solitaire » et « hargneux ») d'un *chez soi*. Celle qui rassemble la famille à table (« C'est servi, c'est servi ») est une image très claire de la mère, tout comme la figure féminine que met en

<sup>1</sup> *Psychanalyse et création, art et souci du lien social : Le Perversif*, « Freud et la traversée du sentiment d'inquiétante étrangeté : vers un au-delà de la castration ? », *loc. cit.*, <<http://www.reynerie.yi.org/freud/textes/lape/lapdeux4.htm>>.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 267 (nous soulignons).

scène le sixième tropisme. Dans ce dernier, « la mise en service des choses en tant qu'instruments de tyrannie rappelle [...] [le] " C'est servi, c'est servi " [qui] fonctionne déjà comme un cri de guerre<sup>1</sup> ». Plusieurs voies sont alors ouvertes pour le lecteur à travers le symbolisme des images, mais l'une des figures qui se dessine ici est celle de la mère désacralisée, c'est-à-dire de la mère (univers du connu) devenue, pour ainsi dire, étrangère.

Nous proposons donc d'examiner, pour finir, une figure mythique qui concerne de près la lutte *surmoïque* par laquelle un sujet tente de restaurer son identité. Nul besoin de connaître le récit de Médée pour en percevoir tous les enjeux<sup>2</sup> et constater la présence, au sein d'*Enfance* surtout, mais aussi dans *Tropismes*, de quelques motifs qui y sont rattachés. Bien entendu, nous parlerons ici de meurtre symbolique de l'enfant (comme c'est le cas, nous l'avons vu, dans les deux extraits de *Tropismes*, où il est question d'asservissement, donc de meurtre au figuré) dans *Enfance* où la figure de la mère terrible est omniprésente, sans pour autant évincer totalement celle de la mère aimante. Cette dernière, figure maternelle attendue, est associée notamment à la dévotion, au développement de l'identité et à l'ordre. Elle est également « celle dont la parole est entendue, recherchée, presque convoitée<sup>3</sup> ». C'est d'ailleurs sous cette forme<sup>3</sup> de la mère aimante que la figure maternelle se dessine dans ce passage :

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1735.

<sup>2</sup> Le meurtre d'un enfant est considéré un peu partout comme le pire des crimes, surtout lorsqu'il est commis par la mère, cette dernière devant protéger son enfant.

<sup>3</sup> Nathalie Duclot-Clément, « Figure en résurgences : Médée entre transgressions et transcendances », <<http://revel.unice.fr//loxias/document.html?id=46>>. Texte publié dans *Loxias*, Loxias 5 doctoriales I : article dont nous avons tiré pratiquement toutes les caractéristiques des figures de la mère aimante et de la mère terrible.

Oui, elle [sa mère] peut en être certaine, je la remplacerai auprès de moi-même, elle ne me quittera pas, ce sera comme si elle était toujours là pour me préserver des dangers que les autres ici ne connaissent pas, comment pourraient-ils les connaître ? elle seule peut savoir ce qui me convient, elle seule peut distinguer ce qui est bon pour moi et de ce qui est mauvais. [...] elle m'a fait emporter cela avec moi... « aussi liquide qu'une soupe »... c'est d'elle que je l'ai reçu... elle me l'a donné à garder, je dois le conserver pieusement, le préserver de toute atteinte. .. [...] mais je viens de loin, d'un lieu étranger où ils n'ont pas accès, dont ils ignorent les lois, des lois que là-bas je peux m'amuser à narguer, il m'arrive de les violer, mais ici la loyauté m'oblige à m'y soumettre... Je supporte vaillamment les blâmes, les moqueries, l'exclusion, les accusations de méchanceté, l'inquiétude que produit ici ma folie, le sentiment de culpabilité... mais qu'a-t-il de comparable avec celui que j'éprouverais si, reniant ma promesse, bafouant *des paroles devenues sacrées*, perdant tout sens du devoir, de la responsabilité, me conduisant comme un faible petit enfant je consentais à avaler ce morceau avant qu'il soit devenu « aussi liquide qu'une soupe<sup>1</sup> ».

D'autres figures maternelles se profilent, autre que celle de la mère biologique de Natacha, dont Véra, la belle-mère, qui occupe une place très importante dans le récit. Arborant tour à tour le visage de la mère aimante et celui de la mère terrible, Véra<sup>2</sup> et la vraie mère de Natacha sont toutes deux très complexes, ambiguës et ambivalentes. Autour d'elles se développe même une « image déviante par rapport aux attentes imaginales, parfois stéréotypées<sup>3</sup> », l'image de la mère terrible, mère meurtrière. Or, c'est ce meurtre même<sup>4</sup> qui a conduit la petite Natacha à se reconnaître, non seulement en tant qu'individu distinct (étape normale au cours du développement), mais également en tant qu'écrivaine. Dans l'autobiographie, ce que nous appelons communément, « couper le cordon » se fait toutefois avec une certaine violence psychologique et beaucoup de souffrance, ce qui nous permet de faire intervenir cette grande figure mythique, Médée. Le premier élément déterminant, et sans doute le plus

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 16 à 18 (nous soulignons).

<sup>2</sup> Véra est dépeinte parfois comme une marâtre [E : 130] et parfois comme une femme tendre et affectueuse [E : 247], ce qui lui confère un statut double interdisant au lecteur une perception unique du personnage.

<sup>3</sup> Nathalie Duclot-Clément, « Figure en résurgences : Médée entre transgressions et transcendances », *loc. cit.*, < <http://revel.unice.fr//loxias/document.html?id=46>>.

<sup>4</sup> Seul celui commis par de la mère biologique sera ici étudié.

important pour parler de meurtre symbolique de l'enfant par la mère, est l'*abandon* :

Le récit, qui ne débute pas par l'origine, commence tout de même sur cette désertion ; elle [la mère] n'est pas dans l'hôtel suisse ni dans la première séquence, ni dans la seconde où l'enfant en est réduite à conjurer l'absence par le talisman de mots sortilèges de la mère qui lie mais asservissent. [E : 16] [...] Toute l'ambivalence de la mère se dévoile déjà, même s'il faut lire la suite du récit pour en mesurer la nocivité. Avec ce pouvoir de dire le bien et le mal (« elle seule peut distinguer ce qui est bien pour moi de ce qui est mauvais »), nous sommes renvoyés au mythe de la Genèse et plongés dans le sacré. En outre l'enfant est ici contrainte au dédoublement (elle joue le rôle de la mère intériorisée). Elle subit l'exclusion du groupe des enfants et la répréhension des adultes<sup>1</sup>.

Les autres événements que nous relierons à l'infanticide sont les suivants : la mère qui ne semble pas *reconnaître* son enfant : « elle ne sait pas qui je suis maintenant, elle a même oublié qui j'étais<sup>2</sup> » ; « je me rétracte... je sens que de nouveau maman ne sait plus très bien à qui elle parle...<sup>3</sup> » ; qui lui démontre une totale indifférence : « Et d'un coup je sens, comme jamais je ne l'avais sentie, avant, l'indifférence à mon égard de maman » et la rejette : « *elle déferle sur moi avec une telle puissance, elle me roule, elle me rejette là-bas, vers ce qui, si mauvais que ce soit [...] elle me pousse vers celle qui la remplace<sup>4</sup>* », violence qui n'est plus celle de Natacha, mais celle de la mère, dite sensiblement dans les mêmes termes que les agressions vues plus haut. Sans compter toutes les paroles meurtrières qu'elle projette brutalement, tels des boulets de canon, à son endroit, la blessant, chaque fois, profondément : « Quand je pense que je suis restée enfermée ici avec Natacha [...] » ; « femme et mari sont un même parti » ; « un enfant qui aime sa mère trouve que

<sup>1</sup> Monique Gosselin, *Présente Enfance de Nathalie Sarraute*, op. cit., p. 135.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 125.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 255-246 (nous soulignons).

personne n'est plus beau qu'elle »<sup>1</sup>. Dans *Tropismes*, nous retrouvons quelques équivalents. Dans le tropisme VI, par exemple, la mère, par ses seules paroles, assujettit ses enfants aux choses et étouffe leur identité : « Les choses ! Les choses ! C'était sa force, la source de sa puissance. L'instrument dont elle se servait, à sa manière instinctive, infaillible et sûre, pour le triomphe, pour l'écrasement<sup>2</sup> ». Bien souvent, le rythme syncopé des phrases vient, que ce soit dans l'une ou l'autre des œuvres à l'étude, épouser la détresse et la douleur véhiculées par les images. Il y aura cependant, pour en revenir à l'autobiographie, un doux et subtil retournement, c'est-à-dire que c'est finalement la mère qui sera sacrifiée par son enfant (l'infanticide devenant un matricide). D'entrée de jeu, le récit tue symboliquement la mère en l'évacuant au début d'*Enfance*. Puis un autre événement vient amorcer le geste meurtrier, ou plutôt, il le laisse présager. Nous parlons de la destruction<sup>3</sup> (par Lili, la petite sœur) de l'ourson en peluche de Natacha « soyeux, tiède, doux, mou, tout imprégné de familiarité tendre<sup>4</sup> », celui-là même dont la description ne peut manquer de faire penser à la mère : « sous sa peau dorée, rosée, *douce* et *soyeuse* au toucher, plus soyeuse que la soie, plus *tiède* et tendre que les plumes d'un oiselet, que son duvet... [...] Ses yeux, de la même couleur mordorée que ses cheveux lisses et soyeux [...] »<sup>5</sup>. Bien que cela ne soit pas directement Natacha qui commet l'acte de déchirer l'ourson, il n'en demeure pas moins qu'elle le renie, en quelque sorte, en refusant qu'il se fasse réparer et

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, respectivement, p. 40, p. 75 et p. 95.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, *op. cit.*, p. 185.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 93 (nous soulignons).

même de le revoir. Mais le meurtre symbolique devient encore plus effectif par le biais du devoir de français<sup>1</sup> de Natacha dans lequel elle en vient à tuer indirectement sa mère en faisant mourir un petit chien décrit comme « une boule blanche<sup>2</sup> », description pouvant rejoindre la mère par deux associations : celle de la ouate blanche de l'enfance, lieu mythique dans lequel apparaît inévitablement la mère et d'une certaine façon, celle de l'ourson de peluche que nous venons de relier à la mère. Finalement, l'extrait suivant permet de préciser notre interprétation, mais aussi de bien comprendre l'impact de ce devoir sur l'identité littéraire de Natacha :

Et bien qu'elle ne soit pas explicitement évoquée, Maman n'est pas loin : dans la joie avec laquelle Natacha rédige le devoir, dans le comportement des mots qui composent un texte « tout lisse et net et rond », et partant profondément suspect ; mais aussi dans les pousses tendres et les bourgeons duveteux » du premier brouillon qui rappellent la qualité de la peau de Maman et qui évoquent en outre « les bourgeons [...] couverts de poils duveteux » cités par la mère de l'écrivain dans *Entre la vie et la mort* ; et finalement, elle est présente par association dans le train qui finit par écraser l'adorable petit chien de l'histoire, ce train étant sans doute celui dans lequel elle accompagne sa fille chez son père à Paris pour l'y abandonner [...] Dans cette chaîne d'associations qui mène du devoir de français à la copie déchirée dans le bassin de la fontaine de Médicis, la décision de Natacha se lit en filigrane : celle d'en finir une fois pour toutes avec la littérature telle qu'elle est pratiquée par Maman<sup>3</sup>.

Le meurtre symbolique doit donc être vu comme l'une des parties de la quête *surmoïque* dont quelques occurrences ont pu être étudiées ici. Le réseau thématique du mythe est très vaste et comporte plusieurs ramifications. Il offre donc un parcours de lecture intéressant, d'autant plus que, venu du fond commun, il a un puissant effet évocateur qui contribue à faire ressortir toute l'intensité de l'émotion.

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Enfance*, op. cit., p. 208-212.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1942.

## EN GUISE DE CONCLUSION

Il n'est guère aisé de conclure sur un tel sujet que nous n'avons pu, il va sans dire, qu'effleurer. Plusieurs questions ont été soulevées au cours de ce mémoire et seules des réponses sommaires ont pu être apportées. Effectivement, parler de poétique de la lecture chez cette auteure dont l'œuvre reste à jamais inachevée revient, non pas à dévoiler un code de lecture, mais plutôt à proposer des approches susceptibles de rendre compte de la force des émotions exprimées par les textes. Comme nous le savons, seules les sensations inédites comptent pour Sarraute, c'est pourquoi nos lectures ont été dirigées par la recherche de celles-ci. Les parcours de lecture que nous avons choisis, soit l'étude du mouvement de déconstruction et celle de la résonance du sensible, ne sont pas uniques et saturés. Plusieurs voies et ramifications s'offrent encore au lecteur tant sur le plan de la déconstruction et de la résonance du sensible que sur les multiples autres aspects de ces textes que nous avons tus. N'importe quel texte littéraire gagne à être relu. Dans le cas qui nous intéresse, c'est d'autant plus vrai que, dépendamment du chemin emprunté, de l'état d'âme du lecteur, des textes de l'auteure déjà lus, etc., les sensations se teintent d'une couleur différente, prennent un degré de profondeur et d'intensité variable. Bref, plus nous lisons Sarraute, plus notre *stock* de sensations grossit. Plus notre inventaire d'émotions est grand, plus d'autres sensations peuvent venir s'y greffer et donc, plus notre lecture est à même de capter les sensations. Dans cette optique, la mémoire du lecteur joue un rôle de premier plan puisqu'elle permet d'accéder au niveau intensif de la sensation,

celui-ci échappant à une lecture automatique. S'il est vrai que la sensation passe inévitablement par les mots et la syntaxe, elle ne peut, à travers eux, que s'ébaucher, puisqu'un écart, voire même une tension subsiste toujours entre le langage et l'émotion, vu le « décalage entre l'indéfini du ressenti et le défini de la langue<sup>1</sup> ». Pour saisir la sensation dans toute son intensité, dans sa globalité, le lecteur doit demeurer vigilant, guetter le moindre indice, fournir l'effort nécessaire pour trouver le sens du texte. Ainsi, la mémoire du langage, mais surtout, la mémoire collective et la mémoire que nous pourrions nommer *mémoire réticulaire* (la capacité de mettre en réseaux) sont fortement sollicitées. Cette dernière permet de déceler, de livre en livre, les passages comparables, de reconnaître les associations préférentielles et de repérer l'autotextualité, ce qui conduit, d'une certaine façon, à une meilleure définition des tropismes. Pour bien illustrer cette mémoire réticulaire, nous ne pouvons taire la très grande ressemblance entre le passage suivant tiré de *Portrait d'un inconnu* et les extraits de *Tropismes* et *Enfance* que nous avons analysés :

Je suis sorti dans la rue. Je sais bien qu'il ne faut pas se fier à l'impression que me font les rues de mon quartier. J'ai peur de leur quiétude un peu sucrée. *Les façades des maisons ont un air bizarrement inerte.* Sur les places, entre les grands immeubles d'angle, il y a des *squares blafards*, entourés d'une bordure de buis qu'encercle à hauteur d'appui un grillage noir. Cette bordure me fait toujours penser au collier de barbe qui pousse dru, dit-on, sur le visage des *macchabées*. Je sais bien que ces *sortes d'impressions ont dû depuis longtemps avoir été analysées, cataloguées avec d'autres symptômes morbides* : je vois très bien cela dans un *traité de psychiatrie où le patient est affublé pour la commodité d'un prénom familier, parfois un peu grotesque, Octave ou Jules. Ou simplement Oct. H. 35 ans.*

Dans ses *périodes de « vides » ou de « mal-mal »*, Oct. H 35 répète que tout a l'air mort. *Toutes les maisons, les rues, même l'air, lui paraissent morts* : « On sent partout des *enfances mortes. Aucun souvenir d'enfance ici*. Personne n'en a. Ils se *flétrissent* à peine formés et *meurent*. Ils ne parviennent pas à s'accrocher à ces trottoirs, à ces *façades sans vie*. Et les gens, les femmes et les *viellards*, immobiles sur les bancs, dans les *squares*, ont l'air de *se décomposer* ». Je vois très bien cela. J'ai même dû voir cela, presque dans les mêmes termes, dans un traité de psychiatrie. Mais cela ne m'humilie pas. Je ne cherche pas l'originalité. *Je ne suis pas sorti pour cultiver mes sensations*

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1722.

*personnelles, mais pour voir – je désire de toutes mes forces- « l'autre aspect » ; celui dont on ne parle pas dans les livres de médecine tant il est naturel, anodin, tant il est familier ; celui que voient aussi Octave ou Jules dans leurs moments lucides, pendant leurs périodes de calme.*

Il y a un truc à attraper pour le saisir quand on n'a pas la chance de le voir spontanément, d'une manière habituelle. Une sorte de tour d'adresse à exécuter, assez semblable à ces exercices auxquels invitent certains dessins-devinettes, ou ces images composées de losanges noirs et blancs, habilement combinés, qui forment dessins géométriques superposés ; le jeu consiste à faire une sorte de gymnastique visuelle : on repousse très légèrement l'une des deux images, on la déplace un peu, on la fait reculer et on ramène l'autre en avant. On peut parvenir, en s'exerçant un peu, à une certaine dextérité, à opérer très vite le déplacement d'une image à l'autre, à voir a volonté tantôt l'un, tantôt l'autre dessin.

Ici, dans ces petites rues, quand je me promène tout seul, quand je suis dans un bon jour, je parviens parfois, plus facile qu'ailleurs, à réaliser une sorte de tour d'adresse assez semblable pour *faire apparaître « l'autre aspect »*.

Je ne dois pas pour cela, comme on pourrait le croire, *chercher à me rapprocher des choses, essayer de les amadouer pour les rendre anodines, familières – cela ne me réussit jamais – mais au contraire m'en écarter le plus possible, les tenir à distance, les prendre un peu de loin, de haut, et les traiter en étranger. Un étranger qui marche dans une ville inconnue. Et, comme on fait souvent dans les villes inconnues, appliquer sur les choses et maintenir en avant des images puisées dans des réminiscences, littéraires ou autres, des souvenirs de tableaux ou mêmes de cartes postales dans le genre de celles où l'on peut voir écrit au verso : Paris. Bords de la Seine. Un square.*

Il n'y a rien de mieux pour ramener en avant l'autre aspect. Les maisons, les rues, les squares perdent *leur air inerte, étrange, vaguement menaçant*. Comme des photographies qu'on a glissées sous le verre du stéréoscope, *elles paraissent s'animer, elles prennent du relief et une tonalité plus chaude.*

Ce jour-là, tout allait bien. Je réussissais assez rapidement. *J'étais dans un bon jour. Je remontais. J'étais très résolu et assez calme.* Je commençais déjà à sentir cette détente, cette légèreté particulière, cette indulgence, cette insouciance que j'éprouve en voyage. *Les rues s'animaient.* Elles prenaient de plus en plus l'air plein de charme, triste et tendre, des petites rues D'Utrillo. Les grand immeubles d'angle paraissaient osciller légèrement dans l'air gris. On aurait dit qu'un jet ténu, un mince *filet de vie courait* le long de leurs arêtes tremblantes.

Je poussai l'audace jusqu'à aller m'asseoir dans *uns square*, sur une petite place, non loin de chez moi. Dans un coin, près de la barrière du buis, un *arbre couvert de fleurs blanches se détachait sur un mur sombre, assez intense, presque vivant*, comme il aurait pu être dans un square de Haarlem ou de Bruges. Je demandai, avec *cette liberté*, cette sorte de *naïveté désinvolte des étrangers*, à une petite vieille assise près de moi sur le banc, si elle savait le nom de cet arbre. Il y eut *une lueur attendrie* dans ses yeux, on aurait dit qu'elle venait juste d'y penser : « je crois bien que c'est un alisier, monsieur », dit-elle. Et *tout devint vraiment très doux et calme. Je me sentais bien.* J'avais pleinement réussi. Je me répétais, comme toujours dans mes bons moments, mes dictons favoris : aide-toi et Dieu t'aidera (« la sagesse populaire »), ou celui-là, que j'affectionne tout spécialement, je crois qu'on le cite toujours à propos du mariage, mais moi j'aime bien l'appliquer à « la vie » : elle est comme une auberge espagnole : on n'y trouve jamais que ce qu'on y apporte<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Portrait d'un inconnu », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 47-49 (nous soulignons).

Nous revoyons ici ces mêmes liens entre l'absence de souvenirs d'enfance et la thématique du monde morne, entre les rues sans vie et l'état d'âme du sujet, entre l'insouciance et l'image de l'étranger, etc. Leur seule évocation suffit à faire renaître l'atmosphère inquiétante des tropismes et la triste nostalgie d'*Enfance*. Les impressions laissées par les lectures passées ne manqueront certainement pas d'être remémorées et, par conséquent, réinterprétées en fonction de ces nouvelles données textuelles et contextuelles, ce qui engendrera vraisemblablement de nouvelles tonalités affectives : « Toutes les maisons, les rues, même l'air, lui paraissent morts : " On sent partout des enfances mortes. Aucun souvenir d'enfance ici . Personne n'en a. Ils se flétrissent à peine formés et meurent. Ils ne parviennent pas à s'accrocher à ces trottoirs, à ces façades sans vie. Et les gens, les femmes et les vieillards, immobiles sur les bancs, dans les squares, ont l'air de se décomposer " ». En ajoutant, par exemple, cette impression à la sensation laissée lors de nos lectures des extraits d'*Enfance* (voir p. 91 et 96) la nostalgie et le sentiment de solitude que nous avons détectés chez petite Natacha prennent une signification beaucoup plus tragique. Nous pouvons alors comprendre, par le vocabulaire du morbide utilisé ici en début du passage (inerte, blafards, macchabées, morbides, mort, flétrissent, meurent, sans vie, décomposer) et plus explicitement, par la mort même des souvenirs d'enfance « qui se flétrissent à peine formés », que Natacha a ressenti la perte de sa mère comme la fin, voire la mort de sa propre enfance, du moins, de sa vie « d'enfant normal ». Par ailleurs, certains passages se réfèrent aussi au projet esthétique de la romancière, qui consiste somme toute à faire jaillir cet « autre aspect »,

celui dont on ne parle jamais dans les livres et qui n'a pas encore fait l'objet de *décortication*. C'est donc dire que, chez Sarraute, l'œuvre demeure très près de la théorie.

Les interprétations que nous avons faites à partir des deux mouvements à l'étude demeurent, évidemment, de simples stratégies de lecture parmi tant d'autres dont la complémentarité n'est cependant plus à prouver. Il n'y a qu'à regarder l'enrichissement de la lecture, au niveau de la perception de la sensation, que nous avons eu l'occasion d'observer par l'association des effets produits par la déconstruction et de ceux engendrés par la résonance du sensible pour nous en convaincre. Ces deux lectures mises en parallèles sont source de plaisir et couvrent les deux versants de l'écriture sarrautienne, puisque, par la déconstruction, le lecteur se voit entraîné dans les profondeurs de la psyché humaine, donc, dans le vif de l'action, ou plutôt de la sensation, et, en même temps, grâce à la résonance du sensible (images et rythme), il est amené à participer à la création même de l'univers romanesque qui, dans notre perspective, a pris des allures mythiques. Comment devrions-nous lire ces textes ? Justement en multipliant les approches, en lisant et relisant : tantôt en y allant d'un rythme plus lent (en terme de profondeur d'analyse, non de vitesse d'exécution), c'est-à-dire en effectuant une *lecture d'effort* (violence faite au texte, mise en réseaux) tantôt d'un rythme plus rapide, vers une lecture d'abandon, se laissant bercer par les mouvements des phrases, leur musicalité et leurs élans poétiques (éléments venant, nous l'avons vu, renforcer l'intensité de l'émotion). Encore faut-il tout d'abord accepter les règles du jeu, c'est-à-dire, consentir à se perdre dans les méandres des phrases, car le propre de l'art

sarrautien est justement de désarçonner le lecteur et d'ainsi le plonger dans l'informe, ou si l'on préfère, dans la plasticité du mythe qui fut le lieu principal où nous ont menée les analyses. Le sentiment d'étrangeté (dû à la méconnaissance du code de lecture mis en place par l'auteure dont nous avons parlé en introduction) fait donc partie, en quelque sorte, du style de Sarraute qui continue, d'une œuvre à l'autre, à surprendre son lecteur, même le plus averti : ce sentiment d'étrangeté contribue d'ailleurs (comme nous l'avons vu au dernier chapitre avec l'inquiétante étrangeté) aux caractères mythique et onirique de ses livres. Il n'y a qu'à regarder le tropisme XII qui dénonce la réduction simpliste de l'art pour se rendre compte de l'importance qu'ont, pour la romancière, le mystère et l'étrange dans la puissance évocatrice de l'œuvre :

[...]

Il se plaisait à farfouiller, avec la dignité des gestes professionnels, d'une main implacable et experte, dans les dessous de Proust ou Rimbaud, et étalant aux yeux de son public très attentif leurs *prétendus miracles, leurs mystères*, il expliquait « leur cas »

[...]

« Il n'y a rien », disait-il, « vous voyez, je suis allé regarder moi-même, car je n'aime pas m'en laisser accroire, rien que je n'aie moi-même mille fois déjà *étudié cliniquement, catalogué et expliqué*.

« ils ne doivent pas vous démonter. Tenez, ils sont entre mes mains comme des petits enfants tremblants et nus, et je les tiens dans le creux de ma main devant vous comme si j'étais leur créateur, leur père, je les *ai vidés pour vous de leur puissance de leur mystère, j'ai traqué, harcelé ce qu'il y avait en eux de miraculeux*.

« Maintenant, ils sont à *peine différents de ces intelligents, de ces curieux amusants loufoques* qui viennent me raconter leurs interminables histoires pour que je m'occupe d'eux, les apprécie et les rassure.

« Vous ne *pouvez pas plus vous émouvoir* que mes filles quand elles reçoivent leurs amis dans le salon de leur mère et bavardent gentiment et rient sans se soucier de ce que je dis à *mes malades dans la pièce voisine*<sup>1</sup> ».

Par cette comparaison entre Rimbaud et Proust et ce que nous pouvons interpréter comme étant les patients d'un psychanalyste ou d'un quelconque thérapeute (ce qui est clair, c'est qu'il s'agit dans ce cas, d'un lien hiérarchique

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, *Tropismes*, op. cit., p. 75-76 (nous soulignons).

que nous pouvons remplir comme nous le voulons), nous voyons bien se dessiner l'une des hantises de Sarraute concernant les interprétations d'ordre psychologique<sup>1</sup> (analyses freudiennes, par exemple) par lesquelles le texte et les personnages se voient décortiqués, catalogués et, dans la même foulée, vidés de leur mystère. La première mention du mystère, celle des « prétendus miracles, leurs mystères », est ironique puisque le dit mystère peut être expliqué et donc, évacué. Par contre, la deuxième mention clarifie bien la critique implicite adressée à l'approche *clinique* des grands auteurs, aux lectures psychanalytiques auxquelles l'œuvre sarrautienne n'échappe pas. La déconstruction peut être une tentative pour éviter que ses textes soient l'objet d'un tel traitement, mais est aussi et avant tout une façon de mettre le lecteur en contact avec les sensations, de le placer dans cet univers inconnu, instable et informe, auquel il doit donner un sens (co-création). Cultivant l'incertitude à tous les niveaux (notion de genre ; instances narratives ; voix ; mécanismes référentiels), l'écriture sarrautienne entraîne le lecteur dans la quête de l'authenticité et lui fait voir et combattre ses propres démons : victime du langage, atteint du même vertige que celui qui perd ses repères, il devient non seulement le témoin du récit tropismique, mais aussi l'acteur principal. Car le lecteur idéal de Sarraute est comme le double de l'auteure dans *Enfance*, c'est-à-dire qu'il participe à la quête de vérité, à cette construction de soi, demeure alerte, soupçonneux et réagit à chacun des mots, chacune des intonations, etc. En somme, la déconstruction met le lecteur en contact avec une autre réalité,

---

<sup>1</sup> Ce que nous retrouvons également dans l'extrait de *Portrait d'un inconnu* analysé précédemment.

celle qui est aux prises avec les sensations, et confère un contexte idéal à l'élaboration des images symboliques que nous avons étudiées au dernier chapitre. Nous avons arrêté notre choix sur les composantes mythiques des textes à l'étude, par intérêt personnel évidemment, mais aussi et surtout, à cause de leur symbolisme, ou plutôt, de leur valeur universelle, collective, qui assure un contexte d'intellection semblable d'un lecteur à un autre (lieux métaphoriques symbolisant le monde morne et le monde lumineux, temps du rituel, angoisse existentielle). De plus, le mythe raconte à grande échelle ce que Sarraute tente d'exprimer au niveau de l'individu, c'est-à-dire « des conflits primordiaux entre l'organisation socio-culturelle [qui se traduit chez Sarraute par le moi social] et les besoins instinctifs individuels [le moi inconnu] (et ces derniers entre eux)<sup>1</sup> » et « métaphorise-t-il, tout en la camouflant, une violence initiale<sup>2</sup> » violence dissimulée, chez notre auteure, dans la sous-conversation, et omniprésente autant dans *Enfance* que dans *Tropismes*. Par là, les figures et composantes mythiques répondent aux mouvements mêmes de l'écriture sarrautienne et correspondent à la structure des récits. Les mises en réseaux des motifs mythiques nous ont permis de bien mettre en évidence le lieu archaïque de la lutte, sous forme d'agression dévorante et non-dévorante, qui s'est avéré, en quelque sorte, le noyau, c'est-à-dire la trame principale à partir de laquelle s'élaborent les tropismes. À partir du lieu mythique et épique du

---

<sup>1</sup> Victor-Laurent Tremblay, *Sens du mythe et approches littéraires*, loc. cit., <<http://info.wlu.ca/~wwwml/tremblay/texte2.htm>>. (Texte paru dans *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, éd. M. Zupancic, Ottawa, Les Éditions du Nordir, 1994.)

<sup>2</sup> *Ibidem*.

combat s'est alors dessinée la figure de Narcisse, intimement liée à la lutte *surmoïque* :

Les romans sarrautiens se lisent alors comme un récit d'une lutte pour sauver ce « moi » menacée d'engloutissement, lutte qui les jette dans une double alternative : se coller davantage aux autres, s'oublier dans une régression rassurante d'où l'on sort « tout rafraîchis, purifiés » [...] ou, au contraire, s'en écarter, garder son « quant à soi », la distance vitale minima<sup>1</sup>.

De cette image a ressurgi une autre grande figure mythique rattachée aussi à cette quête existentielle propre au commun des mortels, celle de Médée. En somme, condamné à se perdre, à l'anéantissement par l'Autre, le sujet sarrautien plonge dans les profondeurs de son âme et trouve dans la réponse violente (généralement intériorisée au niveau de la sous-conversation) un moyen de compenser cette aliénation du soi, cette non-coïncidence à soi sur soi : un double plus fort est alors créé. Cependant, le sentiment de puissance n'est, dans bien des cas, qu'une illusion. Tôt ou tard, ce qu'il cherchait à étouffer le rattrape, le happe, et l'assomme. L'Autre, son regard, ses paroles, seront toujours là pour exercer sur lui une pression qui provoque la scission du moi, toujours là pour niveler son identité, modeler son comportement, sa personnalité. C'est l'éternel recommencement, le temps du rituel, de la répétition-variation, principe que nous n'avons ici pu qu'effleurer, mais qui gouverne toute l'écriture de la romancière. Bref, que ce soit par le biais des tropismes du recueil poétique ou de l'autobiographie, le lecteur est toujours entraîné dans ces lieux atemporels où il est témoin de nombreux petits « crimes » dont il est lui aussi victime tous les jours. L'étude d'*Enfance* en regard avec *Tropismes* nous a alors permis, dans un premier temps, d'enrichir

<sup>1</sup> Sabine Raffy, *Sarraute romancière. Espaces intimes, op. cit.*, p. 138-139.

nos lectures. Plusieurs échos se font entendre d'une œuvre à l'autre et les diverses occurrences viennent alors préciser, intensifier ou colorer autrement la sensation exprimée. Dans un deuxième temps, nous avons été à même de vérifier autant la constance que l'évolution du travail de l'auteure :

Or, ce travail a toujours été chez elle travail sur la forme, et il se poursuit dans cette nouvelle œuvre [Enfance]. De la même manière lorsque Nathalie Sarraute commença à écrire des pièces de théâtre, le changement de genre littéraire permet ici à certains aspects de son écriture de se déployer sur un nouveau terrain<sup>1</sup>.

Il est vrai que, dans *Enfance*, Sarraute est demeurée fidèle à elle-même et au projet qu'elle avait ébauché dans *L'Ère du soupçon*. Si ce n'est du réseau nominal (qui comme nous l'avons vu, n'est là que parce que le genre l'oblige et reste le plus possible dans le flou et dans la métaphore) et des scènes obligées, nous avons encore une fois affaire à un texte entièrement porteur de sensations. Le double est d'ailleurs là pour nous rappeler, par ses commentaires, qu'il faut toujours demeurer vigilant, que la vérité n'est qu'un mirage, qu'un trompe-l'œil, et que seules les sensations, encore une fois, comptent vraiment. Mais c'est aussi l'apparition de ce double qui marque de façon significative l'évolution de *Tropismes* à *Enfance* : l'affrontement entre les deux instances narratives introduit un jeu dans la lecture qui était jusqu'alors quasi inexistant. La tonalité dans *Enfance* est également plus diversifiée et joyeuse comparativement à celle, plutôt sombre, de *Tropismes*. Du reste, Sarraute poursuit sa même quête de sensations inédites, enfouies, mais en les cherchant « dans des domaines différents – [elle] essaie d'élargir [son] domaine<sup>2</sup>. Le lecteur est ainsi invité, de livre en livre, à pénétrer dans un monde

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Notices, notes et variantes », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1936.

<sup>2</sup> Nathalie Sarraute, « Propos sur la technique du roman », op. cit., p. 311.

« ou une parcelle d'un monde, hors du monde réel et visible, qui s'y réfère, mais qui est un monde à part, animé d'une existence propre, un satellite soumis à ses propres lois<sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1691-1692.

## BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

### **Corpus :**

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983.

SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996 :

- « Portrait d'un inconnu », p. 35 à 175 ».
- « L'Ère du soupçon », p. 1553 à 1620.
- « Roman et réalité », p. 1643 à 1656.
- « La littérature, aujourd'hui », p. 1656 à 1663.
- « Forme et contenu du roman », p. 1663 à 1679.
- « Le langage dans l'art du roman », p. 1679 à 1694.
- « Ce que je cherche à faire », p. 1694 à 1706.
- « Le gant retourné », p. 1707 à 1713.
- « Notices, notes et variantes », p. 1717 à 1958.

SARRAUTE, Nathalie, « Propos sur la technique du roman », interview avec Alison Finch et David Kelley, *French Studies*, vol. 39, n° 3, juillet 1985, p. 305 à 315.

### **Ouvrages et articles généraux concernant Sarraute :**

ASSO, Françoise, *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « PUF écrivains », 1995.

FOUTRIER, Pascal, (dir.) , *Éthique du tropisme Nathalie Sarraute*, Paris, L'Harmattan, 2000.

GOSELIN, Monique, *Monique Gosselin présente Enfance de Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, « foliothèque », 1996.

HENROT, Geneviève, *L'usage de la forme : essai sur Les Fruits d'or de Nathalie Sarraute*, Padova, Italie, Unipress, coll. « Biblioteca francese », 2000.

JUBINVILLE, Yves, *Les voix-es de l'enfance : lecture textuelle d'Enfance de Nathalie Sarraute*, (M.A.), Université de Montréal, Montréal, 1993.

LEE, Mark, « «Tropismes » : Le réel comme rythme de l'histoire », *Études littéraires*, vol. 29, n° 1, été 1996, p. 11-20.

NEWMAN, Anthony S., *Une poésie du discours : essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Librairie Droz, 1976.

O'BEIRNE, Emer, *Reading Sarraute. Dialogue and Distance*, New-York, Oxford University Press, 1999.

PIERROT, Jean, *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990.

RAFFY, Sabine, *Sarraute romancière. Espaces intimes*, New-York, Peter Lang, « American University Studies », Series II, Romance Languages and Literature, vol. 60, 1988.

RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991.

### **Théories générales :**

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985 [1927].

BLOCH, Béatrice, « Vers une sensorialité pure de la lecture ? visualisation d'une lecture de *la Bataille de Pharsale* de Claude Simon », <<http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=7>>, [site de la revue des *Cahiers de narratologie* consulté le 24 août 2004], article paru dans *Cahiers de narratologie*, n° 11, 2003, « Figures de la lecture et du lecteur ».

COLLOT, Michel, *La matière émotion*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

COMPAGNON, Antoine, *La notion de genre : introduction, forme, style et genre littéraire*, <<http://www.fabula.org/compagnon/genre1.php>>, (article consulté le 01 novembre 2004).

DUBOIS, Jacques, *Romanciers français de l'instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

DUCLOT-CLÉMENT, Nathalie, *Figure en résurgences : Médée entre transgressions et transcendances*, <<http://revel.unice.fr//loxias/document.html?id=46>>, (article consulté le 15 janvier 2005), texte publié dans *Loxias*, Loxias 5 doctoriales I.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur*, Éditions Grasset, coll. « Livre de poche », biblio essais, 1985.

- HEUVEL, Pierre Van Den, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JEAMMET, Philippe, *La violence comme réponse à une menace sur l'identité*, <<http://ibelgique.iframe.com/sociomedia/jeammet.htm>>, (article consulté le 5 janvier 2005), texte publié dans *Filigrane*, vol. 6, n° 1.
- JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- JENNY, Laurent, *Méthodes et problèmes. Les genres littéraires*, Université de Genève, 2003, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr/html>>, (site consulté en octobre 2004).
- MAINGUENEAU, Dominique, *Approche de l'énonciation en linguistique française. Embrayeurs, « Temps », Discours rapporté*, Paris, Classique Hachette, 1981.
- MAISONNEUVE, Lise, « La lecture littéraire au collégial », Collège Édouard-Montpetit, <<http://www.ccdmd.qc.ca/correspo/Corr3-2/Lecture.html>>, (site consulté en juillet 2004), article paru dans *Correspondance*, vol. 3, n° 2, novembre 1997.
- OUELLETTE, Pierre, « Lecture à vue. Perception et réception », dans Denis St-Jacques (dir), *L'Acte de lecture*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 305-321.
- OUELLET, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery, Septentrion, 2000.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
- SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- TREMBLAY, Victor-Laurent, *Ce qu'est le mythe*, Wilfrid Laurier University, <<http://info.wlu.ca/~wwwml/tremblay/texte1.htm>>, (article consulté le 12 janvier 2005).
- TREMBLAY, Victor-Laurent, *Sens du mythe et approches littéraires*, Wilfrid Laurier University, <<http://info.wlu.ca/~wwwml/tremblay/texte2.htm>>, (article consulté le 12 janvier 2005), texte paru dans *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, éd. M. Zupancic, Ottawa, Les Éditions du Nordir, 1994.)

VANDENDORPE, Christian, « Contexte, compréhension et littérarité », Université d'Ottawa, <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/contexte.htm>> et <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/contexte2.htm>>, (site consulté en janvier 2004), Paru dans *RS/SI*, vol. 11, n° 1, 1991, p. 9-25.

VANDENDORPE, Christian, « Effet de filtre », Université d'Ottawa, <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/FiltresLecture2.htm>>, (article consulté le 07 juillet 2004).

VANDENDORPE, Christian, « La lecture entre déchiffrement et automatisation », dans Denis St-Jacques (dir), *L'acte de lecture*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 237-253.

VANDENDORPE, Christian, « Lecture et quête de sens », Université d'Ottawa, <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/LectureSens.htm>> ; <<http://www.uottawa.ca/academic/arts/lettres/vanden/LectureSens2.htm>> (site consulté en janvier 2004), article paru dans *Protée*, vol. 19, n° 1, hiver 1991, p. 95-101.

### **Dictionnaires :**

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses universitaires de France, Paris, 1999, [1951].

DE VILLIERS, Marie-Éva, *Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, Bibliothèque nationale du Québec, 1998.

### **Sites Internet :**

*ATRIUM : mythologie grecque : Une définition du mythe*, <<http://www.yrub.com/mytho/mythdef.htm>>, (article consulté le 12 janvier 2005).

*La violence comme réponse à une menace sur l'identité*, <<http://ibelgique.ifrance.com/sociomedia/jeammet.htm>>, (article consulté le 5 janvier 2005).

*Le cerveau à tous les niveaux*, <[http://www.lecerveau.mcgill.ca/flash/d/d\\_07/d\\_07\\_p/d\\_07\\_p\\_tra/d\\_07\\_p\\_tra.html](http://www.lecerveau.mcgill.ca/flash/d/d_07/d_07_p/d_07_p_tra/d_07_p_tra.html)>, (article consulté le 10 juin 2004).

*Les aspects du mythe*, <<http://www.pierdelune.com/page6a.htm>>, (article consulté le 12 janvier 2005).

*Psychanalyse et création, art et souci du lien social : Le Perversif*, «Freud et la traversée du sentiment d'inquiétant étrangeté : vers un au-delà de la castration ? », <<http://www.reynerie.yi.org/freud/textes/lape/lapdeux4.htm>>, (article consulté le 18 décembre 2004).

Le portail européen sur la littérature jeunesse, *Hans Christian Andersen*, <<http://www.ricochet-jeunes.org/auteur.asp?id=1236>>, (article consulté le 06 décembre 2004).

TECFA Éducation & technologie, *Concept : Mémoire de travail*, <[http://tecfa.unige.ch/~lydia/staf\\_11/memoire\\_de\\_travail.html](http://tecfa.unige.ch/~lydia/staf_11/memoire_de_travail.html)>, (article consulté le 10 septembre 2004).

