

2m11, 2920.8

Université de Montréal

**Lectures de *Vous les entendez ?*  
de Nathalie Sarraute**

par  
André Debbané

Département d'études françaises  
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

Août 2001

© André Debbané, 2001



PQ  
35  
UB4  
2002  
v.003

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Lectures de *Vous les entendez ?* de Nathalie Sarraute

présenté par :  
André Debbané

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo, présidente-rapporteuse  
Martine Léonard, directrice de recherche  
Élizabeth Nardout-Lafarge, membre du jury

Mémoire accepté le \_\_\_\_\_

## Résumé

Comment un lecteur peut-il aborder *Vous les entendez ?* (VE), ce roman de Nathalie Sarraute paru en 1972 dans lequel les idées semblent foisonner en un incessant mouvement tourbillonnant ? Cette étude vise à aplanir certaines difficultés rencontrées par les lecteurs et à compléter les réflexions des critiques. Elle souligne l'importante liberté laissée au lecteur, relève la théâtralité de VE et ses liens de filiation avec la pièce de Sarraute *Le Silence* (1964), et met au jour la structure formelle d'un récit principal doublé de mini-récits secondaires. Elle explique l'« intrigue », la chronologie, les scènes imaginaires et les personnages du roman et analyse des extraits du texte de Sarraute. L'étude se conclut sur la mention du rêve flaubertien d'un « livre sur rien » repris par Sarraute. Elle inclut une bibliographie et, en annexe, une recension des occurrences du verbe *entendre* dans certains écrits de Sarraute.

**Mots-clés :** Littérature française, 20<sup>e</sup> siècle, Nouveau roman, Narratologie, Nathalie Sarraute, *Vous les entendez ?*, *Le Silence*.

## Abstract

How would a reader tackle *Vous les entendez ?* (VE), a novel by Nathalie Sarraute published in 1972 in which ideas seem to flow in an incessant whirlwind. This study aims at helping readers overcome their difficulties while complementing works by critics. It stresses the liberty given by Sarraute to her reader, shows the theatrical effects in VE and its links with Sarraute's play *Silence* (1964) and sheds light on the formal structure of the novel and its contents with its main narrative and secondary stories. The novel's "plot", chronology, imaginary scenes and characters are also explained. A few excerpts are analyzed in illustration of Sarraute's use of words. The study ends by mentioning Sarraute's interest in Flaubert's dream of a "livre sur rien" (a "book on nothing"). It also includes a bibliography and an appendix listing occurrences of the verb "entendre" in some of Sarraute's works.

**Keywords :** French Literature, 20<sup>th</sup> century, Nouveau roman, New Novel, Narratology, Narrative Theory, Nathalie Sarraute, *Vous les entendez?*, *Do you hear them?*, *Silence*.

## Table des matières

Résumé .....	i
Abstract .....	ii
Liste des abréviations .....	vi
Conventions typographiques .....	vii
Remerciements .....	ix
Avant-propos : Histoire d'une rencontre .....	x
Introduction .....	1
<b>Chapitre premier – Énonciation polyphonique et liberté du lecteur..</b>	<b>7</b>
1) Un pacte de lecture .....	8
2) Une source d'énonciation diffuse .....	11
<b>Chapitre II – Théâtralité et liens de filiation avec <i>Le Silence</i>.....</b>	<b>19</b>
1) La filiation avec <i>Le Silence</i> .....	20
2) La dimension théâtrale de VE .....	30
A) L'avantage du roman sur la pièce .....	30
B) Les didascalies dans VE.....	31
<b>Chapitre III – Structure formelle et contenu du roman .....</b>	<b>38</b>
1) À la découverte de la structure formelle du roman.....	38
2) Interlignes et séquences (tableau 1) .....	40
3) Liste des récits imbriqués (tableau 2).....	43
4) Du plan vers la partie .....	44
5) Découpage du texte (tableau 3) .....	46
6) Tableau synoptique du roman (tableau 4).....	51
7) Utilité de cette approche pour l'appréhension du contenu ....	52

<b>Chapitre IV – Histoire, chronologie et scènes imaginaires .....</b>	<b>56</b>
1) Histoire .....	56
2) Chronologie et scènes imaginaires .....	59
<b>Chapitre V – Personnages et actants .....</b>	<b>70</b>
1) Les principaux actants en présence .....	71
2) Les actants secondaires.....	71
3) Le narrateur.....	71
4) Le père .....	73
5) La mère.....	75
6) Les enfants.....	76
7) La statue .....	77
8) Les rires .....	79
9) L'ami .....	81
10) Les professionnels des récits imbriqués .....	85
11) Les deux critiques d'art, Duvivier et Gautrand.....	86
12) Les personnages « insolites ».....	86
13) Le chien.....	87
14) Les amis des enfants en visite dans la ville.....	88
15) Schémas actantiels .....	88
16) Évolution ou révolution, retournement ou circularité ? .....	89
<b>Chapitre VI – Analyse d'extraits : l'appel des mots .....</b>	<b>91</b>
1) Première série d'extraits (p. 16-18) .....	91
A) Texte.....	91
B) Commentaires .....	92
2) Deuxième série d'extraits (p. 20-21) .....	101
A) Contexte .....	101
B) Texte .....	101
C) Commentaires .....	102
3) Troisième série d'extraits (p. 109-111).....	106
A) Contexte .....	106
B) Texte .....	106
C) Commentaires .....	107
<b>Conclusion : Un livre sur « rien » .....</b>	<b>114</b>

<b>Bibliographie .....</b>	<b>122</b>
1) Corpus .....	122
2) Sur Sarraute.....	123
3) Sur le Nouveau Roman.....	126
4) Sur la théorie et la méthode .....	127
5) Œuvres d'autres auteurs citées.....	128
<b>Annexe – Le verbe <i>entendre</i> chez Nathalie Sarraute .....</b>	<b>xi</b>
1) Le verbe <i>entendre</i> dans d'autres œuvres de Sarraute.....	xi
2) Le verbe <i>entendre</i> dans <i>Vous les entendez ?</i> (occurrences commentées).....	xiv
<b>Notice biographique sur l'auteur du mémoire.....</b>	<b>xxiv</b>

## Liste des abréviations

L'édition de référence choisie pour le corpus principal est celle de Gallimard dans la collection Folio composée d'un prière d'insérer de 226 mots aux pages 7 et 8, et d'un texte qui s'étend sur 177 pages, soit de la page 9 à la page 185.

Dans cette étude, nous adoptons les abréviations suivantes :

- **VE** pour désigner *Vous les entendez ?* (1972) ;
- **N.S.** (ou **NS**) parfois pour désigner Nathalie Sarraute ;
- **DI** pour « disent les imbéciles » (1976) ;
- **PI** pour *Portrait d'un inconnu* (1948) ;
- **PL** pour *Le planétarium* (1959) ;
- **FO** pour *Les Fruits d'or* (1963) ;
- **S** pour *Le Silence* (1964) ;
- **EVM** pour *Entre la vie et la mort* (1968).

D'autres abréviations sont expliquées au fur et à mesure de leur utilisation. Parmi elles, on notera : **p.** pour page ; **par.** pour paragraphe ; **séq.** pour séquence ; **sc.** pour scène ; **m-r** pour mini-récit.

Les références complètes de tous les ouvrages que nous citons sont données dans la bibliographie.

## Conventions typographiques

Afin d'uniformiser la présentation du texte, nous avons adopté certaines conventions typographiques dont la plupart sont largement reconnues et que nous décrivons ci-dessous :

- du texte mis en italique sans guillemets pour indiquer des citations reproduites telles quelles et généralement placées en retrait ;
- un caractère gras ou un soulignement pour appeler l'attention du lecteur sur un mot ou un groupe de mots situés à l'intérieur d'une citation et sur lesquels portent nos commentaires ;
- des guillemets entourant du texte en italique pour indiquer des termes cités qui ont été intégrés dans une phrase de notre étude, par exemple : son propre « *sourire bonhomme* » ;
- des guillemets entourant du texte en caractères non italiques pour indiquer que nous donnons un sens particulier à un mot ou à un groupe de mots, par exemple : « triptyque » ;
- des italiques sans guillemets pour souligner un mot de notre étude, par exemple : *restituer des sensations* ;
- des guillemets anglais (“...”) pour différencier – dans le cas de citations doubles – une citation interne incluse dans une citation principale, par exemple : « (...) les “noms de qualité” n'ont de référent (...) » ;
- trois points entourés de parenthèses (...) pour indiquer du texte omis au début, à la fin ou à l'intérieur d'une citation ;
- des crochets [ ] pour différencier – dans le cas de parenthèses doubles – les parenthèses internes incluses dans des parenthèses principales ;
- et aussi pour entourer des commentaires que nous faisons à l'intérieur de citations, ou à propos de citations, par exemple : « à *aider* [le texte] à *vivre* », ou (...) *ses lèvres font un bruit, (...)* » (p. 114) [Il s'agit de l'ami.]

*À Hilda et Bianca*

*À la douce mémoire de Monique*

## Remerciements

Je voudrais remercier ici chaleureusement :

- Monsieur Robert Melançon pour avoir facilité mon inscription au programme de maîtrise en études françaises ;
- Madame Martine Léonard pour m'avoir dirigé avec souplesse et fermeté à la fois ;
- Monsieur Antoine Soare pour ses précieux conseils dans le cadre du séminaire de méthodologie ;
- Hilda Eddé Debbané, ma conjointe, pour son appui indéfectible et Bianca, notre fille, pour sa bonne humeur contagieuse ;
- D'autres membres de ma famille, plus particulièrement Camille, pour leurs encouragements ;
- Monsieur Marc de Bellefeuille, mon directeur chez GMAC, pour son amical et sympathique soutien ;
- Et beaucoup d'autres que je ne peux tous nommer ici mais auxquels je suis très reconnaissant pour l'aide qu'ils m'ont apportée dans tous mes projets.

## Avant-propos : Histoire d'une rencontre

J'ai entendu parler pour la première fois de Nathalie Sarraute et de *Vous les entendez ?* dans un cours optionnel sur la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle en avril 1972, à l'Université américaine de Beyrouth où je poursuivais des études en économie. Nous avions au programme *Le planétarium* et l'enseignante avait mentionné, un jour, que le dernier ouvrage de l'auteur se résumait à reproduire ce qui se passait dans la tête d'un père de famille qui se trouvait au rez-de-chaussée d'une maison et entendait les bruits de voix de ses enfants à l'étage, d'où le titre du livre : *Vous les entendez ?*

Cette mise en situation, ou mise en scène, m'a immédiatement frappé par son originalité. Ce père, que pouvait-il bien entendre ? Il semble que cette image soit restée inconsciemment dans ma mémoire car mon choix pour la maîtrise en février 1998 s'est arrêté d'abord sur Sarraute, parmi d'autres auteurs que je connaissais mieux, puis, après avoir lu différents extraits de Sarraute dans la collection de *La Pléiade*, sur ce livre que je ne me souvenais pas avoir lu.

Or, en décembre 1998, à la faveur d'une visite à un membre de ma famille à Paris, je retrouvai quelques livres laissés chez lui du temps où j'étudiais à la Sorbonne entre 1976 et 1979. Parmi eux, il y avait un exemplaire de la première édition de *Vous les entendez ?* dans la collection Folio imprimé en septembre 1976, identique à celui que j'avais acheté chez Renaud Bray quelques mois plus tôt et datant de juillet 1994 ! Une coïncidence amusante : l'exemplaire en question est sorti des presses le 12 septembre 1976 et je suis arrivé en France le lendemain, un peu comme si c'était « cela » que j'attendais !

À ce jour, j'ignore si j'avais lu ou non le livre en tout ou en partie. Il n'empêche ! Près de trente ans plus tard, cela a donné la présente étude.

## Introduction

*(...) j'ai l'impression que quand je les lis à haute voix [il s'agit de ses textes], je retrouve ce que j'entends quand j'écris. Car quand j'écris, j'entends tous les mots, j'entends le rythme des phrases ; c'est une sorte de murmure intérieur.<sup>1</sup>*

Pour situer Nathalie Sarraute dans son temps et notre corpus dans l'œuvre de l'auteur, nous dirons d'abord que contemporaine d'écrivains célèbres tels qu'André Malraux (1901-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980), Michel Leiris (1901-1990) et Marguerite Yourcenar (1903-1987), Nathalie Sarraute (1900-1999) paraît curieusement plus « jeune » que tous ces auteurs. Cet effet est dû, en partie, à une vie littéraire exceptionnellement longue puisqu'elle s'étend sur quelque soixante-cinq années (de *Tropismes*, paru en 1939 mais dont les premiers textes ont été rédigés en 1932, à *Ouvrez* paru en 1997) et, en partie, au fait que dès ses premiers écrits, à l'inverse de la plupart de ses contemporains, elle a rejeté le classicisme de ses prédécesseurs.

On pourrait rappeler ici que Sarraute a été considérée, à une époque, comme l'un des tenants du Nouveau Roman, mais cela ne suffit pas à rendre compte de la spécificité et de l'originalité de sa démarche artistique. Comme l'explique si bien Arnaud Rykner,

*(...) le « Nouveau Roman » ne peut se définir valablement que comme un refus (refus de l'intrigue traditionnelle, refus du personnage classique, refus des types psychologiques, refus de l'analyse des sentiments, refus aussi de la littérature engagée ou du roman à idées). Il n'est pas une école, même pas un mouvement, tout juste le fruit d'une coïncidence dont il nous faut mesurer les limites pour en saisir la véritable signification.<sup>2</sup>*

---

1 « Entretien avec Nathalie Sarraute », dans RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, p. 157.

2 RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, p. 191-192.. Les guillemets et le soulignement sont dans le texte.

Les écrits de Sarraute constitués d'essais, de romans et de pièces auxquels s'ajoutent de nombreux entretiens et conférences permettent de dégager une progression continue dans sa démarche vers une abstraction de plus en plus prononcée en même temps que des correspondances qui donnent une homogénéité particulière à son œuvre considérée dans sa globalité.

Le texte que nous nous proposons d'étudier, *Vous les entendez ?*, publié en 1972, se situe chronologiquement dans la deuxième moitié de la production littéraire de l'auteur, soit près de quarante ans après les premiers textes de *Tropismes* et vingt-cinq avant *Ouvrez*.

Et bien que qualifié de « roman » par l'auteur et l'éditeur, nous verrons qu'il participe du théâtre et contient une dimension poétique. En effet, ce qui en fait l'intérêt, c'est d'abord qu'il diffère par sa construction des romans précédents de l'auteur, tels que *Portrait d'un inconnu* ou *Le planétarium*, lesquels comportaient encore des narrateurs et des personnages bien différenciés et identifiés ainsi qu'une intrigue que l'on peut retracer ; ensuite, qu'il présente des difficultés particulières qui semblent avoir été insurmontables puisque l'on n'en trouve nulle part une exégèse exhaustive ; également qu'il représente une œuvre singulière et singularisée par le fait qu'elle participe de plusieurs genres littéraires, roman sans nul doute aux yeux de son auteur comme à ceux du public, mais qui emprunte au théâtre certains de ses aspects et à la poésie son pouvoir évocateur et sa magie incantatoire.

Si la critique s'est attachée à bien analyser le contenu et la structure des quelques romans qui ont suivi la parution de *L'Ère du*

*Soupçon*<sup>3</sup> tels que *Le planétarium* (1959) ou encore *Les Fruits d'or* (1963), et que le public a adopté ces deux romans, *Vous les entendez ?*, en revanche, nous semble avoir été à la fois mal servi par les exégètes et boudé par les lecteurs.

Sarraute a souvent insisté sur la continuité qui caractérisait ses textes : « *Chaque roman nouveau est pour moi comme un prolongement, un approfondissement du précédent* »<sup>4</sup>. Forts de cela, les critiques ont généralement établi des rapprochements entre VE et FO. Jean Pierrot, par exemple, a noté dans VE « *une réflexion personnelle de l'auteur sur l'univers artistique, réflexion dont l'importance relative n'a cessé de toute évidence de progresser dans l'œuvre de Nathalie Sarraute depuis Les Fruits d'or, et (...) une réflexion sur l'évolution des arts contemporains* ».<sup>5</sup>

Certains crurent voir dans VE un troisième volet de ce qu'ils identifèrent comme un « triptyque »<sup>6</sup> ou encore comme un second tome d'un même volume, écrit ou réécrit dans la continuité logique de FO. Ainsi Sarraute aurait remplacé, par exemple, l'objet-livre de FO par un objet-statue dans VE ; toujours par rapport à FO, elle aurait restreint dans VE les lieux physiques où se déroulent les actions de ses personnages à une unité de temps et de lieu représentés schématiquement par une soirée qui aurait duré « *quelques dizaines de minutes* »<sup>7</sup> dans une maison de

---

3 *L'Ère du Soupçon*, recueil d'articles critiques paru en 1957, a mieux fait comprendre au public la position littéraire de Nathalie Sarraute.

4 Nathalie Sarraute, « Les secrets de la création », entretien avec Geneviève Serreau dans *La Quinzaine littéraire*, 1<sup>er</sup> mai 1968, p. 3-4.

5 Pierrot, Jean, « Le thème de l'art dans *Vous les entendez ?* », dans RAFFY, Sabine, (éd.), *Autour de Nathalie Sarraute*, p. 111.

6 Nous mettons triptyque entre guillemets car ce terme n'a jamais été officiellement employé par l'auteur.

7 Cf. l'article de Jean Pierrot mentionné ci-dessus et son interprétation dans son essai sur l'ensemble de l'œuvre de Sarraute.

campagne ; elle aurait réduit le cadre de son observation, relativement à ce qu'il était dans FO, en mettant en scène dans VE un nombre plus limité de personnages. Sur le même mode ou modèle, les différents moments diégétiques dans FO auraient été remplacés par un seul moment dans VE, et les conversations tenues dans divers salons par plusieurs intellectuels bourgeois dans FO laisseraient place, dans VE, aux propos échangés, dans un seul salon, entre deux hommes vieillissants. Aussi simplificatrices – et réductrices – que soient de telles analyses, elles n'en demeurent pas moins amplement justifiables par le texte<sup>8</sup>. Cependant, à notre avis, VE recèle des aspects encore plus intéressants que ceux que les critiques y ont découverts, à ce jour.

Quant aux lecteurs, ils ont été, à juste titre, déconcertés par la structure formelle de ce roman, ses segments répétitifs, itératifs et les différents récits qu'il contient. Il ne fait pas de doute que VE constitue un défi pour les lecteurs, dès l'abord mis en présence de voix qui semblent se répondre l'une l'autre sans qu'on parvienne à en déterminer la source d'énonciation. Mais le choix de cette structure a été fait par l'auteur pour qui cette forme était la seule susceptible de transmettre les sensations qu'elle prête à ses personnages.

Par conséquent, nous espérons faire œuvre utile par cette étude qui vise modestement, d'une part, à aplanir certaines difficultés rencontrées par les lecteurs qui abordent VE, et d'autre part, à compléter par certains aspects les réflexions critiques sur ce texte.

---

8 Il est intéressant de constater que certains ont réussi à donner du roman un résumé suivi entièrement « réaliste », en s'arrêtant au sens premier des mots et en laissant de côté et l'humour, et l'ironie du récit, et jusqu'à la dérision de certaines scènes contenant des contradictions pourtant évidentes. Cf. le texte de la Commission de lecture de « Jeunesse présente » reproduit tel quel par *Indications (Bruxelles)* en 1979. (Source : Numéro spécial de *L'Arc*, p. 37.) (Le nom de l'auteur de l'article n'est pas mentionné.)

Nous la commencerons en expliquant que VE est soumis à un pacte de lecture explicite proposé par l'auteur à son lecteur. Nous verrons que le rôle important dévolu au lecteur est sciemment inscrit dans l'écriture même de Sarraute et que ce pacte implique par voie de conséquence une approche particulière pour la lecture du roman, d'autant que le texte pose des difficultés constantes de repérage de l'instance narrative, ce qui contribue à en permettre une lecture plurielle qui en fait l'originalité (chapitre premier).

Nous nous proposons ensuite de relever les aspects théâtraux de VE et de montrer les liens de filiation très nets entre VE et *Le Silence*<sup>9</sup> tout en dégagant cependant l'intérêt du roman et sa cohérence, à l'inverse de la pièce, laquelle pourrait en être considérée comme l'une des esquisses (chapitre II).

Puis nous verrons comment malgré sa compacité, le texte de VE se prête à une subdivision en unités de lecture<sup>10</sup> nettement identifiables et nous mettrons en évidence le récit principal dont la trame est doublée de mini-récits secondaires intercalés ou imbriqués (chapitre III).

Par la suite, nous commenterons certaines scènes importantes dont l'incipit et observerons les rapports que l'on peut établir entre le récit principal et les mini-récits notamment sur le plan de la chronologie et, ce faisant, nous dégagerons la nature imaginaire de plusieurs séquences (chapitre IV).

Nous esquisserons alors une étude rapide des personnages et des actants et nous pencherons notamment sur le traitement par Sarraute

---

9 SARRAUTE, Nathalie, *Le Silence*, 1964.

10 Unités de lectures que Barthes appelait des lexies dans *S/Z*.

de la symphonie des rires ainsi que sur le rôle narratologique joué par le personnage de l'ami (chapitre V).

Puis nous analyserons des extraits du texte qui exemplifient la manière dont les mots s'appellent l'un l'autre dans l'écriture de Sarraute et l'usage abondant qu'elle fait des métaphores animalières (chapitre VI).

En conclusion, nous mentionnerons le rêve flaubertien d'un « livre sur rien » auquel Sarraute s'est vivement intéressée et dont VE semble la concrétisation. Enfin, à la suite d'une bibliographie, nous fournirons en annexe à cette étude une liste commentée des occurrences du verbe *entendre* dans plusieurs œuvres de Sarraute.

En définitive, par la mise au jour de ces différentes lectures de *Vous les entendez ?*<sup>11</sup>, nous espérons pouvoir apporter la preuve qu'il s'agit là d'un texte important et intéressant qui mérite d'être découvert par un public de plus en plus étendu.

---

11 D'où le titre de cette étude.

## Chapitre premier

### Énonciation polyphonique et liberté du lecteur

Les romans créés par les écrivains qui font partie de ce que l'on a appelé le Nouveau Roman emploient une perspective intéressante quant au point de vue adopté pour l'énonciateur du discours. Le narrateur dans ces romans cesse d'être omniscient ; il perd l'autorité qui lui est conférée dans certains récits plus traditionnels. Cette place privilégiée, le narrateur la perd généralement au profit du lecteur. Mais l'on s'en doute, ce dernier ne saurait connaître de manière certaine l'histoire. Il lui faut donc la recomposer.

Un des exemples les plus marquants de ce renversement est *La jalousie* (1957) d'Alain Robbe-Grillet où le lecteur est placé face à plusieurs variantes du même récit qu'il a le choix d'adopter ou de rejeter ou encore de combiner entre elles pour en créer son propre récit. Un autre exemple, qui constitue en fait un cas limite, en est *La modification* (1957) de Michel Butor dans lequel le narrateur se confond, d'une part, avec le protagoniste du roman et d'autre part, avec le lecteur par le truchement du pronom personnel de la deuxième personne qui les désigne tous deux comme auteurs des différentes actions décrites dans le récit.

Ces romans invitent le lecteur à prendre une part active dans l'appréhension de l'œuvre et dans son interprétation. Plus généralement, l'auteur se contente de fournir à son lecteur des éléments présentés de manière non cartésienne, ou encore impressionniste, en lui laissant la latitude de les interpréter à sa façon. Dans la perspective de Nathalie

Sarraute, une telle approche vise à *restituer des sensations* censées être vécues par les personnages et à les *communiquer* au lecteur afin qu'il les *perçoive* ou *revive* à son tour.

## 1) Un pacte de lecture

Mais l'une des particularités de VE est qu'un dialogue s'instaure entre le lecteur et l'auteur, ou le narrateur selon le cas, dès les premières pages. Et tout d'abord, dans son prière d'insérer<sup>12</sup>, qui nous semble important pour l'étude du texte, Sarraute lance un appel pressant au lecteur et lui donne une sorte de mode d'emploi pour la manière d'aborder le livre. Elle lui présente les rudiments d'une histoire conventionnelle tout en insistant sur le fait que rien d'objectif ou de perceptible ne se passe dans ce roman. Il ne s'agit donc pas d'une diégèse ou d'un enchaînement de faits liés entre eux par une continuité temporelle ou par une relation de cause à effet. Dans sa note liminaire, elle s'adresse ainsi au lecteur :

*Alors que se passe-t-il ?  
Rien qui puisse être transmis autrement que par le texte même.  
Rien aux yeux des lecteurs pour qui ce texte restera lettre morte. Mais  
peut-être celui qui voudra bien l'aider à vivre y percevra-t-il quelques  
mouvements (...).* (VE, p. 7) (Le soulignement est de nous.)

Ainsi donc dès la première page du livre, un pacte de lecture<sup>13</sup> est-il signé entre l'auteur et le lecteur, pacte par lequel l'auteur invite le lecteur à jouer pleinement un rôle actif, mieux encore « à *aider* [le texte] à *vivre* » afin d'y « *percevoir* » « *quelques mouvements* ».

---

12 Notons que ce texte liminaire fait partie intégrante du corpus. Il se trouve sur le rabat de couverture de la première édition du roman paru en janvier 1972 dans la collection « Le Chemin » de Gallimard et est reproduit sans changement dès la première édition dans la collection Folio en septembre 1976.

13 Certains auteurs emploient le terme « contrat de lecture ». Cf. JOUVE, Vincent, *La poétique du roman* : « *Eu égard à sa fonction de présentation, le paratexte est le lieu où se noue explicitement le contrat de lecture* », p. 12.

En cela, Sarraute demeure fidèle à la position qu'elle emprunte dans ses essais critiques comme dans les entretiens qu'elle a pu avoir au sujet de l'« indépendance d'esprit »<sup>14</sup> du lecteur en reconnaissant à ce dernier une place importante dans l'interprétation de l'œuvre. Déjà on comprend l'enjeu que pose cet ouvrage : son effet dépendra autant, sinon plus, de l'approche du lecteur que de l'intervention de l'auteur. Ou le lecteur adopte une position passive et fermée, c'est-à-dire qu'il décide d'y trouver une seule signification selon le sens littéral des mots, et alors, il va rapidement et fatalement se retrouver dans un univers incompréhensible car il se rendra compte que la logique « *qu'on a l'habitude de voir se déployer au grand jour* »<sup>15</sup> n'a pas cours ici et qu'elle ne conduit qu'à une impasse ou, au contraire, se rendant sensible au texte et s'ouvrant à toutes les interprétations qu'il recèle, quitte à les créer lui-même à partir du matériau qui lui est offert, il relèvera la gageure de l'auteur, et acceptera de se hisser au rang de coauteur du texte, pour en faire resurgir sinon une intelligibilité (puisqu'au fond ce n'est pas de cela qu'il s'agit) du moins une « *réalité sous-jacente* ».

En fait, nous pourrions considérer que certains passages s'appliquent également au lecteur implicite<sup>16</sup> du texte, bien qu'ils aient une portée plus générale<sup>17</sup>.

---

14 Voir à ce sujet son entretien avec Grant E. Kaiser, dans *Roman 20-50*, p. 120 : « ... un lecteur dont l'indépendance d'esprit fait qu'il est, peut-être, le lecteur idéal. »

15 VE, p. 7.

16 Comme le dit Vincent Jouve, « *la notion de "lecteur implicite" renvoie à la somme des instructions du roman sur la façon dont il doit être lu. (...) Le sujet lisant qui tient le livre entre ses mains peut ne pas accepter le rôle que lui assigne le texte* ». JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 19.

17 Notons aussi que dans *L'Usage de la parole*, (1980), Sarraute s'adresse directement au lecteur dès la première page du livre : « *Vous allez voir, prenez patience.* » ; « *Vous connaissez son nom : Tchekhov.* ». Pléiade, p. 923.

Ces références sont égrenées ça et là dans le récit. Citons parmi elles quelques phrases que nous avons pu repérer comme semblant constituer autant d'invites au lecteur à jouer pleinement un rôle interprétatif et créateur.

Parmi eux, l'extrait d'un dialogue entre l'ami et le père, à propos de la signification du livre fait écho au texte liminaire précité.

— *Ah c'est encore ça ? Ce sont ces rires ?... — Enfin pas exactement, les rires en soi ce n'est rien...* (p. 139)

Et plus loin :

*Vous vous acharnez sur rien. (...) Vous vous battez contre rien. (...) Ces rires sont ce que vous en faites. Ils seront ce que vous voudrez.* (p. 139-140)

Et l'on pourrait comprendre cette discussion entre l'ami et le père comme une répétition ou une réitération de ce que l'auteur disait au lecteur dans l'avant-texte.

Quelques pages plus loin encore, il y a un passage où les enfants s'adressent au père dans ces termes-ci :

*Tous égaux. Tous géniaux... Toi aussi, tu sais, tu es un génie... toi aussi, pourquoi pas ? Si seulement tu voulais... Toi aussi...* (p. 147)

Ou encore dans ces termes :

*Il y a des « trésors » là-dedans, des « richesses insoupçonnées », comme vous diriez... comme chez nous, comme chez tous...* (p. 148)  
(Les guillemets sont dans le texte.)

Et encore :

*Tous sont élus. Tous sont appelés.* (p. 149)

Toutes ces exhortations servent également à rappeler au lecteur qu'il tient un rôle principal dans l'économie du texte, puisque c'est lui qui peut seul y chercher des correspondances entre les différents thèmes

abordés, et que c'est à lui qu'appartient en définitive le dernier mot sur le contenu que lui offre l'auteur.

Nous sommes loin de l'univers des romans naturalistes d'un Zola ou encore des partis pris de réalisme et de vraisemblance qui animent la démarche littéraire d'un Balzac. Ici, aucune interprétation ne peut s'arrêter au sens premier des mots sous peine de manquer l'essentiel du propos. Et pour déconcertants que soient les dialogues et le récit dans ce texte, ils sont voués à faire sens seulement dans la mesure où le lecteur voudra bien répondre à l'appel de l'auteur.

## 2) Une source d'énonciation diffuse

Mais ce qui rend la complicité entre auteur et lecteur nécessaire et la vigilance de ce dernier indispensable, c'est d'abord le problème de l'énonciation dans VE, c'est-à-dire que le lecteur est amené constamment à se poser la question « Qui parle dans ce récit ? ».

Car l'une des difficultés majeures que présente la lecture de VE est qu'aux questions « Qui parle ? » ou « Qui est le locuteur, le destinataire ? », « À qui l'on parle ? » ou « Qui est le destinataire du discours ? » et « De quoi l'on parle ? » ou « Quelle est l'interprétation à donner au texte ? », il n'y a pas de réponses immédiates.

Cette même question sur l'énonciation, Barthes la posait au sujet de *Sarrasine* de Balzac, dans son essai *S/Z*<sup>18</sup>, pour noter que l'« impossibilité d'attribuer à l'énonciation une origine, un point de vue » est « l'une des mesures qui permettent d'apprécier le pluriel d'un texte. ». Et il ajoutait :

---

18 BARTHES, Roland, *S/Z*, 1970, p. 48 et s.

*Plus l'origine de l'énonciation est irrepérable, plus le texte est pluriel. Dans le texte moderne, les voix sont traitées jusqu'au déni de tout repère : le discours, ou mieux encore, le langage parle, c'est tout. (S/Z, p. 48)*

Or dans VE, on ne peut toujours retracer la source de l'énonciation ni rapporter à tout coup de manière sûre les différents énoncés à des énonciateurs personnalisés et individualisés. VE paru, rappelons-le, en 1972, serait donc, dans la perspective de Barthes qui date des années 70, un texte résolument « moderne ».

Prenons par exemple, au tout début du roman, le passage constitué des paragraphes 1 à 3.

*Soudain il s'interrompt, il lève la main, l'index dressé, il tend l'oreille... Vous les entendez ?... Un attendrissement mélancolique amollit ses traits... Ils sont gais, hein ? Ils s'amusent... Que voulez-vous, c'est de leur âge... Nous aussi, on avait de ces fous rires... il n'y avait pas moyen de s'arrêter... (par. 1, p. 9)*

Bien que le roman débute par une mise en situation d'apparence classique qui semblerait rapportée par un narrateur extradiégétique conventionnel, la trace de ce narrateur se perd assez rapidement pour laisser place à des voix multiples qui prennent le relais du discours de manière surprenante et inattendue.

Jusqu'ici le lecteur a l'impression d'un récit fait dans la perspective d'une focalisation externe où un observateur décrirait l'attitude corporelle d'un personnage désigné par un pronom personnel « il ». À peine peut-il être étonné par l'absence du tiret pour marquer un discours direct rapporté, « *Ils sont gais, hein ?* », qui paraît adressé par la personne désignée par ce pronom personnel « il » à un interlocuteur présent dans le récit.

Mais dès le deuxième paragraphe, le discours rapporté reprend, cette fois précédé par un tiret, et tandis qu'on s'attend à ce que ce soit le destinataire du premier discours qui y réplique « — *Oui, c'est vrai...* », le texte se poursuit ainsi :

*Il sent comme ses lèvres à lui aussi s'étirent, un sourire bonhomme plisse ses joues, donne à sa bouche un aspect édenté... c'est bien vrai, nous étions comme eux... Il ne faut pas grand-chose, n'est-ce pas ? pour les faire rire... Oui, ils sont gais... (par. 2, p. 9)*  
(Le soulignement est de nous.)

Le lecteur se rend compte par la description qui suit, « *Il sent comme ses lèvres à lui aussi s'étirent* », qu'il se pourrait bien que l'énonciateur du discours « *Ils sont gais, hein ?* » – ou le « *propriétaire* » de ces paroles pour reprendre l'expression de Barthes – soit le même que celui qui semblait répondre « — *Oui, c'est vrai...* ». Il n'est pas certain qu'un dialogue se soit établi entre deux personnages ; il s'agirait plutôt du monologue d'un personnage qui se parle à lui-même tout haut devant témoin.

Il semblerait aussi que ce soit ce même interlocuteur anonyme qui soit le destinataire du discours, celui désigné par « vous » dans la phrase « *Vous les entendez ?...* ». Mais cette interrogation qui, le lecteur le verra, reviendra dans le texte de manière lancinante un nombre impressionnant de fois<sup>19</sup> sous diverses modulations, et 7 fois exactement de cette façon-là, finit par hanter l'esprit du lecteur jusqu'à ce qu'il ait l'impression qu'elle s'adresse à lui, en définitive, et que c'est lui-même qui entend ces rires devenus avant longtemps insupportables au personnage.

Le troisième paragraphe de l'incipit nous met en présence de deux personnes qui « *Tous deux la tête levée écoutent* » dans une

---

<sup>19</sup> Voir l'annexe où nous les avons recensées.

espèce de mimétisme ou d'osmose, et dont l'un se serait tu tout au long du discours d'ouverture.

*Tous deux la tête levée écoutent... Oui, des rires jeunes. Des rires frais. Des rires insoucians. Des rires argentins. Clochettes. Gouttelettes. Jets d'eau. Cascades légères. Gazouillis d'oiselets... ils s'ébrouent, ils s'ébattent... Aussitôt restés entre eux ils nous ont oubliés. (par. 3, p. 9)*

Par ces « nous » des par. 2 et 3, le locuteur inclut son interlocuteur dans le discours. Mais encore faut-il que ces paroles prononcées par l'un devant l'autre soient rapportées par une tierce instance. Et c'est ici que se pose la question de la présence d'un narrateur qui devinerait jusqu'aux pensées les plus intimes des personnages et pourrait en rendre compte (« *Un attendrissement mélancolique amollit ses traits...* » ; « *Il sent comme ses lèvres à lui aussi s'étirent* ») mais qui, tout en étant présent d'un bout à l'autre du récit, demeurerait un observateur entièrement effacé.

Cependant, on pourrait également décider d'oublier la présence de ce narrateur. Ainsi ce serait le premier personnage qui, tout en percevant son propre attendrissement face au rire de ses enfants, ferait toutes ces déclarations à l'autre immobile et coi (l'ami venu lui rendre visite), et serait en train de décrire son propre « *sourire bonhomme* » et sa « *bouche [à l'] aspect édenté* ».

On serait tenté de conclure à ce stade de l'analyse, que le récit du premier paragraphe pourrait ne pas être fait par un narrateur extérieur mais bien par le locuteur lui-même que Nathalie Sarraute aurait transformé (comme elle nous y a habitués ailleurs en « *chercheur de tropismes* » dans *Portrait d'un inconnu* par exemple), mais cette fois, il chercherait à décrire non plus seulement ce qui se passe chez les autres mais plutôt ce qui survient dans sa propre conscience.

Si tel est le cas, pourquoi le locuteur ne parlerait-il pas de lui-même à la première personne ? C'est que selon Sarraute, un récit à la première personne n'est pas susceptible de permettre la mise à nu des mouvements intérieurs de la conscience. Elle s'en explique dans son essai *Conversation et sous-conversation*, paru en 1956. Et selon elle, « ces drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, (...) ont tous ceci de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaire »<sup>20</sup>. Nous y reviendrons lorsque nous analyserons le rôle que tient dans le récit le personnage de l'ami.

Un autre exemple de la difficulté de repérer la source d'énonciation se trouve dans le dialogue suivant qui est étonnant :

- (...) Il a fourni des preuves suffisantes.
- Quelles preuves ?
- Tous ici les ont vues.
- Je n'ai rien vu de pareil. (...)
- Si, moi je l'ai vu. (...) Vous l'avez vu, ne dites pas non... Devant qui essayez-vous de jouer la comédie ? (...) Qui espérez-vous tromper ? Qui n'a pas vu, quand il est entré, qu'il tenait la bête inerte dans ses bras ?... (p. 135)

S'il semble qu'il s'agisse d'un dialogue entre les enfants dont l'un tenterait de convaincre les autres que le père a changé d'attitude envers eux, une difficulté d'identifier l'instance narrative subsiste, car le texte se poursuit par : « Ils se taisent... » et reprend :

*Ah, vous voyez, tous ici l'ont vu.* (p. 135-136)

Qui s'adresse à qui ? Qui sont ces personnes désignées par « tous » et qui se sont tues ? Et qui rapporte le fait qu'elles se taisent ?

Puis on lit :

- (...) Vous l'avez entendu ?
- Oui. Tous l'ont entendu clairement : il a dit ça. (...) Il fallait lui demander pourquoi il l'a fait.
- Lui demander ? Mais on lui a demandé ?

---

<sup>20</sup> *Conversation et sous-conversation*, Pléiade, p. 1595

— *Qui ?*

— *Moi. Au moment où il l'a déposée ici, par terre, je lui ai dit : C'est bon, c'est très bien, mais ce n'est pas la première fois. (p. 136)*

Qui dit « je » ici ? Ces questions demeurent sans réponse. Et la difficulté de compréhension est augmentée du fait que ce prétendu dialogue n'est pas présenté typographiquement sur des lignes séparées – tel que nous l'avons fait pour le clarifier – mais plutôt en continuité.

En outre, le texte se termine ainsi :

*On dirait qu'une porte, là-haut, se referme... Et puis plus rien. (p. 185)*

« On dirait » montre bien que le narrateur, s'il existe, n'est sûr de rien. Une porte s'est-elle refermée ? A-t-elle jamais été ouverte, pour commencer ?

Le roman commence par un « il » et se termine par un « on » ; mais qui désigne-t-il cet « il » « *qui lève la main, l'index dressé, (...)* » et qui « *tend l'oreille* » ? Que s'est-il donc passé entre la première et la dernière page du roman ? D'abord, le lecteur est mis en présence de deux individus par un narrateur-observateur qui décrit la position respective des deux personnages, comme au théâtre. Ensuite, le lecteur assiste véritablement à des actions ou lit les dialogues entre les personnages qui sont prétendument transcrits par un narrateur devant qui tout se déroule.

En réalité, tout est rapporté d'un point de vue qui se démultiplie : tantôt c'est la voix du personnage principal, tantôt c'est celle des autres, en particulier et surtout, celles des « ils » de la première page, qui sont les enfants du personnage et aussi, celle de l'« autre », dont nous verrons qu'elle est infléchie par des modulations qui changent entièrement de direction à un tournant du texte.

Mais, de plus en plus, au fur et à mesure de sa lecture, le lecteur s'aperçoit que seule la présence du protagoniste principal est manifeste, claire, évidente. Les autres ne sont là qu'accessoirement, comme pour faire écho aux réflexions de ce personnage principal. Fruits d'une hésitation tourbillonnante dans l'interprétation à donner aux rires qui sont le point de départ du roman, ces réflexions donnent l'effet d'une réalité faite de faux-semblants et tout en trompe-l'œil, une des idées-forces de Sarraute. Ainsi, le lecteur ne sera jamais sûr d'aucun des incidents ou des événements qui se déroulent dans le récit, et la diégèse, s'il en est une, se trouve réduite, à un mouvement circulaire. Tout se passe comme si tout ce que le narrateur faisait c'était de mettre le lecteur en présence du personnage principal, et de tout ce qui a lieu dans sa tête, jusqu'à l'étourdissement.

Mais ce procédé est une fabrication de toutes pièces. Car si nous étions directement branchés sur le cerveau du personnage, il va de soi que nous serions confrontés à un flot désordonné et plutôt incohérent qui ne pourrait se traduire que par des bribes de phrases, et encore ! Ici, nous sommes face à une expression orchestrée de manière à nous donner l'illusion d'assister en direct à la réflexion du personnage.

Dans ce texte, il n'y aurait pas de narrateur ; il y aurait un auteur qui planterait un décor, y placerait ses personnages et exposerait au lecteur leurs gestes et leurs attitudes. De ce fait, le lecteur serait transformé en spectateur puis en double du narrateur, puisque dès l'incipit, le voilà jeté sur la scène où la parole est cédée au personnage principal. Aucune présentation n'est faite. Aucun avertissement n'est donné (si l'on exclut celui de l'avant-texte). Et nous voilà, face à face avec un homme qui rumine – ou délire – en direct avec pour trame de fond le son des rires de ses enfants. Le spectateur se métamorphose en

auditeur, puisqu'à force de lui être décrits et répétés, les rires qui gênent tant le personnage principal lui deviendraient audibles puis sonores. C'est ce qui nous amène à aborder la théâtralité de VE.

## **Chapitre II**

### **Théâtralité et liens de filiation avec *Le Silence***

Sarraute met en scène la quête esthétique menée par un être qui, à la faveur d'une interrogation sur ses liens d'affection, d'autorité et de paternité avec ses enfants, se lance dans des considérations philosophiques sur le sens de sa vie et exprime son aspiration vers l'art et par-delà l'art, vers l'éternité.

Le roman ressemble par certains côtés à une pièce de théâtre classique dans laquelle les trois unités de lieu, de temps et d'action sont respectées, du moins en ce qui concerne le récit principal. (Nous reviendrons sur les récits secondaires par la suite.) Le lieu clos : une maison de campagne et plus particulièrement, le salon du rez-de-chaussée et la chambre située à l'étage ; le temps limité : une soirée, après le souper ; l'action restreinte : une conversation entre deux hommes, voisins et amis, qui se tient parallèlement à des jeux, bavardages et autres amusements des jeunes montés à leur chambre et dont le personnage principal perçoit surtout des rires.

Du théâtre aussi, ce roman tient certaines caractéristiques de l'écriture. Les dialogues prêtés aux personnages, même lorsqu'ils sont imaginaires et qu'ils ne se passent que dans l'esprit de l'un d'eux, ont l'apparence de véritables répliques qui s'enchaînent par moments dans une espèce de crépitement ininterrompu.

## 1) La filiation avec *Le Silence*

Cependant, un fait intéressant et qui semble être entièrement passé inaperçu des critiques est que l'on peut établir une série de rapprochements troublants entre VE et *Le Silence*<sup>21</sup>, une pièce de théâtre écrite par Sarraute en 1964. En effet, une lecture attentive de la pièce permet de mettre en évidence de nombreuses résonances dans VE, comme si Sarraute avait réécrit *Le Silence* mais en le transformant en roman et en lui donnant une dimension plus imposante, non seulement au regard du nombre de pages, mais par la diversité des sujets qui y sont abordés, et comme si, tous les germes du roman, paru en 1972, avaient été trouvés dans la pièce produite huit ans plus tôt. Une comparaison entre les deux textes jette un éclairage très intéressant sur VE.

Le premier rapprochement qui s'impose est que les deux œuvres se ressemblent par leur prétexte ou leur objet : La pièce se résume à différentes interprétations que font certains personnages, et en particulier H. 1, du silence d'un autre personnage, Jean-Pierre, par suite d'une remarque faite par H. 1 sur des auvents. Or dans VE, une bonne partie du roman est constituée d'interprétations faites par l'un des personnages, le père, des rires qui lui parviennent de ses enfants, par suite du commentaire fait par un autre personnage, l'ami, sur une statue. Ainsi dans le roman, les rires remplacent-ils le silence, et la statue joue-t-elle le même rôle dramatique que les auvents dans la pièce. Voilà ce qui constitue un premier parallèle entre la pièce et le roman. Mais il y en a bien d'autres.

---

21 La pièce, écrite d'abord pour la radio, a été publiée en 1964 et rééditée en 1967, 1970, 1978, puis en 1993 avec deux corrections, dans la collection Folio/Théâtre. C'est cette dernière édition que nous suivrons dans nos citations.

En partant du texte de la pièce, voici une série de vingt-trois réminiscences du *Silence* que l'on peut retrouver, au fil des pages, dans VE : (Le soulignement dans les citations est de nous.)

- 1) Dans S, l'auteur note une didascalie : « *On entend un faible rire.* » et un personnage dit alors : « *Vous avez entendu ? Vous l'entendez ? Il n'a pas pu le contenir. Ça a débordé.* » (S, p. 31)

Et ailleurs :

F. 2 : *Il est allé trop fort, vous entendez ?* (S, p. 36)

Or, le titre du roman est : *Vous les entendez ?* et il désigne des rires<sup>22</sup>.

- 2) Dans la pièce, les personnages s'expriment sur ce qui a « *déclenché* » l'action dramatique ainsi :

H. 1 : *Mais vous ne sentez donc pas ce que vous avez déclenché, ce qui a été mis en branle... par vous...* (S, p. 29)

Et encore :

H. 2 : *C'est par une remarque sur les petits auvents comme des dentelles peintes et les jardinets pleins de jasmin... c'est par là que tout a commencé. (...) C'est ça qui a déclenché les émanations, les débordements, les suffocations et les appels au secours.* (S, p. 35)

Dans VE, on lit :

*C'est vraiment étonnant, admirable, comme une fois déclenché cela se déroule inéluctablement.* (VE p. 27)

Et encore :

*Qui, sans être préparé... (...) qui aurait pu percevoir la menace, le danger, le branle-bas, la fuite désordonnée, les appels, les supplications...* (VE p. 14)

Et aussi :

---

22 D'ailleurs le verbe *entendre* est déjà utilisé dans *Le Silence* selon plusieurs modalités et sur plusieurs tonalités que nous avons regroupées à titre indicatif dans l'annexe à la présente étude.

(...) sa voix est enjôleuse...sous sa gaieté, il n'est pas possible qu'ils ne perçoivent pas sa détresse, ses supplications... (VE p. 38)

- 3) Dans S, H. 1 s'en prend aux autres personnages dans ces termes :

*Oh, je vous en prie, n'essayez pas de me tromper, ne jouez pas les innocents. N'importe qui de normalement constitué le sent immédiatement...* (S, p. 30)

Et dans VE, l'ami gourmande le père ainsi :

*(...) interrogez des milliers de gens sains, de gens normaux, il ne s'en trouvera pas un, vous m'entendez, qui ne vous dise que ça ne tient pas debout, (...)* (VE, p. 140)<sup>23</sup>

- 4) Dans S, H. 1 qui s'adresse à Jean-Pierre, s'attarde sur le silence de celui-ci et le mentionne comme constituant un problème :

*Vous êtes « emmuré dans votre silence » ? Je crois que c'est comme ça qu'on dit ?...* (S p. 33) (Les guillemets sont dans le texte.)

Et dans VE, les enfants évoquent leur silence comme un élément perturbateur à l'égard du père :

*(...) C'est amusant d'observer comme il essaie de se soulever, de lever la tête le plus haut possible hors de ce qui se dégage, sécrété par nous, de cette couche de gaz délétère qui émane de notre présence immobile, de notre silence...* (VE, p. 117)

---

23 Cette idée de confronter une opinion quelconque avec la « normalité » se retrouve partout dans l'œuvre de Sarraute qui en joue de manière ironique pour montrer l'inanité de l'argument, puisque tous les protagonistes peuvent se prévaloir, tour à tour, d'être du côté des gens dits normaux sans que cela ne donne plus de poids à leur propos. Par exemple, dans *Les Fruits d'or* « *Personne de normalement constitué ne les partage (ces idées)* » (p. 8, FO).

Dans VE d'ailleurs, il y a un passage qui démontre que les opinions contraires peuvent être renvoyées dos à dos, quant à l'interprétation par exemple à donner aux rires.

L'idée également développée par Sarraute est que l'art ne peut être jugé à l'aune de la normalité.

*Qui peut avoir à redire à cela ? Vous voyez, nous sommes à égalité. Des deux côtés des gens parfaitement normaux, des citoyens respectueux des convenances, obéissant aux coutumes, aux lois. Les uns affirment que c'étaient des rires innocents. Et un autre réplique conformément au code en vigueur, faisant usage de ses droits, que c'étaient des rires sournois.* (VE, p. 164)

- 5) Dans S, à un moment, H. 1 s'adresse à Jean-Pierre, le personnage dont le silence est prétexte à toutes les réparties entre tous les autres, en lui disant :

*Vous êtes, vous, si pur. D'une pureté d'ange. (S, p. 37)*

Et dans VE, on trouve un appel du père :

*(...) venez contre moi, vous que j'aurais choisis entre tous, si j'avais eu le choix... vous intacts, vous purs, innocents... (VE, p. 59)*

Et encore :

*Purs. Si purs. Ces rires que vous entendez... si purs aussi, n'est-ce pas ? Innocents, transparents... Comme tout est transparent là où vous êtes... (VE, p. 95)*

- 6) Dans S, H. 1, toujours s'adressant à Jean-Pierre, lui dit :

*Quand vous vous taisez ainsi et que vous nous regardez nous ébattre, comme des petits gosses, faire les imbéciles, rien ne vous échappe... (S, p. 37)*

Et dans VE, le père évoque les enfants dans ces termes :

*(...) et maintenant comme ça arrive, restés entre eux ils se sont ranimés, ils se sont détendus et ils s'amuse... il leur faut si peu de chose... un rien leur suffit... Quel rien ? Mais n'importe quelle bêtise, des grimaces, des singeries... personne comme ce petit pitre, un vrai petit clown, ne sait, mettant sa langue sous sa lèvre supérieure (...), imiter un singe... (VE, p. 15-16)*

- 7) Dans S, on se moque de Jean-Pierre ainsi :

*Jean-Pierre, le grand connaisseur... (S, p. 38)*

Et dans VE, l'ami est présenté comme un grand connaisseur d'art, et les enfants se moquent de lui :

*Tu sais qu'il a été professeur... De quoi, grands dieux ! Je plains ses étudiants... Mais d'histoire de l'art, évidemment, ho, ho... (VE, p. 31)*

En revanche, le père se défend d'avoir jamais été un collectionneur :

*Moi, vous savez, je ne suis pas un collectionneur. (VE, p. 15)*

(La même idée se retrouve aussi à la page 21.)

Ce qui n'empêche pas les enfants de penser qu'il faudrait avertir l'ami, à son sujet :

*Vous savez que vous avez devant vous un imposteur ? (...) ce parasite se fait passer pour un « connaisseur ». Il a cette prétention. (VE, p. 25) (Les guillemets sont dans le texte. Le soulignement est de nous.)*

- 8) Dans S, H. 1 s'adressant à Jean-Pierre explique l'importance des mots pour lui :

*Mais vous, je l'ai toujours senti... les mots pour vous... (...) Un mot, vous le savez mieux qu'eux, c'est grave. (S, p. 38)*

Et dans VE, on a de nombreux passages sur les mots, notamment une sorte de poème sur la puissance des mots aux pages 109 à 111 et l'on constate l'importance que peuvent avoir, pour le personnage du père, les mots prononcés :

*(...) il sent comme son gros corps lourd... Qui a dit cela ? Qui a dit gros ? Qui a dit lourd ? D'où viennent ces mots ? Ils sont sur moi. Ils sont plaqués sur moi... les mots me recouvrent... arrachez-les... (VE, p. 150)*

- 9) Dans S, F. 4 s'adressant à H. 1 lui prodigue les conseils suivants :

*Eh bien, je peux vous le dire. Un seul truc : ne pas faire attention. (S, p. 39)*

Et dans VE, l'ami conseille au père de ne pas prêter d'importance aux rires des enfants :

*Quelle perte de temps... Quelle déperdition d'énergie... Quand il n'y a rien. Mais rien. Vous vous acharnez sur rien. Du vent. Du vide. Vous vous battez contre rien. (VE, p. 139)*

- 10) Dans S, F. 4 s'adressant à F. 3 lui confie un souvenir...

*Quand j'avais quinze ans, j'étais amoureuse d'un monsieur... de loin, bien sûr, j'avais quinze ans, c'était un ami de mon père, il fumait sa pipe en silence... (S, p. 42)*

...où l'on trouve déjà une évocation de l'ami de VE :

*Les gentlemen assis autour de la table tapotent leurs vieilles pipes culottées, sirotent leur brandy... (...) Ils se parlent à voix basse et lente, ils se taisent un instant pour écouter... (VE, p. 10)*

- 11) Dans S, à H. 2 qui lui dit :

*Vous voyez bien que vous y tenez, hein, au fond, à vos petits auvents...*

H. 1 répond :

*Mais justement, vous voyez ce que ça m'a valu. J'ai souvent regretté depuis... J'ai peut-être gâché ma vie... (S, p. 47)*

Or dans VE, le père s'interroge sur l'éducation qu'il a donnée à ses enfants et se reproche d'avoir cherché à trop les influencer, ce qui les aurait fait se rebiffer :

*J'ai commis des erreurs. Ce besoin de partager. De donner. De gaver. Sans prendre garde que pour un être si jeune c'est indigeste, c'est rebutant... Je suis coupable. C'est ma faute, ma très grande faute. (VE, p. 46)*

12) H. 1 poursuit sa réplique en disant :

*Vous avez entendu ? On dirait qu'il a fait du bruit. Il me semble qu'il a ri ?...*

puis :

*Je l'ai fait rire. Mais comme je suis content. Que ne lui donnerais-je encore ? Qu'il prenne, tout est à lui. Tout. À lui. Pourvu qu'il rie. (S, p. 47)*

Ce qui rappelle étrangement ce passage du roman, où le père après avoir « tué la bête » (p. 135), aurait imploré ses enfants :

*(...) si seulement vous acceptiez... (...) Si vous m'acceptiez, moi, si vous ne me rejetez pas... Je suis prêt à tout sacrifier... (VE, p. 137)*

13) Dans S, H. 1 s'adressant à Jean-Pierre dit :

*(...) en un sens, je vous comprends. Ce sont des choses auxquelles il ne faut pas toucher. C'est sacré pour vous, ces petits auvents. C'est l'intouchable. C'est ce qu'il ne faut manipuler que comme les objets du culte, revêtu des habits sacerdotaux. Cette profanation vous indigne. (S, p. 48-49)*

Et dans VE, les enfants se défendent d'avoir manqué de respect envers la statue et montrent de l'ironie quant à ce rituel :

*N'a-t-on pas montré, comme il se devait, du respect ? Ne s'est-on pas approché, comme si on le regardait pour la première fois, de l'objet sacré ? (...) Il faut encore après ça probablement garder un religieux silence, aller se coucher tout pénétré de dévotion... (VE, p. 17)*

C'est comme si les auvents dans *Le Silence* tenaient lieu de ce que la statue représente dans VE et, dans les deux œuvres, on mentionne la dimension sacrée de ces objets.

- 14) Il y a même une insistance identique sur un même mot, en l'occurrence, l'adjectif « *forcé* » répété de la même façon :

Dans S, H. 1 s'adressant à Jean-Pierre :

*H. 1 : (...) Je vais vous réduire à merci. Je vais vous forcer à vous agenouiller. (...) Vous serez forcé... Il a répété forcé ? Vous avez dit forcé, en riant.*

*F. 1 : Non, c'est moi qui l'ai dit. Comme un écho...*

*H. 1 : Non, il l'a dit aussi. Je l'ai entendu. Il l'a dit. Forcé ? en riant. Forcé, moi ? Voilà ce qu'il a dit. Forcé ? Qui peut le forcer ? Mais qu'on lui dise n'importe quoi... qui l'obligera à admirer ? (S, p. 54)*

Dans VE, le père imagine que les enfants déclarent :

*Il faut forcer la dose...*

Et comme « faisant écho » à cette pensée, il y réplique par la pensée suivante :

*Forcer ? Qui a dit forcer ? Qui même dans un langage inaudible, (...) aurait commis l'imprudence de dire « forcer » ? Qui d'entre eux ne sait que ces rires pour être efficaces doivent être toute innocence, toute spontanéité... (VE, p. 131-132)*

- 15) Et tandis que dans S, H. 1 se rétracte et accuse tout à coup Jean-Pierre d'être « *pratique* » :

*H. 1, se lamentant : (...) Les gens pratiques, ils sont comme ça. Combien ça vous rapporte ? Hein ? À la fin de l'année ? Qu'est-ce que vous en avez tiré, de vos petits auvents ? (S, p. 54-55)*

Dans VE, il y a un retournement par lequel la statue, à un moment, n'est plus vantée aux enfants que pour sa valeur pécuniaire :

*— On a tort, vous savez, de maltraiter ainsi ce pauvre animal... Vous devriez tout de même en prendre soin. C'est une pièce assez rare, et qui vaut son poids d'or... (VE, p. 178)*

- 16) Dans S, F. 1 s'adressant à H. 1 lui fait des remontrances :

F. 1 : (...) Vous l'avez froissé. On le serait à moins.

Et H. 1 répond tout en s'adressant à Jean-Pierre :

H. 1 : Froissé ! Mais non. Vous n'êtes pas froissé... Dites-le, dites...  
 (...) Il a bâillé, il s'étire, nous l'ennuyons. (...) (S, p. 56)

Dans VE, le texte décrit l'attitude des enfants ainsi :

Ils s'étirent légèrement. Ils étouffent un bâillement... (VE, p. 43)

Et l'ami, ailleurs, fait des reproches au père dans ces termes :

Vous voyez, vous leur faites peur. Voyez comme ils sont inquiets. (VE, p. 86)

Ou encore :

— Vous n'êtes pas allé les gronder, au moins ? (VE, p. 138)

- 17) Dans S, H. 1 se reprend peu après et, à F. 1 qui lui disait, «*Ceux de la sphère inférieure justement s'ennuient avec...* » l'interrompt ainsi :

H. 1 : Oh je vous en prie, assez de ces subtilités, (...) Inférieure, supérieure... qu'est-ce que c'est que ces distinctions ? Nous sommes tous pareils, des frères, tous égaux... (S, p. 56)

Or dans VE, les enfants sont montrés en train de s'adresser au père :

Nous sommes détachés, très purs. Tous égaux. Tous géniaux... Toi aussi, tu sais, tu es un génie... toi aussi, pourquoi pas ? si seulement tu voulais... Toi aussi... (VE, p. 147)

Les mots soulignés par nous dans ces deux citations mettent en lumière la ressemblance entre les deux textes, et en plus, dans VE, ceux à qui l'on prête ces paroles sont frère(s) et sœur(s) de sang, ce qui augmente encore la similitude avec le texte du *Silence* qui contient le mot « frère ».

- 18) Puis il y a une chute dans S, concernant les auvents :

H. 1 : (...) Jean-Pierre, je vais vous raconter... Non, ne craignez rien, pas sur les auvents, rien sur ces maudits auvents du diable... Qu'ils aillent se faire pendre... (Rires) (S, p. 57)

qui ressemble étrangement à l'attitude du père dans VE lorsqu'il est montré remettant la statue à ses enfants :

*Tenez, prenez ça. Emportez-la. Elle sera à vous de toute façon. Et moi je n'en veux plus. Vraiment je n'y tiens pas (...)* (VE, p. 173)

- 19) Et encore toujours dans la même veine, dans S, H. 1 parlant aux autres de Jean-Pierre dit, sur un ton « amer » :

*H. 1 : (...) Qu'il daigne me pardonner. Mais que ne ferait-on pas ? Mais on est prêt à tout : se couvrir de ridicule, s'humilier... Tout... (...) On serait prêt à se laisser damner. On prostituerait son âme comme je l'ai fait... Qu'il la prenne...* (S, p. 59)

Et dans VE, le père pense dans ces termes :

*Il est prêt à réparer, qu'ils daignent lui dire comment... au prix de quelles abjurations, de quels renoncements, de quelles trahisons... il ne reculera devant rien s'il peut espérer effacer, leur faire oublier, obtenir leur pardon...(...)* (VE, p. 97)

Et encore, en parlant de sa fille :

*Qu'elle descende, qu'elle entre, qu'elle daigne s'asseoir auprès de nous...* (VE, p. 97)

- 20) Dans S, les voix de cinq des sept personnages qui pourraient être interchangeables s'unissent et se confondent pour exprimer leurs états d'âme et leur sentiment de solitude, face à l'échec de la communication avec Jean-Pierre :

*F. 4 : Oui, je trouve qu'on se sent plus mal qu'avant.  
F. 1 : C'est vrai. Oh ! j'ai envie de partir, à la fin. Je voudrais m'en aller. L'angoisse me gagne...  
F. 2 : Une sensation... moi aussi...  
F. 3 : Oh, comme une solitude...* (S, p. 61)

Or dans VE, le père, à plusieurs moments du récit, éprouve une grande solitude, en particulier lorsque les enfants le quittent ; cela est exprimé par une métaphore filée :

*Ils [les enfants] se lèvent... et en lui quelque chose se détache et tombe...*

*Tandis qu'ils montent l'escalier, riant déjà entre eux, puis impitoyablement referment la porte, sa voix comme détachée de lui qui les a suivis, qui est avec eux là-haut, sa voix vidée, toute flasque, comme un vêtement abandonné s'affaisse... Il est pareil à un acteur*

*qui continue à jouer dans une salle d'où les spectateurs se sont retirés, à un conférencier qui s'efforce de parler comme si de rien n'était devant des chaises vides. (VE, p. 43-44)*

- 21) Dans S, à une déclaration de F. 2 sur son découragement (« *Oui. On n'a plus le courage... le cœur me manque...*»), F. 3 donne la réplique suivante :

*F. 3 : Les voix et les cœurs... Comme c'est vrai... C'est une loi... Contre cela il n'y a rien à faire... Les voix et les cœurs... (S, p. 62)*

Ce qui produit une première réminiscence frappante jusque dans la structure et la répétition des syntagmes nominaux employés et même l'assonance du son « eur » dans VE :

— *Oui, merci, oui, « Des goûts et des couleurs... », oui, (...) Des goûts et des couleurs... Chacun est libre. Chacun est seul. On meurt seul. C'est le lot commun. (...) *Oui. Des goûts et des couleurs...* (VE, p. 70)  
(Les guillemets sont dans le texte. Le soulignement est de nous.)*

Et une seconde encore :

*Délivrance. Paix. Liberté. Délicieux respect d'autrui qui est – comme c'est juste, comme c'est vrai – qui n'est rien d'autre que le respect de soi. Vivre et laisser vivre... Libre... (...) seul... pur...* (VE, p. 109)

Rappelons aussi l'espèce de boucle par laquelle se termine la pièce dans la négation même de ce qui semblait en faire l'objet :

- 22) Dans S, à F. 3 qui évoque l'effet du silence de Jean-Pierre sur les autres personnages de la pièce, il y a cette réplique interrogative, étonnée et étonnante par sa contradiction avec le reste du texte :

*H. 1 : Mais quel silence ? (S, p. 64)*

Et cette même négation se retrouve dans VE avec la même force :

*Vos rires ?, interroge le père, Quels rires ? (VE, p. 134)*

Et pour clore cette énumération des correspondances entre les deux textes :

- 23) S se termine sur cette déclaration :

H. 1 : *Eh bien, je ne sais pas non plus. Je n'ai rien remarqué.* (S, p. 64)

Et dans VE, le père a cette réplique :

(...) *Je n'ai rien entendu. J'ai juste entendu du bruit...* (VE, p. 134)

## 2) La dimension théâtrale de VE

### A) L'avantage du roman sur la pièce

Ainsi semblerait-il que Nathalie Sarraute ait repris les personnages du *Silence* pour créer VE en opérant cependant des modifications majeures qui donnent toute sa force au roman. H. 1 devient le père ; H. 2, qui ne donne que quelques répliques, devient l'ami qui, lui aussi, tient un rôle de plus en plus effacé à mesure que le texte se déroule ; F. 1, F. 2, F. 3 et F. 4 sont remplacés par les enfants.

L'intérêt du roman, c'est que Sarraute y a substitué, aux voix souvent indistinctes et parfois interchangeable des personnages de la pièce, des voix qui demeurent parfois indiscernables mais que l'on peut mieux identifier. Bien que les paroles des personnages de la pièce soient comprises à un premier niveau, elles sèment une confusion dans l'esprit du lecteur, pour qui elles peuvent paraître gratuites. L'effet en est que le message ne passe pas toujours parce que la motivation des gestes des personnages et des rapports entre eux demeure obscure.

L'on comprend mal, par exemple, pourquoi H. 1 en parlant de Jean-Pierre déclare :

*Que ne donnerais-je encore ? Qu'il prenne, tout est à lui. Tout. À lui. Pourvu qu'il rie.* (S, p. 47).

Quel lien y a-t-il entre les deux hommes ? Et pourquoi ce concert de femmes qui déclarent leur malaise de ne pas pouvoir communiquer avec Jean-Pierre dans les termes de la citation mentionnée ci-dessus au point 20. Qu'est Jean-Pierre pour toutes ces femmes ? On n'a aucun

moyen de l'imaginer et la raison des paroles qui expriment des relations tendues entre les personnages de la pièce est inconnue.

En revanche, dans VE, en plaçant d'entrée de jeu les personnages dans un rapport de liens familiaux – et amicaux pour l'ami –, le roman gagne paradoxalement en efficacité dramatique. Une fois les liens de parenté et d'amitié établis entre les personnages, le lecteur peut orienter son esprit vers l'essentiel des propos échangés et vers la manière dont ils traduisent le malaise du personnage du père.

L'avantage du roman est d'avoir supprimé les quiproquos sur les relations civiques entre les personnages, et, après avoir en quelque sorte légitimé leurs rapports, de permettre au lecteur d'apprécier leurs difficultés relationnelles au travers des paroles qu'ils profèrent.

Mais le rapprochement entre ce roman et le théâtre ne s'arrête pas là. L'idée de rendre compte d'une communication entre des personnages (le père et les enfants) qui ne se rencontrent – et ne se voient – qu'occasionnellement dans le récit est en elle-même originale. On peut en imaginer les répliques comme au théâtre antique allant d'un chœur (celui des enfants) à une voix principale (celle du père) avec pour témoin un personnage (l'ami) qui sert de voix tantôt concordante tantôt contrastée, jusqu'à s'effacer entièrement du récit (de la scène).

## **B) Les didascalies dans VE**

La dimension théâtrale de VE provient aussi des nombreuses didascalies<sup>24</sup> qu'on y trouve. Elles représentent des phrases

---

24 En adaptant la définition suivante : « *Les didascalies sont tout ce qui figure dans un texte de théâtre, mais n'est pas effectivement prononcé par les acteurs sur scène* » (BERGEZ, Daniel, GÉRAUD, Violaine et ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, p. 65), nous entendons par là tous les

généralement au présent de l'indicatif et qui, le plus souvent, introduisent une coupure dans les dialogues. Ces phrases portent sur les attitudes, les gestes, l'aspect, l'intonation de voix, le comportement physique et même kynésique des protagonistes ou leur déplacement dans l'espace. Ces notations donnent l'impression parfois d'instructions scéniques d'un auteur à l'usage d'un metteur en scène pour préciser le jeu des personnages et les rapports de force entre eux.

Déjà dans l'incipit, nous avons une indication scénique (« *il lève la main, l'index dressé, il tend l'oreille...* ») insérée dans un dialogue, et on en trouve beaucoup d'autres de ce type qui, si elles ne sont pas comprises comme des interventions du narrateur dans le récit pour décrire l'attitude des personnages et leurs gestes, pourraient être considérées comme des indications de jeu théâtral. En voici quelques exemples :

*Tous deux la tête levée écoutent.* (p. 9)

*Ils se parlent à voix basse et lente, ils se taisent un instant pour écouter...* (p. 10)

*Ils sont seuls maintenant, assis l'un en face de l'autre.* (p. 11)

*Les rires maintenant se sont arrêtés.* (p. 12)

Et encore :

*L'autre observe avec une expression indulgente, apitoyée...* (p. 46)

*Ils reculent, ils se serrent les uns contre les autres. (...) Ils lancent autour d'eux des regards stupéfaits.* (p. 51)

*Seuls maintenant, penchés l'un vers l'autre, les deux amis tournent en tous sens la pierre posée entre eux sur la table basse...* (p. 63)

*Ils desserrent doucement ses doigts, ils la soulèvent et la font tourner dans la lumière...* (p. 72)

*Il pousse de petits cris séniles d'excitation, (...) il ouvre toute grande sa bouche édentée, il rit aux anges...* (p. 73)

---

passages portant sur l'attitude ou le comportement des personnages et qui sont introduits dans les dialogues contenus dans le texte – même ceux imaginaires.

*À ses hurlements de douleur, (...) la porte en haut de l'escalier s'entrouvre, ils avancent la tête prudemment... (p. 85-86)*

*Il se tait. Il baisse la tête comme un gamin qui a fait sa petite colère... (p. 86)*

*L'assistante agite son crayon... (p. 87)*

*L'air un peu hébété, balançant leurs têtes d'idiot du village, reniflant... (p. 88)*

*Elle se tourne vers lui, affalé dans son fauteuil, la tête baissée sur sa poitrine... (p. 88)*

*Il écoute sans rien dire, tête baissée... (p. 89)*

*L'inspectrice dévisse son stylo, ouvre son calepin... (p. 91)*

*Il se redresse, il se secoue. (p. 92)*

*Ils se bousculent devant lui, ils parlent tous à la fois... (p. 92-93)*

*L'ami paraît réfléchir, rassembler ses souvenirs... (p. 93)*

*L'assistante sociale regarde sa montre. (p. 93)*

*(...) ils essuient leurs larmes, ils rajustent leur coiffure, leurs vêtements, ils se penchent pour l'embrasser, ils tendent la main à l'invité... (p. 94)*

*Ils ouvrent lentement, ils s'écartent et l'observent d'un air méfiant, serrés les uns contre les autres... (p. 96)*

*(...) tapotant leurs têtes, serrant dans ses bras leurs corps qui se font inertes, se raidissent... il les cajole, les berce, il leur chatouille les joues... (...) Il souffle... (p. 96)*

*Il la prend par la main... (...) Elle retire sa main, la porte à sa bouche, s'étire... (p. 98)*

*(...) il se raidit, se redresse... (p. 98)*

*(...) sa main remonte le long de sa cuisse, de sa hanche... (p. 114) [Il s'agit de l'ami décrivant une sculpture.]*

*(...) ses lèvres font un bruit répugnant, son baiser claque sur le bout de ses doigts... (p. 114) [Il s'agit de l'ami marquant son admiration pour la sculpture vue dans un musée.]*

Il y a parfois un commentaire fait par la voix fondue des personnages des enfants sur une attitude gestuelle du père :

*C'est amusant d'observer comme il essaie de se soulever, de lever la tête le plus haut possible hors de ce qui se dégage, (...) qui émane de notre présence immobile, de notre silence... (p. 117)*

Et le commentaire est suivi d'une didascalie qui précède un dialogue :

*Il se redresse bravement, (...) il se tend pour respirer (...) il rit, il étend la main, il va la passer sur le flanc rugueux de la bête... (p. 117)*

Voici d'autres didascalies :

*Il hoche la tête, il réfléchit, il répond... (p. 117)*

*La voix très calme... (p. 119) [Il s'agit de la fille qui se prépare à déclarer que la statue la « fait penser plutôt à la Crête. À la sculpture crétoise... » dans le but d'irriter ou de contrarier son père.]*

*(...) sa voix enfle... (...) Il halète (...) Il balaie les murs d'un large geste de sa main tendue, il donne du revers de sa main une claque sur le museau de la bête... (p. 121)*

*L'autre étend le bras comme pour se protéger, pour le repousser... (p. 121)*

Et après avoir assisté comme lecteur/spectateur à une mise en scène de l'épisode du départ des enfants, on assiste à celui de leur venue au salon, épisode réitéré tout comme l'autre avec des variations dans le texte, qui nous montre, à un moment, le père « épiant » les enfants (« *il faut se sauver, qu'ils n'entendent rien surtout, qu'ils ne sachent pas qu'il est là à les épier... qu'ils ne sentent pas sur eux son regard...* » [p. 123]) :

*(...) la porte en haut s'ouvre lentement... et les voilà... ils descendent en silence... (...) ils s'arrêtent, posent un doigt sur leurs lèvres, leurs fossettes espiègles se creusent, leurs bouches fraîches s'entrouvrent... ils s'avancent... (...) leurs gestes sont pleins de précautions, de pitié... (...) ils chuchotent... (p. 123)*

Et l'on a une exhortation, adressée au lecteur/spectateur, à « voir » le personnage, de la part de l'auteur (du narrateur) sous le couvert d'un commentaire fait par les enfants entre eux :

*Voyez-le, il s'agite dans son fauteuil, il lève la main pour imposer le silence... il hoche la tête impatientement... il se redresse, il tend l'oreille... (p. 131) (Le soulignement est de nous.)*

La didascalie contient parfois une description de l'apparence physique du personnage :

*L'autre en face de lui se soulève, penche en avant son torse épais, tend vers lui sa grosse patte d'ours et l'abat sur son épaule... (p. 98)*

(...) ils se tiennent alignés au pied de l'escalier, leurs maigres bras ballants le long de leurs corps efflanqués, (p. 87) ;

Elle pose la main sur son dos voûté... (...) elle lui sourit, elle l'embrasse sur la joue... (p. 134)

Parfois elle participe d'une violence théâtrale :

*Leurs paumes fermes enserrant ses mains...* (p. 147)

Les enfants tirent le père, qu'ils trouvent « *accroupi derrière le fauteuil de son ami* » ; « *ils lui tapent sur la poitrine, sur le front* » pour lui expliquer qu'il a la liberté de créer (p. 148). Ailleurs, le père a besoin d'eux : « *Il titube, ses jambes fléchissent* » et les enfants se penchent sur lui avec des « *visages attentifs, attendris* » (p. 165).

Plus loin, le père donne la statue aux enfants, « *les désigne d'un mouvement de la tête* » mais « *Ils ne bougent pas, ils ont l'air embarrassés...* » (p. 173) ; sa fille « *tend les bras, elle prend la bête entre ses mains, elle la serre contre elle...* » (p. 173-174).

Les mouvements des personnages se déplaçant entre les étages nous sont montrés ; ceux des enfants :

*et ils montent...* (p. 11) ;

*Ils ouvrent la porte, ils se penchent par-dessus la rampe... (...) Ils descendent...* (p. 35) ;

*Tandis qu'ils montent l'escalier,* (p. 43) ;

*Ils descendent les marches l'un derrière l'autre,* (p. 87) ;

*ils descendent en silence...* (p. 123) ;

*Ils ouvrent la porte, ils descendent, ils entrent...* (p. 129).

et ceux du père :

*il redescend tout penaud,* (p. 27) ;

*Il bondit, il monte l'escalier, il tourne la poignée...* (p. 55) ;

*Il redescend,* (p. 56) ;

*Se levant, montant vite l'escalier...* (p. 96) ;

*il grimpe l'escalier, il s'arrête derrière la porte, la main sur la poignée... (...) il tourne la poignée, il ouvre brusquement la porte... (p. 174).*

Les didascalies expriment également la tension entre les personnages ; l'action est dramatique :

*Mais le voilà déjà qui n'y tient plus, il se lève, il se dirige tout droit là-bas... (p. 177)*

mais contrairement au théâtre, elle peut être anticipée sans s'actualiser :

*dans un instant il va étendre le bras, balayer d'un revers de la main les cartes postales, le cendrier, le faire rouler par terre dans un fracas assourdissant... (p. 177)*

être portée au paroxysme :

*Ils se recroquevillent, ils se cachent la tête dans leurs mains... (p. 177)*

pour aussitôt retomber dans une chute :

*Et puis, n'entendant rien, ils risquent un coup d'œil et le voient debout près du bahut, sa main tendue vers le dos de la bête, éteignant sa cigarette dans le cendrier... (p. 177)*

Dans quelques cas, ces indications sont au passé composé, lorsque le dialogue est censé appartenir à un scène qui est racontée après coup :

*(...) et elle s'est écartée d'un mouvement discret... (...) (p. 90)*

*et puis calmement, se détournant de lui, (...) elle a répété, tandis que les autres se pressant autour d'elle, (...) (p. 90)*

*et triomphante, se penchant vers lui, lui tapotant la joue, tendant avec grâce sa main à l'invité, suivie des autres qui déjà retenaient leurs rires, elle s'est retirée... (p. 90)*

*(...) dit sur un ton un peu brusque... (p. 96)*

*Il s'est dressé, il s'est jeté sur eux, (...) (p. 97)*

*Et puis ils se sont placés en demi-cercle devant moi et l'un d'entre eux s'avançant un peu m'a dit d'un ton provocant : (...) (p. 145)*

L'étrange effet de ces didascalies est de *donner à voir* les personnages au lecteur ; celui-ci revit le récit et a l'impression d'observer des acteurs se mouvoir devant lui pour lui offrir un spectacle qui marque

l'imagination. L'unité du lieu de la trame principale du récit représentée par deux pièces, l'une au rez-de-chaussée, l'autre à l'étage, dans lesquelles évoluent les principaux personnages du récit ajoute encore à l'aspect théâtral ou scénique de celui-ci.

Les personnages se déplacent peu pendant une bonne partie du « roman ». Les diverses parties du texte pourraient être décomposées en tableaux dont certains, notamment les différentes scènes de visites au musée, semblent répétitifs ou encore facilement « détachables » du reste comme nous nous sommes essayé à le montrer au chapitre suivant de notre étude.

Dans un premier tableau, on pourrait ainsi concevoir une scène de théâtre divisée en deux parties : la première représenterait le salon où se trouveraient les 2 personnages du père et de l'ami ; l'autre, la chambre à l'étage, laquelle serait cachée aux yeux du spectateur et des autres personnages et dont ne parviendraient que des bruits, des rires ou des bribes de conversation entendus ou imaginés par le père.

D'autres tableaux montreraient le père rencontrant les enfants dans leur chambre ou encore visitant un musée avec eux à différents moments et d'autres représenteraient chacun des mini-récits imbriqués dans le récit principal et sur lesquels nous reviendrons ci-dessous, une fois que nous aurons dégagé la structure formelle et le contenu du roman.

## **Chapitre III**

### **Structure formelle et contenu du roman**

#### **1) À la découverte de la structure formelle du roman**

Il y a dans la structure formelle de ce livre quelque chose de déroutant. L'intrigue n'y est que prétexte à autre chose, et le texte, à quelque page qu'on le prenne, donne l'impression de se répéter. D'autres ouvrages modernes, antérieurs tels *La route des Flandres* (1960) de Claude Simon ou postérieurs tels *Paradis* (1981) de Philippe Sollers, partagent avec VE cette particularité de ne pas être subdivisés en chapitres nets et de présenter un texte qui semble couler d'une seule traite. Mais ici, non seulement la structure du roman mais l'écriture elle-même de Sarraute sont déroutantes.

Et pourtant, ce roman est construit selon un plan bien structuré susceptible d'être reconstitué, même s'il n'est pas apparent – ou transparent. C'est l'habileté de Sarraute de donner l'impression d'une unité d'action, de temps et de lieu, selon les canons du théâtre classique, tout en se permettant de traiter de tous les thèmes que l'on retrouve dans d'autres de ses écrits. Ces thèmes, qui vont des avatars de la communication entre des personnes issues d'une même famille jusqu'au sens de l'art, en passant par le pouvoir des mots, se retrouvent dans VE, mais présentés selon une logique, un ordonnancement différents de ceux des autres œuvres, ce qui en fait toute l'originalité et la nouveauté.

Pour parvenir à découvrir comment Sarraute a construit son roman, nous avons procédé à un premier découpage formel du texte

selon l'édition Folio<sup>25</sup> en nous fondant sur l'unité la plus facile à déceler, à savoir le paragraphe. En effet, les paragraphes dans le texte sont marqués par une indentation.

Il est important de noter que certains paragraphes sont précédés d'un ou de plusieurs interlignes, dont le nombre varie de 1 à 5, tandis que d'autres se suivent directement. En regroupant tous les paragraphes qui se suivent sans interlignes, on obtient 101 subdivisions du texte. (Voir le tableau à la page suivante.)

Par analogie avec le découpage cinématographique à défaut d'une technique plus précise, nous avons posé que le paragraphe pouvait être assimilé à un « plan ». Nous en avons recensé 303. En aval du paragraphe, nous aurions des phrases qui correspondraient à des « images » composant le plan<sup>26</sup>. En amont du paragraphe, nous avons les 101 subdivisions obtenues au moyen des interlignes et que nous appellerons des « séquences ». D'instinct, il nous semble que le premier plan de chaque séquence (lorsque celle-ci en comporte plusieurs) revêt une importance plus grande que les autres dans la progression du texte.

Le tableau suivant montre les 303 paragraphes et les 101 séquences définies par des interlignes.

---

25 L'édition Folio présente un avantage certain sur celle de la Pléiade pour le repérage du texte, en particulier pour la détermination du nombre d'interlignes qui précèdent certains paragraphes.

Notons que le paragraphe 228 de l'édition Folio est découpé en 2 paragraphes dans l'édition de la Pléiade, dont le second est de 13 mots. Mais il s'agit d'une erreur typographique, ce qui est confirmé par le découpage de la première édition dans la collection « nrf » de Gallimard en 1972, p. 183-184.

26 Encore qu'une même phrase puisse contenir plusieurs images, mais, dans un souci de simplification, nous nous en tiendrons à cette approximation schématique.

## 2) Interlignes et séquences (tableau 1)

Subdivisions	Tableau montrant les 101 subdivisions du texte marquées par des interlignes (allant de 1 à 5 et indiqués par les lettres, U[n], D[eux], T[rois], Q[uaire] et C[inq]), précédant certains paragraphes. Les paragraphes sont numérotés de 1 à 303.													
1	C	1	2	3	U	4	5	D	6	7	D	8	D	9
6	U	10	U	11	D	12	D	13	U	14	15	U	16	
12	T	17	18	19	20	21	D	22	23					
14	T	24	25	26	27	28	D	29	30	31	T	32	D	33
18	T	34	35	36	37	38	T	39	40	41	T	42	43	
21	U	44	45	46	T	47	48	49	50	51	52			
23	D	53	54	55	56	57	58	59	60	D	61			
25	C	62	63	64	65	66	67	T	68	69	70	71	D	72
28	T	73	74	75	76	U	77	78	79	80	81	D	82	
31	T	83	84	T	85	86	87	D	88	89	T	90		
35	D	91	92	93	U	94	U	95	96	97	98	99	100	101
38	T	102	103	104	105	106	107	U	108					
40	U	109	110	111	112	113	114	115	D	116	117	118	119	120
42	D	121	122	123	U	124	T	125	U	126	127	128	129	130
46	D	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140			
47	U	141	Q	142	143	144	145	Q	146	D	147	148	149	
51	U	150	U	151	152	153	154	155	D	156	Q	157	158	
55	U	159	160	161	U	162	U	163	164	165				
58	D	166	167	168	169	170	D	171	172	173	174			
60	T	175	U	176	177	178	179	U	180	181	182	183	184	
63	D	185	186	D	187	188	189	D	190	U	191	D	192	
68	U	193	U	194	D	195	196	D	197	198	199	D	200	201
73	D	202	203	204	205	T	206	207	208	209	D	210	211	
76	D	212	213	214	215	216	217	218	D	219	220			
78	U	221	222	223	224	D	225	226	227	D	228	229		
81	D	230	231	232	233	U	234	235	U	236	237			
84	U	238	239	240	241	242	D	243	244	245	D	246	247	
87	D	248	249	250	251	252	253	254	255	256	U	257		
89	D	258	259	D	260	261								
91	Q	262	263	264	265	266	267	268	269					
92	D	270	271	272	273	274	275	D	276	277	278	279	280	281
94	Q	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291			
95	D	292	293	294	U	295	U	296	U	297				
99	T	298	299	300	301	D	302	D	303					

On le voit donc, le découpage du roman ne permet pas de le décomposer en différentes parties, chapitres ou sous-chapitres car on se heurte à plusieurs difficultés : – problème d'unité d'abord, car comment savoir ce qui unit les sous-parties entre elles, puisqu'il n'y a pas nécessairement de lien commun explicite ou implicite ? – problème dans la disparité des sous-parties, ensuite, car s'il y a bien 2 paragraphes seulement précédés de 5 interlignes ou plus, on ne peut prétendre pour autant que chacun d'eux débute une de deux parties du roman. Tout cela est sans nul doute voulu par l'auteur qui cherche à donner l'impression d'un flux ininterrompu de sensations vécues ou imaginées par le protagoniste principal.

Il faut donc chercher à comprendre ces interlignes autrement ; ils ont deux effets distincts : d'une part, ils indiquent un changement de sujet, une modification dans la « chronologie » ou la diégèse, ou encore un point de vue, un angle ou une perspective différents ; d'autre part, ils montrent – par leur nombre – l'importance de l'écart entre les séquences. De ce fait, ils ont pour résultat d'imprimer une sorte de rythme aux séquences. C'est pourquoi nous dirons que chaque séquence est précédée d'un « mouvement rythmique ». Les plans correspondent à autant de paragraphes qui composent le texte. Les séquences correspondent à un premier groupe d'unités regroupant chacune plusieurs paragraphes. Partant de ces unités, nous nous sommes mis à la recherche d'autres unités plus grandes. Comme elles n'existent pas a priori, nous avons dû les créer de manière subjective en les appelant des « scènes ». Ces scènes constituent donc le premier élément personnel qu'un lecteur critique puisse introduire dans le découpage du texte déjà proposé par l'auteur. Elles comportent parfois plusieurs « séquences »,

surtout au début du texte, mais se confondent avec les séquences, vers la fin du texte, ce qui marque une accélération du récit.

Puis, nous fondant sur la progression du texte et sur les mouvements rythmiques qui le ponctuent, nous avons regroupé à des fins synthétiques les scènes en différents « actes », à défaut d'un terme plus approprié. Enfin, pour les mêmes raisons d'obtenir une vue d'ensemble, nous avons décidé de regrouper les actes en différentes « parties ».

En résumé, partant de la *phrase* comme unité vers le *texte du roman pris dans son ensemble*, nous parviendrons à résumer dans le détail le roman dans tous ses états et, à partir des *images*, à en assembler les *plans* en une succession de *séquences* pouvant être regroupées en *scènes*, constituant à leur tour les *parties* distinctes du roman.

En nous penchant sur la structure formelle du texte, nous parvenons à séparer certaines unités qui regroupent du point de vue diégétique des séquences que l'on peut distinguer de la trame du récit principal, pour deux raisons. D'abord, elles se situent géographiquement à l'extérieur de la maison, lieu du récit principal ; ensuite, elles font intervenir d'autres personnages que le père, l'ami ou les enfants. Ces séquences constituent des mini-récits, ou récits imbriqués ou emboîtés, qui viennent s'insérer dans le récit premier. On peut en dresser la liste ainsi :

### 3) Liste des récits imbriqués (tableau 2)

	<b>ÉVÈNEMENT (Mini-récit)</b>	<b>PARA- GRAPHES</b>	<b>SÉ- QUEN- CES</b>	<b>PAGES FOLIO</b>
1.	• Une visite du père et des enfants au musée	<b>47-52</b>	<b>22</b>	<b>36-40</b>
2.	• Un entretien avec le proviseur	<b>62-67</b>	<b>25</b>	<b>45-48</b>
3.	• Une « consultation » avec le « spécialiste »	<b>95-101</b>	<b>37</b>	<b>65-70</b>
4.	• Une enquête de l'assistante sociale	<b>131-141</b>	<b>46</b>	<b>87-95</b>
5.	• Une comparution devant le juge	<b>147-150</b>	<b>50-51</b>	<b>99-105</b>
6.	• Une autre évocation d'une visite du père et des enfants au musée	<b>262-269</b>	<b>91</b>	<b>165-169</b>
7.	• Une visite du père au musée et son malaise	<b>296</b>	<b>97</b>	<b>182-183</b>
8.	• Une visite des enfants au musée avec leurs invités	<b>298-301</b>	<b>99</b>	<b>183-185</b>

Nous reviendrons sur le rôle que joue chacun de ces récits imbriqués (ou emboîtés) dans l'économie du récit principal.

#### 4) Du plan vers la partie

Nous avons regroupé ces premières observations dans un tableau dont nous expliquons ci-dessous les différents éléments répartis sur 8 colonnes comme suit :

1)	2)		3)	4)	5)		6)	7)	8)
PA- GES	PLANS (paragraphes)		Sé- uen- ces	Nbre de plans	Interlignes / Mouvements rythmiques		Scènes	Actes	Par- ties
	a	b, c, ...			C	Q T D U			

Colonne 1 : Repérage des pages (éd. Folio) numérotées de 7 à 185

Colonne 2 : Paragraphes (plans) numérotés de 1 à 303  
 Cette colonne est divisée en deux parties :  
 a) premier plan de la séquence ;  
 b, c, ...) plans subséquents compris dans la séquence.

Colonne 3 : Séquences numérotées de 1 à 101

Chaque séquence regroupe plusieurs « plans » juxtaposés qui forment une unité entre eux. Les séquences sont marquées par une interruption dans la continuité des plans. Chaque interruption est signalée par l'intervention d'interlignes dans le texte. On recense ainsi 101 séquences différentes. (Voir tableau 1.)

Colonne 4 : Nombre total de plans compris dans chaque séquence

Cette colonne sert notamment à montrer le contraste qui existe dans la structure du texte entre d'une part, le nombre de plans constituant une séquence et, d'autre part, la grandeur de l'écart typographique qui sépare chaque séquence des séquences précédente et suivante.

Ainsi des séquences comportant un seul plan peuvent être précédées de plusieurs interlignes tandis que des

séquences comportant de nombreux plans peuvent n'être séparées des séquences précédentes que par un seul interligne.

Ce contraste, à lui seul, pourrait démontrer la difficulté de lecture du texte, puisque ni le nombre de paragraphes contenus dans une séquence ni leur longueur ne sont indicatifs de l'importance qu'occupe la séquence dans le déroulement du récit.

On voit aussi que les huit mini-récits imbriqués contenus dans le texte, et énumérés dans le tableau 2, forment des séquences distinctes. (Parfois, il s'agit de scènes distinctes, lorsque la séquence se confond avec la scène). Les mini-récits sont indiqués par l'abréviation *M-r* suivie du numéro du récit.

Colonne 5 : Interlignes (Mouvements rythmiques) de 1 à 5 compilés à partir du tableau 1.

Afin de reproduire visuellement l'amplitude de ces mouvements telle qu'elle apparaît dans le texte, nous avons fait suivre la partie du tableau indiquant les 101 séquences par des colonnes d'une largeur variable, désignées par les lettres C, Q, T, D et U (indiquant respectivement des mouvements de cinq interlignes ou plus, quatre, trois, deux et enfin un seul interligne).

Colonne 6 : Scènes numérotées de 1 à 56 et regroupant généralement plusieurs séquences (à l'exception de la scène 55 qui se confond à la séquence 99).

Colonne 7 : Actes numérotés de 1 à 12 et regroupant généralement plusieurs scènes (à l'exception des actes 10 à 12 qui se confondent avec les scènes 54 à 56).

Colonne 8 : Parties numérotées de 1 à 4 et regroupant généralement plusieurs actes.

En voici le résultat. Nous tenons à rappeler que tandis que les colonnes 1 à 5 sont constituées à partir de la structure objective du texte, les colonnes 6 à 8 sont le produit d'un assemblage subjectif et qu'il s'agit là d'un découpage possible parmi d'autres.

## 5) Découpage du texte (tableau 3)

1)	2)		3)	4)	5)			6)	7)	8)
PA- GES	PLANS (paragraphes)		Sé- uen- ces	Nbre de plans	Interlignes / Mouvements rythmiques			Scènes	Actes	Par- ties
	a	b, c, ...			C	Q	T	D	U	
7	Prière d'insérer									
9	1	2 3	1.	3	C				Sc.1	A. 1 1 <sup>re</sup>
9	4	5	2.	2				U		
10	6	7	3.	2			D			
11	8		4.	1			D			
11	9		5.	1			D			
12	10		6.	1				U		
12	11		7.	1				U		
13	12		8.	1			D			
13	13		9.	1			D			
14	14	15	10.	2				U		
15	16		11.	1				U		
16	17	18 19 20 21	12.	5		T			Sc. 2	
19	22	23	13.	2			D		Sc. 3	
21	24	25 26 27 28	14.	5		T				
24	29	30 31	15.	3			D			
25	32		16.	1		T				
26	33		17.	1			D			
27	34	35 36 37 38	18.	5		T			Sc. 4	
31	39	40 41	19.	3		T				
32	42	43	20.	2		T			Sc. 5	
34	44	45 46	21.	3				U		
36	47	48 49 50 51 52	22.	6		T			Sc. 6 M-r 1	

1)	2)		3)	4)	5)					6)	7)	8)
PA- GES	PLANS (paragrapes)		Sé- uen- ces	Nbre de plans	Interlignes / Mouvements rythmiques					Scènes	Actes	Par- ties
	a	b, c, ...			C	Q	T	D	U			
40	53	54 55 56 57 58 59 60	23.	8				D		Sc. 7		
44	61		24.	1				D				
45	62	63 64 65 66 67	25.	6	C					Sc. 8 M-r 2	A. 2	1 <sup>re</sup>
48	68	69 70 71	26.	4			T			Sc. 9		
50	72		27.	1				D				
51	73	74 75 76	28.	4			T			Sc. 10		
54	77	78 79 80 81	29.	5					U	Sc. 11		
56	82		30.	1				D		Sc. 12		
56	83	84	31.	2			T			Sc. 13		
59	85	86 87	32.	3			T					
61	88	89	33.	2				D		Sc. 14		
63	90		34.	1			T			Sc. 15		
63	91	92 93	35.	3				D				
65	94		36.	1					U	Sc. 16		
65	95	96 97 98 99 100 101	37.	7					U	Sc. 17 M-r 3		
70	102	103 104 105 106 107	38.	6			T			Sc. 18	A. 3	1 <sup>re</sup>
73	108		39.	1					U	Sc. 19		
74	109	110 111 112 113 114 115	40.	7					U			
78	116	117 118 119 120	41.	5				D		Sc. 20		
81	121	122 123	42.	3				D		Sc. 21		
82	124		43.	1					U			
83	125		44.	1			T			Sc. 22		
84	126	127 128 129 130	45.	5					U			

1)	2)		3)	4)	5)			6)	7)	8)
PA- GES	PLANS (paragrapes)		Sé- uen- ces	Nbre de plans	Interlignes / Mouvements rythmiques			Scènes	Actes	Par- ties
	a	b, c, ...			C	Q	T	D	U	
87	131	132 133 134 135 136 137 138 139 140	46.	10				D		Sc. 23 M-r 4
	141		47.	1				U		
95	142	143 144 145	48.	4	Q					Sc. 24 A. 4 2 <sup>e</sup>
98	146		49.	1	Q					Sc. 25
99	147	148 149	50.	3				D		M-r 5
105	150		51.	1				U		
105	151	152 153 154 155	52.	5				U		
108	156		53.	1				D		Sc. 26
109	157	158	54.	2	Q					Sc. 27 A. 5 2 <sup>e</sup>
111	159	160 161	55.	3				U		
111	162		56.	1				U		Sc. 28
112	163	164 165	57.	3				U		Sc. 29
115	166	167 168 169 170	58.	5				D		Sc. 30
118	171	172 173 174	59.	4				D		Sc. 31
120	175		60.	1		T				Sc. 32
120	176	177 178 179	61.	4				U		
122	180	181 182 183 184	62.	5				U		Sc. 33
127	185	186	63.	2				D		Sc. 34
128	187	188 189	64.	3				D		Sc. 35
129	190		65.	1				D		Sc. 36 A. 6 2 <sup>e</sup>
129	191		66.	1				U		
130	192		67.	1				D		
131	193		68.	1				U		
131	194		69.	1				U		

1)	2)		3)	4)	5)			6)	7)	8)
PA- GES	PLANS (paragrapes)		Sé- uen- ces	Nbre de plans	Interlignes / Mouvements rythmiques			Scènes	Actes	Par- ties
	a	b, c, ...			C	Q	T	D	U	
131	195	196	70.	2				D		Sc. 37
133	197	198 199	71.	3				D		Sc. 38
135	200	201	72.	2				D		Sc. 39
138	202	203 204 205	73.	4				D		Sc. 40
140	206	207 208 209	74.	4			T			Sc. 41 A. 7 3 <sup>e</sup>
141	210	211	75.	2				D		
142	212	213 214 215 216 217 218	76.	7				D		Sc. 42
146	219	220	77.	2				D		Sc. 43
149	221	222 223 224	78.	4					U	
151	225	226 227	79.	3				D		Sc. 44
153	228	229	80.	2				D		Sc. 45 A. 8 3 <sup>e</sup>
153	230	231 232 233	81.	4				D		
154	234	235	82.	2					U	Sc. 46
156	236	237	83.	2					U	Sc. 47
157	238	239 240 241 242	84.	5					U	
159	243	244 245	85.	3				D		Sc. 48
160	246	247	86.	2				D		
160	248	249 250 251 252 253 254 255 256	87.	9				D		Sc. 49
164	257		88.	1					U	
164	258	259	89.	2				D		Sc. 50
165	260	261	90.	2				D		
165	262	263 264 265 266 267 268 269	91.	8		Q				Sc. 51 M-r 6 A. 9 3 <sup>e</sup>
169	270	271 272 273 274 275	92.	6				D		Sc. 52

1)	2)		3)	4)	5)			6)	7)	8)		
PA- GES	PLANS (paragrapes)		Sé- uen- ces	Nbre de plans	Interlignes / Mouvements rythmiques			Scènes	Actes	Par- ties		
	a	b, c, ...			C	Q	T	D	U			
171	276	277 278 279 280 281 282	93.	7				D		Sc. 53		
174	283	284 285 286 287 288 289 290 291	94.	9		Q				Sc. 54 A. 10	4 <sup>e</sup>	
179	292	293 294	95.	3				D				
181	295		96.	1					U			
182	296		97.	1					U	M-r 7		
183	297		98.	1					U			
183	298	299 300 301	99.	4			T			Sc. 55 M-r 8	A. 11	4 <sup>e</sup>
185	302		100.	1					D			
185	303		101.	1					D	Sc. 56	A. 12	4 <sup>e</sup>

Le tableau suivant résume en une page le découpage du texte tel que nous le voyons :

## 6) Tableau synoptique du roman (tableau 4)

1.	2.	3.	4.	5.	6.
Parties (4)	Actes (12)	Scènes (56)	Séquences (101)	Plans = paragraphe (303)	Pages (dans Folio) (177)
<b>Première</b>	UN	1 à 7	1 à 24 (vingt-quatre)	1 à 61 (soixante et un)	9 à 45 (37 pages)
	DEUX	8 à 17	25 à 37 (treize)	62 à 101 (quarante)	45 à 70 (25 pages)
	TROIS	18 à 23	38 à 47 (dix)	102 à 141 (quarante)	70 à 95 (25 pages)
<b>Deuxième</b>	QUATRE	24 à 26	48 à 53 (six)	142 à 156 (quinze)	95 à 109 (14 pages)
	CINQ	27 à 35	54 à 64 (onze)	157 à 189 (trente-trois)	109 à 129 (19 pages)
	SIX	36 à 40	65 à 73 (neuf)	190 à 205 (seize)	129 à 140 (11 pages)
<b>Troisième</b>	SEPT	41 à 44	74 à 79 (six)	206 à 227 (vingt-deux)	140 à 153 (14 pages)
	HUIT	45 à 50	80 à 90 (onze)	228 à 261 (trente- quatre)	153 à 165 (12 pages)
	NEUF	51 à 53	91 à 93 (trois)	262 à 282 (vingt-et-un)	165 à 174 (9 pages)
<b>Quatrième</b>	DIX	54	94 à 98 (cinq)	283 à 297 (quinze)	174 à 183 (8 pages)
	ONZE	55	99 (un)	297 à 301 (quatre)	183 à 185 (2 pages)
	DOUZE	56	100 à 101 (deux)	302 à 303 (deux)	185 (1 page)

## 7) Utilité de cette approche pour l'appréhension du contenu

Les quatre tableaux que nous avons présentés plus haut permettent par une analyse de la structure formelle du roman de mieux en saisir le contenu. Mais mentionnons d'abord que la simple numérotation des paragraphes et leur regroupement en séquences nous permet déjà un repérage plus précis du texte que celui des seules pages. Même si plusieurs thèmes sont souvent contenus dans un même paragraphe, il demeure matériellement plus facile de retrouver une citation d'après le numéro de paragraphe que d'après la page. C'est pourquoi nous aurions souhaité qu'il existât une édition sous ce format.<sup>27</sup> Quant aux interlignes, nous aurions souhaité qu'ils eussent été encore mieux indiqués tant ils sont utiles à la délimitation du texte, partant à la compréhension de celui-ci.

Du **tableau 1** sur les interlignes, on pourra retenir notamment, et à titre d'exemple, que les 7 séquences précédées d'un grand nombre d'interlignes (4 ou 5) revêtent une importance particulière ; elles montrent une modification de l'état d'esprit du personnage et, souvent, une coupure chronologique. En effet, la **première** de ces séquences est l'incipit (p. 9) qui débute par *soudain*, adverbe de temps saisissant le personnage dans une action en rupture avec son état précédent ; la **deuxième** séquence (p. 45) constitue une analepse<sup>28</sup> (mini-récit de la rencontre avec le proviseur démontrant l'attachement du père aux enfants) ; la **troisième** séquence (p. 95) débute par un retour au cadre du récit principal après l'insertion d'un récit secondaire (mini-récit de l'« enquête » de l'assistante

---

27 Sous réserve de la mention que ce format n'avait pas été choisi par l'auteur pour son texte.

28 Analepse : toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve ; cf. Genette, *Figures III*, p. 82.

sociale) et annonce la deuxième partie du texte ; la **quatrième** séquence (p. 98) montre l'émoi du père après la critique formulée par l'ami à l'égard des enfants ; la **cinquième** séquence (p. 109) correspond à un intermède sur les mots qui se détache du reste du texte ; la **sixième** séquence (p. 165) est un mini-récit sur les réminiscences du père portant sur une visite au musée avec les enfants et montrant son état de déchirement et de doute ; et la **septième** séquence enfin (p. 174 qui annonce la quatrième et dernière partie du texte) représente un moment dramatique où le père rend visite aux enfants dans leur chambre – à un moment différent de la soirée – et où l'on assiste au dénouement de la tension entre eux, dénouement symbolisé par l'acceptation par le père de la dégradation de la statue aux mains des enfants.

Les autres séquences précédées d'un moindre nombre d'interlignes (3, 2 ou 1) montrent, la plupart des fois, une coupure moins prononcée chacune avec le texte qui la précède<sup>29</sup>. Quant aux séquences formées de paragraphes suivis sans interlignes entre eux, elles

---

29 Outre les 2 seuls paragraphes précédés de 5 interlignes ou plus (aux pages 9 et 45) ; et les 5 paragraphes précédés de 4 interlignes (aux pages 95, 98, 109, 165 et 174) ; on trouve :

- 17 paragraphes précédés de 3 interlignes (aux pages 16, 21, 25, 27, 31, 32, 36, 48, 51, 56, 59, 63, 70, 83, 120, 140 et 183) ;
- 45 paragraphes précédés de 2 interlignes [aux pages 10, 11 (2 fois), 13 (2 fois), 19, 24, 26, 40, 44, 50, 56, 61, 63, 78, 81, 87, 99, 108, 115, 118, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 138, 141, 142, 146, 151, 153 (2 fois), 159, 160 (2 fois), 164, 165, 169, 171, 179 et 185 (2 fois)] ;
- 32 paragraphes précédés d'1 seul interligne (aux pages 9, 12 [2 fois], 14, 15, 34, 54, 65 [2 fois], 73, 74, 82, 84, 105 [2 fois], 111 [2 fois], 112, 120, 122, 129, 131 [2 fois], 141, 149, 154, 156, 157, 164, 181, 182 et 183)

ce qui totalise 101 subdivisions (ou séquences) ne contenant parfois qu'un seul paragraphe.

Les 202 paragraphes restants ne sont précédés d'aucun interligne mais sont marqués par une indentation ; leur dimension moyenne est d'une demie page – le plus court paragraphe étant de 3 mots (« *et puis s'arrêtent* » [par. 20, p. 18]), et le plus long de 3 pages et demie (la séance imaginaire au tribunal [par. 148, p. 99-103]).

constituent des unités de lecture différenciées par l'auteur comme telles, et liées entre elles par des retours thématiques continuels, tels par exemple, la mention des rires des enfants, d'où un effet d'insistance ramenant le lecteur à l'angoisse du personnage du père qui confine à l'obsession.

Le **tableau 2** rassemble les mini-récits qui font l'objet d'une analyse plus détaillée au chapitre suivant.

Le **tableau 3** nous permet de regrouper les 101 séquences détaillées précédemment en 56 scènes, 12 actes et 4 parties. Il montre les effets de vitesse du récit et précise son accélération progressive. Nous y avons dégagé quatre parties. Une **première** partie, allant de l'incipit jusqu'au mini-récit sur l'enquête de l'assistante sociale, couvre près de la moitié du texte avec 23 scènes sur 56 (et 47 séquences sur 101) ; elle contient les 4 premiers mini-récits (sur 8) et plus de 86 pages sur un total de 177 ; une **deuxième** partie, allant d'une réinterprétation des rires par le père à la séquence où l'ami manifeste clairement son désaccord, couvre 44 pages réparties en 17 scènes (et 26 séquences) et contient le mini-récit 5 ; une **troisième** partie, allant du rêve éveillé du père se revoyant enfant jusqu'à la scène de la remise de la statue aux enfants, couvre 36 pages réparties en 13 scènes (et 20 séquences) et contient le mini-récit 6 ; et enfin, une **quatrième** partie où l'action se précipite depuis la séquence de la statue transformée en support de cendrier jusqu'à la visite des enfants au Louvre (mini-récit 8) en passant par le malaise ressenti par le père au musée (mini-récit 7) et où les trois scènes se confondent avec trois « actes » en seulement 11 pages (réparties sur 8 séquences) et qui s'achève par un retour subit au point de départ du roman.

Enfin, le **tableau 4** (synoptique) donne des points de repère matériels pour l'ensemble du texte.

Maintenant que nous avons isolé les différentes séquences et scènes, nous nous proposons d'étudier la manière dont certaines d'entre elles se situent par rapport aux autres au regard de la chronologie de l'« histoire » et de leur ordre respectif dans le récit. Nous nous fonderons pour cela sur les travaux de Genette<sup>30</sup>.

---

30 GENETTE, Gérard, *Figures III*, p. 71 et s.

## Chapitre IV

### Histoire, chronologie et scènes imaginaires

#### 1) Histoire

Reconstituons d'abord certains éléments de l'histoire à partir de quelques phrases du roman. On est dans une maison<sup>31</sup> de campagne<sup>32</sup>. Le dîner<sup>33</sup> d'un père<sup>34</sup> et de ses enfants<sup>35</sup> est terminé. Un « ami, venu en voisin »<sup>36</sup> les rejoint. Il s'approche<sup>37</sup> d'un objet d'art, une sculpture de pierre représentant une bête non identifiable<sup>38</sup>. Il montre son admiration pour cette pièce superbe<sup>39</sup> et félicite le père pour son acquisition. Le père

---

31 *Dans cette maison paisible, arrangée avec un goût exquis, (...).* p.161. La maison n'est jamais décrite très précisément et Sarraute fait une extraordinaire économie de moyens « réalistes » de cette nature généralement employés par le genre romanesque.

Nous savons qu'il y a deux étages car les enfants sont montés. Les deux pièces (celles du haut et du bas) où se trouvent les protagonistes de l'histoire sont évoquées très brièvement par quelques objets.

32 La campagne est citée ainsi : *la journée a été longue, l'air de la campagne, l'exercice...* (p. 10-11). Voir aussi le prière d'insérer, ligne 1.

33 Prière d'insérer, ligne 2 et p.11.

34 Les mots « père » et « papa » sont rarement « prononcés » par les enfants : trois phrases – pour la plupart ironiques – à la page 125 (*L'Art avec un grand A. L'Art que respecte, qu'adore papa. (...)* ; à quoi répond l'ami : *Vous chagrinez votre pauvre papa... (...)* ; *Il y a beaucoup de fils à papa... Il en était un lui-même*) ainsi qu'une seule fois chacun, et cela à la dernière page du livre (p. 185).

35 Ces enfants sont des adolescents, mais de quel âge ? L'aînée serait une fille, peut-être la même qui a fait la réplique sur la sculpture crétoise.

36 Prière d'insérer, ligne 2 et p. 11.

37 (...) *quand avec son air d'assurance paisible le vieil ami s'est approché de la cheminée, a tendu la main et caressé...* p. 14.

38 *Je me demande ce que c'est... peut-être un puma, mais pourtant... non, elle ne ressemble à rien...* p. 13.

39 *Il te dit : Vous avez là une pièce superbe.* p. 29.

se défend d'être un collectionneur.<sup>40</sup> Il explique d'ailleurs qu'il tient cette sculpture de son père<sup>41</sup>. L'ami demande à l'un des enfants, une fille<sup>42</sup>, ce qu'elle en pense<sup>43</sup>. Elle répond que cela lui fait penser à la sculpture crétoise<sup>44</sup>, ce qui offusque tant le père qu'il l'apostrophe violemment<sup>45</sup>.

Les enfants avaient été à la pêche<sup>46</sup> avec leur chien<sup>47</sup> durant cette journée-là. Ils se retirent poliment pour monter à l'étage<sup>48</sup>. Ils restent ensemble dans la « salle du haut » bavarder<sup>49</sup> et ils rient beaucoup pendant une partie de la soirée. Ces rires dérangent le père. Il demande à son ami s'il les entend<sup>50</sup>. Ce dernier exprime à ce sujet une tranquille bienveillance.

---

40 *Moi... je dois dire que je n'ai jamais été un collectionneur...* p. 21 ; voir aussi p. 23 et 25.

41 (...) *c'était chez mon père, dans sa cave...* p. 41

42 Nous ne saurons que c'est une fille que par la « description » complètement surréaliste qui nous est présentée comme préliminaire à sa réponse : *La misérable éblouie par la lumière qui inonde brusquement le réduit où elle est séquestrée difficilement se soulève... elle articule avec peine. Moi ? C'est à moi que vous parlez ?...* p. 118.

43 *Et vous, là-bas, vous ne dites rien. Comment la trouvez-vous ? Qu'est-ce que vous en pensez ?* p.118.

44 *Eh bien quant à moi, je dois dire que cela me fait penser plutôt à la Crète. À la sculpture crétoise...* p. 119.

45 (...) *tandis que le tyran, ses mains cramponnées aux accoudoirs pour ne pas saisir l'impudente, la frapper... tout congestionné, haletant, avance la tête comme pour mordre : La quoi ?* p. 119.

46 *Alors, et cette promenade ? Et cette partie de pêche ?...* p. 28.

47 (...) *il caresse le dos de leur chien, il lui donne sa main à lécher, à mordiller.* p. 28.

48 *et ils montent...* p. 11

49 *Le dernier salon où l'on cause, nous l'avons toujours appelé ainsi...* p. 51.

50 *Vous les entendez ?*, titre du livre sera un des leitmotifs du roman repris tout au long du texte ; on le trouve aux pages 9, 10, 26, 33, 35, 85 et 108. Le verbe entendre donne lieu à une gamme de variations de ce même thème. (Voir notre annexe.)

À un moment au moins, il semblerait que le père soit monté<sup>51</sup> voir les enfants. À un moment au moins, il semblerait que les enfants soient descendus<sup>52</sup> de l'étage. À un moment au moins aussi, il semblerait que les enfants se soient excusés d'avoir dérangé<sup>53</sup>. Et là, l'ami leur aurait assuré qu'il n'avait pas été gêné<sup>54</sup> tout en disant qu'il ne comprend pas pourquoi leur père s'est tant fâché<sup>55</sup>.

Dans le corps du texte, des informations contradictoires sont données. Ainsi dans une autre partie du récit, les enfants s'enquière de savoir si leurs rires ont dérangé et le père leur répond qu'il n'a rien entendu.<sup>56</sup> Ailleurs aussi, lorsque le père serait monté à l'étage, il aurait dit qu'il aimerait beaucoup mieux rester avec les enfants là-haut, mais qu'il se devait par bienséance de tenir compagnie à son visiteur.<sup>57</sup>

Au cours de la visite, les sujets abordés entre le père et l'ami sont remplis d'une irrésolution qui reflète l'égarement et le désarroi du personnage du père. Prenons-en pour exemple un point qui semble crucial, au départ : l'importance de la statue. A-t-elle ou non de la valeur ? La question n'est guère résolue puisque deux avis contradictoires sont cités, ceux de deux critiques d'art connus, les seuls personnages à avoir un nom, tous les autres étant anonymes (et ce n'est pas là le fruit du hasard, l'on s'en doute).

---

51 — *Il monte l'escalier, il tourne la poignée...* p. 55.

52 *Alors, vous voilà redescendus ?... On n'a pas sommeil ?* p. 115.

53 *Excuse-nous, nous ne pensions pas que nos rires vous dérangent, (...)* p. 51.

54 *Mais moi ça ne m'agaçait pas.* p. 86.

55 *Qu'est-ce qui se passe ? — Mais je ne sais pas, votre père est exaspéré. Vos rires le dérangent.* p. 86.

56 *Vos rires ? Quels rires ? Je n'ai rien entendu.* p. 134

57 *Si vous saviez comme j'aimerais être à votre place... Mais il n'y a rien à faire, je dois retourner là-bas...* p. 134.

Outre toutes sortes de considérations sur ce que représente cette statue aux yeux du père (et parfois de l'ami) en contraste avec l'attitude désinvolte des enfants relativement à la statue comme à l'art en général, le récit est émaillé de réminiscences et de réflexions du père – sur un certain nombre de sujets, principalement sur l'éducation artistique qu'il a cherché à donner à ses enfants. Les rires des enfants parviennent aux oreilles du père avec des modulations différentes à différents moments du récit et l'interprétation qu'il leur donne permet au lecteur de connaître son état d'esprit. Le sort de la statue elle-même fait l'objet de plusieurs scènes : on la voit tantôt parée par dérision d'un collier de papier par les enfants, ce qui provoque la colère du père (p. 144), plus tard remise par ce dernier aux enfants (p. 173) lesquelles la transforment en support de cendrier (p. 176) sans que le père ne réagisse cette fois, puis offerte au Louvre à la demande des enfants (p. 179) et enfin revue par eux à la faveur d'une visite au musée avec des amis, en l'absence du père donné pour mort (p. 185). Curieusement, le récit s'achève sur une boucle qui nous ramène à la conscience du père percevant les rires des enfants, puis confronté à nouveau au silence.

## 2) Chronologie et scènes imaginaires

L'une des difficultés que le lecteur éprouve à appréhender le texte provient de ce que les deux dernières séquences (100 et 101) sur lesquelles se referme le roman créent une circularité et laissent supposer qu'on en est toujours au même point chronologique :

*Leurs rires s'égrènent... Des rires insouciantes. Des rires innocents. Des rires pour personne. Des rires dans le vide. Leurs voix font un bruit confus qui s'affaiblit, s'éloigne...* (par. 302, p. 185)

Cette scène renvoie au paragraphe 3 de la première page du roman :

(...) *Oui, des rires jeunes. Des rires frais. Des rires insoucians. Des rires argentins.* (par. 3, p. 9)

Tandis que les dernières phrases qui constituent une réminiscence du départ des enfants semblent boucler la boucle :

*On dirait qu'une porte, là-haut, se referme... Et puis plus rien.* (par. 303, p. 185)

L'effet de ces séquences est de marquer par une sorte d'immobilisme le cheminement du personnage qui semble avoir tourné en rond dans son salon. N'étaient ces deux derniers paragraphes, le lecteur pourrait croire que la visite du musée par les enfants avec leurs amis (séquence 99) marquerait une évolution chronologique dans le récit, cette visite ayant lieu après que les enfants auraient donné la statue au musée et après le décès du père qui serait évoqué de manière elliptique par les enfants (« *Ah, ce pauvre papa...* », par. 301, p. 185).

Or, par le simple ajout de ces quelques lignes à la dernière page, Sarraute réussit à faire douter de la « véracité » des scènes qui les précèdent. Ainsi les récits emboîtés 7 et 8 de deux autres visites à des musées, celle du père allant revoir la statue et pris soudainement d'un malaise, et celle des enfants avec leurs amis évoquant leur père au passé, sembleraient ne constituer que des rêveries, des anticipations imaginées par le père de faits qui auraient pu se produire selon l'une des virtualités du récit, si la statue avait été effectivement offerte à un musée. Le lecteur reste libre d'imaginer la suite du roman. Et c'est là un aspect très important qui donne au livre sa facture de « nouveau roman » et le distingue d'écrits plus traditionnels. En fait, entre l'incipit et la dernière page, Sarraute nous fait pénétrer dans la tête de son personnage, souvent à travers les *imaginations*<sup>58</sup> qu'elle lui prête mais qui sont mêlées

---

<sup>58</sup> Pris dans le sens de « *Ce que quelqu'un imagine, et spécialement Chose imaginaire, extravagante* ». Cf. *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire*

au récit. L'aspect imaginaire du roman est en effet omniprésent et nous en montrerons d'autres exemples.

Il est intéressant aussi de voir comment Sarraute joue constamment sur la chronologie de son histoire – ou plutôt de ses histoires, puisqu'il y a plus d'un événement narré – pour éclairer les phases par lesquelles passe le protagoniste principal du roman. Certaines scènes des récits emboîtés fonctionnent comme une excroissance du récit principal pour illustrer par des métaphores la disposition d'esprit dans laquelle se trouve le père. Les récits 4 et 5, par exemple, soit l'enquête de l'assistante sociale et la comparution devant le juge (séqu. 46 et 48) se situent dans la première moitié du roman. Elles ne sont séparées l'une de l'autre que par quelques pages et montrent le sentiment de culpabilité du père porté à son paroxysme à la suite de ses réactions envers ses enfants.

La meilleure explication que l'on pourrait donner de ces scènes métaphoriques est celle offerte par Sarraute elle-même lors d'une entrevue accordée en mai 1981. D'abord sur la scène du tribunal :

*(...) prenez par exemple le cas où une métaphore devient une véritable scène. C'est quelque chose que je crois que tout le monde a éprouvé ; nous souffrons des défauts de quelqu'un qui nous est proche, et nous commettons cette imprudence de nous en plaindre à un ami. C'est ce qui arrive dans Vous les entendez ? Le père croit que l'ami (qui juge du dehors, comme la société) a dit, « Ah, ce sont des natures médiocres », ce qui est insupportable<sup>59</sup> pour un père, parce que quand nous aimons quelqu'un nous ne mettons pas d'étiquettes pareilles sur lui – nous ne le jugeons pas ainsi. Alors pour représenter cela, je le transforme en une scène de jugement, devant un tribunal imaginaire, évidemment, et totalement irréel ; j'essaie de rendre par là ce sentiment de culpabilité du père, ce tribunal auquel il s'est soumis, la*

---

*alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1126.

59 Souligné dans le texte de la citation.

*société qui est là et qui, elle, juge sur des faits. Ça donne un côté comique aussi, parce que toute outrance est comique.*<sup>60</sup>

Et elle poursuit pour expliquer la scène avec l'assistante sociale :

*Un autre exemple : la fille a dit à son père, « C'est une sculpture crétoise », ce qui était une énormité pour le père, qui était assez érudit, et elle a eu l'impression qu'il l'avait mordue. À ce moment-là arrive l'assistante sociale, comme s'il s'agissait de petits enfants martyrs. Et elle dit : « Qu'est-ce qui se passe ? » Elle note dans son calepin : « Vous l'avez mordue ? »<sup>61</sup> Ce sont des tableaux qui sont des métaphores.<sup>62</sup>*

Notons également au chapitre de la chronologie qu'aussi bien le récit principal que les récits secondaires constituent des *achronies*, c'est-à-dire des événements sans date et sans âge qui ne sont soumis à aucun point de repère temporel. Le texte débute par une soirée dans une maison de campagne dont le lecteur pourra néanmoins inférer qu'elle aurait eu lieu au printemps ou en été – car ce sont les saisons propices à la pêche – lorsqu'il lira plus tard dans le récit, que les enfants sont retournés d'une partie de pêche (par. 35, p. 28).

L'incipit (sc.1, séq. 1 à 11) nous plonge immédiatement dans l'histoire *in medias res* en situant le père et l'ami dans le salon. L'indication temporelle *après le dîner* est donnée (p. 11, par. 7). Elle est suivie par une indication déictique *maintenant* dans la phrase : « *Ils sont seuls maintenant* » (par. 8), ce qui laisse présager que les deux personnages étaient avec les enfants auparavant. Cette scène

---

60 FINCH, Alison et KELLEY, David, « Propos sur la technique du roman », p. 308.

61 Le texte précis dit : *L'inspectrice dévisse son stylo, ouvre son calepin... Allons, dépêchons-nous, résumons. Est-il exact que vous ayez mordu cette pauvre enfant ? Voilà des procédés éducatifs pour le moins étranges.* (VE, p. 91-92)

62 FINCH, Alison et KELLEY, David, *op. cit.*, p. 308.

« fondatrice<sup>63</sup> » condense les principaux éléments du récit premier. En effet, elle comprend une accumulation quasi explosive de renseignements dont voici une énumération : une mise en situation des personnages ; la détermination du cadre spatio-temporel ; un sommaire de l'« intrigue » (la journée des enfants à l'extérieur et la mention de leur départ « *ils montent* » [par. 7] avec l'évocation de la statue, de la fascination qu'elle exerce sur les deux hommes [par. 9 et 12] et l'explication de son origine [par. 15]) ; une description succincte du décor (par. 5 et 8) ; des notations d'« atmosphère » qui définissent le passé du père et la culture dans laquelle il a grandi, qui sont insistantes puisque déjà mentionnées dès le paragraphe 4, elles sont répétées comme pour sécuriser le père :

*Rien qui puisse nous atteindre et nous faire vaciller, nous, si robustes et droits, si bien plantés... Nous poussés parmi les pois de senteur, les pots de géranium et d'impatiences, les percales fleuries, les cretonnes blanches, les vieilles servantes dévouées, les cuisinières aux faces luisantes de bonté, les grand-mères aux coiffes de dentelle, faisant boire une gorgée de vin aux poussins nouveaux-nés... (par. 14, p. 14)*

et elles reviendront à plusieurs reprises dans le texte, notamment aux par. 186 (p. 128), 211 (p. 141), et 251 (p. 161) ; les leitmotifs des rires en cascades (évoqués aux par. 1, 2, 3, 4, 6, 10, 11, 13, 15 et 16) et enfin, l'annonce que quelque chose d'important a eu lieu du point de vue du protagoniste principal. Le personnage prend la mesure d'une cassure entre lui et ses enfants, et il a une impression très nette de vivre un épisode de sa vie particulier qui va l'amener à remettre en question son comportement face à eux. Ce faisant, il passera en revue une partie de sa

---

63 À propos de ses incipits, Sarraute déclare : « *La première page est comme le la. Je suis obligée d'avoir dans tous mes livres un début qui probablement ne bougera pas, qui donne le ton général et qui sort je ne sais comment. À partir du moment où j'ai ce tremplin, je saute.* » (Extrait reproduit dans RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, p. 213-214, d'un entretien avec M. Alphand à propos de *Tu ne t'aimes pas* [1989] : N.S., « Intérieur Sarraute », *Libération*, 28 septembre 1989.)

vie par des réminiscences – des « *analepses* », dans le langage de Genette – qui prendront la forme de segments narratifs distincts.

Parmi ceux-ci, nous avons distingué les récits emboîtés 1 et 6 (qui représentent le souvenir de visites au musée, que nous comparerons plus loin, et les récits emboîtés 2 et 3 qui nous font découvrir d'autres traits de caractère du personnage, tantôt protecteur, lorsqu'il prend la défense de ses enfants face au proviseur qui se plaignait d'eux en les traitant de « *cancre* », tantôt déçu, dans un récit plein de dérision où on le voit en présence d'un « *spécialiste* » à qui il était venu confier l'échec de son mariage<sup>64</sup>.

Mais s'il existe des similitudes évidentes entre les deux scènes au musée distantes de 128 pages dans le récit, elles sont surtout marquées par des différences. Dans la première, le père se remémore avec nostalgie l'intimité, la proximité, la tendresse qui le liaient à ses enfants lorsqu'il cherchait, sous prétexte de les initier à l'art, à partager des moments d'enthousiasme avec eux :

*Immobilés prêts de lui, agglutinés à ce qu'il leur montre, ils s'imbibent, ils se gonflent, et il les berce, il les enveloppe et les tient bien au chaud, il les regarde qui sourient béatement, assoupis...  
(...) Doucement, par des chatouillis légers, il se risque à les ranimer, il leur fait ouvrir les yeux... Ce tableau a été peint au temps où il était encore le grand favori. Il a été peint pour être offert au roi...  
(par. 49, p. 39)*

---

64 Cette scène de la consultation d'un spécialiste rappelle toutes celles similaires dans l'œuvre de Sarraute dont celle dans *Portrait d'un inconnu* (Pléiade, p. 76-78) qui est commentée ainsi par Ann Jefferson, dans sa notice sur la critique faite de ce roman : « *Mais sans doute la condamnation la plus tranchante de la psychanalyse se trouve-t-elle dans Portrait d'un inconnu, où le "spécialiste" consulté par le narrateur ne comprend manifestement rien aux explorations tâtonnantes de ce dernier : il traduit tout ce que le narrateur cherche à lui dire en une série de diagnostics qui, par la façon dont ils vident la réalité qu'ils sont censés expliquer, rappellent les "arguments d'autorité" avancés par les critiques.* », Pléiade, p. 2039-2040.

tandis que la seconde est marquée par un certain agacement du père – qui rappelle ses réactions relativement aux rires des enfants – agacement auquel se mêle la sensation d'être « coupé » d'eux :

*Mais tout à coup en lui quelque chose s'insinue, glisse, le coupe... leur regard où il y a par moments ce vacillement... comme une inquiétude, une crainte... ces petites vrilles chez eux qui se tendent, hésitantes, timorées... avec quelle circonspection elles palpent, se posent, s'enroulent, ensèrent... Mais pas fort, pas comme chez lui, sans adhérer vraiment, toujours prêtes à se détacher, un peu flasques, un peu molles, facilement entraînées... Il a envie de les saisir et de les tenir appliquées de force... là, restez-y, puisque vous l'avez choisi, puisque ça vous a tentés, puisque vous aimez ça...*  
(par. 266, p. 167-168)

Et le plan débouche sur la constatation d'une complicité à présent perdue et comme sur un rejet :

*Et eux aussitôt levant la main comme pour se protéger... Mais je ne trouve pas ça beau du tout, quelle idée... Ça je l'avais vu tout de suite... Ce n'est pas ça que je regardais...* (par. 266, p. 167-168)

Le passage est situé parmi les derniers du livre pour la raison qu'il prépare la fin du roman ainsi que nous le verrons lorsque nous étudierons le personnage de l'ami.

On voit comment la fréquence narrative est traitée par Sarraute : le second « énoncé narratif (du récit) »<sup>65</sup> est une fausse répétition de l'« évènement narré (de l'histoire) »<sup>66</sup> du premier énoncé. Ce sont en fait deux récits ressemblants mais singuliers, singulatifs selon Genette, tout comme les contacts imaginés ou réels entre le père et les enfants dans le salon ou dans la chambre, et cela, à l'inverse d'autres segments du texte qui sont réellement répétitifs, tels les variations sur le départ des enfants (aux p. 11, 43, 48, 85, 94 et 146) et la mention de leur partie de pêche

---

65 Cf. Genette, *Figures III*, p. 146.

66 *Ibid.*

(aux p. 28, 43, 50 et 115) qui figurent une reviviscence du personnage d'évènements traumatisants pour lui.

Les récits emboîtés ont donc tous une fonction précise, différente selon les récits, que l'on peut regrouper ainsi : quatre visites au musée, (récits 1, 6, 7 et 8), et quatre rencontres du père avec des personnages différents (récits 2, 3, 4 et 5).

Parmi les visites au musée, deux récits séparés par plus de cent pages sont des analepses – ou séquences rétrospectives – (souvenirs du père donnés pour « vrais ») dont le ton est différent et deux autres récits peuvent être compris comme des anticipations d'un devenir imaginaire, à moins que lecteur n'ait choisi de « croire » à l'histoire et de décider que la statue a été effectivement donnée au musée. Dans ce dernier cas, il faudrait considérer aussi qu'un narrateur omniscient aurait raconté cette histoire. En choisissant cette interprétation, on se heurterait cependant à un obstacle important car les scènes finales du roman évoquant les rires et le bruit d'une porte fermée à l'étage perdraient tout sens.

Parmi les rencontres évoquées, deux récits (celui avec le proviseur et celui avec le « spécialiste ») constituent également des analepses qui, nous l'avons vu, ajoutent à l'épaisseur affective du personnage dont, par ailleurs, le lecteur ne sait rien, tandis que deux récits sont des scènes entièrement imaginaires qui portent en elles-mêmes les signes de leur *irréalité*. On voit comment Sarraute a construit ces huit scènes de manière symétrique avec un sens aigu de la perspective géométrique !

Ailleurs encore dans le texte, on aura d'autres « fausses » anticipations, soit des projections de ce qui pourrait se passer dans un

avenir rapproché, perçues par le personnage de manière imaginaire. La sc. 35 (séqu. 64, par. 187-189, p. 128), par exemple, nous montre le père faisant un cauchemar funèbre où il se voit mort et enterré et ne cherchant qu'à courir revoir la statue exposée au musée, comme pour se rassurer de sa présence (par. 188) :

*Il sursaute, il se redresse, il frappe, il crie... qu'on décloue le couvercle, qu'on déplace la dalle... qu'on le délivre, qu'on le laisse sortir... Juste pour quelques instants encore... juste une seule fois...*  
(par. 187, p. 128)

Notons ici une *anachronie narrative*, c'est-à-dire une discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit : on devrait être longtemps après la soirée, c'est-à-dire lorsque la statue se trouverait déjà au musée, après que les enfants auraient décidé de s'en départir et de l'offrir, ce qui n'est mentionné dans le récit qu'à la sc. 54, l'une des dernières (séqu. 94, par. 291-293, p. 179-181).

Nous avons un autre exemple de rêve (ou de cauchemar) du père dans la scène 41 (séqu. 74, par. 206-209, p. 140-141). Le passage commence par montrer le père en enfant tenant par la main un adulte (Qui était-ce ? Où était-ce ? S'agirait-il de son propre père ? Serait-ce dans un musée ?) :

*Il opine sagement de la tête, il se laisse traîner docilement, sa menotte moite serrée dans la forte poigne... (par. 206, p. 140)*  
*(...) il se sent gagné par un engourdissement délicieux. Il entend, résonnant étrangement, comme venant de très loin, une voix métallique aux intonations péremptoires de grande personne.* (par. 208, p. 140-141)

Le père y paraît comme hypnotisé :

*Sa tête alourdie pareille à une tête mobile de poupée s'incline, se balance comme fixée à son torse par un fil de métal flexible...*  
— *Oui, vous avez raison, c'est surprenant... pendant tant de siècles... une telle éclipse du goût...* (209, p. 141)

Il s'agit manifestement d'un rêve éveillé, où le père se trouverait dominé par une grande personne dont la voix est « *métallique* », et qui aurait perdu toute humanité. Robotisé lui-même, il se trouverait dans un état d'acquiescement – mais comme à son corps défendant – au *verdict* prononcé sur ses enfants par les personnes bien pensantes (représentées ici par l'ami). Le père redevenu enfant – en rêve – s'abandonnerait au jugement des autres : « *une telle éclipse du goût...* ». Sans que la référence ne soit claire, le passage renvoie à celui où l'ami aurait déclaré que les enfants seraient « *des natures médiocres* » (par. 146, p. 98-99).

Il est compréhensible qu'à chaque fois qu'il y a rêve, la chronologie ne soit pas précise. Le rêve a cette faculté magique de sortir le personnage du déroulement de l'histoire et d'être essentiellement atemporel. On le voit donc, l'axe temporel du récit est loin d'être linéaire et les scènes alternent entre des propos échangés entre le père et l'ami, des réflexions faites par le père en son for intérieur, des rêves ou des cauchemars qui le dérangent, des rencontres et des dialogues avec ses enfants, vécus ou imaginés, sans compter les mini-récits situés dans une durée différente de celle de la soirée.

Un autre segment narratif mérite qu'on s'y attarde quant à la chronologie. Il commence par « *Tout dort dans la maison.* » (sc. 33, séq. 62, par. 180, p. 122 et s.). De prime abord, un tel énoncé semble donner une indication sur le temps de l'histoire. La soirée serait avancée, l'ami serait parti et les enfants se seraient couchés. Or il s'agit d'une scène imaginaire : le père imagine voir ses enfants descendre en silence de leur chambre et se montrer sensibles à la beauté de la statue bien qu'ils l'aient comparée auparavant à une sculpture crétoise (par. 133, p. 89) ; il les épie mais craint de leur manifester son intérêt et de se sentir rejeté par

leur froideur. Il imagine les paroles rassurantes de l'ami qui essaierait encore d'intéresser – avec diplomatie – les enfants à l'art et la réplique de l'un d'eux que « *ça ne me dit rien* », à quoi l'ami tenterait de prendre les enfants par les sentiments (« *Vous chagrinez votre pauvre papa* »), ce qui dégénérerait en violente diatribe des enfants contre l'éducation artistique de leur père héritée des générations précédentes. À la fin de la scène (du rêve), le père se demande comment un pareil désintérêt est possible (p. 127).

Relevons enfin que le début d'une des dernières séquences du roman contient le mot rêve :

*Et voilà, il sursaute, il se tend, il lève la tête... vous entendez ? ... quelque chose enfin d'intact... c'est souple, ondulant, vigoureux, vivant... c'est bien à eux... Il a fait un mauvais rêve, il ne les a pas détruits, pas abîmés, (...) (par. 270, page 169)*

mais il est précédé de l'épithète « mauvais », ce qui démontre bien que la violence verbale du personnage demeure virtuelle et appartient au domaine intime de la pensée. En effet, le propos de Sarraute n'est pas tant de raconter des actions que de traduire des sensations.

Quant aux séquences narratives répétitives du départ des enfants revécu par le père et de l'interprétation renouvelée des rires à presque toutes les scènes, elles servent à montrer les obsessions du père et son sentiment d'être délaissé par ses enfants. Nous verrons notamment quelle dynamique cette réinterprétation continuelle des rires introduit dans le récit, au moyen d'une étude des personnages et des actants du roman.

## Chapitre V

### Personnages et actants

Pour traiter des personnages, nous nous appuyerons sur la notion d'« actant » de Greimas définie « *comme une force déterminante au sein de l'intrigue* » force qui « *peut correspondre à un être, un objet, une valeur, une abstraction* »<sup>67</sup>. Citons Jouve à ce sujet :

*La notion d'« actant » proposée par Greimas n'est pas gratuite : elle montre que, dans l'univers narratif, toute action prend sa source dans un conflit structurel. Il n'est pas de roman sans personnages : l'intrigue n'existe que pour et par eux. L'être romanesque n'est jamais contingent : (...) l'on retrouve les mêmes six actants (sujet/objet, destinataire/déterminant, opposant/adjurant) dans tout récit, (...)»<sup>68</sup> (Les guillemets et le soulignement sont dans le texte.)*

Et aussi :

*Le personnage est donc conditionné par sa place dans la structure actantielle du récit.*<sup>69</sup>

Mentionnons aussi que l'analyse actantielle permet une certaine flexibilité dans l'approche de la notion de personnage. Ainsi que l'expliquent Bergez *et al.*, « *Bien sûr, plusieurs personnages peuvent avoir la même fonction actantielle (par exemple celle d'Adjuvant et d'Opposant). Symétriquement, un même personnage peut combiner plusieurs fonctions.* »<sup>70</sup> Quels seraient donc les actants dans ce roman tels que nous pouvons les découvrir au fil du récit, et quelle serait la place qu'occupe chacun d'eux dans la structure actantielle du récit ?

---

67 BERGEZ, Daniel, *L'explication de texte littéraire*, p. 73.

68 JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 58.

69 *Ibid.*, p. 59.

70 *Vocabulaire de l'analyse littéraire, op. cit.*, p. 5.

### 1) Les principaux actants en présence

Dès la première ligne (p. 9), l'on décèle la présence d'un personnage désigné par le pronom personnel « il », qui « *lève la main* » et parle. Il s'adresse au moyen d'un « *vous* » à un autre actant dans la phrase « *Vous les entendez ?* » où « *les* » commence à renvoyer dans le texte à d'autres actants, ses enfants et plus tard, à leurs rires. Plus loin (p. 11), les deux premiers actants font « *de la place à la lourde bête de pierre grumeleuse* », autre actant qui, à partir de là, occupera – avec les rires – une grande place dans le récit. Voilà énumérées les « *forces déterminantes au sein de l'intrigue* ».

### 2) Les actants secondaires

Il existe également d'autres personnages (*actants*) secondaires ; ils sont chacun mis en scène dans une séquence unique du récit, et plus particulièrement, dans un mini-récit. Notons que, contrairement à ce qu'il en est dans un récit classique, ceux parmi les actants qui sont des personnes référentielles demeureront anonymes – à l'exception de deux critiques d'art – tout au long du récit. Malgré cet anonymat, le lecteur développera un sentiment d'intimité avec eux et parviendra à bâtir une image mentale d'eux, du fait du jeu des rapports de force qui s'établissent entre ces actants, ce qui montre la redoutable efficacité du texte de Sarraute.

### 3) Le narrateur

Mais qui cite ce premier personnage qui énonce au discours direct (« *Nous aussi, on avait de ces fous rires...* », p. 9) ? Un narrateur dont la voix n'interviendra que dans les passages – peu nombreux – où l'on a une mise en situation d'actants vus comme de « l'extérieur », et où

ce que dit le texte semblerait ne pouvoir provenir d'aucune autre instance narrative. Par exemple, au début du roman :

*Les gentlemen assis autour de la table tapotent leurs vieilles pipes culottées, sirotent leur brandy... (...) Ils se parlent à voix basse et lente, ils se taisent un instant pour écouter... (p. 10)*

Nous avons relevé dans notre chapitre premier certains problèmes que suscite la présence de ce narrateur extradiégétique, lequel suivrait les personnages partout et en devinerait les pensées les plus secrètes ; rappelons ici que ce narrateur cède rapidement la voie – et la voix – aux autres actants. Cependant, fait intrigant, il réapparaît aux deux derniers paragraphes du roman, ce qui a pour effet d'amener le lecteur à prendre ses distances avec les événements qui les précèdent et même avec l'ensemble de la diégèse, ainsi que nous l'avons déjà vu.

Parfois aussi, Sarraute parvient à nous surprendre par l'illusion de propos qui seraient tenus par le narrateur. Par exemple, dans le passage suivant :

*Ils ouvrent la porte, ils descendent, ils entrent... Les deux vieux hommes sont assis l'un en face de l'autre, enfoncés dans leurs fauteuils, leurs verres encore à demi pleins sont posés devant eux sur la table basse. Regardez celui-ci : il tient encore sa pipe serrée entre ses dents... (p. 129)*

Car tandis que l'on croyait que c'était le narrateur qui « parlait », l'on se rend compte que ces phrases, à première vue similaires à celles de la séquence citée plus haut (« *Les gentlemen assis autour de la table [...]* ») – avec au surplus une adresse directe du narrateur au lecteur (« *Regardez celui-ci* ») –, ne sont en fait pas « exprimées » par le narrateur. En effet, le reste de la scène montre les deux hommes pétrifiés dans des attitudes qu'ils auraient eues au moment où la mort les aurait surpris, et met en scène les enfants s'interrogeant sur la signification de la statue :

*Et cette bête de pierre... Qu'est-ce qu'elle fait là ? Qu'est-ce que c'est ? (...) Comment retrouver ce qu'elle pouvait bien représenter pour eux... Ils soulèvent, retournent, palpent... ces vestiges... (p. 129)*

C'est alors que l'on comprend que le locuteur n'était pas le narrateur mais le père qui s'imaginait devenu – avec l'ami et la statue – l'objet d'une découverte archéologique des enfants.

Le narrateur disparaîtra assez rapidement de la scène, surtout si l'on ne tient pas compte des notations dans le texte sur l'attitude des actants pour les considérer plutôt comme des didascalies.

#### **4) Le père**

Pour revenir au personnage dont la première parole est l'interrogation « *Vous les entendez ?* », il faudra attendre la page 51 du livre pour que le mot « père » apparaisse pour la première fois à son propos, – et encore ! – ce sera de manière indirecte. Il ne s'agira alors que d'un échange virtuel de plus. Tout se passe comme si le statut de père, et l'autorité censée en découler, n'étaient pas vraiment reconnus par les enfants, dans leurs relations avec lui, en même temps que lui-même se reprocherait ses maladresses envers eux :

*C'est ma faute, ma très grande faute. Je ne peux m'en prendre qu'à moi. Je suis impardonnable. (p. 46)*

Cela démontre bien la psychologie du personnage, mal assuré dans son rôle d'éducateur, et que le lecteur verra se remettre constamment en question :

*Mais peut-être sans le vouloir les a-t-il un peu brusqués ? Il suffisait de prendre patience. De laisser agir le temps... (p. 36-37)*

La « *saisie du personnage* »<sup>71</sup> du père se fera à travers sa mise en situation dans différentes séquences (notamment celles des mini-récits) où l'on découvrira certains aspects de son caractère. En outre, le texte contient çà et là quelques indications sur son passé. Par exemple, ses relations avec son père, que l'on devine empreintes de respect, sont à peine esquissées : « *Moi je me rappelle ce choc autrefois, quand mon père...* » (p. 36). Dans la séquence avec le proviseur, nous apprenons qu'il était un bon élève : « *lui, la joie de ses maîtres, la fierté de ses parents, lui, le bon sujet, si brillant, toujours inscrit au tableau d'honneur,* » (p. 47). Ailleurs, nous sentons sa tendresse pour ses enfants : « *(...) mes doigts serrent vos épaules, caressent vos cheveux...* » (p. 43).

Sans qu'il ne soit décrit, quelques notations nous donnent de lui une représentation physique plutôt désavantageuse : « *son dos [est] voûté* » (p. 134), « *son visage [est] distendu, bouffi par l'âge...* » (p. 135) ; et il est comparé par la bouche des enfants, sur un ton irrévérencieux, à un « *gros animal tapi* » aux « *gros yeux bulbeux* » (p. 133). À moins que ce ne soit lui-même qui se perçoit ainsi sous l'effet du sentiment de culpabilité qu'il ressent vis-à-vis de ses enfants et que ce passage ne représente une autre « hallucination » du personnage !

L'ambiguïté des relations du père avec les enfants sera perçue dans les diverses séquences où son ton se fait avec eux tour à tour menaçant et extrêmement conciliant jusqu'à l'humilité, voire l'humiliation. Le comportement du père oscille entre deux attitudes diamétralement opposées et il est constamment déchiré entre deux aspirations : il se veut tantôt un père autoritaire voulant imposer ses propres vues à sa progéniture :

---

71 Nous empruntons cette expression à Vincent Jouve (*L'effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 75).

*Mais ils ne perdent rien pour attendre, ils verront, on saura qui est le plus fort. Il faudra bien qu'un jour, affamés, ils se nourrissent bon gré mal gré de ce qu'ils trouveront, la nourriture placée dans la cage du petit animal captif... (p. 82)*

et tantôt un père entièrement dévoué au bien-être de ses enfants, en particulier de leur bien-être matériel :

*Pélican. Prêt à me dépouiller. À me sacrifier... (p. 155)*

On verra que la psychologie du personnage du père participe d'une dynamique de fréquents « retournements » qui montrent son doute et son désarroi. Le récit met au jour ses différentes attitudes : il sera déchiré entre son admiration pour la statue, son affection pour sa progéniture (« *Visages aux tendres courbes innocentes, aux yeux limpides qui s'ouvrent tout grands...* », p. 56), sa colère contre eux (« *Voyous. Graine d'assassins* », p. 79, « *ces petits chenapans* », p. 158), son découragement à d'autres moments, et son exultation (notamment après la séance du tribunal, et p. 109 et s.), puis sa résignation vers la fin du récit (« *Chacun est libre de trouver son bonheur où il veut... J'ai accepté.* », p. 182).

## 5) La mère

Mais il existe aussi un actant elliptiquement présent et qui brille par son absence : la mère allusivement mentionnée dans une seule séquence du roman, après laquelle elle fait l'objet d'une ellipse – ou plutôt d'une « éclipse ». Dans la rencontre avec le « *spécialiste* » (p. 65 et s.), nous comprenons qu'il existait une mésentente entre le père et sa femme, mésentente pudiquement symbolisée par la question euphémique du spécialiste (« *votre femme n'aime pas les musées ?* », p. 67). L'on s'explique alors l'effacement de la mère du récit, et l'on saisit la rancœur du père à son endroit par « *une appréciation "détrimentaire" à son*

*sujet* »<sup>72</sup>, la mention d'un « *mal caché* », « *transporté comme une tare héréditaire de la mère aux enfants* » (p. 65). Et le père sera montré en train de guetter chez ses enfants tout signe de faiblesse dans un passage métaphorique à résonance médicale :

*Dans des organismes prédisposés, sur des terrains propices le moindre germe se développe, prolifère... On a beau tout aseptiser, filtrer, retirer de leurs mains, brûler tout ce qui risque de les contaminer... (p. 81)*

Ici, l'on ne peut s'empêcher d'effectuer un rapprochement entre l'absence de la mère et l'expérience personnelle de Sarraute d'une situation semblable après le divorce de ses parents. Et l'on se rappellera sans doute les pages d'*Enfance* où Natacha évoquait sa mère de manière défavorable : « *Maman est avare.* » « *Maman n'est pas reconnaissante.* » « *Maman est mesquine.* »<sup>73</sup> Ainsi, malgré les dénégations de Sarraute et son affirmation que le sexe qu'elle attribue à ses personnages est entièrement indifférent, n'est-il pas fortuit que dans VE, ce soit un père – et non une mère – qui occupe la place centrale et qui essaie de s'attirer la sympathie de ses enfants :

*Il tourne autour... sa voix est enjôleuse... sous sa gaieté il n'est pas possible qu'ils ne perçoivent pas sa détresse, ses supplications... Il essaie tout doucement de les appâter... (p. 38)*

## 6) Les enfants

Quant aux enfants, ils sont tantôt perçus et décrits comme un groupe indistinct, tantôt individualisés – pour deux d'entre eux en particulier. On peut distinguer de manière différenciée la présence d'un garçon (décrit comme « *ce petit pitre, un vrai petit clown* ») à la page 16 et celle d'une jeune fille à la page 26 (« *Où a-t-elle encore pris ça, ce rire*

---

72 Nous empruntons ce terme à Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, p. 125.

73 *Enfance*, p. 102.

*d'actrice médiocre qu'elle a depuis quelque temps ? ») alors que le texte dit en parlant de la fille désignée par « elle » et des sentiments du père à son égard : « un vieil atrabilaire (...) jaloux, qui le croirait ? de ses jeunes frères, de ses sœurs... » (p. 27). Ce serait la même – ou une autre – qui aurait déclaré que la statue lui rappelait une sculpture crétoise et contre qui le père aurait montré sa colère (« *La quoi ?* », p. 119, notamment), réaction dont il s'excuse : « *Tu nous expliqueras, mon chéri, pourquoi cette bête t'a fait penser à la sculpture crétoise... Tu m'as surpris, vois-tu, c'est un rapprochement que je n'ai pas fait...* » (p. 97). (Le soulignement est de nous.) Et dans une scène répétitive, cette fille, désignée par « elle », décline l'invitation du père de se joindre à l'ami (p. 98 et 137) ; mais raconte à un autre enfant comment elle s'est réconciliée avec le père (« *Je n'ai pas pu y tenir, je l'ai embrassé...* » [p. 137]). Le père ayant décidé de remettre la statue aux enfants, « elle » lui promet de bien s'en occuper (p. 173-174), mais on verra qu'il n'en sera rien.*

Ailleurs, on assiste à un dialogue entre les enfants où l'un d'eux rapporte les paroles du père aux autres : « *Il l'a déposée devant nous et il a dit : Voilà. J'ai obéi.* », puis plus loin, lui-même ou un autre, apostrophe l'un d'eux : « *Il fallait lui demander pourquoi il l'a fait. — Lui demander ? Mais on lui a demandé. — Qui ? — Moi.* » (p. 136). Ces voix indistinctes rendent le texte plutôt surprenant et y ajoutent un effet d'étrangeté. Le lecteur a l'impression de se trouver avec les personnages – dans la chambre des enfants – et d'assister à un débat vivant entre eux.

## 7) La statue

Il y a la statue, actant puissant puisqu'il sert de *déclencheur* aux interactions de tous les autres et qui, par le statut variable que ceux-ci lui octroient au fil du récit, constitue, à chaque moment précis de celui-ci, une

sorte de miroir multidimensionnel reflétant la somme de leurs échanges successifs. Le rôle de cet actant est de donner une représentation concrète de la position relationnelle des personnages référentiels, à chaque moment considéré. Posée sur un piédestal au début du récit lorsque l'ami la déplace de la cheminée, elle perd de sa majesté quand les enfants la travestissent par moquerie en la parant d'un collier de papier (p. 147) et – sans doute à la suite de cet incident – remise aux enfants par le père en signe de connivence avec eux, elle est dégradée par les enfants au rang de support de cendrier, puis ayant été découverte par le père dans cette situation, elle fait alors l'objet d'un compromis selon lequel elle pourra continuer à exercer son charme et recueillir la déférence qu'elle mérite peut-être, mais ailleurs que sous le toit où se meuvent les personnages, puisqu'elle est reléguée dans un musée.

Ainsi le personnage essentiel de la statue qui semblait, selon le prétexte diégétique, être le nœud du problème au départ, soumet-il l'ensemble du récit à un schéma quinaire comportant les cinq phases différenciées allant du calme initial à la résolution finale en passant par le déclenchement du conflit, les hostilités ouvertes et l'établissement d'un dialogue entre le père et ses enfants.

Et symboliquement, la statue se transforme en une « *bête vivante* » (p. 135) que le père « *tue* » tout aussi symboliquement, c'est-à-dire qu'il renonce à imposer ses vues aux enfants tandis qu'une discussion a lieu entre ceux-ci pour considérer la portée de son geste et en évaluer la sincérité.

En choisissant un objet matériel et en l'investissant du pouvoir de provoquer des passions entre des êtres fictionnels, Sarraute réussit à convaincre son lecteur de la « réalité » du drame qui se joue entre ses

personnages, et à l'amener à transposer lui-même « dans le monde "réel" qu'il connaît »<sup>74</sup> les sentiments qu'elle prête à ses créatures. Cela étant, on pourrait dire que Sarraute crée un nouveau réalisme. En effet, comme l'explique Jouve, « *Le personnage, bien que donné par le texte, emprunte, (...) un certain nombre de ses propriétés au monde de référence du lecteur* »<sup>75</sup>. Et ici, la statue pourrait représenter, au gré du lecteur, tout sujet de conflit surgissant entre des êtres réels. C'est d'ailleurs son aspect symbolique qui lui donne une telle « épaisseur ». Sarraute n'a pas eu besoin de créer une intrigue plus précise pour que le lecteur s'identifie à la situation vécue par les personnages. L'intérêt de cet actant est qu'il se prête facilement à toute représentation imaginée par le lecteur.

## 8) Les rires

Il y a aussi ces rires qui sont sujets à réinterprétation d'une page à l'autre du roman et qui sont l'obsession apparente du personnage du père et un autre prétexte à l'« intrigue » – aussi mal adapté que soit ce mot au texte de VE.

Ils sont abondamment présentés dans l'incipit comme « *frais, insoucians, argentins* » (p. 9), « *enfantins et charmants* » (p. 10), puis comme « *clairs, limpides* » (p. 25), paraissent progressivement « *un peu trop insistants* » (p. 33), puis deviennent « *les rires obtus des brutes, des paresseux...* » (p. 45). Ils sont perçus comme dérangeants (« *comment*

---

74 Cf. JOUVE, Vincent, *op. cit.*, p. 24 et s. Jouve précise : « *C'est à lui [au lecteur] de pallier l'incomplétude du texte en construisant l'unité de chaque personnage.*

*L'opération obéit à la règle suivante : en l'absence de prescription contraire, le lecteur attribue à l'être romanesque les propriétés qu'il aurait dans le monde de son expérience.* », *ibid.* p. 36.

75 JOUVE, Vincent, *op. cit.*, p. 29.

*peut-on rire si longtemps ?... »*, p. 50), puis « *spontanés, (...) Parfaitement naturels.* » (p. 83), soudain piquants « *comme des aiguilles* » (p. 85) ; les rires commencent à perdre de leur innocence aux yeux du père qui les trouve agaçants et incompréhensibles (« *Qu'est-ce qu'ils ont à rire comme ça ?* », p. 130), puis « *exaspérants* » (p. 142) ; puis ils passent rapidement de « *délicieux (...) fous rires* » à « *sournois* » (p. 162-164), ainsi qu'ils sont qualifiés par le père. Enfin, dans l'épisode des écriteaux (p. 169-172), ils sont consécutivement décrits « *en noir sur blanc* » comme « *innocents* », puis « *moqueurs* » et enfin à nouveau « *sournois* », mais cette fois-ci avec l'adhésion du père. Et le cycle se termine sur une proclamation enflammée de l'amour du père pour ses enfants :

*Qu'ils soient sournois, ces enfants, qu'ils soient ce qu'ils veulent, qu'ils soient n'importe quoi pourvu qu'ils soient ce qu'ils sont. Pourvu qu'ils existent... pour de bon... Qu'ils s'affirment contre moi s'il le faut, je l'accepte, je le désire... qu'ils me blessent, qu'ils me piétinent, si ça peut leur faire du bien, qu'ils me tuent donc... (p. 171)*

Le fin mot sur cet actant est donné par une réplique de l'ami : « *Ces rires sont ce que vous en faites. Ils seront ce que vous voudrez.* » (p. 139-140). Voilà le lecteur fixé sur la signification des rires : il s'agit d'un actant multiforme qui se charge du sens que le personnage lui prête et reflète son état d'âme : les rires cristallins représentent la fraîcheur de la jeunesse et viennent s'opposer aux idées préconçues et aux a priori ; les rires apparemment candides, mais qui sont espiègles, forment une trame sonore aux interrogations du père sur les sentiments de ses enfants à son égard ; enfin les rires sournois, qu'il finit par accepter, représentent son aspiration à un état fusionnel avec ceux qu'il aime.

## 9) L'ami

Quant au personnage de l'ami, il joue un rôle narratologique important comme contrepoint au personnage du père. On voit qu'il apparaît, bien que silencieux, dès la première page du roman. Il est l'interlocuteur privilégié du père et c'est le destinataire apparent du discours, le destinataire réel étant le lecteur.

Le rôle de cet actant est d'éviter au personnage du père d'apparaître sous un angle schizophrénique comme une voix qui se parlerait à elle-même dans un monologue fermé sur le personnage et qui friserait la solitude de la folie, puisqu'il n'y aurait aucune communication entre la voix du personnage et une autre conscience. Sarraute crée donc le personnage de l'ami qui a pour fonction d'abord de servir de *caisse de résonance* aux propos tenus par le père puis, par une dissociation progressive des deux voix, de devenir une sorte de point de repère. Par contraste, l'ami permettra au lecteur de saisir de manière plus concrète les nuances de l'attitude du personnage principal vis-à-vis du problème fondamental qui le préoccupe, soit ses relations avec ses enfants, présentées indirectement sous le couvert de leurs positions respectives relativement à ce que représente la statue, et qui varient selon l'interprétation qu'il donne à leurs rires.

L'ami est aussi la « voix de la société » en même temps que l'exemple de la *normalité* tant contestée par Sarraute. Dans la séquence du tribunal, l'auteur lui prête ces paroles qui définissent la vision de la vie qu'a ce personnage :

*Je suis, quant à moi, un homme tout simple. Je ne cherche pas la petite bête. Je n'aime pas les complications. Pourquoi creuser, fouiller ? La vie est bien assez compliquée comme ça. (p. 104-105)*

Dans un entretien, Sarraute s'explique sur ce type de personnages que l'on rencontre dans ses écrits ainsi :

*J'ai souvent besoin dans mes livres d'un opposant, quelqu'un qui ne comprend pas, qui dit : « Qu'est-ce qui se passe ? Mais il n'y a rien ! On est dans une maison de fous ici ». J'ai besoin d'un tel personnage : il sert de repoussoir.<sup>76</sup>*

Et confirmant que cela fait partie de la « *structure dramatique* », elle ajoute :

*C'est quelqu'un qui ne veut pas voir. Dans Vous les entendez ? l'ami du père ne comprend pas. Des jeunes gens sont en train de rire ; et l'ami dit : « Qu'est-ce que c'est ? Il n'y a rien... » Alors le père se dit : « Il a raison. Est-ce que je suis fou ? », et à d'autres moments il se dit : « Mais non, c'est lui qui ne sent rien. » C'est un peu comme je suis en travaillant, comme j'ai été longtemps puisque personne – ou presque – n'y comprenait rien. On me disait : « Ça n'a ni queue ni tête, je ne sens pas ces choses-là ». Alors ils apparaissent toujours sous une forme quelconque dans mes livres, ceux qui ne sont pas d'accord et qui ne comprennent pas.<sup>77</sup>*

Dans la description que Sarraute fait de l'ami, à travers les paroles par lesquelles elle concrétise les idées qu'elle attribue tantôt au père tantôt aux enfants, elle permet au lecteur de prendre la mesure des modifications successives dans les sentiments du personnage du père.

Les apparitions du personnage de l'ami dans le texte fluctuent de manière tangible, au moyen de « *désignateurs*<sup>78</sup> » que l'on peut diviser sémantiquement en deux séries différentes. La première est composée de qualificatifs neutres ou chaleureux, tels que « *hôte* », « *noble ami* », « *vieil ami charmant* » qui dénotent une complicité avec le personnage du père et une similitude entre les deux personnages, qui appartiennent à la même génération d'ailleurs. Des exemples de cette entente sont donnés

---

<sup>76</sup> Entrevue au cours d'une visite à Trinity College, Cambridge, Angleterre, en mai 1981.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Nous empruntons ce terme à Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, p. 93.

au début du roman (« *les gentlemen assis autour de la table tapotent leurs vieilles pipes culottées, sirotent leur brandy...* » [par. 5, p. 10]) et encore dans le premier tiers (« *les deux avares passent tendrement leurs mains sur ce coffret précieux* » [par. 90, p. 63]). La seconde série est, à l'inverse, composée d'adjectifs pris comme substantifs qui servent à différencier l'ami du père, tels que « *ce dévot confit* » (par. 113, p. 77), « *l'autre* » (notamment aux par. 177, p. 121 et par. 191, p. 130) ou encore à le qualifier comme « *l'étranger, l'intrus* » par une des filles, avec l'assentiment du père (par. 201, p. 137).

Les références à l'ami dans le récit font l'objet d'une abondante utilisation de « *noms de qualité* »<sup>79</sup>, qui dénotent la subjectivité des énoncés se rapportant à lui. Il y a de constants changements dans le ton employé pour désigner l'ami. Et les qualificatifs qui lui sont attribués alterneront régulièrement entre ceux qui évoquent la ressemblance et ceux qui connotent l'altérité.

On peut apprécier ces modulations par l'énumération suivante : au début du texte, le personnage est qualifié de manière affectueuse comme « *le vieil ami venu en voisin* » (par. 7, p. 11) ; puis de manière moqueuse « *d'innocent* » qui montre « *une tranquille assurance* » (par. 22, p. 19) ; puis il devient « *la pauvre dupe* » qui se laisserait berner par les déclarations du père (par. 31, p. 25) ; puis un « *hôte* » envers qui on se doit d'être « *courtois* » (par. 36, p. 29) ; l'« *inconscient* » qui a déclenché tout un mécanisme sans le savoir (par. 54, p. 41) ; « *ce noble ami venu en toute innocence (...) rendre visite* » et « *tomber* » dans une « *souricière* » (par. 55, p. 41) ; « *cet enfant choyé, (...) cet étranger* » (par.

---

<sup>79</sup> Selon la définition qu'en donne Dominique Maingueneau, « (...) les "noms de qualité" n'ont de référent que par les actes d'énonciation des sujets. "Le perfide !" désigne une personne que je traite de "perfide" et qui n'est perfide que par mon énonciation. » *op. cit.*, p. 39.

56, p. 42) ; quelqu'un de pédant qui « *a un peu trop exhibé sa science...* » (par. 69, p. 48) ; « *le vieux célibataire endurci* » qui « *a parfois des regrets* » [de ne pas être père lui-même] selon les termes mêmes qui lui sont attribués (par. 76, p. 53) ; « *ce vieil ami charmant venu en voisin* » (par. 77, p. 54, en une redite modulée de la p. 11) ; quelqu'un de complice avec le père (« *les deux amis [...] les deux avarés* » [par. 90, p. 63]) ; quelqu'un au « *regard immobile, attentif* » « *surpris* » (par. 102, p. 70) ; à l'« *étonnement* » duquel « *se mêle la crainte... le désarroi (...)* » (par. 103, p. 71) ; « *ce dévot confit* » (par. 113, p. 77) ; quelqu'un de proche des enfants et qui ne comprend pas pourquoi le père est dérangé par leurs rires (par. 128-129, p. 85-86) ; « *ce bon gros innocent sur la face duquel ce sourire satisfait stupidement s'étale* » ainsi qu'il est vu par les enfants qui se demandent si le père « *est entièrement passé de l'autre côté* », le verbe *passer* étant ici synonyme de *trahir*, comme on passerait à l'ennemi (par. 163, p. 112) ; « *l'autre, son compagnon innocent* » (par. 168, p. 117) ; « *l'inconscient... sourd, insensible...* » (par. 169, p. 118) ; « *l'autre* » qui « *étend le bras comme pour se protéger* » (de la vérité, sans doute) (par. 177, p. 121) ; de manière ironique, « *le doux innocent au visage rose et lisse de prêtre qui a consolé tant d'affligés* » (par. 183, p. 124-125) ; « *le gros homme au visage rose de gentleman campagnard (...) immobile, silencieux, comme assoupi...* » (par. 186, p. 127) ; quelqu'un d'incrédule, de nouveau « *l'autre* » qui balaie les inquiétudes du père comme étant sans fondement (par. 191, p. 130) ; « *ton frère, ton sosie...*<sup>80</sup> (...) *un miroir où tu devrais te reconnaître* », dans la bouche des enfants s'adressant au père (par. 192, p. 130) ; « *l'étranger, l'intrus* », « *ton visiteur* » selon la fille parlant de lui à son père (par. 201, p. 137-138) ; quelqu'un qui interprète les rires des enfants comme « *Du vent. Du*

---

<sup>80</sup> On peut ici penser que ce sosie est un vague prototype du double d'*Enfance* où Sarraute fait intervenir un personnage qui donne la réplique à Natacha.

*vide.* » (par. 205, p. 139). L'ami est aussi décrit comme « (...) *immobile, (...) Immuable. Imprenable. (...) insensible* » (par. 225, p. 151) ; et lorsque le père le prend à témoin et demande son soutien à l'interprétation « suffocante » des rires (par. 241-244, p. 159), il reste sur sa position : « *c'étaient des rires bien innocents, des rires plutôt plaisants* » (par. 245, p. 160).

Cependant, tandis que le père est heureux de constater que les rires de ses enfants sont « *moqueurs* » (par. 272, p. 170), l'ami, lui, « *commence à s'agiter dans son fauteuil* » et trouve enfin, lui aussi, qu'il y a dans les rires « *quelque chose de sournois* » (par. 273, p. 170). Et alors, il y a un divorce, une cassure, une rupture entre l'attitude de l'ami et celle du père, lequel déclare à l'une des dernières pages du roman :

*Oui, vous le voyez, j'avais raison, je vous le disais bien : ce sont des rires sournois. Mais ce mot ne me fait pas peur. Pas le moins du monde. Au contraire. Il me ravit.* (par. 275, p. 171)

Et cette phrase marque une dissociation définitive entre les personnages du père et de l'ami qui, ayant joué son rôle d'« opposant », pourra disparaître de la scène.

## **10) Les professionnels des récits imbriqués**

Il y a aussi des figures qui apparaissent furtivement dans de brèves séquences imbriquées dans le récit. Ce sont des « échantillons » de l'espèce humaine, tous qualifiés par leur rôle social : un « *spécialiste* » des problèmes conjugaux, type de personnages déjà tournés en dérision par Nathalie Sarraute dans d'autres de ses romans ; une assistante sociale ; un proviseur ; un juge, qui comme ailleurs aussi chez elle, est un juge interne, celui de la conscience. Ces personnages secondaires sont mis en scène une seule fois chacun dans des récits seconds ou mini-scènes et ils n'interviennent pas dans le récit principal. Ils ont pour rôle

d'exemplifier, d'illustrer ou de relancer le débat qui se déroule dans la conscience du père.

### 11) Les deux critiques d'art, Duvivier et Gautrand

Ces deux personnages, les seuls à porter un nom dans le roman – parce qu'ils représentent une fonction sociale, et rien d'autre, et que l'auteur veut insister sur leur interchangeabilité puisqu'on peut les confondre –, sont mentionnés brièvement, notamment aux p. 64, 70-71 et 77-78 à propos de leur opinion sur la valeur de la statue, opinion contradictoire comme on s'y attendrait (*cf.* FO).

### 12) Les personnages « insolites »

Il y a aussi, à la fin de deux mini-récits, deux personnages de vieux, un homme et une femme, qui apparaissent à tour de rôle de manière insolite. Leur présence est tellement fugitive, qu'on peut facilement ne pas y prêter attention.

À la fin du mini-récit 3 (la visite au « spécialiste »), on lit :

*De la table voisine un vieillard à cheveux blancs regarde de côté par-dessus ses lunettes, se penche, chuchote : Mais c'est atroce, elle n'aime pas du tout... — Quoi ? Elle n'aime pas du tout ? Pas l'art ? Du tout ? Vous auriez vraiment pu vous en apercevoir avant. D'autant plus que c'est par des visites aux expositions, aux musées que, chez des gens comme vous, très souvent tout commence... (p. 68)*

Alors qu'on imaginerait le « spécialiste » traditionnellement installé dans un cabinet de professionnel, la mention du personnage du vieillard introduit un décor de café-tabac qui crée un effet parodique. Cela a pour but de déconsidérer totalement le recours au spécialiste en mettant l'accent sur le fait que la consultation décrite n'est qu'une mascarade.

Et à la fin du mini-récit 5 (la séance au tribunal), on a :

*La petite vieille assise à côté de lui, qui écoutait, le cou tendu, tourne vers lui ses doux yeux délavés... leurs joues s'amollissent, se plissent, leurs lèvres s'étirent en un bon sourire édenté, leurs têtes opinent... Comme la sentence rendue est juste. Comme il est bon de s'y plier... (p. 105)*

Le passage est plein d'ironie et la présence de ce personnage accentue la dimension facétieuse et parodique, voire canularique, de ce mini-récit.

### 13) Le chien

Le chien des enfants est présenté à la p. 28 :

*Plus bas, encore plus bas, il s'incline, il baisse la tête, il tapote, il caresse le dos de leur chien, il lui donne sa main à lécher, à mordiller...*

Et il est l'objet des qualificatifs suivants aux p. 28, 29, 30, 41 et 50, respectivement : « *Ah, filou ; Ah bon chien ; ma vieille bête ; Ah coquin ; Ah bonne bête, va, bon vieux chien* ». La présence de cet actant crée une diversion dans la tension exprimée par le personnage et curieusement, a pour effet d'« humaniser » les enfants, d'en faire des figures moins abstraites et plus anthropomorphes, ajoutant à la « crédibilité » (au réalisme, peut-être ?) des scènes où il apparaît.

Et Sarraute s'amuse ici aussi à surprendre le lecteur<sup>81</sup> en faisant apparaître cet animal dans une phrase syncopée au moment où il s'attendait à une mention de l'autre « *bête* » (la statue) :

*Une pierre grumeleuse, d'un gris sale, grossièrement taillée. Une bête pataude, courtaude, assez informe... [Il s'agit ici de la statue.]  
Non, ce n'est rien, je ne sais pas ce que c'est, non ce n'est pas moi, c'était chez mon père, dans sa cave... [Et l'on passe sans*

---

81 Certains critiques s'y sont d'ailleurs laissé prendre. Françoise Calin, par exemple, évoque une statue représentant un « *chien de pierre* » dans son article « La "culture" de l'autre dans *Vous les entendez ?* », p. 296.

transition à une autre bête, animée celle-là :] *Mais regardez-moi donc ça, regardez-moi si c'est beau, ça, regardez-moi si c'est fripon... Ah coquin, va, ah brave bête, bon vieux chien... Ah on veut mordre, ah on aime jouer...* (par. 53, p. 41) (Le soulignement est de nous.)

#### 14) Les amis des enfants en visite dans la ville

Pour compléter l'énumération des personnages référentiels, l'on devrait aussi mentionner ces « *amis venus de province, de l'étranger...* » qui apparaissent à l'avant-dernière page du roman (p. 184) dans ce dernier mini-récit, déjà commenté par nous au chapitre précédent.

#### 15) Schémas actantiels

De ce qui précède, on pourrait dégager au moins deux schémas actantiels concurrents qui interviennent à différents moments du récit et se recoupent parfois, ce qui rend la dynamique des actants particulièrement intéressante, les rôles remplis par les actants pouvant être organisés selon une riche combinatoire.

Selon un **premier schéma**, le père serait en même temps *sujet* et *destinateur* au profit de deux *destinataires* sur l'axe du *désir* (lui-même, c'est-à-dire pour sa satisfaction personnelle, et la statue, autre *destinataire*) d'une quête de respect et d'attention (*premier objet*) de la part de ses enfants (*autre objet*) à l'égard des valeurs artistiques – et plus généralement de l'éducation – qu'il leur donne ; l'ami serait un *adjuvant* en tant qu'il partage l'opinion du père dans la première partie du récit, et les enfants, par leur attitude réfractaire et par leurs rires, seraient des *opposants*, en même temps que la mère dont la figure est esquissée.

Selon un **deuxième schéma**, le père continuerait d'être le *sujet* et le *destinateur*, mais l'*objet* de sa quête changerait pour devenir l'affection des enfants à son endroit en même temps que leur épanouissement ; les *destinataires* seraient les enfants ; la statue et l'ami deviendraient des *opposants* (c'est pourquoi le père détruit la première et vitupère l'autre) ; les rires des enfants, innocents ou sournois, seraient indifféremment des *adjuvants* resserrant les liens entre le *destinateur* et les *destinataires*. La mère serait ignorée ou son effet serait neutre ou neutralisé.

## 16) Évolution ou révolution, retournement ou circularité ?

À ce stade de notre analyse, il est une question légitime que nous voudrions nous poser. Étant donné que l'ami, nous l'avons vu, sert de révélateur, puisque c'est en abondant dans son sens ou, au contraire en se démarquant de lui, que le personnage du père opère des allers-retours entre deux positions antinomiques ou antithétiques pour se ranger résolument du côté des enfants à la fin du récit, peut-on ou non parler d'une évolution du personnage du père au long du récit ?

La question ne peut être résolue même si l'on peut constater un retournement de situation progressif qui s'amorce au milieu du récit (p. 95) et marque d'ailleurs le début de notre première partie (cf. tableaux 3 et 4 plus haut). En effet, bien que les avis des lecteurs puissent différer, voire diverger à ce sujet, il semblerait que dans l'esprit de l'auteur, il ne soit pas question d'évolution des personnages mais d'une révolution (au sens de « mouvement en courbe fermé<sup>82</sup> ») d'êtres fictionnels qui constituent chacun une petite planète en soi (cf. *Le planétarium*) et qui tourneraient sur eux-mêmes en passant d'un état à l'autre sans atteindre un équilibre, et cela, indéfiniment.

Dans ce cas, la contrainte de l'écriture voudrait que dans un texte suivi, on puisse avoir l'impression d'une évolution dans la conscience des personnages, mais que ce ne soit qu'une illusion, un leurre, provenant de la linéarité inhérente à tout texte écrit, leurre du reste amplement corrigé par la circularité dont Sarraute dote son récit.

Pour conclure ce chapitre, il nous semble que l'observation qu'Arnaud Rykner formulait au sujet d'autres personnages de Sarraute (ceux du *Silence*) est particulièrement appropriée ici :

*Elle [N.S.] ne crée pas de psychés à disséquer avec délice ; elle ne crée pas d'individus nouveaux. Ses personnages ne sont que des lieux (ceux-là mêmes que Sartre nommait ses « lieux communs », dans la préface de Portrait d'un inconnu), des foyers, des carrefours. C'est-à-dire qu'ils n'existent que par ce qu'ils recueillent. Ils s'effacent derrière le verbe qui les traverse, emportant avec lui tout passé, tout futur, tout état civil. Ils sont de nulle part, ils parlent ; ils ne vont nulle part, sinon là où les mènent leurs paroles.<sup>83</sup>*

Ainsi, ce roman que d'aucuns trouvaient abstrait s'avère-t-il riche d'êtres de papier qui ne demandent qu'à « vivre » dans l'esprit du lecteur créatif<sup>84</sup>.

---

82 Cf. *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1979.

83 S, préface à l'édition Folio/Théâtre, op. cit., p. 10-11.

84 Cf. le prière d'insérer, p. 7.

## Chapitre VI

### Analyse d'extraits : l'appel des mots

Pour mieux comprendre le texte de Sarraute, nous étudierons plusieurs extraits en tentant de dégager les techniques qui rendent son écriture si particulière.

#### 1) Première série d'extraits (p. 16-18)

Les deux premiers extraits que nous mettrons en regard correspondent aux débuts des paragraphes 17 et 18, (pages 16 à 18) reproduits ici. Aux fins de l'analyse, nous découperons ces passages en 7 groupes de phrases – numérotés de 1 à 7 et cités pour la commodité au moyen de ces numéros. (Les soulignements dans les extraits sont de nous.)

#### A) Texte

##### Paragraphe 17

(1) Que le barbon irascible se lève brusquement sous les regards étonnés de l'ami en train de siroter paisiblement sa tasse de café, son verre de cassis, qu'il rompe brutalement toutes les règles de la bienséance, qu'il monte l'escalier, frappe à la porte, l'ouvre furieusement, qu'il entre...

(2) Mais qu'est-ce que vous avez à rire comme ça ? C'est insupportable, à la fin...

(3) et ils vont s'arrêter, se blottir dans les coins, tout effrayés, des nymphes effarouchées qu'un satyre surprend, des petits cochons roses en train de danser quand entre tout à coup, hurlant, montrant ses grandes

*dents, le méchant loup noir, des poulets qui vont se réfugier sur les plus hautes poutres du poulailler où vient de pénétrer le fourbe et cruel renard. Le vilain ogre, le trouble-fête, le pion...*

(4) *Qu'y a-t-il encore ? Qu'a-t-on encore fait ? Ne pouvait-on pas prendre congé ? C'est parce qu'on a traîné un peu ici, trop fatigués pour aller se coucher ? Comment a-t-il entendu ? On riait si doucement...*

(5) *Mais il est toujours là à surveiller chaque geste, à réprimer le moindre élan, le plus léger signe d'insouciance, de liberté, toujours à scruter, à doser, à juger. (...)* (VE, par. 17, p. 17-18)

(...)

### Paragraphe 18

(6) *Ce n'est pas vrai, ils se trompent, ils ont tort, il n'est pas le surveillant, le pion...*

(7) *Qu'ils lui pardonnent, eux qui sont purs, eux qui sont innocents, eux qui ont, il veut le croire, il le croit, eux qui ont de la pudeur – il en a moins qu'eux, ils ont raison – eux qui n'aiment pas étaler leurs sentiments, eux qui ont peut-être le vrai respect de ces « valeurs »... qu'ils excusent ce vilain mot, il le leur a appris, il en rougit... (VE, par. 18, p. 18)*

### B) Commentaires

- Comme on le voit, les deux extraits 5 et 6 sont séparés par plusieurs lignes. Or, 6 est une réponse directe à 5. C'est souvent le cas dans le roman où un sujet est abordé, puis suivi par un développement et que plusieurs lignes après, le récit retourne au point où il était. Ici, le développement est constitué du passage suivant (intercalé entre 5 et 6) et que nous avons laissé de côté aux fins de notre analyse :

*N'a-t-on pas montré, comme il se devait, du respect ? Ne s'est-on pas approché, comme si on le regardait pour la première fois, de l'objet sacré ? N'ai-je pas été jusqu'à poser, moi aussi – vous m'avez vu ? – ma main pieusement... Mais ça ne suffit pas. Il faut encore après ça*

*probablement garder un religieux silence, aller se coucher tout pénétré de dévotion... Non, pas aller se coucher, à quoi a-t-on pensé ? Quelle brutalité ! Quel sacrilège ! Il fallait rester là sans pouvoir se détacher, fixé là, écoutant jusqu'à l'aube sans éprouver aucune fatigue... Est-ce que cela ne réveillerait pas un mort ? (p. 17)*

- Le père imagine qu'il monte à l'étage gronder ses enfants parce leurs rires le dérangent et il leur prête ces paroles à propos de la statue.
- Le récit opère une alternance entre le point de vue du père et celui des enfants, comme pour reproduire une conversation qui aurait lieu entre eux. En plus, il montre différents intervenants, d'une phrase à l'autre. Ce qui rend la lecture du roman difficile, c'est l'absence de transition entre les divers points de vue et les scènes où des personnages différents sont en présence.
- La forme du discours est variée : dans 1, nous avons une subordonnée conditionnelle dont la principale est dans 3 et est séparée par 2 qui constitue une interpellation du père à l'endroit des enfants. 4 représente la réponse imaginée à 2 (les enfants répondant au père). 5 montre les enfants qui se parlent entre eux. 6, séparée de 5 par un développement d'une dizaine de lignes sous forme interrogative montre le père répondant aux réactions (imaginées par lui plus tôt) des enfants. 7 est exclamative : le père sollicite le « *pardon* » de ses enfants mais il ne leur parle pas directement.
- En outre, les dialogues au style direct sont souvent intercalés dans des phrases au style indirect. Sarraute emploie le style direct (dans 2, 4, 5, 6 et 7) pour rendre le récit plus vivant mais en même temps, elle avertit le lecteur que le dialogue n'a pas effectivement lieu entre deux parties en présence l'une de l'autre. Elle y parvient en intercalant le discours direct dans un discours indirect : 2 est intercalée entre la

subordonnée conditionnelle (1) et la principale (3), ce qui annule l'effet du style direct. De même dans 4, les phrases « *Qu'y a-t-il encore ? Qu'a-t-on encore fait ?* » et « *On riait si doucement...* » sont séparées par « *Comment a-t-il entendu ?* ».

- Dans 4, les enfants se désignent par « on », pronom personnel qui a la valeur de « nous » (mais en étant plus proche du langage parlé) et ils désignent le père par « il », pronom personnel réservé à une tierce personne absente au moment de l'énonciation, comme s'il s'agissait d'une personne extérieure. Cela montre bien que la conversation a eu lieu en dehors de sa présence, hors de tout dialogue. Il en va de même pour 5 où les enfants parlent du père en le désignant par « il ». Ils parlent entre eux du père comme d'un étranger.
- Dans 6, le discours du père, quoique commençant par une déclaration (« *Ce n'est pas vrai* ») reste dans la même veine, puisque les dénégations du père ne sont pas directement adressées aux enfants. D'ailleurs, la fin de 6 montre un crescendo dans cette absence de communication car le personnage se met à parler de lui-même à la troisième personne : « *il n'est pas le surveillant* ».
- 7 constitue une amplification de 6 marquée par l'emphase de la phrase exclamative « *Qu'ils lui pardonnent* », suivie de 6 phrases presque juxtaposées commençant par « *eux qui* ». Le père s'adresse aux enfants *in absentia* en sollicitant leur pardon. Or, cette sollicitation est par sa nature même vouée à l'échec, puisqu'elle n'est pas exprimée au grand jour, face à face avec les protagonistes concernés, mais qu'elle est proférée dans le for intérieur du personnage principal dont elle signifie le déchirement et même la détresse psychologiques. Le dialogue correspond en fait à un monologue du père qui, en bout

de ligne, est renvoyé à sa solitude. Ce passage marque donc l'absence de communication entre le père et les enfants.

- Notons encore que par la juxtaposition de toutes ces phrases, nous avons un exemple de ce que Nathalie Sarraute décrit dans sa notice liminaire comme étant

*une même substance [qui] circule librement, (...) entre des consciences sans frontières, entre le pré-dialogue et le dialogue, entre le « réel » et l'« imaginaire », (...) (VE, p. 7-8) (Les guillemets sont dans le texte.)*

- Une remarque s'impose aussi sur l'emploi fréquent des points de suspension. Nul ne pourrait mieux l'expliquer que Sarraute elle-même, lorsqu'elle décrit ses phrases :

*Ces mouvements [Il s'agit des mouvements de la conscience qu'elle cherche à mettre au jour par son écriture.] (...) ont produit ces phrases hachées, suspendues, cabrées devant le danger que leur ferait courir le souci de la correction grammaticale et le respect des usages qui les tireraient inmanquablement vers la clarté mortelle du déjà connu.<sup>85</sup>*

Une analyse sémantique des substantifs, des verbes et des qualificatifs employés dans ces extraits démontre de façon frappante l'opposition entre le père et les enfants. Le tableau suivant montre les termes métaphoriques choisis par Sarraute pour signifier ces oppositions. Ces termes désignent les personnages (ou encore se rapportent à eux ou leur sont prêtés dans leur discours sur les autres).

---

<sup>85</sup> « Ce que je cherche à faire », *op. cit.* p. 1705.

## Paragraphe 17

<u>Personnages</u>	<u>Le père</u>	<u>L'ami</u>	<u>Les enfants</u>
<b>Catégories</b> →			
<b>Pronoms</b>	le il	l'	des on
<b>Substantifs désignant les personnages</b>	barbon satyre loup renard ogre trouble-fête pion	Ami	nymphes cochons poulets
<b>Autres substantifs employés</b>			élan signe
<b>Mots abstraits</b>			insouciance liberté
<b>Qualificatifs épithètes (substantifs) attributs</b>	<i>(barbon) irascible</i> <i>grandes (dents)</i> <i>méchant (loup),</i> <i>noir</i> <i>fourbe et cruel</i> <i>(renard),</i> <i>vilain (ogre)</i> <i>insupportable</i>	<i>(regards)</i> <i>étonnés</i>	<u>effrayés</u> <i>(nymphes)</i> <i>effarouchées</i> <i>petits (cochons)</i> <i>roses</i> <u>fatigués</u>
<b>Superlatifs</b>			le moindre le plus (léger)
<b>Verbes</b>	se lève ; rompe ; monte ; frappe ; ouvre ; entre ; entendu ; surveiller ; réprimer ; scruter ; doser ; juger	Sirote	rire ; s'arrêter ; se blottir ; danser ; se réfugier ; fait ; prendre congé ; traîné ; se coucher ; riait
<b>Adverbes</b>	brusquement brutalement furieusement	Paisiblement	doucement
<b>Participes présents</b>	hurlant montrant		
<b>Autres substantifs et épithètes employés</b>	<i>vilain mot</i>		

## Paragraphe 18

<u>Personnages</u>	<u>Le père</u>	<u>L'ami</u>	<u>Les enfants</u>
<u>Catégories</u>			
<b>Pronoms</b>	il		ils eux
<b>Substantifs</b>	surveillant pion		pudeur sentiments respect valeurs
<b>Qualificatifs épithètes (substantifs) attributs</b>			<u>purs</u> <u>innocents</u> <i>vrai</i>
<b>Comparatifs</b>	moins		
<b>Verbes</b>	n'est pas (vrai) ; a (moins) ; veut (...) croire ; croit ; appris ; rougit		se trompent ; ont tort ; pardonnent ; ont ; ont raison ; n'aiment pas étaler ; excusent

- L'extrait est placé sous le signe d'une double opposition, celle entre l'ami et le père et celle, plus marquée, entre le père et les enfants, notamment par les adverbes employés, pour le père :  *brusquement, brutalement, furieusement* ; pour l'ami :  *paisiblement* (phrase 1) ; pour les enfants :  *doucement* (phrase 4).
- La présence de l'ami n'est évoquée que dans la phrase 1. Elle sert à marquer par contraste l'attitude du père («  *barbon irascible* » à l'opposé de l'ami, «  *paisible* ». L'utilisation du personnage de l'ami par Sarraute se fera toujours de cette manière dans le roman. Et c'est par rapport à l'attitude relativement constante de l'ami que Sarraute montrera des changements dans l'état d'esprit du père tout au long du roman.

- On note l'opposition accentuée par les substantifs et qualificatifs métaphoriques employés, d'un côté, péjorativement, pour le père et de l'autre côté, positivement, pour les enfants, soit par exemple, « *nymphes effarouchées* » et « *petits cochons roses* » qui s'opposent à « *grand méchant loup* », et « *poulets* » qui s'oppose à « *renard* ».
- Cela rappelle les métaphores qu'on retrouve ailleurs chez Sarraute, par exemple, dans PL : pour décrire Gisèle : « *Elle a l'œil fixe d'un oiseau de proie, d'un petit vautour, toutes ses serres tendues...* » (PL, p.115) ; pour décrire Alain : « *il fait penser à un taureau ensanglanté qui baisse la tête et fait face au matador :* » (PL, p.117) ; pour décrire les relations entre Gisèle et son beau-père : « *Pas un mot, pas un mordillement. Le loup a léché tendrement le doux petit agneau venu lui-même gentiment...* » (PL, p.119) ; pour décrire la tante « *Immobile, tassée sur elle même, lourde, calme, elle les attend comme le vieux sanglier quand il se retourne et s'assied face à la meute.* » (PL, p.183).
- Le texte commence par la qualification d'un être humain (« *barbon* » qui désigne un homme d'âge avancé) et continue par des métaphores animalières qui rappellent les contes pour enfants (« *méchant loup noir* », « *fourbe et cruel renard* »).
- Sarraute a d'ailleurs souvent recours à des images animalières et des métaphores filées. On pourrait en trouver de nombreux exemples dans VE dont ceux-ci : (Les soulignements dans les citations sont de nous.)

Dans une évocation des enfants :

*(...) gestes mutins... coups de pattes de velours, mordillements de chatons, de chiots joueurs qui se font les dents sur les manuscrits racornis, les vieux in-folio... (p. 33)*

Dans une évocation du père et de ses rapports avec les enfants :

(...) *Et lui aussitôt comme la chatte qui rapporte à ses petits des jeunes lapins, des oiseaux, se met à l'écart, les regarde dévorer et ronronne, se purlèche... lui, (...)* (p. 37)

Suivie une dizaine de lignes plus loin :

(...) *Et eux, comme les escargots, comme les hérissons, aussitôt se recroquevillent, rentrent leurs cornes, sortent leurs piquants, ils ne sont plus qu'une coquille, une boule autour de laquelle il tourne... (...)* (p. 37)

L'image se poursuit :

(...) *il lui semble qu'il perçoit dans les boules hérissées des piquants, dans les coquilles lisses et fermées comme un mouvement... (...)* (p. 38)

Et encore :

(...) *vous intacts, vous purs, innocents... poulains, agneaux, petits chats... (...)* (p. 59)

- Il y a une opposition sémantique dans les verbes employés pour décrire les actions du père (*se lève ; rompe ; monte ; frappe ; ouvre ; entre ; entendu ; surveiller ; réprimer ; scruter ; doser ; juger*) et celles des enfants (*rire ; s'arrêter ; se blottir ; danser ; se réfugier ; fait ; prendre congé ; traîné ; se coucher ; riait*).
- Vers la fin du récit, sous l'impulsion des enfants qui « *l'entraînent* », « *le font tourner* », le père est délivré des mots, et voilà que lui, « *le pachyderme, l'éléphant se met à danser...* ». (p. 150)
- Les mots abstraits employés dans ce passage pour décrire les enfants (*insouciance, liberté*) renverront à d'autres du même ordre ailleurs dans le roman :

(...) *Vous les entendez ? Ils m'appellent, ils m'ensorcellent, ils m'attirent là-bas, chez eux, vers ce qui gazouille, sautille, se roule, (...) se rit... vers l'insouciance, l'indifférence, la légèreté, la frivolité, l'étourderie... (p. 35)*

- En outre, on constate une gradation dans les figures de style : l'évocation du renard qui vient s'attaquer au poulailler est suivie de celle de l'ogre, être fantastique que le personnage semble citer par dérision, comme pour démontrer l'inanité des craintes infondées des enfants ; mais la juxtaposition à « *ogre* » de substantifs désignant des personnes humaines (*trouble-fête*, *pion*) dénote l'état d'esprit du personnage, un peu comme s'il commençait à prendre au sérieux l'attitude de rejet à son égard qu'il prête aux enfants.
- Dans les textes de Sarraute, un mot en « appelle » un autre. Ainsi, « *barbon irascible* » produit « *vilain ogre* », qui appelle « *vilain mot* » au paragraphe suivant (p. 18) qui donne « *vilain barbon* » (p. 26), lequel fait l'objet d'un rappel dans la phrase « *fillettes taquines qui grimpent sur les genoux des barbons, (...)* » (p. 33).
- De même, « *trouble-fête* » est suivi de « *pion* » qui produit à son tour le verbe « *surveiller* » (activité du pion). Pour des adolescents, le pion – terme péjoratif pour désigner un surveillant à l'école – représente traditionnellement l'image même de l'adulte borné. On verra plus loin un proviseur de lycée (pion au superlatif) traiter les enfants de « *cancre* », qualificatif aussitôt rejeté par le père (p. 45 à 48).

On voit donc comment le texte se génère lui-même et on comprend pourquoi Nathalie Sarraute a pu déclarer « *Mes véritables personnages, mes seuls personnages, ce sont les mots.* »<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Entretien avec Lucette Finas, *La Quinzaine littéraire*, 16 décembre 1978, p. 4.

## 2) Deuxième série d'extraits (p. 20-21)

### A) Contexte

Deux personnages de VE, « le père » et « l'ami », évoquent l'acquisition faite par l'ami d'une sculpture qui représente une « *petite danseuse* ». Cette statue qui, aux yeux de l'ami, connaisseur d'art, avait une grande valeur se trouvait chez un marchand de bric-à-brac, enfouie parmi « *toutes sortes d'objets de bazar, de ceux fabriqués en série pour les étrangers...* » (p. 20). L'ami explique au père la joie qu'il a ressentie lors de l'acquisition de ce qu'il qualifie de « *petite merveille* » à l'insu du marchand, qui n'avait aucune idée de la valeur esthétique de l'objet :

*Le marchand était à mille lieues de se douter... Bien sûr je n'ai rien montré... Et vous savez, ce n'est pas par cupidité... Il opine vivement de la tête... — Oui je sais. Évidemment il ne s'agit pas de ça. C'est autre chose... (p. 20)*

Le narrateur explique ce qui se passe dans la tête de l'interlocuteur (le père). (Les numéros placés devant les segments du texte renvoient aux commentaires faits ci-dessous.)

### B) Texte

- (1) *Oui, il sait, il comprend...*
- (2) *C'est pour être seul, seul à savoir, seul à découvrir.*
- (3) *C'est pour créer, donner vie une seconde fois.*
- (4) *Pour arracher à la mort, au dépérissement, à l'avilissement, serrer contre sa poitrine et se retenant de courir ramener ça chez soi, s'enfermer avec ça...*
- (5) *seuls tous les deux... que personne ne nous dérange...*

(6) *et sortant ses instruments, ses chiffons de pure laine, de lin, ses toiles-émeri, ses peaux de chamois, ses pinceaux, ses brosses, ses décapants, ses huiles, ses cires, ses vernis,*

(7) *gratter, enduire, attendre, supputer, espérer, désespérer, s'acharner, gratter encore, frotter, comme s'il y allait de sa propre vie... s'arrêtant épuisé, reprenant, oubliant de manger, de dormir... jusqu'à ce qu'enfin...*

(8) — *Ah, c'était encore plus beau que je n'avais espéré. Sous la couche de peinture grossière, pas une parcelle rapportée, pas une fêlure... un bois intact... une matière splendide... une merveille, mais vous l'avez vue...*

(9) *Oui, il l'a vue... resplendissante, trônant, entourée d'égards, rétablie dans ses droits... (VE p. 20-21)*

### C) Commentaires

- **(1)** *Oui*, adverbe d'affirmation, est souvent utilisé en début de phrase, voire en début de paragraphe, comme l'assurance d'une vérité ou d'une véracité – qui, du reste, confrontée à l'expérience de la suite du récit s'avérera – littéralement – trompeuse. Cette tournure fait écho aux phrases similaires de l'incipit : « *Oui, c'est vrai... (...) c'est bien vrai, nous étions comme eux... (...) Oui, ils sont gais...* », (par. 2, p. 9) ; « *Oui, des rires clairs, transparents...* » (par. 4, p. 9) et « *Oui, ils sont gais, c'est de leur âge, (...)* », (par. 6, p. 10).
- Ici, l'assentiment du père aux sentiments de l'ami montre une parfaite complicité entre les deux personnages. Mais à un tournant du roman, cette entente sera troublée.
- **(2)** L'attribut « *seul* » répété deux fois traduit l'insistance sur la solitude dont sont empreintes la création comme la découverte de l'œuvre d'art, aux yeux des deux personnages. Cette optique est entièrement

contredite par les enfants : « (...) et l'un d'entre eux s'avançant un peu m'a dit d'un ton provocant : *C'est nous tous. Tous ensemble. Cette fraise est le produit d'un travail collectif. Un travail collectif. Parfaitement.* » (p. 145).

- **(3)** La phrase suivante « *C'est pour créer* » rappelle la proposition précédente « *C'est pour être seul* » tout en remplaçant l'auxiliaire « être » qui indiquait un état par un verbe d'action, ce qui pourrait se lire comme : « c'est pour être seul pour créer » ; « *donner vie une seconde fois* » vient préciser en quoi consiste cette création.
- **(4)** « *Pour arracher à la mort* » revient sur la finalité de ce qui pourrait dans le vocabulaire de Sarraute être identifié comme une « opération » (voir ci-dessous le 3<sup>e</sup> extrait) ; puis nous avons 3 substantifs mis en apposition et qui constituent sémantiquement une gradation décroissante : « *mort, dépérissement, avilissement* » où le mot « mort » génère le mot « dépérissement » par la forme verbale de la racine du mot sans le suffixe (mourir = périr) et où le mot « dépérissement » prépare le mot « avilissement » dont il a la désinence.
- **(5)** « *seuls tous les deux* » renvoie à « pour être seul » de (2).
- **(6)** contient une liste énumérative de 10 groupes nominaux dont le premier « *ses instruments* » pourrait être considéré sémantiquement comme un terme générique par rapport aux autres : il sert d'introduction et de résumé aux autres substantifs qui constituent une exemplification desdits « instruments ». L'illustration des « instruments » commence par « *ses chiffons* » et se termine par « *ses vernis* », groupes nominaux constitués d'un pronom possessif

« ses » suivi d'un substantif, parfois lui-même précisé par un complément de nom qui est modulé à son tour : « *ses chiffons de pure laine, de lin* ». Notons au passage l'euphonie entre « laine » et « lin ».

- **(7)** Cette énumération est suivie de 9 verbes à l'infinitif : les 2 premiers et les 2 derniers sont des verbes d'action directement reliés à l'activité physique décrite tandis que les 5 autres « *attendre, supputer, espérer, désespérer, s'acharner* » marquent une activité non physique, une attitude, un état d'esprit moral ou intellectuel. On remarque aussi l'antinomie « *espérer, désespérer* » placée au centre. Ainsi les deux paires « *gratter, enduire* », et « *gratter, froter* » sont-elles symétriques ; elles commencent par un lexème (mot) identique (« *gratter* ») modulé la seconde fois par l'adverbe de temps « *encore* » qui montre la répétition de l'action en insistant sur sa durée ; la dernière paire contient « *frotter* », lequel fait pendant à « *enduire* » de la première paire
- Puis vient une comparaison sur l'importance de cette activité pour le personnage (« *comme s'il y allait de sa propre vie...* ») suivie de participes présents qui en soulignent la difficulté question et confirment l'obsession du personnage : *s'arrêtant épuisé, reprenant, oubliant de manger, de dormir...*
- **(8)** Alors que la source de l'élocution dans 2 à 7 n'est pas très claire, comme cela est souvent voulu par Sarraute (Comment le père pourrait-il connaître ces détails concernant l'ami ?), il semblerait qu'en finale du paragraphe, on ait une citation du personnage de l'ami qui prendrait la parole pour manifester son émerveillement devant la chose recréée.

- Cet agencement particulier des mots prépare le lecteur au résultat final : il est prêt à constater la jubilation du personnage devant la statue libérée de l'enduit qui la recouvrait et son bonheur à lui avoir rendu vie : « *un bois intact... une matière splendide... une merveille.* »
- (9) Dans cette phrase, la parole est cédée – toujours au style indirect – de nouveau au premier locuteur qui s'exprimait dans la phrase 1.

Au fond, ce que Sarraute décrit, c'est une certaine vision de l'art représentée par l'attitude du père et de l'ami à l'égard de la statue. La joie de la découverte de l'œuvre d'art est le résultat d'un long processus et d'un apprentissage – figuré ici par les verbes indiquant les actions dans le segment 7 – et qui rappelle l'acharnement du père à vouloir « éduquer » le goût et le sens artistique de ses enfants en les emmenant au musée.

Notons enfin que les termes que Sarraute prête à l'ami de VE pour la création de l'œuvre d'art ressemblent au processus d'écriture décrit par le personnage écrivain de *Entre la vie et la mort* lorsqu'il déclare :

« *Je saisis les mots, je les triture, je les assemble, je les cimente, je les dresse...* »<sup>87</sup>

L'acte de la création littéraire rappelle l'activité de l'amateur d'art détaillée ici. Le travail de Sarraute ne ressemble-t-il pas d'ailleurs à cette occupation compulsive ?

---

87 EVM, p. 89.

### 3) Troisième série d'extraits (p. 109-111)

#### A) Contexte

Ce texte se situe directement après celui de la séquence imaginaire au tribunal. Nous avons ici la réaction de joie du père après le verdict exprimé dans la formule « *Vivre et laisser vivre...* » à la p. 105, reprise à la p. 108, puis dans le texte qui suit. (Les soulignements et les caractères gras dans les extraits et les citations sont de nous.)

#### B) Texte

(1) *Délivrance. Paix. Liberté. Délicieux respect d'autrui qui est – comme c'est juste, comme c'est vrai – qui n'est rien d'autre que le respect de soi. Vivre et laisser vivre... Libre... tout cordon... toutes amarres coupées... seul... pur... à travers les grandes salles vides, sur les vieux parquets luisants... vers **cela**, juste **cela**, dans le coin là-bas, près d'une fenêtre... posé là, offert... non, pas offert, **cela** ne s'offre pas, **cela** ne sollicite rien. C'est là sa force. Rien. De personne. **Cela** se suffit à soi-même. C'est là. Venu on ne sait d'où. Arraché on ne sait à quoi. Repoussant calmement tout ce qui vient se coller à **cela** : toutes les images, tous les mots. Les rejetant. Aucun mot ne peut se poser, se tenir sur **cela**. Aucun mot ne peut fusionner avec **cela**, conclure avec **cela** une alliance. Pas de familiarités. C'est là. Seul. Libre. Pur. Aucune exigence. Il s'arrête et se tient devant **cela** : une pierre grumeleuse taillée en forme de bête étrange. Aucun nom précis. Il n'en faut pas. La plaque indiquant l'origine, la date, est une insolence. Une profanation.*

(2) *Maintenant l'opération commence. Le temps d'abord. Comme les flots du Jourdain il s'écarte de chaque côté pour laisser passer... Non. Il ne s'écarte pas. Il est arrêté. Il est un instant immobile, sans limites. Un instant fixé pour l'éternité. Un seul instant infini, infiniment paisible, que **cela** emplit. Quoi **cela** ? Mais il n'y a plus rien ici, plus de mots mesquins, précis, coquets, beaux, laids, enjôleurs, trompeurs, tyranniques, salissants, réducteurs, amplificateurs, papoteurs, dégradants... vers*

lesquels, perdant toute dignité, tout instinct de conservation il faut se tendre, qu'il faut solliciter, qu'il faut chasser, traquer, auxquels il faut poser des pièges, qu'il faut apprivoiser, mater, torturer. Non. Aucun mot ici. Dans l'instant épandu, sans rivages, sans horizons même lointains, calme, sans aucun terme, immobile, rien ne bouge... tout à fait immobile... serein, si calme... **cela**... Quoi **cela** ? Non. Pas de mots. **Cela**. Sans plus. Là, de la bête de pierre **cela** se dégage, **cela** s'épand... Un mouvement ? Non. Un mouvement ça dérange. Ça fait peur. C'est là. C'était là depuis toujours. Un rayonnement ? Un halo ? Une aura ? Les mots hideux touchent **cela** un instant et sont rejetés aussitôt. Et lui qui est là... non, pas lui, il est cet infini... que **cela** emplit... non, pas « infini », pas « emplit », pas « **cela** ». Même « **cela** », il ne faut pas... c'est déjà trop... Rien. Aucun mot.

(3) Et puis, les flots se referment, le temps se remet à couler, c'est fini. Il ne reste en lui qu'un grand apaisement.

(4) Les mots reviennent, ils se posent, plus rien ne les tient à distance. La chose docile, un peu inerte, se laisse envelopper. Elle se laisse habiller. Autour d'elle les coupeurs experts s'affairent. Des mains habiles la font pivoter. Elle se tient bien sage tandis que sur elle les mots sont épinglés, elle se prête à de longs essayages. Elle se présente aux yeux attentifs de ceux qui l'observent sous toutes ses faces, elle fait valoir ses attraits. Des mots adroitement assemblés dérobent et révèlent ses formes, des mots scintillants la recouvrent. Vêtue et parée comme elle est, c'est à peine s'il peut la reconnaître. Elle se tient un peu raide, comme consciente de son rang. Elle exige, elle obtient le respect.

(5) Ces mots dont elle est entourée sont comme des fils de fer barbelés, comme le courant qui les traverse... S'ils se permettaient, ceux qui rient là-haut d'étendre la main pour la tapoter avec condescendance, ils sentiraient s'enfoncer en eux les piquants, passer à travers eux la décharge. (VE, par. 157-161, p. 109-111)

### C) Commentaires

- Dans 1, nous avons des phrases nominales suivies par des infinitifs (« Vivre et laisser vivre... », maxime ou formule frappée en médaille

sous forme proverbiale ou devise) puis par des adjectifs attribués du sujet parlant intercalés de syntagmes nominaux avec une reprise (« *tout cordon... toutes amarres coupées* ») et montrant une harmonie dans le parallélisme des groupes de mots : un substantif encadré de deux épithètes (« *grandes salles vides* », « *vieux parquets luisants* ») qui, ensemble, désignent le musée.

- Le mot, les noms et les images viennent s'interposer entre la sensation pure, le sentiment – ce que Sarraute appelle le « *ressenti* » – et la conscience qui les perçoit. Pour goûter à l'art, à l'émotion esthétique (représentée ici par la contemplation de la statue), il faut être dans un état de liberté absolue par rapport aux mots. D'où le paradoxe de l'écriture qui fait usage de mots pour rendre l'impression de la sensation vécue, que Sarraute appelle le « *tropisme* », et qui est fugitive par essence. Du coup, l'expression elle-même de ces sensations et de ces sentiments ne peut être que fugitive, qu'inachevée, que floue, et en faire quelque chose de précis constituerait une imposture.
- Le segment 2 commence par une image biblique, comme si l'émotion vécue représentait un événement magique, surnaturel, mais dont la dérision n'est toutefois pas absente, comme chaque fois que Sarraute fait référence à une métaphore religieuse.
- Dans VE, Sarraute a, une fois de plus, décrit l'effet des mots en les personnifiant. Ce sont des « *mots mesquins, précis, coquets, beaux, laids, enjôleurs, trompeurs, tyranniques, salissants, réducteurs, amplificateurs, papoteurs, dégradants...* ». L'extrait se termine par « *Rien. Aucun mot.* », ce qui définit le silence.

- La recherche de l'écrivain, c'est une lutte constante contre le silence auquel il arrache quelques mots pour témoigner d'une certaine vérité selon son modèle idéologique ou esthétique. Mais aussitôt ces quelques mots proférés, on dirait que le locuteur ou l'écrivain se mord les lèvres d'en avoir déjà trop dit, tant il (ou elle) s'expose à tout ce qui peut représenter un échec dans la communication avec son destinataire, soit par la non-réception ou la non-perception du message, soit par le malentendu qui provient d'un mauvais décodage, et qui résulte en une mauvaise ou une fausse interprétation, pouvant aller jusqu'à la complète incompréhension.
- Le mot « cela » est employé 11 fois dans ce paragraphe : On ne peut dire plus que « cela » (pronom démonstratif neutre qui a valeur de déictique<sup>88</sup>) pour désigner l'émotion, laquelle ne se prête pas à une définition plus précise.
- « *Maintenant* » placé en début de paragraphe rappelle le début des paragraphes de *La jalousie* de Robbe-Grillet : « *Maintenant l'ombre du pilier* » (p. 9) ; « *Maintenant l'ombre du pilier sud-ouest* » (p. 32) ; « *Maintenant, c'est la voix du second chauffeur (...)* » (p. 99) ; « *Maintenant la maison est vide.* » (p. 122) ; « *Maintenant l'ombre du pilier (...)* » (p. 210).
- L'emploi de « maintenant », adverbe de temps qui marque l'immédiateté de la sensation saisie comme « en direct », participe du « Je-ici-maintenant » déictiques, indiquant que le procès est contemporain au moment d'énonciation, à cela près – et ceci n'est pas anodin – qu'ici nous n'avons pas de « je » mais des pronoms

---

88 Sur l'emploi de « cela » et des déictiques, nous renvoyons à l'étude de Martine Léonard « *Le tropisme de A à Z* ».

personnels à la 3<sup>e</sup> personne comme si le locuteur se distancie de ses propres sentiments.

- Lorsque les mots disparaissent, le temps semble s'être arrêté ; le propre de l'écriture est justement de faire échec à l'emprise des mots dans une espèce de combat qui prend l'allure d'un violent corps à corps et parfois d'une lutte sans merci puisqu'il faut les « *chasser, (les) traquer, (leur) poser des pièges* » ou encore « *(les) apprivoiser, (les) mater, (les) torturer.* »
- Les deux lignes du segment 3 closent l'image biblique de la percée du lit du fleuve pour permettre aux flots de l'émotion de couler ; retour au temps réel, fin du rêve. Mais cet « *apaisement* » est de courte durée. En se libérant des mots, en se purifiant des étiquettes que l'on colle aux objets – ne serait-ce que temporairement – le personnage a le sentiment d'avoir connu un moment d'éternité, ce qui le réconcilie avec lui-même.
- L'idée développée au segment 4 est que les mots travestissent la réalité et la beauté par un effet de trompe-l'œil.
 

*Vêtue et parée comme elle est, c'est à peine s'il peut la reconnaître.*
- Le segment 5 consiste en des termes très durs : les mots transformés en fils de fer barbelés sont traversés par la décharge d'un courant électrique menaçant les enfants. Par cette métaphore, on comprend que le conflit imaginé, latent entre le père et ses enfants est à son paroxysme. On est également au milieu du texte du roman.
- Plus loin, Sarraute donne deux images opposées des mots vus en couleur, ceux prononcés sans conviction par le père, puis ceux

adressés par l'ami à la fille. Par ces deux séries de descriptions des mots attribués aux personnages, Sarraute parvient à exprimer les sentiments qui les habitent par ricochet, sans devoir recourir à une exposition directe :

[Les mots du père, d'abord :] *Mais les mots qu'il s'efforce de prononcer doivent être lancés de plus en plus fort pour traverser cette épaisseur qui s'accumule lentement... les mots en ressortent déformés, amollis, tremblants, ils flottent déportés, ils ont perdu leur éclat, ils sont ternes, gris, de pauvres mots salis, empoussiérés, comme recouverts de plâtre, de ciment... (...)*

[Ceux de l'ami, ensuite :] *Ses mots, comme s'il n'y avait autour d'eux que l'air le plus pur, ne rencontrant aucune résistance s'élancent... pas la moindre déviation, déformation, tremblement, souillure, ses mots étincelants de propreté s'élancent droit vers leur cible : (...)* (VE, p. 117-118)

On constatera que dans toute l'œuvre de Nathalie Sarraute, les mots sont saisis par ses personnages comme une arme redoutable, par exemple, dans ce passage de PI :

*Un seul mot d'eux, pourtant, un de ces mots-réflexes qui jaillit d'eux tout droit et s'abat juste au bon endroit comme un coup de poing de boxeur, un seul mot d'eux comme ils en ont parfois, m'aurait calmé pour un moment.* (PI, p. 42, Pléiade)

Le passage de VE que nous venons de commenter rappelle aussi l'extrait suivant, tiré de FO, dans lequel Sarraute nous présente des lecteurs du livre *Les Fruits d'or* qui essaient d'en comprendre la signification :

*Qu'on leur explique, le livre en main. Que quelqu'un maintenant se lève, aille prendre sur un des rayons de la bibliothèque ce livre, Les Fruits d'or, et qu'on l'ouvre, ici, devant tous, au grand jour, à une page, n'importe laquelle, et qu'on leur fasse voir, qu'on leur fasse part... (...)* *Bien sûr, ils le savent, ces choses-là ne s'expliquent pas, on ne peut pas rendre compte de cela, de la poésie, des choses tues, des grands mystères, des profondeurs et des pénombres où les autres, les privilégiés, les nantis, perçoivent les pulsations de la vie... ils savent qu'il leur faudra se contenter de schémas arides, de mots qui sont à ce que les autres voient, ce qu'est un nom inscrit sur une flèche indicatrice au pays qu'il désigne et qui se déploie dans le lointain avec ses maisons, ses rues, ses ponts sur la rivière, ses clochers et ses jardins. Mais ils se contenteront des seuls poteaux, pancartes, bornes, flèches,*

n'importe quoi sera bon pourvu qu'ils puissent se guider, eux qui ne voient rien.

*Juste quelques mots d'explication, des mots bien faibles, inadéquats, des mots sans charme, tout secs et gris, des instruments grossiers, mais qui peuvent parfois, maniés par des gens modestes et délicats, charitables, qui se sentent tout proches des humbles et aiment distribuer aux plus démunis des bribes de leurs biens, ils peuvent parfois, ces mots, en la simplifiant beaucoup, en l'appauvrissant énormément, parvenir à donner une certaine idée... les choses les plus savantes, les plus complexes peuvent ainsi, parfois, grâce à un peu de bonne volonté, être expliquées... et pour eux, si seulement on voulait bien... on pourrait... il faudrait juste essayer, ouvrir ce livre, Les Fruits d'or, là n'importe où, au hasard... (FO, p. 60-61)*

Déjà dans EVM (1968), Sarraute prêtait aux mots le pouvoir d'ouvrir « des parois » dans la conscience de ceux qui les *entendaient*, fût-ce par hasard, lorsqu'elle déclarait par le biais de son principal personnage :

*Chacun de nous sûrement a son petit stock de mots à lui. Vous en avez comme moi. Ce ne sont peut-être pas les mêmes. Mais c'est sans importance. Ce que je veux vous dire, c'est qu'ils ont quelque chose, ces mots, de très particulier... Ils restent là, en vous, toujours en activité, ils entrent de temps en temps en éruption, ils dégagent des vapeurs, des fumées... Ou plutôt ils agissent comme certaines drogues, tout ce qui vous entoure est transformé... On dirait qu'une paroi tout d'un coup s'est ouverte. Par la fente quelque chose s'est engouffré, venu d'ailleurs... Un ailleurs était là, qu'on ne soupçonnait pas, ou plutôt qu'on s'efforçait d'ignorer, on faisait semblant, pour la commodité, vous comprenez... Et c'est là, ça presse de toutes parts, cela s'infiltré... Non, pas ça... ces mots projetés du dehors sont comme des particules qui cristallisent ce qui était en suspens... tout autour de vous se fige, se durcit, on se heurte à des choses coupantes, à des piquants... (EVM, p. 76-77).*

Fidèle à elle-même, avec *Ouvrez*, elle poursuivra sa réflexion sur les mots, tâche à laquelle elle aura consacré la majeure partie de sa vie. En effet, dès la première page du livre, elle reprend avec insistance, près de trente ans après EVM, cette métaphore de « la paroi qui s'ouvre ». Mais, fait significatif du cheminement intellectuel de l'auteur, dans cette dernière œuvre, ce n'est plus un personnage vaguement anthropomorphe qui s'exprime, mais bien les mots eux-mêmes qui, devenus entièrement

indépendants, cherchent à se réfugier derrière cette « *paroi* » ou à la prendre d'assaut :

*Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les protagonistes de chacun de ces drames.*

*Dès que viennent des mots du dehors, une paroi est dressée. Seuls les mots capables de recevoir convenablement les visiteurs restent de ce côté. Tous les autres s'en vont et sont pour plus de sûreté enfermés derrière la paroi.*

*Mais la paroi est transparente et les exclus observent à travers elle.*

*Par moments, ce qu'ils voient leur donne envie d'intervenir, ils n'y tiennent plus, ils appellent... Ouvrez.*

Sarraute entretient assurément une relation particulière avec les mots comme l'illustre le passage ci-dessous tiré de FO :

*J'entends comme un très faible son... (...) les ondes, d'un mot à l'autre, d'une phrase à l'autre se propagent, quelque chose résonne très discrètement, je l'entends, je n'y peux rien... que voulez-vous, il vous faut, à vous, pour que vous entendiez, des cris, des roulements de tambour... Mais moi, il faudrait pour ne rien entendre me boucher les oreilles... les mots me paraissent maintenant plus lourds, j'ai envie de les retenir, de les soupeser, de les ouvrir<sup>89</sup>, de pouvoir à loisir... (FO, p. 27)*

Cet extrait rappelle étrangement la déclaration de Sarraute mise en exergue à cette étude et il montre clairement qu'appliqués aux mots, les verbes *entendre* et *ouvrir* ont occupé une place prépondérante dans son univers esthétique. Aussi n'est-ce point fortuitement que le premier se retrouve – sous forme interrogative – dans le titre de VE tandis que le second constitue – sur un mode impératif – le titre de sa dernière œuvre.

---

89 Cf. Ouvrez.

## Conclusion : Un livre sur « rien »

Il y aurait sans doute beaucoup d'autres aspects à découvrir dans ce livre et d'autres observations à partager car le texte de *Vous les entendez ?* est riche et dense et la structure en est complexe. Ce qu'on pourrait en retenir, c'est qu'il résiste à toute tentative – ou tentation – d'explication succincte. On peut en prendre pour preuve les nombreuses études qui l'envisagent chacune sous un angle tellement différent<sup>90</sup> qu'il paraîtrait à celui qui les lirait toutes qu'il ne s'agit pas du même texte, tant chacun peut s'y attacher à ce qui l'intéresse et tant le sujet en est « *invisible* » ou insaisissable.

Rappelons ici que Sarraute a toujours rêvé d'écrire un « *livre sur rien* » au sens où Flaubert entendait cette formule. En effet, dans son essai *Flaubert le précurseur* (1965)<sup>91</sup>, elle citait le projet de Flaubert :

*Ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure... Un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'art est dans ces voies.*<sup>92</sup>

Et Sarraute ajoutait :

*Ce livre sur rien, n'est-ce pas un livre où la substance inconnue pourrait apparaître à l'état pur, sans le soutien des personnages et de l'intrigue ? Une substance psychologique neuve qui se passerait le plus possible de support ?*<sup>93</sup> (Le soulignement dans les citations est de nous.)

---

90 Nous en citons quelques-unes dans notre bibliographie.

91 Reproduit dans Pléiade, 1996, p. 1621 à 1640.

92 *Ibid.*, p. 1639. Le texte de Flaubert est contenu dans une lettre qu'il a écrite en 1852.

93 *Ibid.*

Or elle reprend le terme de substance dans le texte liminaire de VE : « *Ce livre où une même substance circule librement, n'obéissant qu'à sa propre exigence, (...)* » (VE, p. 7). En effet, peut-on prétendre qu'il y ait vraiment une intrigue dans VE en raison des éléments diégétiques que nous avons mentionnés dans notre chapitre IV ? Nous ne le croyons pas. Car peu de choses surviennent dans ce livre où le lecteur a l'impression que les faits rapportés sont tellement banals – cela lorsqu'ils ne sont pas nettement invraisemblables – qu'il a tôt fait d'en oublier l'apparence pour n'en garder que l'essentiel, à travers des souvenirs imprécis. Pourtant, une fois qu'il a refermé ce livre, le lecteur attentif a le sentiment d'avoir participé à une rencontre ; il lui semble qu'il était lui-même assis dans un fauteuil en face du père, à évoquer des souvenirs ou à le rassurer quant à ses appréhensions. Il lui semble avoir assisté aux conversations des enfants et avoir compris qu'ils puissent revendiquer plus d'autonomie et de liberté face aux adultes. C'est cela la magie qu'opère en nous le livre. Et cela n'a eu lieu que par le verbe de Sarraute.

Aussi semblerait-il qu'avec VE, Sarraute ait repris à son compte le projet de Flaubert et que, dans une certaine mesure, elle l'ait accompli. En effet, dans le texte de VE, c'est le langage qui prime, les mots s'appellent les uns les autres et se répondent. Ils révèlent l'agitation et l'inquiétude que vivent les personnages puis cèdent la place à une espèce de vide, qui est silence. Les mouvements intérieurs des consciences des personnages sont presque imperceptibles ; Sarraute les grossit comme sous la lentille d'un microscope et les amplifie de manière démesurée, le temps de les faire mieux apparaître. Ainsi, sa méthode d'exploration dans VE ressemblerait-elle à une scintigraphie<sup>94</sup> où les rires

---

94 Scintigraphie : terme médical qui désigne une « *méthode d'exploration d'un organe consistant à injecter une substance radioactive ayant une affinité particulière pour l'organe examiné et à enregistrer la distribution de la substance* ». Cf. *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 2052.

remplaceraient la substance chimique injectée au sujet et où l'auteur décrirait minutieusement leurs effets virtuels ou expérimentaux sur le corps, le cœur et l'esprit du personnage principal. Mais une fois le grossissement effectué et l'exploration terminée, il n'y a lieu d'ajouter rien de plus et l'on retombe dans le silence.

Dans un entretien avec Carmen Licari, l'auteur confirme :

*Dans mes ouvrages, d'ailleurs, après les différentes phases par lesquelles on passe, tout se termine presque toujours par rien, comme dans la vie : qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien.*<sup>95</sup>

Dans VE, on verra le père répondre aux enfants dans une scène contradictoire :

*Vos rires ? Quels rires ? Je n'ai rien entendu. J'ai juste entendu du bruit... (VE, p. 133)*

Et donc le fait qui était donné comme étant à la base même de l'« intrigue » du roman n'existerait pas. C'est que les rires ne sont que prétexte pour un « roman sur rien » dont aucun aspect ne peut être lié à un fait « réel » ou réaliste et qui doit être compris à un autre niveau que celui de la diégèse, comme nous l'avons montré.

Notons aussi que la phrase « *Et puis plus rien.* » revient de manière identique plus d'une fois :

*Les rires... (...) s'épandent... enfantines explosions... encore et encore... Et puis plus rien... (p. 120)*

C'est sur cette phrase que s'achève le texte :

*On dirait qu'une porte, là-haut, se referme... Et puis plus rien... (p. 185)*

Et on la trouvait déjà dans *Le planétarium* :

---

95 LICARI, Carmen, « Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien », entretiens avec Nathalie Sarraute, « Francofonia ».

*La menace grandit, les signes inquiétants se succèdent... (...) Et puis, plus rien. Un calme lourd. On continue d'accomplir comme si de rien n'était tous les gestes quotidiens. (PL, p. 176)<sup>96</sup>*

Mais en même temps que rien ne se passe, le « *drame* » est provoqué ou contenu comme de manière condensée dans un seul évènement qui rassemble « tout » :

*Dès ce moment tout était là, ramassé dans cet instant... Mais quoi tout ? Il ne s'est rien passé. Ils se sont levés, ils ont pris congé poliment, ils étaient si fatigués... (p. 15)*

« Tout » – c'est-à-dire toutes les pensées qui ont traversé l'esprit du personnage principal et qui font l'objet de séquences qui se suivent comme dans un collage textuel, visuel d'abord, auditif ensuite (puisque les mots ont une sonorité importante et que les phrases obéissent à un rythme étudié pour transmettre des sentiments<sup>97</sup>) – « tout » a été déclenché par le départ hâtif ou prématuré des enfants tôt dans la soirée après l'arrivée du voisin (mais quelle importance comment cela l'a été ?), puis par les rires perçus comme ininterrompus et menaçants par le personnage du père. Mais, en même temps, – et le lecteur est bien placé pour le savoir – « rien » n'a eu lieu. En effet, la plupart des évènements racontés ont été imaginés par le personnage ou constituent des réminiscences déformées par son malaise. Et l'*instant* précis à partir duquel le « *drame souterrain* »<sup>98</sup> se déroule est comme irréversible. Plus

---

96 Notons deux légères différences entre PL (1959) et VE (1972). Dans VE, la virgule après « *puis* » est disparue et les trois points de suspension après « rien » sont remplacés par un point final. C'est comme si le mouvement vers la vacuité, le retour au calme et la constatation du silence qui suivent la tourmente intérieure étaient dans VE plus soudains et plus entiers.

97 Par exemple, le sentiment d'opposition que manifestent les enfants est traduit par la répétition des phrases interrogatives dans le passage cité au chapitre précédent : « *N'a-t-on pas montré, comme il se devait, du respect ? Ne s'est-on pas approché, comme si on le regardait pour la première fois, de l'objet sacré ? N'ai-je pas été jusqu'à poser (...)* » VE, p. 17.

98 Sarraute emploie l'adjectif « souterrain » à trois reprises dans son essai *Conversation et sous-conversation*, paru en 1956, Pléiade, p. 1593-1607 :

rien ne sera comme avant cet instant pour la personne sarrautienne, une fois qu'elle aura été envahie d'une anxiété aussi réelle qu'indiscernable. Le « roman sur rien » devient donc peu à peu un roman sur l'essentiel, soit sur le devenir du personnage et son sentiment *soudain* que sa vie n'aurait plus de sens sans une complicité avec ses enfants.

VE se situe dans la continuité des autres œuvres de Sarraute. Ailleurs, dans *Martereau*, ce « tout » est déclenché par un geste de l'oncle :

*Ce n'était rien, ce qui s'appelle rien ... juste quelque chose peut-être, au moment où mon oncle s'est dressé pour partir, dans la façon dont sur leur prière... (...) il s'est rassis aussitôt, (...) une oscillation en lui, à peine perceptible mais qui, (...) a révélé soudain le trompe-l'œil... Et aussitôt tout ce qui en Martereau avait surgi un instant et avait disparu (...) tout reparaît et se ramasse en un seul point, une tumeur qui enfle, qui pèse.<sup>99</sup>*

Comme le relève Arnaud Rykner, le sous-titre de la pièce *Isma*, à savoir, *ce qui s'appelle rien*,

*apparaît comme un leit-motiv de l'ensemble de l'œuvre, qu'il résume assez bien. Ce qui déclenche le tropisme, ce n'est « rien », rien de compréhensible pour qui n'est pas sensible à ce que cache le langage, à ce qui est antérieur à la parole.<sup>100</sup>*

Dans son effort de restitution de « ce qui est antérieur à la parole » dont elle a toujours affirmé qu'il s'agissait d'un processus extrêmement lent, laborieux, voire douloureux, toute l'entreprise de Sarraute a consisté à « ouvrir » aux yeux de son lecteur des sensations diffuses, souvent confuses, qui émergeraient de l'inconscient. Intraduisibles par nature, ces sensations ne peuvent être mises au jour

---

*actions souterraines* (p. 1595), *mouvements souterrains* (p. 1597), *dramas souterrains* (p. 1604).

99 *Martereau*, Pléiade, p. 299.

100 Arnaud Rykner, Notes sur *Isma*, Pléiade, p. 2014, note 1. Les guillemets sont dans le texte.

par l'écrivain qu'au moyen d'« instruments » restreints. Car d'une part, il est limité par ce que le langage et la langue ont à lui offrir et, d'autre part, il a conscience que les mots déjà utilisés par d'autres sont usés par l'habitude et restent parfois figés dans des expressions toutes faites, de sorte que lorsqu'il les réutilise, loin d'exprimer des sensations inexplorées, l'écrivain ne fait que reproduire des idées, des impressions, des images éculées et qui finissent par ne plus signifier. Les mots constituent donc des barrières, des obstacles qui font pièce au projet de l'auteur. Mais le paradoxe est que c'est par eux qu'il (ou elle) doit dire ce qu'il (ou elle) a à dire.

Sarraute explique bien ce paradoxe lorsqu'elle précise que le champ de ses recherches est constitué de

*(...) régions silencieuses et obscures où aucun mot ne s'est encore introduit, sur lesquelles le langage n'a pas encore exercé son action asséchante et pétrifiante, vers ce qui n'est encore que mouvance, virtualités, sensations vagues et globales, vers ce non-nommé qui oppose aux mots une résistance et qui pourtant les appelle, car il ne peut exister sans eux.*<sup>101</sup>

Cette contradiction inhérente au « combat » de Sarraute *contre* les mots mais *au moyen* de mots fait l'objet d'une analyse très intéressante de Valérie Minogue dans son essai *Nathalie Sarraute and the war of the words*<sup>102</sup>. Elle y observe :

*The "war" that concerns her is waged on many fronts. It is the war between the petrifying power of words and the fluidity of experience. It is also the war of daily life in which words are weapons in continual struggles for domination or defence. (...) that war of daily discourse, spoken or unspoken, with its constant collisions of personal worlds. The effort of the truth-seeking creative artist to defeat the minefields of familiar or spuriously alluring words constitutes yet another battleground. It is the paradoxical task of the writer to*

---

101 « Ce que je cherche à faire », *op. cit.* p. 1700.

102 MINOGUE, Valérie, *Nathalie Sarraute and the war of the words*, 1981, p. 1.

*overcome the tyrannical forces of words by means of words: the writer is a rebel in occupied territory.*<sup>103</sup> (Le soulignement est de nous.)

Et Minogue de préciser à propos de Sarraute que [l'écrivain] « réorganise par des images et des analogies l'expérience confuse dans laquelle le lecteur reconnaîtra à son tour les propres mouvements de sa conscience » et que par conséquent, le lecteur cesse d'être un « spectateur [du "monde fictionnel"] » pour devenir « un participant créatif, réagissant à la stimulation textuelle en utilisant le matériau de ses propres mouvements de conscience pré-verbaux ».<sup>104</sup>

Or ces remarques de Valérie Minogue sur la démarche de Sarraute sont particulièrement pertinentes pour le texte de VE dont l'une des forces est que le lecteur peut s'y projeter indéfiniment afin de tenter de retrouver sa propre image parmi celles que lui présente l'auteur, comme au travers de miroirs décalés, nécessairement déformants.

---

103 *Ibid.* Voici la traduction de la citation que nous proposons :

« La "guerre" qui préoccupe Sarraute est menée sur plusieurs fronts. »

« C'est la guerre entre le pouvoir pétrifiant des mots et la fluidité de l'expérience. C'est aussi la guerre de la vie quotidienne dans laquelle les mots sont des armes utilisées dans des combats continuels pour dominer [les autres] ou se défendre [contre eux]. (...) [Et c'est] (...) cette guerre-là du discours quotidien, prononcé ou non prononcé, avec ses constantes collisions de mondes personnels. Les efforts de l'artiste créatif à la recherche de la vérité pour mettre en échec les terrains minés de mots familiers ou faussement séduisants constituent aussi un autre champ de bataille. La tâche paradoxale de l'écrivain est de surmonter les forces tyranniques des mots au moyen de mots : l'écrivain est un rebelle en territoire occupé. »

104 *Ibid.* Le texte original anglais est le suivant :

« The area of reality uncovered (...) is an area where the writer is everyone and no-one, articulating by imagery and analogy a level of inarticulate experience in which the reader in turn will recognise his own movements of consciousness, and become, by empathy, both the writer and the writer's creations. Thus the reader too is placed in a special position vis-à-vis the fictional world – no longer a spectator but a creative participant, responding to textual stimuli in a way that involves the primary material of his own preverbal movements of consciousness. »

C'est dans cette perspective que nous nous sommes essayé à montrer quelques lectures possibles de *Vous les entendez ?* parmi d'autres. L'entreprise est toujours périlleuse et Sarraute elle-même semblait en avoir prévu les dangers lorsqu'elle déclarait, à propos d'un autre de ses romans, *Les Fruits d'or* :

*Ce roman est le besoin de reconnaître ce que c'est qu'une œuvre d'art ; l'opinion d'autrui est un écran placé entre le livre et le lecteur, d'où la difficulté d'accès à l'œuvre d'art. Vers la fin du roman, il y a un lecteur dont l'indépendance d'esprit fait qu'il est, peut-être, le lecteur idéal. Il s'agit de la recherche d'une valeur absolue et de l'impossibilité d'y arriver. C'est un rêve et même le lecteur idéal peut se tromper.*<sup>105</sup>

---

105 Entretien avec Grant E. Kaiser, *op. cit.*, p. 120.

# Bibliographie

## 1) Corpus

### A) Œuvre étudiée

SARRAUTE, Nathalie, *Vous les entendez ?* Paris, Gallimard, nrf, 1972, réédition Gallimard, coll. « Folio », n° 839, 1976, 185 p.

### B) Autres œuvres de Sarraute

SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Viviane Forrester, Ann Jefferson, Valérie Minogue et Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, 2128 p.

SARRAUTE, Nathalie, *Le planétarium*, Paris, Gallimard, 1959, réédition Gallimard, coll. « Folio », n° 92, 1972, 251 p.

SARRAUTE, Nathalie, *Les Fruits d'or*, Paris, Gallimard, 1963, réédition Gallimard, coll. « Folio », n° 390, 1973, 158 p.

SARRAUTE, Nathalie, *Le Silence*, Paris, Mercure de France, vol. CCCXLXIX, n° 1204, février 1964, p. 163-185, réédition Gallimard, coll. « Folio/Théâtre », n° 5, 1993, Édition d'Arnaud Rykner, 95 p.

SARRAUTE, Nathalie, *Entre la vie et la mort*, Paris, Gallimard, nrf, 1968, 254 p.

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, réédition Gallimard, « Folio/Plus », n° 4, 1995, 336 p.

SARRAUTE, Nathalie, *Ouvrez*, Paris, Gallimard, nrf, 1997, 130 p.

## 2) Sur Sarraute

### A) Études bibliographiques

BELL, Sheila M., *Nathalie Sarraute : A Bibliography*, Londres, Grant and Cutler, coll. « Research bibliographies and Checklists », 1982, 91 p.

BELL, Sheila M., « The Conjuror's Hat : Sarraute's criticism since 1980 », *Romance Studies*, n° 23, printemps 1994, p. 85-103.

### B) Numéros spéciaux consacrés à Nathalie Sarraute

*Magazine Littéraire*, n° 196, juin 1983.

*L'Arc*, n° 95, 1984.

*Digraphe*, n° 32, mars 1984.

*Revue des sciences humaines*, n° 217, 1990-1.

### C) Études sur le corpus

BELL, Sheila M., *Portrait d'un inconnu and Vous les entendez ?*, Londres, Grant and Cutler coll. « Critical Guides to French Texts », n° 73, 1988, 94 p.

CALIN, Françoise, « La "culture" de l'autre dans *Vous les entendez ?* », *Symposium*, XXVIII, n° 4, 1974, p. 293-302.

DELMAS, André, « Nathalie Sarraute. *Vous les entendez ?* », dans *Nouveau Commerce*, n° 90/91, 1994.

PIERROT, Jean, « Le thème de l'art dans *Vous les entendez ?* », dans RAFFY, Sabine, (éd.), *Autour de Nathalie Sarraute*, Actes du Colloque de Cerisy, juillet 1989, Annales de l'Université de Besançon, n° 580, 1995, p. 101-116.

MICHA, René, « Des rires jeunes, des rires cristallins », *Critique*, avril 1972.

RAFFY, Sabine, « L'espace et le mythe dans *Vous les entendez ?* », dans RAFFY, Sabine, (éd.), *Autour de Nathalie Sarraute*, Actes du Colloque de Cerisy, juillet 1989, Annales de l'Université de Besançon, n° 580, 1995, p 19-30.

#### D) Études sur l'ensemble de l'œuvre

ADERT Laurent, *Les mots des autres (lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996, 304 p.

ALLEMANT, André, *L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980, 490 p.

ASSO, Françoise, *Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1995, 273 p.

BASTIAENEN, Étienne, *Nathalie Sarraute*, Bruxelles, Didier Hatier, Coll. « Auteurs contemporains », 1986, 25 p.

BESSER, Gretchen Rous, *Nathalie Sarraute*, Boston, Twayne Publishers, 1979, 192 p.

BOUÉ, Rachel, *La sensation en quête de parole*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1997, 308 p.

CALIN, Françoise, *La vie retrouvée. Étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes, Situation », n° 35, 1976, 250 p.

CLAYTON, Alan J., *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, Paris, Lettres modernes, 1989, 89 p., également dans « Archives des Lettres modernes », n° 238, 1989, p. 2-89.

CRANAKI, Mimica et BELAVAL, Yvon, *Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque Idéale », 1965, 263 p.

JACCARD, Jean-Luc, *Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris, 1967, 95 p.

- KNAPP, Bettina, *Nathalie Sarraute*, Atlanta, Rodopi, coll. « Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine », 1994, 145 p.
- LÉONARD, Martine, « Le tropisme de A à Z », dans RAFFY, Sabine, (éd.), *Autour de Nathalie Sarraute*, Actes du Colloque de Cerisy, juillet 1989, Annales de l'Université de Besançon, n° 580, 1995, p 127-148.
- MICHA René, *Nathalie Sarraute*, Paris, Éditions universitaires, coll. « Classiques du XX<sup>e</sup> siècle », n° 81, 1966, 127 p.
- MINOGUE, Valérie, *Nathalie Sarraute and the war of the words*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 1981, 230 p.
- NEWMAN, Anthony S., « La fonction déclarative chez Nathalie Sarraute », *Poétique*, IV, 4, 1973, p. 210-224.
- NEWMAN, Anthony S., *Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 159, 1976, 202 p.
- PHILLIPS, John, *Nathalie Sarraute. Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*, New York, Peter Lang, « Writing About Women. Feminist Literary Studies », vol. 13, 1994, 284 p.
- PIERROT, Jean, *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti, 1990, 476 p.
- RAFFY, Sabine, (éd.), *Autour de Nathalie Sarraute*, Actes du Colloque de Cerisy, juillet 1989, Annales de l'Université de Besançon, n° 580, 1995, 263 p.
- RAFFY, Sabine, *Sarraute romancière : espaces intimes*, New York, Peter Lang, coll. « American University Studies », n° 60, 1988, 269 p.
- RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1991, 208 p.
- TEMPLE, Ruth Z., *Nathalie Sarraute*, New York, Columbia University Press, coll. « Columbia Essays on Modern Writers », n° 33, 1968, 48 p.
- TISON-BRAUN, Micheline, *Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité*, Paris, Gallimard, 1971, 271 p.

WEISSMAN, Frida S., « Du monologue intérieur à la sous-conversation, » p. 61-78 dans *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Nizet, Paris, 1978, 139 p.

WUNDERLI-MÜLLER, Christine B., *Le thème du masque et les banalités dans l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Zurich, Juris Verlag, 1970, 112 p.

### E) Entretiens sélectionnés

BENMUSSA, Simone, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, 150 p.

FAUCHEREAU, Serge et RISTAT, Jean, Conversation avec Nathalie Sarraute dans *Digraphe*, n° 32, mars 1984, p. 9-18.

FINCH, Alison et KELLEY, David, « Propos sur la technique du roman », entrevue accordée à Trinity College, Cambridge, en mai 1981, reproduite dans *French Studies*, vol. 39, n° 3, juillet 1985, p. 305-315.

KAISER, Grant E., « Interview de Nathalie Sarraute », *Roman 20-50*, n° 4, décembre 1987, p. 117-127.

LICARI, Carmen, Entretiens avec Nathalie Sarraute, « Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien », *Francofonia*, Florence, « Études et recherches sur les littératures de langue française », n° 9, automne 1985, p. 3-16.

SAPORTA, Marc, Entretien dans *L'Arc*, n° 95, 1984, p. 5-23.

### 3) Sur le Nouveau Roman

BLOCH-MICHEL, Jean, *Le présent de l'indicatif, essai sur le nouveau roman*, Paris, Gallimard, nrf, 1963, 142 p., édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1973, 213 p.

JANVIER, Ludovic, *Une parole exigeante : le nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964, 184 p.

RICARDOU, Jean et VAN ROSSUM-GUYON, Françoise, (éd.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Tome I, Problèmes généraux, Colloque de Cerisy, juillet 1971, Paris, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1972, 444 p.

RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman* suivi de *Les raisons de l'ensemble*, (1973), réédition Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, 257 p.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, 187 p.

#### 4) Sur la théorie et la méthode

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 489 p.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », (1966), réédition dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1977, p. 7-57.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, (1953) suivi de *Nouveaux essais critiques*, réédition Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, 189 p.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 278 p.

BERGEZ, Daniel, *L'explication de texte littéraire*, Paris, Dunod, 1989, réédition en 1996, 207 p.

BERGEZ, Daniel, GÉRAUD, Violaine et ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994, réédition en 1996, 234 p.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, 247 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires, (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1984, 544 p.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 288 p.

- GLAUDES, Pierre et REUTER, Yves, *Personnage et didactique du récit*, Université de Metz, coll. « Didactique des textes », 1996, 221 p.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiotique du personnage », (paru originellement dans *Littérature*, 6, 1972, Larousse), remanié dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1977, p. 115-180.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, 272 p.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, coll. « Campus Lettres », 1997, 190 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, 158 p.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996, 2<sup>e</sup> édition, 1999, 180 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, 315 p.

## 5) Œuvres d'autres auteurs citées

- BUTOR, Michel, *La modification*, Paris, Minuit, 1957, réédition Paris, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1971, 313 p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *La jalousie*, Paris, Minuit, 1957, 221 p.
- SIMON, Claude, *La route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960, réédition Paris, Minuit, coll. « double », 1993, 316 p.
- SOLLERS, Philippe, *Paradis*, Paris, Seuil, 1981, réédition Paris, Seuil, coll. « Points-Roman », 1994, 347 p.

## Annexe

### Le verbe entendre chez Nathalie Sarraute

Sarraute a semble-t-il été fascinée par certains mots et expressions que l'on retrouve répétés abondamment dans ses textes et d'un texte à l'autre. Parmi ces expressions, on pourrait citer les adjectifs « *le pauvre, la pauvre* » et leurs variantes « *malheureux, malheureuse* » ; « *haro sur ...* » que l'on retrouve, par exemple, dans FO comme dans VE, parmi d'autres textes<sup>106</sup> ; le syntagme verbal « *serrés les uns contre les autres* » et, entre autres métaphores, l'ensemble de celles qu'elle développe sur des variantes de la fable du petit chaperon rouge dont elle emploie les personnages du loup, de la grand-mère et du chaperon, de diverses manières.

#### 1) Le verbe *entendre* dans d'autres œuvres de Sarraute

Bien avant d'écrire VE (1972), elle avait déjà « expérimenté » l'emploi du verbe *entendre* sous plusieurs formes, notamment dans FO (1963)<sup>107</sup>, *Le Silence* (1964) et *Entre la vie et la mort* (1968).

Les citations suivantes sont extraites du *Silence*. (Les occurrences du verbe *entendre* sont soulignées.)

1. *J'ai commis une bévue, c'est entendu...* (p. 29)

---

106 *pourquoi aussitôt haro sur les baudets ?...*, (VE, p. 65) ; *Fi donc. Haro sur le Baudet.* (FO, p.10) ; *Ouh, le vilain... Haro sur lui...*, (*Le Silence*, p. 32).

107 *Où êtes-vous ? Répondez. Nous sommes là tous les deux. Écoutez. J'appelle, répondez-moi. Juste pour que je sache que vous êtes toujours là. Je crie vers vous de toutes mes forces. Les Fruits d'or... vous m'entendez ? Qu'en avez-vous pensé ? C'est bien, n'est-ce pas ? Et la voix morne répond... « Les Fruits d'or... c'est bien... »* (FO, p.14)

2. *Vous avez entendu ? Vous l'entendez ? Il n'a pas pu le contenir, ça a débordé.* (p. 31)
3. *Oui, vous entendez, soyez clément...* (p. 33)
4. *Non, mais qu'est-ce qu'il faut entendre.* (p. 34)
5. *Il est allé trop fort, vous entendez ?* (p. 36)
6. *Oh, pardon... Vous avez entendu ?* (p. 45)
7. *Voix diverses.*  
— *Non.*  
— *Non, rien...*  
— *Entendu quoi ?* (p. 45)
8. *H. 1 : Un sifflement... Il a sifflé... j'ai entendu.*  
*F. 3 : Qui il ? Jean-Pierre de nouveau ? Ah, ça vous reprend ?* (p. 45)
9. *H. 1 : j'ai entendu... Oh non, laissez-nous... je dois lui parler. (...)* (p. 45)
10. *Il y a des gens bien partout... il y a parmi les intellectuels... Qu'est-ce que c'est, d'ailleurs, un intellectuel ? Hein ? il faudrait s'entendre...* (p. 43)
11. *Vous avez entendu ? On dirait qu'il a fait du bruit. Il me semble qu'il a ri ?...* (p. 47)
12. *H. 1 : (...) Je suis un paresseux, vous l'avez dit, je vous entends, (...)* (p. 52)
13. *H. 1 : Voilà. Vous entendez ? Ça ne vaut rien. De la camelote. Bon pour les conversations. Tout juste.* (p. 53)
14. *H. 1 : Non, il l'a dit aussi. Je l'ai entendu. Il l'a dit.* (p. 54)
15. *H. 1 (...) Je vais vous raconter quelque chose de très drôle. Une anecdote. J'en connais des tas. J'adore les raconter, les entendre.* (p. 57)
16. *H. 2, FEMMES :*  
— *Vous l'entendez ?*  
— *Oh, vous l'entendez ?*  
— *Il a parlé.* (p. 63)

On notera que l'utilisation que Sarraute a faite du verbe *entendre* dans VE n'a pas épuisé son attirance pour ce verbe, à en juger par le nombre d'occurrences qu'on trouve dans *Ouvrez*, son dernier livre paru

en 1997<sup>108</sup>. Ainsi, à vingt-cinq années d'intervalle, ce verbe avec toutes ses variations a-t-il continué à avoir une résonance particulière pour Sarraute en tant que « catalyseur ». Les occurrences suivantes du verbe *entendre* sont extraites de *Ouvrez*.

1. *Un transfuge... Vous l'entendez ?* p. 15 (I)
2. *Et vous auriez dû entendre sur quel ton désolé ces mots étaient répétés...* p. 29 (II)
3. — *Alors... mais venez plus près, on n'entend pas bien...* p. 36 (III)
4. — *Ah oui, juste ça..., vous l'entendez ?* p. 36 (III)
5. — *Même devant « entendu »...* p. 65 (VI)
6. — *Vous avez entendu ?* p. 70 (VII)
7. — (...) *Vous entendez ces mots qui arrivent de l'autre côté...* p. 80 (VIII)
8. *Vous l'entendez ? Il gémit maintenant, il supplie...* p. 81 (VIII)
9. *Moi je le sens... C'est d'entendre ces supplications, ces cris...* p. 82 (VIII)
10. *Vous entendez leurs appels ? Ils nous supplient...* p. 87 (IX)
11. *Vous l'entendez ?* p. 97 (X)
12. *Vous entendez sa voix chevrotante...* p. 111 (XII)
13. *Vous entendez ce petit bruit qu'il fait ?* p. 111 (XII)
14. *C'est vraiment lamentable... C'est pénible de l'entendre...* p. 112 (XII)  
(Cf. VE : « Vous devez avoir raison... Ce sont des natures médiocres. Mais c'est de l'entendre. Dit comme ça. Formulé. » VE, p. 98.)
15. « *Il Me fait une pneumonie...* » *Vous avez entendu ?* p. 121 (XIV)
16. *Comment ne pas l'entendre ?* p. 121 (XIV)
17. *Vous entendez ses grognements ?* p. 124 (XIV)
18. *Mais secouez-vous un peu, vous n'entendez donc pas le signal d'alarme...* p. 127 (XV)
19. *Vous entendez ?* p. 128 (XV)

---

108 On retrouve cette interrogation ailleurs aussi. Par exemple, dans le texte de *disent les imbéciles* qui a directement suivi VE en 1976 : *De toutes parts les rires s'élèvent...* — *Vous l'entendez ? Les imbéciles n'existent pas !* (DI, p. 859, Pléiade)

## 2) Le verbe *entendre* dans *Vous les entendez ?* (occurrences commentées)<sup>109</sup>

Mais combien de fois la phrase « Vous les entendez ? » est-elle employée dans le roman et comment est-elle modulée d'une fois à l'autre ; comment ouvre-t-elle des perspectives vers de nouvelles considérations ? C'est ce que montre le tableau suivant en présentant chaque occurrence du verbe *entendre* dans VE (colonne de gauche) et en précisant le contexte de l'occurrence et le locuteur ainsi que le destinataire du discours (colonne de droite). Dans VE, à 68 endroits différents du texte, on retrouve 76 occurrences du verbe *entendre* au moins<sup>110</sup>, dont 7 fois l'interrogation « *Vous les entendez ?* ».

N <sup>os</sup>	Citations suivies des numéros de paragraphes puis des pages	Contextes, locuteurs et commentaires
1.	<i>Vous les entendez ? Un attendrissement mélancolique amollit ses traits. 1, p. 9</i>	Première interrogation du père qui s'adresse à l'ami. Elle intervient à la deuxième phrase du roman.

109 Après avoir commencé l'étude de ces occurrences, nous avons pris connaissance d'un essai en anglais de John PHILLIPS sur Nathalie Sarraute paru en 1994, *Nathalie Sarraute. Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*. Dans son annexe 2 intitulée « Textual occurrences of the verb Entendre (and synonyms) in *Vous les entendez ?* » (p. 269-271), l'auteur dresse une liste de 45 occurrences du verbe *entendre* et de ses « synonymes » (écouter, tendre l'oreille) qu'il trouve dans VE.

Après avoir divisé ces occurrences en phrases affirmatives et négatives, J. Phillips répertorie dans ces deux groupes de phrases le nombre de fois où le père et celui où les enfants sont le sujet de l'énoncé puis le sujet de l'énonciation et la fréquence de ces occurrences dans les parties du texte.

De tout ceci, entre autres commentaires, il conclut qu'« à partir de la p. 130, (...) la capacité d'entendre est transférée ["transferred"] du père aux enfants, et, inversement, que le refus d'entendre qui était auparavant celui des enfants est à présent celui du père » (p. 271). (C'est nous qui traduisons.)

Notre analyse du livre et de l'emploi par Sarraute du verbe *entendre* – aussi bien dans VE que dans d'autres œuvres – ne nous porte pas à souscrire à cette déduction.

110 Nous prenons cette précaution approximative car la recension de ces occurrences a été faite manuellement ; une omission est donc toujours possible.

N <sup>os</sup>	Citations suivies des numéros de paragraphes puis des pages	Contextes, locuteurs et commentaires
2.	<i>Elles s'amuse... <u>Vous les entendez ?</u> 4, p. 10</i>	Deuxième fois que le titre du roman est repris. Le père s'adresse à nouveau à l'ami.
3.	<i>Ou peut-être l'<u>entend-il</u> comme on <u>entend</u> des bourdonnements de mouches, des stridulations de criquets... 11, p. 13</i>	Le père se demande si l'ami a la même perception des rires que lui.
4.	<i>On nous <u>entend</u>... 13, p. 13</i>	Les enfants se parlent.
5.	<i>Comment a-t-il <u>entendu</u> ? 17 On riait si doucement... p. 17</i>	Les enfants se perçoivent comme étant sages et tranquilles. Différence de point de vue.
6.	<i>Mais bien sûr, ils ont vu, ils ont <u>entendu</u>, ils ont apprécié... pleinement... 19, p. 18</i>	Le père songe aux enfants qui saisissent chacun de ses gestes.
7.	<i>On connaît la musique... chaque note... toujours le même air... L'a-t-on assez <u>entendu</u>... 27, p. 23</i>	Les enfants parlent du père.
8.	<i><u>Vous les entendez ?</u> Ils s'amuse, hein ? 32, p. 26</i>	Troisième fois que le titre du roman est repris. Le père reprend cette affirmation mais ironiquement.
9.	<i>Tu l'<u>entends</u> ? Il te dit : Vous avez là une pièce superbe. Il faut répondre quand on te parle. 36, p. 29</i>	Les enfants utilisent les convenances comme une arme pour reprocher au père de changer de position ou l'empêcher de le faire.
10.	<i><u>Vous les entendez ?</u> 42, p. 33</i>	Quatrième fois que le titre du roman est repris. Le père interroge plus tard l'ami : <i>Vous n'avez pas perçu dans ce silence comme un remous ?... 45, p. 34.</i> Ce que le père voit dans ses relations avec ses enfants, l'ami forcément ne peut y être sensible tant c'est d'ordre subjectif et personnel.
11.	<i><u>Vous les entendez ?</u> Ils m'appellent... Ils m'ensorcellent, (...) Retenez-moi pour que je ne saisisse pas cette vilaine vieille bête de pierre (...) et que je ne la lance pas de toutes mes forces contre ce mur... 45, p. 35</i>	Cinquième fois que le titre du roman est repris. Le père s'adresse à l'ami. Il se sent irrésistiblement attiré par les enfants et il demande à l'ami de le protéger.
12.	<i><u>Vous entendez ce bruit, vous là-haut ?</u> Sortez, venez donc voir... 45, p. 35</i>	Le père veut que les enfants perçoivent son tumulte personnel, le

N <sup>os</sup>	Citations suivies des numéros de paragraphes puis des pages	Contextes, locuteurs et commentaires
		désarroi de sa conscience, et aussi sa volonté de se rapprocher d'eux : il retourne contre l'objet de leur différend, la « bête » métaphorique, toute la violence dont il est capable, et le détruit, pour se faire « pardonner » d'eux.
13.	<i>Mais ils paraissent ne rien entendre, ils se détournent, ils gambadent excités, (...) 51, p. 40</i>	Les enfants ne sont pas intéressés par les explications que le père leur donne au musée.
14.	<i>Ma voix, vous l'entendez, est atone, ... 59, p. 43</i>	Le père se défend devant ses enfants de manifester encore quelque intérêt à l'égard de la « bête ».
15.	<i>Ils ont l'air si francs, si affectueux... Ils doivent s'entendre si bien... 76, p. 53</i>	L'ami parle des enfants au père.
16.	<i>Quand vous avez entendu ce nom : Londres... 84, p. 58</i>	Le père se souvient d'une conversation entre lui et ses enfants à propos d'une dame « allée à Londres pour voir l'exposition d'art japonais de la Tate Gallery ».
17.	<i>On dirait des jumeaux (...) qui s'entendent si parfaitement... 84, p. 58-59</i>	Ici encore, il s'agit de personnes connues du père et des enfants et qui ont été à l'étranger.
18.	<i>Moments d'entente parfaite... 92, p. 64</i>	Il s'agit d'entente entre le père et l'ami qui partagent la même admiration pour une sculpture égyptienne au Musée de Berlin.
19.	<i>Il entend un petit ricanement... 103, p. 71</i>	Le père entend le ricanement de l'ami qui ne comprend pas son revirement dans son opinion sur la statue.
20.	<i>Il entend leurs petits rires, leurs chuchotements... 109, p. 74</i>	Les enfants ne sont pas sûrs du « ralliement » du père voulant passer de leur « côté ».
21.	<i>Oh, parfait. Il me semble que je les entends. 111, p. 76-77</i>	Les enfants reproduisent cette phrase du père comme pour en critiquer la sincérité.
22.	<i>Mais à l'entendre Gautrand serait l'un des nôtres. Notre semblable, notre égal. 113, p. 77</i>	Gautrand est le critique d'art dont l'opinion peu élogieuse sur la statue a été mentionné par le père à l'ami (p. 70).
23.	<i>J'ai entendu chaque mot, leurs ricanements. 118, p. 80</i>	Métaphore sur l'indignation du père qui irait chercher des policiers pour arrêter ses propres enfants et les dénoncerait

N <sup>os</sup>	Citations suivies des numéros de paragraphes puis des pages	Contextes, locuteurs et commentaires
		pour leurs « ricanements ».
24.	<i>Incapable d'attendre plus longtemps, il entrouvre la porte, il passe la tête... Ils ne l'entendent pas... 122, p. 82</i>	Les enfants n'entendent pas le père entrer chez eux pour surveiller leurs lectures.
25.	<i>Vous entendez : je ne veux pas de ça chez moi. 122, p. 82</i>	Le père défend à ses enfants de lire des revues qu'il juge inutile pour leur éducation.
26.	<p><i>Écoutez... ces rires... Écoutez-les bien.</i></p> <p>— <i>Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce que vous avez ?</i></p> <p>— <i>Ces rires... Vous les entendez ? Ces petits rires... comme des aiguilles... 127, p. 85</i></p>	<p>Sixième fois que le titre du roman est repris.</p> <p>Le père s'adresse à l'ami et montre son exaspération concernant les rires.</p> <p>Cf. « ces longs rires comme de fines lanières qui cinglent et s'enroulent » (218, p. 146)</p> <p>Cette métaphore rappelle le passage suivant dans <i>Portrait d'un inconnu</i> (souligné) :</p> <p><i>(...) deux femmes qui se croisent sur le seuil de la porte ou bien dans l'escalier, leur filet à la main, pressées de sortir, de rentrer, préoccupées, et rien de leur rire aigu, leur mince rire acéré qui me transperce et me cloue à l'étage au-dessus, retenant mon souffle, plein d'une attente avide : (...)</i></p> <p>PI, p. 42, Pléiade</p>
27.	<i>Vous ne les entendez donc pas ? 127, p. 85</i>	Insistance du père qui reprend son interrogation adressée à l'ami de manière négative, cette fois-ci.
28.	<i>Vous n'avez pas entendu « La quoi ? » oui, « La quoi ? ». Si féroce ment. « La quoi ? ». Si haineusement. « La quoi ? »... 138, p. 93</i>	<p>Scène métaphorique de la visite de l'assistante sociale venue constater les « sévices » qu'auraient subis les enfants.</p> <p>Ce sont les enfants qui prennent maintenant l'ami à témoin de la « férocité » de leur père lorsqu'il a entendu sa fille comparer la statue à une sculpture crétoise.</p>
29.	<i>Je n'ai pas, en entendant cette énormité, montré assez de déférence. 139, p. 94</i>	Le père explique ironiquement à l'assistante sociale que sa fille s'attendait sans doute à des félicitations de sa part pour sa déclaration.

N <sup>os</sup>	Citations suivies des numéros de paragraphes puis des pages	Contextes, locuteurs et commentaires
30.	<i>Ces rires que vous entendez... si purs aussi, n'est-ce pas ? Innocents, transparents... Comme tout est transparent, là où vous êtes... Ils s'amusez, c'est de leur âge. 142, p. 95</i>	Le père critique ouvertement l'ami qui ne voit rien dans ces rires. La phrase « <i>Ils s'amusez, c'est de leur âge</i> » est une réitération modulée par de l'ironie de la phrase du premier paragraphe du roman « <i>Ils s'amusez... Que voulez-vous, c'est de leur âge...</i> ». La modulation marque ici la distanciation que prend le père relativement à ce jugement.  On est également au premier paragraphe qui ouvre la deuxième partie du roman.
31.	<i>Il entend un remue-ménage, des chuchotements... 143, p. 96</i>	Le père monte à la chambre s'excuser de sa vive réaction auprès des enfants, et de sa fille en particulier.
32.	<i>Vous devez avoir raison... Ce sont des natures médiocres. Mais c'est de l'entendre. Dit comme ça. Formulé. C'est drôle, je ne me l'étais encore jamais dit. 146, p. 98</i>	Le père exprime à l'ami sa déception de devoir se ranger à son avis sur ses enfants « jugés » par l'ami comme étant des « <i>natures médiocres</i> ».
33.	<i>Cette fois vous n'étiez pas seul à les entendre. 148, p. 102</i>	Métaphore de la séance au tribunal. Le juge interroge le père.
34.	— <i>Vous avez entendu les rires de ces jeunes gens ? 148, p. 102</i>	Le juge interroge l'ami.
35.	— <i>Oui, je les ai entendus. 148, p. 102-103</i>	L'ami répond au juge.
36.	<i>Il entend la voix ferme qui articule lentement : Je me rappelle très bien. 149, p. 103</i>	Le père entend la voix de l'ami, témoin devant le tribunal.
37.	<i>C'était choquant de l'entendre dire du mal de ses enfants, à moi qui ne suis qu'un étranger... 149, p. 104</i>	L'ami donne son avis.
38.	<i>Du reste, l'appréhension, la peur lui ont fait sur le moment entendre « ce sont ». 149, p. 104</i>	L'ami explique que les émotions du père le portent à « entendre » (comprendre) autre chose que ce qui a été dit.
39.	<i>À écouter dans le tintamarre les airs d'une délectable vulgarité diffusés par les juke-boxes ? Vous ne les avez sûrement jamais entendus. 154, p. 107</i>	Les enfants s'adressent aux adultes pour leur dire qu'ils ne leur demandent pas de s'intéresser à leurs activités ni de les cautionner.
40.	<i>Vous les entendez ? 156, p. 108</i>	Septième et dernière fois que le titre du roman est repris.

N <sup>os</sup>	Citations suivies des numéros de paragraphes puis des pages	Contextes, locuteurs et commentaires
		L'interrogation de la première page est reprise dans le même sens qu'auparavant. Ce paragraphe clôt le premier acte de la deuxième partie du texte qui se termine par un retour à l'état du début du roman.
41.	<i>Qui l'a <u>entendu</u> ? Qui s'en souvient ?</i> 162, p. 112	Le père exprime sa révolte contre la comparaison de la statue à une sculpture crétoise et, de manière contradictoire, prétend n'y prêter même pas attention.
42.	<i>C'est fini, je ne m'en occupe plus. Qu'ils rient tant qu'ils veulent. Je n'entends pas.</i> 162, p. 112	Mouvement de rejet du père à l'égard de l'opinion des enfants qu'il déclare ne plus vouloir entendre.
43.	<i>Vous avez <u>entendu</u> ?... Bien sûr. Quelle question ! « Balade. »</i> 166, p. 116	Les enfants marquent leur triomphe de voir le père adopter leur vocabulaire. Ce mouvement du père est inverse au mouvement noté ci-dessus.
44.	<i>Tout ça, vous <u>m'entendez</u>... (...) ils démolissent systématiquement, ils brûlent, ils font sauter...</i> 176, p. 121	Le père se plaint violemment des enfants en s'adressant à l'ami.
45.	<i>Il faut se sauver qu'ils <u>n'entendent rien surtout</u>, (...) 181, p. 123</i>	On est dans une séquence imaginaire, et le père voudrait s'enfuir de la vue des enfants pour ne pas les embarrasser.
46.	<i>C'est bien triste, mon pauvre enfant, de vous <u>entendre parler de la sorte</u>. Vous vous privez de très grandes joies... Vous chagrinez votre pauvre papa...</i> 183, p. 125	L'ami s'adresse à l'un des enfants en essayant de le raisonner et de l'inciter à s'intéresser à l'art.
47.	<i>Vous ne l'avez jamais <u>entendu</u>.</i> 183, p. 125-126	L'enfant lui répond.
48.	<i>Tu <u>l'entends</u> ? Tu <u>entends ce que dit ton ami</u> ? Ce que dit ton frère, ton sosie...</i> 192, p. 130	Les enfants s'adressent au père dans une description irrévérencieuse qu'ils font de lui et de l'ami qu'ils traitent de bien-pensants.
49.	<i>Pas si fort, on va <u>t'entendre</u>... pas si fort, voyons, on <u>t'entend en bas</u>...</i> 195, p. 132	Les enfants s'adressent à l'un d'eux qui les fait rire.
50.	<i>Tu <u>n'entends pas</u> ?</i> 196, p. 133	Même contexte que pour la citation précédente.
51.	<i>Vos rires ? Quels rires ? Je n'ai rien <u>entendu</u>. J'ai juste entendu du bruit...</i>	Phrase excessivement importante parce qu'elle permet de rejeter toute

N <sup>os</sup>	Citations suivies des numéros de paragraphes puis des pages	Contextes, locuteurs et commentaires
	198, p. 134	interprétation « réaliste » du texte.
52.	<i>Vous l'avez entendu ? (...) — Oui. Tous l'ont entendu clairement : il a dit ça.</i> 200, p. 136	À une interrogation d'un des enfants, les autres affirment avoir entendu le père dénigrer la statue, la traiter de « charogne », de « pauvre déchet ».
53.	<i>Mais tout à coup : Écoutez... (...) — Enfin pas les rires exactement... les rires en soi ce n'est rien... — Non, rien, en effet... je suis heureux de vous l'entendre dire...</i> 205, p. 139	L'ami se montre heureux de voir le père se ranger à son avis sur l'insignifiance des rires.
54.	<i>(...) interrogez des milliers de gens sains, de gens normaux, il ne s'en trouvera pas un, vous m'entendez, qui ne vous dise que ça ne tient pas debout, (...) 205, p. 140</i>	L'ami, qui représente ici la voix de la sagesse populaire, se trompe dans son appréciation. Il rassure le père avec insistance : <i>Des-gosses-qui-s'amuse. Rien d'autre. Ça ne peut être rien d'autre. Vous devez refuser que ce soit rien d'autre.</i> (p. 139-140)
55.	<i>Il entend, résonnant étrangement, comme venant de très loin, une voix métallique...</i> 208, p. 140	Passage imaginaire. Le père entend la voix d'une « grande personne ».
56.	<i>Avons-nous bien entendu ? Goût. Oui, goût...</i> 210, p. 141	Les enfants répondent au jugement du père fait en rêve.
57.	<i>Je l'ai vue un matin... j'ai crié, je les ai appelés et ils sont accourus, arborant leurs visages souriants, faisant entendre leurs exaspérants petits rires...</i> 215, p. 144	Séquence de la « décoration » de la statue d'un collier en papier gaufré et attitude des enfants apostrophés par le père.
58.	<i>Non, c'est trop drôle, vous l'avez entendu ? La Joconde... des moustaches à la Joconde...</i> 219, p. 146	Le père aurait raconté aux enfants que de mauvais plaisantins avaient peint des moustaches à La Joconde de Léonard de Vinci. La séquence est occultée mais les enfants échangent des propos à ce sujet en s'en félicitant et en se moquant de « la tête » qu'il (le père) a « faite ».
59.	<i>Oui. Grand bien, vous m'entendez. Et ça suffit maintenant. Ouste, hors d'ici, disparaissiez.</i> 233, p. 154	<p><i>Le plus grand bien qui existe ici-bas, ces moments de contact, de parfaite fusion...</i> 234, p. 154</p> <p>Le père se fait menaçant envers les enfants et proclame son intérêt pour la statue, « ce talisman (...) qui vous permettra parfois pendant quelques instants, (...) de tenir en respect la mort... » 235, p. 105</p>

N <sup>os</sup>	Citations suivies des numéros de paragraphes puis des pages	Contextes, locuteurs et commentaires
60.	<i>Mais je vous parle... vous m'entendez ?</i> 236, p. 156	Le père sollicite l'attention des enfants.
61.	<i>Ce chef-d'œuvre, une pure œuvre d'art. Mériterait de figurer dans un musée. Ne l'avions-nous pas entendu proclamer ? N'avions-nous pas entendu claironner les dernières ordonnances ?</i> 241, p. 158	Rappel de la phrase dite par l'ami mentionnée au par. 45, p. 34 et au par. 86, p. 59 sur le fait que la statue mériterait de figurer dans un musée et qui a fait rire les enfants.
62.	<i>Est-ce que vous avez senti en nous entendant rire quoi que ce soit qui vous ait empêché de respirer ?</i> 243, p. 159	Les enfants prennent l'ami à témoin pour contredire la déclaration du père que les rires étaient « suffocants » (241, p. 159).
63.	<i>Tu entends ? Tu entends la voix de la raison ? Tu entends la voix de la sagesse ? Des rires innocents. De jeunes rires frais.</i> 246, p. 160	Et comme l'ami abonde en leur sens, ils s'adressent à présent au père.
64.	<i>Combien de fois ne l'a-t-on pas entendu répéter ça ? Combien de fois ne l'a-t-on pas entendu se vanter d'avoir cette chance d'être le chef de la famille la plus unie...</i> 250, p. 161	Les enfants citent les paroles du père qui témoignent d'une période passée où les relations entre lui et eux étaient harmonieuses.
65.	<i>Et voilà, il sursaute, il se tend, il lève la tête... vous entendez ?... quelque chose enfin d'intact... c'est souple, ondulant, vigoureux, vivant... c'est bien à eux... Il a fait un mauvais rêve, il ne les a pas détruits, pas abîmés, (...)</i> 270, p. 169	Le père semble se réveiller d'un cauchemar au cours duquel il avait rêvé qu'il avait détruit ses enfants.  Retour à l'état d'extase et d'éblouissement relativement au rire des enfants du début du roman.
66.	<i>Il entend de légères explosions...</i> 272, p. 169	Séquence des écriteaux contenant les qualificatifs des rires : d'abord <i>innocents</i> , puis <i>moqueurs</i> , enfin <i>sournois</i> (p. 169-171).
67.	<i>Parfait. Vous les entendez : ce sont des rires moqueurs.</i> 272, p. 170	Le père se désolidarise de l'ami. Il reconnaît la nature moqueuse des rires et l'accepte.
68.	<i>Et puis, n'entendant rien, ils risquent un coup d'œil et le voient debout (...)</i> 287, p. 177	Les enfants s'attendent à ce que le père ait une vive réaction en voyant la statue transformée en support de cendrier (285, p. 176), mais le père éteint tranquillement sa cigarette dans le cendrier et fait mine de n'avoir rien vu.

Les extraits précédents des occurrences du verbe *entendre* dans trois des œuvres de Sarraute illustrent clairement l'intérêt qu'elle démontre dans son écriture pour une communication sensitive entre ses personnages. Dans ces trois œuvres du moins, la communication passe par l'ouïe alors que dans *Le planétarium* et *Les Fruits d'or*, par exemple, les sensations privilégiées dans les échanges entre les personnages sont souvent visuelles<sup>111</sup>.

Comme l'on a pu s'en rendre compte d'après le contexte et l'analyse de ces occurrences, le verbe *entendre* n'est pas toujours employé dans le même sens et il ne porte pas toujours sur les rires.

À travers ces multiples variations de l'utilisation qu'elle fait du verbe *entendre*, Sarraute joue finement sur l'effet de répétition qui retentit aux oreilles de son lecteur pour ramener la pensée de celui-ci à l'interrogation fondamentale du père, sans pour cela tomber dans l'itération pure et simple qui aurait été banale et serait devenue lassante, à la longue. Ce faisant, elle surprend encore une fois la vigilance du lecteur puisque les idées et les locuteurs d'une répétition à l'autre sont entièrement différents et que les groupes constitués des syntagmes

---

111 Cf. « *Ce regard qu'ils ont échangé... Ils ont toujours de ces regards... Leurs yeux se cherchent, se trouvent tout de suite, s'immobilisent, se fixent, tendus, comme pleins à craquer.* » (PL, p. 43) ; « *c'est donc de là que ça vient, ce regard traqué, cet air malheureux...* » (PL, p. 97) ; « (...) *il plisse les paupières et la regarde. Un regard perçant et dur.* » (PL, p. 115) ; « *elle se penchera... tape approbatrice, regard caressant... (...)* » (PL, p. 168) ; « *elle fait exprès de le regarder avec cet air attentif, plein de considération, (...)* » (PL, p. 169) ; « *levant un regard docile, fautif, reconnaissant vers le visage penché sur elle...* » (PL, p. 182) ; « *Elle tient ses yeux braqués sur lui. Mais ce regard ne lui fait plus peur.* » (PL, p. 185) ; « *Il pose sur elle un regard calme, sévère : (...)* » (PL, p. 187) ; « *elle a fait peser sur lui un regard qu'elle a alourdi d'une charge énorme de réprobation, de mépris, (...)* » (PL, p. 200) ; « *elle a eu la force de continuer à appuyer sur lui son regard lourd, glacé, (...)* » (PL, p. 201).

verbaux composés avec *entendre* et de leurs contextes respectifs ne sont nullement interchangeables.

En outre, dans ces occurrences, Sarraute use des diverses significations et acceptions du verbe *entendre*. En effet, selon le contexte, *entendre* peut être employé pour signifier<sup>112</sup> :

- 1) percevoir par le sens de l'ouïe – c'est le sens le plus utilisé par Sarraute (notamment aux citations 1, 2, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 26, 30) ;
- 2) apprendre par la parole, lorsqu'il est suivi de *dire* pour donner *Entendre dire* (citations 32, 37, 53) ;
- 3) vouloir, exiger (citation 25) ;
- 4) comprendre (citation 38) ;
- 5) prêter l'oreille, écouter (citation 42, le verbe y est employé négativement) ;
- 6) interpréter (citation 22) ;
- 7) déclarer en affirmant (citation 44) ;
- 8) se rendre compte de quelque chose (citation 28).

Et le verbe *entendre* peut signifier aussi : admettre ; interpréter ; désirer ; apprendre ; et, sous forme négative, rejeter ; dans des locutions familières sous forme interrogative, il peut aussi marquer l'indignation ; mais l'analyse de l'ensemble des acceptions de ce verbe dépasserait le cadre de cette étude.

---

112 Pour cette analyse sémantique, nous nous sommes fondé sur *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 775.

## Notice biographique sur l'auteur du mémoire

André Debbané est né en 1953 à Saint-Nicolas, Saïda, Liban. Après des études secondaires au Lycée français de Beyrouth, il suit des cours en littérature française à l'École Supérieure des Lettres de Beyrouth, affiliée à l'Université de Lyon II, de 1972 à 1975, en même temps qu'il accomplit des études en économie à l'Université américaine de Beyrouth où il obtient un B.A. (Economics) en septembre 1975.

À Paris en septembre 1976, il poursuit ses études en littérature française et obtient une licence ès lettres (enseignement) à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) en 1977, puis un certificat d'études supérieures du deuxième cycle en littérature en 1978 et une licence d'anglais (orientation traduction) en 1979. Parallèlement, il passe l'année scolaire 1978-1979 en Angleterre comme assistant de français dans une école secondaire à Braintree, Essex.

De retour au Liban en 1980, il occupe jusqu'en 1986 les postes d'analyste des crédits commerciaux puis de chef du service des crédits documentaires dans deux établissements bancaires.

Établi au Canada depuis septembre 1986, il travaille à Montréal, d'abord comme traducteur financier dans une maison de courtage, puis depuis 1989, comme responsable de la traduction et de la francisation chez GMACCL, la filiale canadienne de General Motors spécialisée dans le financement automobile.

André Debbané est, en tant que traducteur agréé, membre de l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec.