

## **ABSTRACT**

Title of dissertation : NATHALIE SARRAUTE: LE PACTE DE LECTURE

Jocelyne R. Silver, Doctor of Philosophy, 2005

Dissertation directed by : Professor Madeleine Cottenet-Hage  
School of Languages, Literatures and Cultures

This study explores the various strategies used by the French writer Nathalie Sarraute, associated with the « Nouveaux Romanciers » in the middle of the twentieth century, in order to establish a contract between the author and her readers by systematically and explicitly inscribing the narrator and the narratee, or the sender and the receiver, in her text. One of the objectives of this contract is the enactment of a reading pedagogy whereby Sarraute leads her reader into the decoding of the text.

The study examines :

- 1) the two zones of « transaction » which inform the relationship between the author and the reader prior to the reading process : the paratext and the generic codes.
- 2) the narrative strategies that bind the narrator and the narratee in the text : deictics, modalisation and dialogism.
- 3) the demands made upon the reader in the process of reading and interpreting the text.

This study uses a multidisciplinary approach which draws on key currents in the sociology of literature, such as Pierre Bourdieu's field theory and Alain Viala's sociopoetics, as well as in theories of narrative, i.e. narratology (Gérard Genette and Gerald Prince) and literary pragmatics (Dominique Maingueneau).

**NATHALIE SARRAUTE: LE PACTE DE LECTURE**

by

Jocelyne R. Silver

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School  
of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

2005

Advisory Committee :

Professor Madeleine Cottenet-Hage, Chair  
Professor Joseph Brami  
Professor Tom Field  
Professor Isabelle Gournay  
Professor Pierre Verdaguer

©Copyright by

Jocelyne R. Silver

2005

## TABLE DES MATIERES

Introduction.....	1
Chapitre I    Cadre théorique.....	11
Chapitre II    Les lieux de transaction .....	21
A. Le paratexte .....	21
1. le péritexte .....	21
a. le nom d’auteur.....	22
b. le titre.....	27
c. la préface.....	35
d. le prière d’insérer.....	39
e. dédicaces et épigraphes.....	46
f. les illustrations de couverture.....	48
2. l’épitexte.....	57
a. les écrits critiques.....	58
b. les interviews et les entretiens.....	63
B. Les catégories génériques.....	68
Chapitre III    Le plan textuel.....	82
A. Inscription du destinataire et du destinataire dans le texte.....	82
1. les déictiques.....	84
a. les pronoms personnels.....	84
b. les déictiques spatio-temporaux.....	90
c. les démonstratifs.....	97
2. La modalisation.....	100
3. Le dialogisme.....	111
a. la polyphonie.....	113
b. l’oralité.....	120
c. l’intertextualité.....	130
d. le stéréotype.....	135
B. Postures adoptées par l’auteur : habitus, éthos, stratégies littéraires....	149
Chapitre IV    Le plan de la lecture.....	164
Conclusion .....	178
Bibliographie .....	187

## INTRODUCTION

Pour faciliter la communication littéraire, il est souhaitable que s'instaure ce que les narratologues ont appelé un « pacte de lecture », c'est à dire une entente tacite entre l'auteur et le lecteur autour d'un texte, une rencontre de leurs anticipations réciproques. La présente étude se propose d'examiner la nature du pacte de lecture qui se noue entre Nathalie Sarraute et ses lecteurs et de détecter ce faisant les figures du destinataire et du destinataire inscrites dans le texte et dans son paratexte. S'il est vrai que « Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux l'image du lecteur auquel ils sont destinés »<sup>1</sup>, le texte, pour se rendre intelligible, doit solliciter le destinataire qu'il se propose d'attirer en inscrivant celui-ci dans sa trame même.

L'œuvre de Nathalie Sarraute, qui a débuté officiellement à la parution de Tropismes en 1939, a rencontré alors, à l'exception de très rares articles louangeurs, l'incompréhension ou au mieux l'indifférence de la critique dans son ensemble. La parution des essais critiques, réunis sous le titre de L'Ere du soupçon en 1956, a finalement attiré l'attention des milieux littéraires sur sa mince production (trois œuvres jusque là) et c'est en 1965, après la sortie de son cinquième roman, Les Fruits d'or (1963), que lui a été consacré le premier ouvrage critique, Nathalie Sarraute de Mimika Cranaki et Yvon Belaval. Dans leur introduction, ces auteurs articulent la question qui exprime le désarroi de la critique face à l'œuvre de Nathalie Sarraute : « Que faire avec Nathalie Sarraute ?... que faire avec un auteur qui refuse le jeu, pour qui tout personnage, littéraire ou réel n'est qu'un masque, une convention, une poupée pour musée

Grévin ?”(9), (cité par Sarah Barbour, 1993:25).

En effet, son œuvre résiste à la critique traditionnelle qui s’attache à tout ce qui est précisément évacué dans les romans sarrautiens : les personnages, l’intrigue, la linéarité du récit, et qui par dessus tout recherche l’auteur à travers son oeuvre. Dans les monographies de l’œuvre qui paraissent par la suite, les auteurs adopteront une approche thématique et analyseront les intentions de l’auteur tout en étant conscients de l’insuffisance de cette approche. Ils appelleront de leurs vœux une « nouvelle critique » apte à rendre compte des œuvres de Sarraute et de celles des autres Nouveaux Romanciers .

Il faut ici définir dans ses grandes lignes le projet littéraire de Sarraute. Dès Tropismes (1939) et jusqu’à sa dernière œuvre Ouvrez (1997), elle tentera inlassablement d’explorer, au plus profond des replis de la conscience, aux limites même du dicible, ce qui est ressenti. Pour ce faire elle s’attachera à capter ce qu’elle nomme les « tropismes » et à mettre en évidence les « sous-conversations » c’est-à-dire les échanges non verbaux qui sous-tendent nos gestes et nos paroles. Dans la préface de son ouvrage théorique L’Ere du soupçon (1956), elle définit ainsi les « tropismes » :

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l’origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu’il est possible de définir. Ils me paraissaient et me paraissent encore constituer la source secrète de notre existence. (OC, 1554)

Cette substance psychique se constitue de toutes les réactions méconnues qui

surgissent dans nos relations avec l'extérieur et avec autrui. Ces sensations, ces sentiments, ces émotions, ces mouvements intérieurs ténus et fugitifs mais pourtant violents passent inaperçus la plupart du temps. Sarraute a consacré toute son œuvre à l'exploration de ce domaine dont elle a fait sa vocation exclusive. Dans ses romans et dans son théâtre, elle met en scène d'une façon à la fois comique et tragique ces mouvements infimes qui constituent, pour elle, l'essentiel de la vie psychique.

La substance tropismique indéterminée, se déroband sans cesse, a besoin du langage pour accéder à l'existence mais se fige et s'abîme dès qu'elle est « écrasée sous la gangue du visible, du déjà connu, du déjà exprimé, du conventionnel » (« La littérature aujourd'hui », 49). De là la singularité du projet stylistique sarrautien qui se propose de restituer cette matière tropismique intouchée par une « forme neuve » qui lui conserverait sa vitalité. On comprend alors l'importance du langage dans cette démarche, ainsi que Sarraute l'explicitera :

Le lien indissoluble entre la réalité inconnue et la forme neuve qui la crée, fait que toute exploration de cette réalité constitue une exploration du langage. Et il arrive parfois au cours du travail qu'une recherche portant sur le langage déclenche et fasse affluer une nouvelle sensation. (« La littérature aujourd'hui », 49)

Revenons à présent aux études critiques qui ont ponctué l'œuvre de Sarraute. Dans les années 1970 et 1980 une nouvelle vague d'ouvrages critiques, dont celui de Micheline Tison- Braun<sup>2</sup> et celui de Françoise Calin<sup>3</sup>, mêlent à l'analyse thématique l'analyse stylistique et commencent à prendre en compte le lecteur inscrit dans le texte et

la dimension discursive des œuvres de Sarraute. Il faut rappeler ici que les années 1970 sont marquées par la critique post-structuraliste qui place justement le lecteur au centre de ses préoccupations alors que la critique traditionnelle, préoccupée uniquement de la personne de l'auteur, avait totalement ignoré celui-là<sup>4</sup>.

La critique post-structuraliste réunit toute une génération d'écrivains et de critiques, tels que Foucault, Derrida, le groupe de Tel Quel (du nom de la revue animée par Philippe Sollers auquel se joindra Julia Kristeva), autour de Roland Barthes à la fin des années 1960. Par ses prises de positions, cette école critique a modifié les fondements de la critique traditionnelle qui tendait à considérer l'œuvre d'art comme un objet clos, figé, achevé, dégageant un sens unique. Pour les post-structuralistes le texte moderne est, au contraire, pluriel et ouvert ; il n'est pas pourvu d'un signifié dernier dont l'auteur serait l'origine. Umberto Eco, qui partage les vues de cette école critique, analyse, dans son essai, L'œuvre ouverte (1962), l'œuvre d'art comme un système de signes indéfiniment traduisibles et cette ouverture à différentes interprétations institue un nouveau type de rapports entre l'artiste et son public, un nouveau fonctionnement de la perception artistique où le lecteur passe du statut de consommateur à celui de producteur, contribuant ainsi à faire l'œuvre d'art. Roland Barthes à son tour écrira dans son essai « La mort de l'auteur »<sup>5</sup> :

[...] un texte est fait d'écritures multiples... mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite



une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit . (1968 ) .

Si Sarraute s'est soigneusement démarquée des prises de position de la critique post-structuraliste, ainsi qu'elle l'a d'ailleurs fait vis-à-vis de tout autre mouvement critique ou littéraire, elle n'en a pas moins adhéré à nombre de leurs propositions. C'est ainsi que les réflexions de Barthes formulées ci-dessus ont une résonance particulière lorsque l'on se penche sur l'œuvre de Sarraute car cette œuvre actualise dans une large mesure ces principes esthétiques, notamment par l'évacuation de la personne de l'auteur, la place centrale ménagée au lecteur et la riche intertextualité qui trame le texte. L'œuvre de Sarraute est un texte moderne dans le sens où l'entendent les post-structuralistes c'est-à-dire « pluriel et ouvert » et de la création duquel le lecteur est partie prenante.

C'est précisément la question du lecteur et de sa lecture qui nous préoccupe ici et à cet égard le livre de A. S. Newman, Une Poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute (1976) marque un tournant dans la critique de l'œuvre sarrautienne. Newman s'intéresse à l'acte de lecture en soi pour montrer comment l'écriture sarrautienne propose ou plutôt impose de nouvelles stratégies de lecture, « comment les romans forment leur lecteur » (13). Depuis la parution du livre de Newman, d'autres monographies<sup>6</sup> ont paru qui se sont penchées sur la participation requise du lecteur

sarrautien à l'élaboration de la signification et sur la part de créativité qui lui est laissée par le texte. De nombreux articles critiques ont étudié tel ou tel aspect stylistique de l'écriture de Sarraute en se plaçant du point de vue du décodeur, c'est-à-dire du lecteur, mais il n'y a pas eu à notre connaissance d'étude consacrée spécifiquement au pacte de lecture à l'oeuvre dans et autour des romans sarrautiens, ainsi que nous nous proposons de l'entreprendre ici.

Notre choix d'aborder le texte sarrautien à travers l'étude du pacte de lecture qu'il met en oeuvre a découlé de l'énergie exceptionnelle de la relation auteur/lecteur, immédiatement perceptible à la lecture des textes. Sarraute a constamment revendiqué la singularité et la continuité d'une démarche esthétique -- elle n'a pas dévié de son projet initial au cours de sa longue carrière -- qui exige, pour s'actualiser, la coopération totale et sans faille du lecteur. Consciente de cette nécessité, Sarraute a recherché avec un acharnement peu commun ce partenariat sans lequel ses écrits resteraient lettre morte. Elle exige donc de son lecteur qu'il l'accompagne fidèlement, lui fasse confiance, la critique au besoin mais demeure présent, c'est-à-dire, qu'il ne referme pas le livre. C'est cette particularité de la démarche sarrautienne qui donne au pacte de lecture toute sa portée.

De nombreux(ses) critiques universitaires fort compétent(e)s, dont Valérie Minogue et Ann Jefferson, qui ont participé à l'édition des Œuvres Complètes<sup>7</sup> de Sarraute dans la Bibliothèque de la Pléiade, ainsi que Sabine Raffy, se sont penchées sur des aspects de l'oeuvre qui touchent au pacte de lecture, mais aucun(e) d'entre eux (elles) n'a fait le travail de synthèse que nous proposons ici, et qui, sans prétendre être

exhaustif, offre une perspective différente sur l'œuvre.

Notre approche, s'appuyant sur les concepts de la pragmatique littéraire<sup>8</sup> et des théories de l'énonciation qui considèrent le texte littéraire comme relevant d'une activité de communication, nous paraît particulièrement bien adaptée à l'étude de l'œuvre sarrautienne parce que celle-ci est éminemment dialogique<sup>9</sup> et que le lecteur est au cœur de la multitude de « discours<sup>10</sup> » qui la traversent. La place du lecteur inscrit dans l'œuvre sarrautienne est bien sûr considérable ; celui-ci fait l'objet de tous les soins mais aussi de toutes les inquiétudes de l'auteur qui l'interpelle constamment soit pour le persuader, le cajoler soit pour le tenir à distance. La relation de Sarraute au lecteur se manifeste dans le texte par de multiples procédés narratifs que nous tenterons d'analyser et qui exigent du lecteur qu'il mobilise toutes ses capacités interprétatives.

Envisager l'œuvre sarrautienne en terme de « discours » littéraire nous paraît particulièrement approprié dans la mesure où le thème exclusif de l'œuvre est précisément le rapport à l'autre, l'affrontement des consciences et les mouvements tropismiques qui en résultent. Dans les pièces et les romans les personnages sont évacués et remplacés par des consciences qui sont des « êtres de discours » agités par une substance psychique s'exprimant évidemment à travers le langage. Sarraute s'est donnée justement pour tâche d'explorer l'intentionnalité à l'œuvre dans ce langage et les dispositifs d'énonciation de celui-ci avec une minutie et une pénétration extrêmes. L'œuvre nous offre un corpus linguistique d'une richesse exceptionnelle et l'on peut trouver bien des concordances entre la démarche sarrautienne et les travaux des sociolinguistes sur le dialogue et plus généralement sur « l'usage de la parole », ceci étant

justement le titre de l'un des ouvrages de Sarraute.

Une approche de la réception et plus particulièrement de la lecture nous semble également justifiée car l'œuvre sarrautienne est éminemment auto-réflexive, c'est-à-dire qu'elle est centrée sur une réflexion sur la littérature, la pratique de l'écriture et sur la lecture et l'interprétation du texte comme nous essayerons de le montrer.

Sarraute, dont la démarche esthétique allait à l'encontre de nos habitudes mentales les plus ancrées, de « l'épaisse paroi qui protège nos habitudes de sentir contre toutes les perturbations » (« Roman et réalité », Oeuvres Complètes, 1965), ne pouvait manquer de provoquer la résistance des lecteurs de romans traditionnels qui ont découvert ses premières œuvres. D'où la nécessité pour elle de définir clairement, d'une part son projet esthétique, d'autre part ce qu'elle attend du lecteur ; c'est ce qu'elle s'attachera à énoncer explicitement dans ses écrits théoriques et métaphoriquement dans ses fictions. Elle mettra ainsi en place un parcours de lecture, c'est-à-dire un dispositif destiné à orienter la lecture, qui est aussi un « pacte de lecture » entre le texte et ses lecteurs pour s'assurer que ceux-ci puissent la suivre.

C'est ce pacte de lecture que nous tenterons de déchiffrer en envisageant trois plans sur lesquels celui-ci se joue: 1) le paratexte<sup>11</sup> et les catégories génériques, 2) le texte, 3) l'activité de lecture. Ces trois plans seront détaillés à la fin du chapitre sur le cadre théorique par lequel nous allons commencer cette étude.

## Notes

1. Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature », in Situations II, Paris, Gallimard, 1942, 1947, p.92.
2. Micheline Tison-Braun, Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité, Paris, Gallimard, 1971.
3. Françoise Calin, La vie retrouvée, étude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute, Minard, Les Lettres Modernes, 1976.
4. Entre ces deux critiques, la critique structuraliste s'était, elle, penchée essentiellement sur les structures du texte.
5. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in Roland Barthes, Œuvres Complètes, Tome 2, Paris, Seuil, 1993.
6. Nous nous référons essentiellement aux monographies suivantes :  
Valérie Minogue, Nathalie Sarraute and the war of the words : a study of five novels, Edinburgh university Press, 1981.  
André Allemand, L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.  
Sabine Raffy, Nathalie Sarraute romancière, Espaces intimes, Peter Lang, 1988.
7. Nous nous référerons, dans cette étude, à l'édition des Œuvres Complètes (OC) de Nathalie Sarraute dans la Bibliothèque de La Pléiade.
8. Cette théorie sera présentée dans le cadre théorique (chapitre 1).
9. Au sens bakhtinien du terme (cf. dialogisme, III A<sub>3</sub>).

10. C'est Emile Benveniste qui a introduit la distinction entre le discours où « quelqu'un s'adresse à quelqu'un » et le récit où « les événements semblent se raconter eux-mêmes (1966 : 242).

11. Ce terme sera défini dans le cadre théorique.

## CHAPITRE I : CADRE THEORIQUE

### **Objectifs et questions à débattre / esquisse du modèle théorique/ méthodologie**

Avant de décrire l'appareil théorique sur lequel s'appuyera la présente étude du pacte de lecture qui se noue entre l'auteur et le lecteur du texte sarrautien, il faut noter que le terme « lecteur » recouvre plusieurs réalités distinctes. Il est nécessaire de préciser auxquelles de ces réalités on se réfèrera. Dans cette étude, l'accent sera mis sur trois instances de la réception, étroitement liées : le narrataire, le lecteur implicite et le lecteur effectif du texte.

Gérald Prince, dans son « introduction à l'étude du narrataire » (1973), propose de celui-ci la définition suivante : «[...] toute narration présuppose (au moins) un narrateur mais encore (au moins) un narrataire, c'est-à-dire quelqu'un à qui le narrateur s'adresse » (178). Le narrateur n'est pas nécessairement identifiable à l'auteur ; de même, le narrataire ne doit pas être confondu avec le lecteur effectif du texte bien qu'il ne soit pas totalement étranger à celui-ci. D'autres théoriciens (Genette et Todorov) s'accordent pour penser que l'image du narrateur et celle du narrataire étant étroitement dépendantes l'une de l'autre, il est indispensable d'étudier la relation qui existe entre narrateur et narrataire pour discerner la figure du narrataire dans le texte. La présence du narrataire peut être plus ou moins marquée, elle se fait sentir dès que le narrateur s'adresse à un interlocuteur . Dès qu'un « je », instance énonciatrice du texte, dialogue avec un « vous », partenaire présent lui aussi dans le texte, ou bien par le biais de marqueurs dialogiques tels que questions, déclarations, négations, comparaisons etc...une figure du destinataire se

profile.

Le lecteur « implicite » de Wolfgang Iser (1976) est le lecteur présupposé par le texte et inscrit dans sa trame même. Selon Iser, tout permet de supposer que chaque texte littéraire est porteur de structures formelles et sémantiques adaptées aux connaissances et capacités du lecteur qu'il vise. Le sens est le résultat d'un échange entre le texte et le lecteur.

Le lecteur effectif est une réalité sociologique, on peut tenter de l'inclure dans une catégorie culturelle, d'en dresser un profil social mais peut-on espérer appréhender un être de chair et d'os ? Le lecteur réel reste une abstraction qui ne peut donner lieu qu'à de simples conjectures.

La présente étude adoptera une approche pluridisciplinaire qui fera appel aux apports des courants de la sociologie de la littérature que sont la sociologie des champs de Pierre Bourdieu (1992) et la sociopoétique d'Alain Viala (1993). Elle empruntera aussi aux théories de la narration que sont la narratologie (Genette et Prince), la pragmatique littéraire et les théories de l'énonciation (Dominique Maingueneau). Procédons à présent à une revue des caractéristiques de ces différentes approches et voyons l'intérêt qu'elles présentent pour notre étude du pacte de lecture.

La sociologie de la littérature considère la littérature comme faisant partie de la vie sociale et tout texte littéraire comme un objet de communication. Le texte littéraire n'existe en tant que tel que dans la mesure où il s'adresse à un « autre » qui le reçoit ; c'est dire qu'il est envisagé comme « discours » (ou énonciation dans la terminologie de



E. Benveniste) pris en charge par un sujet et conçu en fonction d'un interlocuteur. Cette conception discursive du texte littéraire a été reprise par Pierre Bourdieu qui avance l'idée que toute œuvre est conçue selon la logique propre du champ littéraire, qu'elle subit les influences de ce champ et que celui-ci est à son tour modifié par l'œuvre. Il définit le champ littéraire comme un champ de forces, une « structure de relations » entre les écrivains, les éditeurs, les critiques et les lecteurs, la création, la publication, la lecture et les œuvres. A l'intérieur de cet espace, les agents, objets et institutions littéraires entrent en compétition pour exercer leur domination et obtenir des gains matériels et symboliques (Les Règles de l'art, 1992).

La thèse de Bourdieu a le mérite d'inscrire les pratiques littéraires dans l'espace social des positions occupées par les participants qui agissent au sein du champ littéraire, et de considérer les œuvres comme des prises de position, conscientes ou non, de la part de leurs auteurs. Ces prises de positions, revendications esthétiques des écrivains et emploi des codes collectifs que sont la langue et le genre de leurs œuvres, aspirent à être perçues et partagées par le lecteur qu'elles sollicitent. Elles ne peuvent être dissociées des dispositions manifestées par les écrivains, ce que Bourdieu analyse en terme d'« habitus », c'est-à-dire de réflexes culturels incorporés, acquis, de social passé dans la personne jusque dans son inconscient. Ces habitus s'observent dans le texte à partir de l'inscription du destinataire, puisque la figure proposée de celui-ci désigne des habitus de lecture et des habitus esthétiques que le texte fait sien. Ces habitus s'observent également à partir des spécifications génériques et stylistiques.(Bourdieu, 1992)

Ainsi que l'ont montré de nombreux critiques dont Jean Pierrot (1990), la figure

de l'écrivain, sa condition et sa carrière occupent dans l'œuvre de Sarraute une place exceptionnelle. Nombre de ses livres ont pour sujet les milieux littéraires et sont particulièrement centrés sur la personnalité d'écrivains. Les concepts de champ littéraire, d'habitus et de textes comme prise de position au sein du champ, sont donc des outils fort utiles pour analyser la problématique essentiellement esthétique et littéraire qui s'exprime dans ces œuvres. On essayera de comprendre comment les positions et les prises de position de Sarraute, au sein d'un champ en constante transformation, transparaissent dans ces romans ; et comment les caractéristiques de l'habitus de Sarraute y sont représentées.

La théorie bourdieusienne a influencé de nombreux chercheurs dont Alain Viala qui reprend la sociologie des champs mais voit la nécessité de lui associer une étude « des œuvres prises d'abord dans leur textualité, et analysées « de l'intérieur » avant d'être rapportées aux conditions et cheminements de leur gestation et signification » (Viala, 1993 :181) ainsi qu'il a souvent été reproché à la méthode de Bourdieu de le faire. Pour désigner l'orientation de son projet, Viala emploie le terme de « sociopoétique », terme repris à P. Hamon (1984). La sociopoétique de Viala articule la sociologie des champs (avec ses caractéristiques mentionnées plus haut), qui étudie la position des interlocuteurs (auteur et lecteur) en tant qu'agents sociaux dans la communication littéraire, à la poétique qui étudie la relation qui se noue dans le discours entre destinataire et destinataire du texte. La sociopoétique prend en compte dans l'analyse des œuvres les catégories étudiées par les poéticiens, à savoir, le paratexte, le genre, le point de vue narratif...qui sont aussi des lieux privilégiés d'échange entre les interlocuteurs de la

communication littéraire. Considérons à présent en quoi le paratexte et le genre nous intéressent dans l'étude du pacte de lecture.

C'est Gérard Genette qui, dans Seuils (1987), définit le « paratexte » comme l'ensemble des dispositifs qui accompagnent un texte, l'entourent et le prolongent pour assurer sa réception sous la forme d'un livre (1987:7). A l'intérieur du paratexte, il distingue le péri-texte et l'épi-texte. Le péri-texte comprend : la présentation matérielle du livre (format, jaquette, illustrations de couverture), l'édition et la collection, le nom d'auteur, le titre, le sous-titre générique, la préface, la dédicace, l'exergue, le prière d'insérer, la bibliographie « du même auteur », les commentaires de toute sorte ; tous les signes provenant de l'auteur, de l'éditeur ou du distributeur, signes qui orientent la réception du texte et déterminent son usage.

L'épi-texte quant à lui comprend l'ensemble des productions périphériques qui glosent sur le texte en dehors de la matérialité du livre, ce sont : les interviews, entretiens, colloques, débats, les comptes rendus et articles journalistiques, les essais critiques de l'auteur. L'épi-texte comprend d'une manière générale tout ce qui introduit à la lecture du texte et tout ce qui contribue à sa promotion.

C'est à partir des années 70 que Genette et d'autres chercheurs (Duchet, Compagnon) ont contribué à cerner l'importance du paratexte comme espace d'échange, de transaction entre l'auteur et son public. Le public ou destinataire du paratexte comprenant l'ensemble des lecteurs, ceux-ci orienteront leur lecture par rapport au paratexte, perçu comme un protocole de lecture mais aussi comme un pacte de lecture entre auteur et lecteur. Certains éléments du paratexte tels que l'illustration de couverture,

le titre ou une interview s'adresseront aux lecteurs potentiels alors que d'autres éléments tels que la préface ne toucheront que les lecteurs effectifs du texte.

L'étude du cadre générique fait l'objet d'une attention particulière car le genre est « ce qui inscrit le texte dans un code social de poétique » (Viala, 1993 :212). L'indication de genre figure en bonne place dans le périphrase, elle annonce le type de texte proposé au lecteur ; c'est donc le genre qui fonde le pacte de lecture initial entre auteur et lecteur en orientant la réception du texte car le lecteur, sachant à quel genre il va avoir affaire, structure ses attentes en conséquence. Les œuvres peuvent, soit s'inscrire exactement dans les limites d'un genre, soit jouer avec les contrats génériques (en mêlant plusieurs genres, en s'y soumettant de manière ironique, en les parodiant...), soit enfin se présenter hors de tout genre. (Maingueneau, 1997: 122). Nous tâcherons de discerner dans laquelle de ces catégories se situent les œuvres sarrautiennes.

La sociopoétique s'intéresse aussi à l'image que l'auteur propose de lui-même dans le texte par la voix de l'énonciateur, cette image étant désignée sous le nom d'éthos de l'écrivain. La notion d'éthos comprend d'une part les habitus de l'écrivain et du lecteur mis en œuvre dans le texte, d'autre part les postures adoptées par l'auteur, à savoir les positions successives occupées par l'auteur dans le champ littéraire, ce qui permet de déceler une stratégie littéraire.

La narratologie, dans son analyse du fonctionnement des récits, s'intéresse particulièrement à la relation qui se noue entre narrateur et narrataire dans le texte. Gérard Prince, avec son concept de narrataire, nous fournit un outil d'exploration du destinataire inscrit dans la trame du texte. Les marques textuelles telles que l'apostrophe, les

interlocutions, les déictiques, les verbes à l'impératif signalent la présence du narrataire mais définissent aussi ses rapports avec le narrateur et par là nous renseignent sur l'identité de ce dernier. Le narrateur peut marquer sa présence dans le texte en s'imisçant pour juger, pour évaluer les êtres et les objets. Autrement dit, le narrateur intervient dans le texte par le biais des modalisations c'est-à-dire toutes les expressions affectives et évaluatives (certitude, doute, surprise) qui indiquent l'attitude du sujet parlant vis à vis de son interlocuteur, du texte et de lui-même. La modalisation sera étudiée à travers ses différentes manifestations dans le texte même de Sarraute.

La pragmatique littéraire et les théories de l'énonciation s'intéressent également à la dimension discursive du langage conçu comme une « activité qui modifie une situation en faisant reconnaître à autrui une intention pragmatique » (Maingueneau, 1997). Le discours n'exprime donc plus une intériorité mais devient un réseau complexe de stratégies destinées à influencer le destinataire. Nous tâcherons d'identifier les stratégies à l'œuvre dans le texte sarrautien en nous préoccupant non plus uniquement de l'énonciateur mais plutôt du couple formé par celui-ci et son interlocuteur.

Au niveau de l'activité de lecture et d'interprétation des textes le pacte de lecture a été l'objet direct ou indirect de nombreuses recherches théoriques sur la lecture dont les travaux de l'« Ecole de Constance » ou « Esthétique de la réception » avec les concepts d'« horizon d'attente » de Hans Robert Jauss (1978) et de « lecteur implicite » de Wolfgang Iser (1988). Considérons à présent ces théories.

Dans son œuvre Pour une esthétique de la réception, Jauss envisage ainsi le dialogue entre les œuvres et les lecteurs :

[l]’effet de l’œuvre et sa réception s’articulent en un dialogue entre un sujet présent et un discours passé », ce qui suppose que « le sujet présent découvre la réponse implicite contenue dans le discours passé et la perçoit comme une réponse à une question qu’il lui appartient à lui de poser maintenant » (1978 :247)

Nous essaierons de montrer comment Sarraute incite le lecteur à user de son texte comme d’un tremplin pour explorer sa propre intériorité.

La notion de « lecteur implicite » d’Iser est liée à la théorie de Jauss. Ainsi le « lecteur implicite » « concrétise » les intentions schématisées du texte en se basant sur ses valeurs personnelles et sur l’expérience acquise au cours de son existence, expérience qui se modifie au fur et à mesure de la lecture. Le lecteur implicite se définit dans ce double mouvement d’élaboration du texte d’une part et d’autre part de révisions, d’ajustements constants de son point de vue dans sa relation dialectique avec le texte. Toujours selon Iser, le rôle du lecteur consiste ensuite, par tout un jeu d’inférences et de conjectures, à combler les « vides.», les « blancs » ou lieux d’indétermination qui caractérisent le texte littéraire et suscitent justement l’activité créatrice du lecteur. On peut avancer que Sarraute a fait de son œuvre la dramatisation même de ces lieux d’indétermination. Elle se confronte au fugace et à l’indicible, travaille les blancs de la parole, les trous de mémoire, le suspens de la phrase. Sa poétique de l’allusion, de l’indécision fait la part belle au « lecteur implicite », elle est une invite à la créativité de celui-ci.

Le pacte ou contrat de lecture, qui met en rapport les connaissances et les objectifs du lecteur avec la matière d'un texte et les visées de son auteur, se joue donc sur trois niveaux qui feront chacun l'objet d'un chapitre dans la présente étude dont nous proposons le plan suivant:

A. La relation entre l'auteur et le lecteur se noue tout d'abord à travers deux lieux de transaction, d'une part le paratexte, d'autre part les catégories génériques :

1) Le paratexte est composé du péri-texte et de l'épi-texte :

a) le péri-texte comprendra : le nom d'auteur, le titre, la préface, le prière d'insérer, les dédicaces et épigraphes et enfin les illustrations de couverture.

b) l'épi-texte comprendra : les écrits critiques, les interviews et entretiens.

2) Les catégories génériques.

B. Dans le texte même, le pacte de lecture s'instaure entre le narrateur et le narrataire, ces deux instances remplissant une fonction de relais entre l'auteur et le lecteur. Nous étudierons :

1) l'inscription du destinataire et du destinataire dans le texte à travers :

a) les déictiques qui comprendront : les pronoms personnels, les déictiques spatio-temporaux et les démonstratifs.

b) La modalisation.

c) Le dialogisme qui comprendra : la polyphonie, l'oralité, l'intertextualité et le stéréotype.

2) Les postures adoptées par l'auteur : habitus, éthos, stratégies littéraires.

C. Au niveau de l'activité de lecture et d'interprétation des textes, le pacte de

lecture s'établit entre les œuvres et leurs lecteurs.



## CHAPITRE II : LES LIEUX DE TRANSACTION

*« Je passe donc des heures longues devant les livres, dans une des librairies de mon parcours, essayant de déduire, de la lecture des quatrièmes de couverture, des notices bio-bibliographiques, s'il y en a, des titres et des premières phrases, si je peux me risquer à investir dans une nouvelle romancière (il s'agit d'un investissement émotionnel de lecteur, le coût financier étant modéré, puisque je n'achète d'inconnues que des 'paperbacks') ».*

Jacques Roubaud<sup>1</sup>

### A LE PARATEXTE

Dans ce chapitre, nous examinerons donc la relation qui se noue entre l'auteur et le lecteur à travers deux lieux de transaction, d'une part le paratexte, d'autre part les catégories génériques. Le paratexte comprend, comme nous l'avons dit dans le premier chapitre (cf. le cadre théorique), le péri-texte et l'épi-texte dont nous n'analyserons pas tous les éléments mais seulement ceux d'entre eux qui nous paraissent les plus pertinents à l'étude du pacte de lecture.

#### 1. LE PERITEXTE

Dans les pages qui suivent, nous examinerons tout d'abord un choix d'éléments

du péritexte de l'œuvre de Sarraute tels que le nom d'auteur, les titres, la préface, la prière d'insérer, les dédicaces et épigraphes et enfin les illustrations de couverture et nous tenterons d'y déceler l'inscription d'un destinataire et d'un destinataire et la nature du « pacte de lecture » qui se noue entre eux.

#### **a. Le nom d'auteur**

Nathalie Sarraute a choisi de signer son œuvre de son prénom et de son nom de femme mariée. La reconnaissance du nom d'auteur par le lecteur du texte littéraire joue un rôle essentiel dans son anticipation du plaisir ou du gain culturel escomptés par la lecture du livre et donc dans sa décision d'acquiescer celui-ci. A l'époque de la publication de ses trois premiers ouvrages de 1939 à 1959, par conséquent pendant les vingt premières années, le nom de Sarraute n'a aucun effet sur le public car il n'est pas reconnu et ceci malgré la préface à Portrait d'un inconnu (1948) signée du plus célèbre des intellectuels de l'époque, Jean-Paul Sartre, alors au faite de sa renommée. Le nom de Sarraute ne sera reconnu, par les lecteurs qui s'intéressent à l'avant-garde littéraire, qu'à partir de son association au Nouveau Roman, après la publication de son volume d'essais critiques, L'Ere du soupçon en 1956.

Un demi-siècle plus tard, Sarraute, alors à l'apogée de sa gloire littéraire, mais seulement auprès de la portion cultivée du public, publiera Enfance (1983), petit livre qui marquera un tournant dans sa côte de popularité. En effet, Enfance, évocation touchante d'une enfance douloureuse, a captivé lecteurs et critiques qui, malgré les dénégations

répétées de l'auteur, percevront dans cet ouvrage une autobiographie. L'intérêt suscité par Enfance lui a valu une publicité que les autres ouvrages de Sarraute n'ont pas connue, à savoir une trentaine de comptes rendus parus dans la presse, la place en tête de liste des livres choisis par Le Nouvel Observateur en Août 1983, un numéro spécial du Magazine littéraire la même année et de même l'année suivante dans les revues L'Arc et Digraphie. En 1984 également sa popularité gagne l'étranger, le prix Grinzane-Cavour lui est décerné par un jury turinois composé de critiques littéraires mais aussi d'élèves de classes terminales. Les comptes rendus et articles incluent de nombreuses photos de Nathalie Sarraute enfant. (cf. Accueil de la critique, OC 1944). En raison du parfum d'autobiographie qui émane d'Enfance dont la narratrice et l'héroïne se nomment indifféremment Nathalie ou Natacha, le nom de Sarraute, alors reconnu par un public plus large, deviendra le point de focalisation de l'attente du lecteur. Ce nom implique totalement l'auteur du texte, et à lui seul institue le « pacte autobiographique » qui, ainsi que l'ont montré les travaux de Philippe Lejeune (1975), nécessite une identité présumée de nom entre auteur, narrateur et héros.

La décision par Sarraute de garder son prénom n'est pas insignifiante car le prénom révèle, sauf dans le cas d'un prénom ambigu<sup>2</sup>, le sexe de l'auteur, et par là il devient une inscription de lecture qui oriente la réception de manière décisive. Les interviews de Sarraute nous apprennent qu'elle a continuellement cherché à se distancer de toute notion de littérature ou d'écriture féminines pour revendiquer au contraire une œuvre à portée universelle. En 1984 elle répondait à Sonia Rykiel :

Jamais je ne me pense en tant que femme, je me mélange, je refuse de

parler d'écriture féminine, de participer à des mouvements qui séparent les hommes, les femmes...Il n'y a pas d'écriture féminine, je n'en connais pas . (Les Nouvelles Littéraires)

Sarraute refuse énergiquement de laisser enfermer son œuvre dans la catégorie « littérature de femme » qu'elle récuse. Elle revendique au contraire l'androgynie de la création tant elle se méfie d'une sexualisation qui peut facilement entraîner une ghettoïsation. Pourtant il faut noter que dans Enfance l'auteur utilise un double de l'instance narratrice, l'héroïne d'Enfance, et que ce double est masculin, comme le découvre le lecteur (déconcerté) par une réplique tout au début du livre « -- oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outreucidant. » (OC, 990). Dans son entretien avec Michelle Gazier, elle expliquera :

Mon double est forcément asexué. Si je mettais un féminin, cela voudrait dire que je me sens être une femme. Ce que je ne me sens pas. Je ne suis rien. C'est une grave erreur, surtout pour les femmes, que de parler d'écriture féminine ou masculine. Il n'y a que des écritures tout court et plus elles sont androgynes, mieux ça vaut » (Télérama, Juillet 1984, cité dans OC 1948).

Pour Sarraute le féminin est trop chargé sexuellement, or elle cherche à désincarner l'écrivain et à situer le processus d'écriture au delà de toute identité sexuelle, dans le neutre. Cependant pour signifier l'universel, Sarraute efface le féminin et emploie le masculin et par là même renforce le stéréotype qu'elle entendait dénoncer. Nous reviendrons sur ce paradoxe dans l'étude du stéréotype (cf. IIIA3d). Mais comme l'a

montré Hélène Jacomard (1993), il faut noter ici la méfiance qui entache la littérature féminine, à savoir que celle-ci ne peut forcément être que la transposition de l'expérience particulière des femmes et qu'elle s'en trouve par là dévalorisée par opposition à la littérature masculine qui, elle, est considérée comme universelle. Béatrice Didier écrit dans L'Écriture-femme (1981) :

Dès le départ se manifeste – et même dans les cas les plus favorables – cette tendance de la critique, quand elle juge le roman d'une femme, à y déceler des échos de la vie personnelle de l'auteur. La critique se soucie beaucoup moins de la vie privée du romancier (136). (cité par Jacomard, 1993)

Il en résulte que la perception du sexe de l'auteur aurait une influence sur le sexe des lecteurs, les hommes seraient ainsi moins enclins à s'intéresser aux ouvrages de femmes auteurs.

Nathalie Sarraute est bien consciente de cette attitude et elle redoute plus que tout de voir son œuvre ignorée par le lectorat masculin. C'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre sa réponse excessive à la question d'Isabelle Huppert sur l'existence d'une littérature féminine : « rien au monde ne me fait horreur autant que cela » (Cahiers du cinéma, 1994). Sarraute s'est toujours défendue vigoureusement contre toute tentative de rapprochement entre son œuvre et celle d'autres écrivaines célèbres telles que Beauvoir ou Duras, au nom d'une pseudo-« féminité » de l'écriture, pseudo-« féminité » inférée à première vue par le lecteur d'après le prénom de l'auteur ; à ce sujet, Sarraute dira à Arnaud Ryckner en 1991 :

C'est vraiment la forme la plus sottise du sexisme, que rapprocher Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar qui sont exactement à l'opposé l'une de l'autre, uniquement parce que ce sont des femmes. On les juge d'après leur sexe, alors que si elles éditaient sous un pseudonyme l'on ne se douterait de rien (169-70).

La mère de Sarraute, écrivain également, avait d'ailleurs été déjà confrontée à ce problème; Sarraute confiera à François-Marie Banier : « [...] ma mère écrivait des romans fleuves... Elle écrivait sous un pseudonyme masculin, et elle était assez fière que personne—ni les critiques ni les lecteurs—ne se soit aperçu que c'était écrit par une femme. » (Le Monde des livres, 1983).

C'est ainsi que le prénom de l'auteur, parce qu'il révèle son sexe, joue un rôle encore plus décisif que son patronyme dans la perception du lecteur et qu'il influence largement l'attitude de celui-ci. Et pourtant, Sarraute choisit de garder son prénom, féminin sans ambiguïté, attaché à son nom d'auteur sur la couverture et sur la page de titre de ses livres. Ce faisant elle ne peut empêcher le lecteur de la percevoir comme un écrivain-femme au premier abord mais c'est dans le texte même, nous le verrons dans le chapitre suivant, qu'elle va s'attacher à déstabiliser la notion même d'identité sexuelle.

## **b. Le titre**

Si les noms et prénoms de l'auteur influencent puissamment le lecteur, lorsqu'il les reconnaît, dans l'incitation à lire l'ouvrage, un autre élément du paratexte partage cette caractéristique, à savoir le titre qui fait en quelque sorte partie de l'état civil du texte. Dans son ouvrage, La Marque du titre (1981), Léo H. Hoek définit ainsi le titre : « Ensemble de signes linguistiques [...] qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé » (17). Nous soulignons donc que le titre a pour fonctions d'informer et de persuader le lecteur potentiel de l'intérêt du texte qu'il désigne et de la nécessité d'acquérir le livre. Le titre est conçu en fonction d'un public déterminé qui est ciblé car susceptible de répondre à l'appel du titre.

Il faut tout d'abord noter que certains éléments du paratexte sont le fait de l'auteur alors que d'autres lui échappent totalement. C'est ainsi que l'auteur d'un texte n'est pas forcément responsable de son titre et que souvent c'est l'éditeur qui donne un titre à l'ouvrage. Gallimard a ainsi substitué au titre Melancholia, originellement choisi par Sartre, celui devenu célèbre de La Nausée (1938), soulignant l'aspect fantastico-métaphysique du roman qui l'apparente à l'œuvre de Kafka, alors en faveur dans l'intelligentsia parisienne qui venait de la découvrir (Sartre et Les Temps modernes, Anna Boschetti, 1985). Néanmoins aux yeux du lecteur, cet état de choses, « [...] en aucun cas ne dispense l'auteur d'assumer la responsabilité juridique et pragmatique du titre » (Genette, 71). Sarraute n'a, à notre connaissance, jamais révélé de telles transactions avec ses éditeurs et toutes les informations paratextuelles concernant les

titres de ses œuvres portent au contraire à penser qu'elle est seule responsable du choix de ceux-ci.

Le destinataire du titre, quant à lui, est le vaste public, à savoir tous ceux qui participent à la diffusion et à la réception du livre, et non pas seulement les lecteurs effectifs du texte. C'est ce public potentiel que le titre vise à « allécher », comme l'écrit Hoek.

Les quatre premières œuvres de fiction de Sarraute : Tropismes (1939), Portrait d'un inconnu (1948), Martereau (1953), Le Planétarium (1959), forment, selon l'opinion même de l'auteur, la première période du roman sarrautien, lequel, tout en adhérant déjà aux revendications esthétiques qui deviendront plus tard celles des nouveaux romanciers, se caractérise par le maintien d'un semblant de récit linéaire, d'intrigue et de personnages. A partir des Fruits d'or (1963), titre encore traditionnel mais œuvre qui diffère des précédentes et annonce le style des œuvres ultérieures, même les personnages en trompe-l'œil tendent à disparaître pour être remplacés par des voix anonymes.

L'analyse de ces cinq titres, selon les critères énoncés par Hoek dans La Marque du titre (1981), appelle plusieurs observations. Ces titres sont formés de phrases elliptiques et nominales, composées de substantifs (nom commun ou nom propre) qui sont suivis ou non d'un complément et sont précédés d'un article défini ou indéfini. Le style nominal présente une assertion qui pose un référent comme vrai ; ce que cette assertion affirme s'impose comme une évidence. Le taux d'informativité est maximal car l'énoncé est condensé dans le syntagme nominal mais c'est le contexte (c'est à dire le texte désigné par le titre) qui permet au lecteur de compléter le sens du titre.



Hoeck, dans son article : « Description d'un archonte : préliminaire à une théorie du titre à partir du Nouveau Roman » (1972), constate que l'emploi de l'article défini dans le roman traditionnel dirige l'attention du lecteur sur une pré-information et suggère la particularité mais qu'il n'en est pas de même dans le Nouveau Roman où l'article défini « doit normalement être interprété comme un article défini de généralisation qui n'indique pas un référent spécifique parmi ses semblables mais désigne ce référent en général, son espèce... »; c'est ainsi que dans Le Planétarium [de même qu'ultérieurement dans Le Silence (1964) et Le Mensonge (1966)], « ...cet article a [donc] pour le sens la valeur d'un article indéfini. » (293). Quelquefois, lorsque l'article manque, le substantif isolé, nom générique, accorde au titre une certaine densité qui suggère presque le nom propre comme dans Tropismes (1939) et dans Enfance (1983) qui sera un retour à la forme plus traditionnelle de l'autobiographie.

Le choix d'un nom de personne dans le titre (cf. Martereau, exemple unique dans l'œuvre de Sarraute) est très rare dans le Nouveau Roman qui se défend justement de promouvoir un héros romanesque. Il est à noter que Martereau (1953) date de la première période du Nouveau Roman. C'est ainsi que dans les œuvres de Sarraute les noms propres des pseudo-héros seront progressivement remplacés par des substantifs, des pronoms ou encore par exemple des H1, F2 (Homme 1, Femme 2) dans ses pièces de théâtre. Comme le note Hoek (1972): « Le nom propre qui figure dans le titre est la catégorie syntaxique la mieux appropriée à être investie de sens » (297) ; le nom propre provoque une illusion de réalité, c'est « l'effet de réel » de Barthes (1968), ce qui explique l'importance du nom propre dans les titres des romans traditionnels. Dans les

premières œuvres de Sarraute, l'usage de titres traditionnels, désignant cependant des textes novateurs, semble aller à l'encontre des revendications de l'auteur. Il est possible que dans ces romans de début de carrière, elle ait été consciente de choquer la critique et le public par l'apport d'une matière et d'une forme nouvelles au roman et qu'elle ait voulu d'une certaine manière tempérer l'effet produit en offrant, tout au moins dans les titres, une forme familière.

Les titres des romans et des pièces de théâtre qui suivront cette première période, présentent des caractéristiques différentes. De nombreux titres sont des phrases comportant des syntagmes verbaux, mimant un style oral et familier, et plus indépendant du contexte, ce sont par exemple : Vous les entendez ? (1972), C'est beau (1975), Elle est là (1978), « Disent les imbéciles » (1976), Tu ne t'aimes pas (1989), Ouvrez (1997). Hoek (1972) fait remarquer que les titres à composante verbale, d'usage d'ailleurs relativement récent dans le roman, se distinguent par un style dynamique et diversifié, par opposition aux titres du roman traditionnel qui sont fortement stéréotypés et se caractérisent par un style presque exclusivement nominal à la descriptivité statique et impersonnelle. Dans les œuvres sarrautiennes de la seconde période, on trouve aussi plusieurs titres constitués par des phrases toutes faites au style également oral et familier comme : Entre la vie et la mort (1968), « disent les imbéciles » (1976), Pour un oui ou pour un non (1982) et dans les sous-titres figurant en tête des dix morceaux composant L'Usage de la parole (1980) : « Et pourquoi pas », « Eh bien quoi, c'est un dingue » . C'est souvent à partir de ces lieux communs dont ils font usage, de ces paroles anodines

si rassurantes que l'on descend dans le corps du texte, dans ces zones indistinctes où le tropisme<sup>3</sup> se meut et surgit inopinément. Inversement ces clichés jaillissent des mouvements profonds qui agitent des personnages anonymes. Car Sarraute se livre, dans son œuvre, à un inventaire de ces expressions banales pour les examiner comme au microscope et en démonter la signification véritable et le pouvoir destructeur. Mais nous y reviendrons.

Hoek note que dans les romans traditionnels les titres ont une relation directe avec les textes qu'ils désignent, ils les annoncent et les représentent concrètement. Par contre, dans le Nouveau Roman

[...]cette relation est beaucoup plus problématique. Les titres du Nouveau Roman semblent se nier en tant que titres...le titre semble refuser toute responsabilité de son contexte. On ne distingue plus quelle est la fonction exacte du titre par rapport à son contexte... Pourquoi Les Gommages... pourquoi Passacaille? (1972 :298)

Par contre, si l'on analyse les titres choisis par Sarraute, on constate que le lecteur attentif peut, la plupart du temps, déceler une relation entre le titre et le texte. Même si le titre perd sa fonction référentielle au premier degré et ne permet pas au lecteur de prédire le texte, il se laissera déchiffrer à la lecture du texte et sortira enrichi de sa confrontation avec celui-ci. Examinons quelques titres de Sarraute et voyons comment ils se rapportent aux textes qu'ils désignent.

Dans Martereau, le nom propre joue le rôle qu'il a dans le roman traditionnel. Certes il ne désigne pas un héros romanesque à proprement parler mais un « porteur

d'états » (ainsi que Sarraute désigne ses pseudo-personnages), le seul à acquérir le statut de personnage du fait même d'être nommé. De solide qu'il paraissait au début, Martereau se dissoudra peu à peu au cours du roman pour ne devenir qu'un centre vers lequel convergent les tropismes, en l'occurrence les interminables interprétations contradictoires de ses faits et gestes par les autres protagonistes du roman.

Sarraute intitule Les Fruits d'or son roman dont le centre n'est autre que le roman, mis en abyme, d'un auteur inconnu, un certain Bréhier, roman qui a justement pour titre Les Fruits d'or et qui ne ressemble en rien à son œuvre à elle. Mais ici encore le titre semble fonctionner de manière assez traditionnelle. Cependant, dans Le Planétarium (1959), la relation thématique entre titre et texte est ambiguë et ouverte à l'interprétation du lecteur à moins qu'il n'ait lu les compte-rendus d'entretiens où Sarraute s'explique sur cet « univers factice » qu'elle avait créé : « Dans le Planétarium, les personnages se voient sans arrêt de cette façon, du dehors. Et si le livre s'appelle le Planétarium, c'est précisément parce qu'ils ne peuvent être que de faux astres, des apparences, des copies... » (entretien avec Arnaud Rykner, 1991, p. 181). Les entretiens font partie de l'épitexte dont nous examinerons le rôle plus loin.

Certains titres tels que « disent les imbéciles » reprennent une phrase-clé du texte, phrase qui déclenchera toutes sortes de réactions dans le for intérieur des personnages anonymes qui la reçoivent ; ou bien encore dans Isma ou Ce qui s'appelle rien (1970), seule œuvre de Sarraute comportant un sous-titre, où le « rien », à savoir une simple façon de prononcer les mots se terminant par « isme », en faisant glisser le e vers un a, provoque chez deux des protagonistes une irritation telle qu'ils pourraient tuer.

Sarraute joue du titre « isma », syllabe unique comme à la fin de « structuralisme » par exemple mais qui devient double sous l'effet du défaut de prononciation, pour intriguer le lecteur. « Isma » fait penser à un prénom de femme mais devient parole magique par l'effet de répétition dans le texte : « Isma. Isma. Ma. Ma...[...] Comme un venin...Isma...Isma... » (OC 1440)

Les titres analysés ci-dessus et qui appartiennent à la deuxième période désignent souvent, quoique sous des modalités différentes, l'élément déclencheur des tropismes, fût-il un nom propre, une phrase toute faite ou seulement un phonème. Le lecteur ne saisit la relation entre titre et texte qu'au prix d'un effort de retour au titre au cours de la lecture du texte. On remarquera cependant que les titres choisis par Sarraute, et plus particulièrement ceux qui comportent un syntagme verbal, ont une force illocutoire qui interpelle singulièrement le lecteur.

Par force illocutoire on entend ce qui dans l'énoncé indique quel type d'acte de langage est accompli quand on l'énonce et comment il doit être reçu par le destinataire. C'est ainsi que le titre Tu ne t'aimes pas est la phrase-clé qui met le texte en mouvement, affirmation mais aussi question accusatrice qui provoque des ravages dans la conscience qui la reçoit. Le lecteur dérouté, croyant d'abord qu'il s'agit d'un dialogue entre deux personnes, comprend progressivement que les protagonistes ne sont que les différentes instances du moi à l'intérieur d'une même conscience et que c'est bien la question de l'identité qui se trouve au cœur du livre.

De même Vous les entendez ? (1972), littéralement une question, doit être aussi déchiffré par le destinataire comme une requête, celle d'écouter. Le lecteur comprendra

au fur et à mesure de sa lecture qu'il est invité à prêter attention aux chuchotements et aux rires qui fusent de la chambre des enfants. Rires innocents ou moqueurs ? C'est la question contenue dans le « Vous les entendez ? » du père. Cette question est adressée à lui-même ainsi qu'à son ami pris à témoin mais elle finit aussi par atteindre le lecteur, qui devient partie prenante de ce dilemme, en le contraignant à entrer dans cet espace où les rires se font entendre. Enfin, le titre de l'œuvre dramatique C'est beau (1975) masque sous sa forme affirmative une requête : une demande implicite d'approbation, un désir désespéré et voué à l'échec d'entente sur la valeur esthétique d'un objet d'art d'ailleurs non précisé, peinture, musique ou paysage. Le spectateur doit construire une image mentale de cet objet tandis qu'il se laisse pénétrer par la violence insidieuse du tropisme déclenché par la simple phrase « c'est beau ».

A la suite de J. L. Austin (cf. Quand dire c'est faire, 1970), J. R. Searle a montré dans Les Actes de langage (1969) que toute énonciation constitue un acte (promettre, suggérer, affirmer, interroger...) qui vise à modifier une situation. Si l'on considère les titres comme des actes de langage, on constate que les titres à composante verbale choisis par Sarraute sont plutôt du type assertif en même temps que directif, deux des catégories d'illocutions identifiées par Searle (1969). En effet, nous avons vu ci-dessus que des affirmations telles que : « c'est beau » (jugement esthétique personnel ou cliché ?) ou « tu ne t'aimes pas » sous-tendent aussi une interrogation (qui est ce tu ? pourrait-il s'agir du lecteur ?) et qu'une question telle que « vous les entendez ? » masque une requête. La forme impérative de Ouvrez (1997) intime un ordre alors que le bout de phrase citative « disent les imbéciles » exprime le dénigrement mais pose aussi les questions : qui sont-

ils ? en ferais-je partie ? La force illocutoire de ces titres vient de ce qu'à travers leur dynamisme et leurs multiples niveaux d'interprétation, s'instaure déjà une relation dialogique entre l'auteur et son lecteur potentiel. Cette relation implique des droits et des obligations de part et d'autre.

C'est ainsi que, comme le remarque Oswald Ducrot dans Dire et ne pas dire (1972), une question suppose le droit d'interroger et exige une réponse, un impératif exprime l'autorité du locuteur et le devoir pour le destinataire d'agir, tandis que l'acte d'affirmer, de poser un énoncé comme vrai suppose une prise de responsabilité de la part du locuteur qui est censé être sincère et savoir de quoi il parle. Le caractère illocutoire des titres attire donc d'emblée notre attention sur la personnalité du locuteur, la place qu'il s'assigne dans l'échange et la place qu'il assigne à son interlocuteur, le lecteur potentiel. C'est la question de l'identité des partenaires de l'échange qui est engagée. Puisque les actes de langage que sont les titres visent à agir sur le destinataire, il s'agit de savoir, d'une part s'ils y réussissent, c'est-à-dire, s'ils vont persuader le lecteur de la nécessité de lire le texte qu'ils annoncent, d'autre part, quel est le type de lecteur ciblé par ces titres. C'est ce que nous tenterons de déterminer plus loin après avoir examiné les autres éléments du paratexte.

### **c. La préface**

Mis à part un court préambule à sa dernière œuvre Ouvrez (1997), Sarraute n'a écrit nulle préface à ses œuvres romanesques. Cependant, l'auteur ou l'éditeur pouvant déléguer à un tiers la responsabilité d'un élément du paratexte, Portrait d'un inconnu

(1948) sera précédé d'une préface que Sartre s'offrira à écrire pour aider Sarraute à trouver un éditeur au roman. Il n'est pas rare qu'un auteur renommé, comme Sartre l'était en 1948, use de son prestige pour lancer de jeunes auteurs inconnus du public. C'est ce qu'il a fait pour Sarraute lorsqu'en 1946 il a publié des fragments de Portrait d'un inconnu dans sa revue Les Temps modernes puis en a écrit la préface, la première qu'il ait écrite à un roman. Par la suite il écrira de nombreuses préfaces pour Genet, Fanon et d'autres (de même que Simone de Beauvoir en écrira pour Violette Leduc). Cependant cette préface de la main d'un auteur très en vue à l'époque n'a pas eu l'effet auquel on aurait pu s'attendre et n'a guère facilité la publication du roman. Robert Marin acceptera finalement de le publier en 1948 mais le livre n'aura aucun écho et ne sera remarqué qu'en 1956 lors de sa réédition par Gallimard.

Il faut ici noter le rôle non négligeable du prestige de l'éditeur parmi les paramètres qui influencent le lecteur. Le fait d'être publié par Gallimard donne une soudaine visibilité à un livre passé inaperçu jusque là, c'est un badge de qualité ou du moins est-ce perçu ainsi par beaucoup de lecteurs.

La préface écrite par un tiers, ou préface allographe (cf. Genette, 1987)), a pour fonction de faire connaître et de recommander le texte aux lecteurs mais elle peut aussi être un moyen d'orienter la lecture en suggérant des parallèles, entre l'œuvre préfacée et l'œuvre de l'écrivain qui la préface. C'est ainsi que Simone de Beauvoir relate dans La Force des choses (1963) la rencontre de Sarraute avec Sartre qui avait déjà lu Tropismes (1939) :



Sa vision des choses s'accordait spontanément avec les idées de Sartre : elle était hostile à tout essentialisme, elle ne croyait pas aux caractères tranchés, ni aux sentiments définis ni à aucune notion toute faite. » (p. 29-30).

Dans sa préface à Portrait d'un inconnu Sartre proposera en effet une grille de lecture existentialiste reposant sur les concepts de bonne et de mauvaise foi, d'authentique et d'inauthentique, de liberté, de choix etc... alors qu'il passera sous silence tous les aspects les plus novateurs du roman de Sarraute.

Dans l'édition de 1948, une phrase de la préface sera reprise dans la bande annonce qui accompagne alors le livre : « 'un anti-roman qui se lit comme un roman policier'. Jean-Paul Sartre ». Le qualificatif d'« anti-roman » fera fortune mais ne sera jamais accepté par Sarraute qui récusera cette appellation à plusieurs reprises dans ses interviews comme nous le verrons plus loin lorsqu'il s'agira d'analyser les prises de position de Sarraute vis-à-vis des catégories génériques. Quant à la comparaison avec le roman policier, on peut la comprendre du fait que, comme le note Valérie Minogue la notice de Portrait d'un inconnu dans les Œuvres Complètes:

Portrait d'un inconnu s'apparente au roman policier en ce qu'il a déjà cette structure de quête, ou d'enquête, qui sera un des traits les plus marqués des romans dits 'nouveaux romans' qui sont publiés aux Editions de Minuit dans les années 1950, notamment Les Gommes d'Alain Robbe-Grillet (1953), L'Emploi du temps de Michel Butor (1956), La Mise en scène de Claude Ollier (1958) » (OC 1762).

Il faut ajouter ici que Sartre lui-même s'est inspiré du roman policier dans son roman La Nausée (1938) en introduisant dans le récit un suspense par le dévoilement progressif d'une énigme. Il est également vrai que Sartre et Beauvoir, grands amateurs de romans policiers, partageaient alors l'enthousiasme de l'intelligentsia parisienne pour le roman policier anglais et américain qui était en vogue à cette époque (Boschetti, 1985).

Si Sarraute a été reconnaissante à Sartre de s'être intéressé à son premier roman et si elle a salué la finesse de nombre de ses remarques dans la préface, elle a confié à Arnaud Rykner (1991, p.174) qu'elle aurait préféré un article de Sartre dans Les Temps modernes comme il en avait tout d'abord été question. Elle a sans doute perçu qu'en se servant de ce roman pour illustrer ses propres thèses philosophiques, Sartre a desservi cette œuvre en l'enfermant dans une lecture qui allait à l'encontre du projet esthétique sarrautien. En effet, on peut, avec Anna Boschetti (1985), recenser dans la préface à Portrait d'un inconnu, les catégories sartriennes mises à l'œuvre :

C'est la *mauvaise foi* du romancier – cette mauvaise foi *nécessaire* – qui fait horreur à Nathalie Sarraute. Est-il « avec » ses personnages, « derrière » eux ou dehors ? [...] Nathalie Sarraute cherche à sauvegarder sa *bonne foi* de conteuse. [...] Je pense qu'en laissant deviner une *authenticité* insaisissable, en montrant ce va-et-vient incessant du particulier au général, en s'attachant à peindre le monde rassurant et désolé de l'inauthentique, elle a mis au point une technique qui permet d'atteindre, par delà le psychologique, la réalité humaine dans son existence même. (OC 36-39)

Cependant, en offrant ses clés d'analyse pour déchiffrer Portrait d'un inconnu, Sartre encourageait ses propres lecteurs à s'engager dans la lecture des œuvres de Sarraute. On peut donc penser que dans la préface même se trouvait inscrit le profil d'un lecteur intellectuel ou tout au moins cultivé et au fait des idées de son temps ou en résonance avec elles.

La force illocutoire de la préface, même allographe, s'impose d'autant plus que les propos qui y sont tenus sont censés être autorisés par l'auteur de l'œuvre, avoir sa caution, alors qu'un article critique n'engage que son propre auteur. L'autorité intellectuelle de Sartre était telle à cette époque là que les critiques et les lecteurs de la préface ont naturellement lu Portrait d'un inconnu d'un point de vue sartrien, et ignoré la matière littéraire qui préoccupait Sarraute.

#### **d. Le prière d'insérer**

A la suite de ce que Sarraute perçut comme un malentendu, elle se passera désormais de préface et c'est le prière d'insérer précédant toutes ses œuvres ou bien paraissant en quatrième de couverture, bien qu'écrit quelquefois après coup, qui servira de lieu essentiel de transaction entre ses lecteurs et elle. Le prière d'insérer est :

un texte bref...décrivant, par voie de résumé ou tout autre moyen, et d'une manière le plus souvent valorisante, l'ouvrage auquel il se rapporte – et auquel il est, depuis un bon demi-siècle, joint d'une manière ou d'une autre (Genette, Seuils, 1987 :98).

Toujours selon Genette, le prière d'insérer s'adressait à l'origine essentiellement à la critique pour lui indiquer de quelle sorte d'ouvrage il s'agissait (p. 99) ; de nos jours, il s'adresse au lecteur potentiel qui feuillette le livre et se laissera ou non persuader de l'acquérir et au lecteur effectif qui l'utilisera pour l'intelligence du texte car il y trouvera d'emblée une entrée dans le texte ainsi qu'une codification de la lecture.

Le prière d'insérer (qu'on abrègera parfois ici en PI) est la plupart du temps écrit à la troisième personne et le destinataire supposé en est l'éditeur. Même s'il a été rédigé par l'auteur, comme c'est souvent le cas, celui-ci n'en porte pas la responsabilité (cf. Genette p. 100). Ce n'est qu'à partir du Planétarium (1959) que Sarraute écrira elle-même, mais à la troisième personne, ses PI ( Jefferson, 2000 :193).

Quelques thèmes récurrents traversent les PI et balisent la lecture des textes sarrautiens qu'ils introduisent. Il s'agit tout d'abord d'attirer l'attention du lecteur sur ce qui est au cœur de la recherche sarrautienne, à savoir sa tentative acharnée de recueillir ces mouvements à peine conscients que sont les tropismes. Elle écrira : « [...] arriver à capter...ces sentiments à l'état naissant... » (PI de Portrait d'un inconnu), « [...] montrer...des mouvements intérieurs encore à l'état naissant » (PI de Martereau), « Un de ces thèmes...est la création à l'état naissant » (PI du Planétarium). Il est frappant de constater qu'elle emploie par trois fois l'expression « à l'état naissant » qui n'est pas d'elle mais d'Yvon Beval, lequel, dans un article sur Tropismes pour la NNRF de fév. 1958, avait écrit : « Nathalie Sarraute s'est donné pour sujet la création à l'état naissant ». Sarraute avait relevé cette expression pour en admirer la pertinence et confiera dans un entretien avec Geneviève Serreau :

Un peu plus de vingt ans après que j'ai achevé mon premier livre Tropismes, j'ai été surprise, en lisant dans un remarquable article qu'Yvon Beval lui consacrait, que ce que j'avais cherché à décrire était la création à l'état naissant. C'est seulement en y réfléchissant que j'ai compris combien ce qu'il avait dit était perspicace et juste. Cela m'a éclairée de la même façon que cela aurait pu éclairer n'importe quel lecteur » (Les Lettres nouvelles, 29 Avril 1959).

Il est intéressant de remarquer que Sarraute se pose ici en tant que relectrice de ses propres textes dont elle ne prétend pas détenir le monopole de la signification. Elle-même a été « éclairée » par une critique pénétrante qu'elle n'hésite pas à retranscrire mot pour mot dans les PI destinés à leur tour à « éclairer » le lecteur. Il y a donc eu ici une influence réciproque entre la critique et l'auteur. Une chose similaire s'était produite lors de la parution de Tropismes en 1939 ; quelques critiques avaient mis l'accent sur le caractère poétique de ce premier ouvrage. C'est ainsi que Max Jacob écrit à Sarraute le 28 Janvier 1939 : « Vous êtes un profond poète et je mets votre gros livre...dans le coin des poètes que je relis » (cité dans OC p.1724-25). Puis en 1955, après sa réédition chez Gallimard, Manuel Rainoir écrira : « Tropismes, un recueil de petits morceaux plus voisins du poème que du conte... » (Monde nouveau, n. 89-90). Dès 1963 Sarraute articulera, dans ses PI d'abord et dans ses essais critiques par la suite, ce qui deviendra une de ses idées majeures, à savoir l'abolition de la frontière entre deux catégories génériques distinctes, le roman et la poésie. Ceci sera discuté plus amplement dans le chapitre sur le cadre générique et il suffira ici de citer ce que Sarraute écrit dans quelques

uns de ses PI :

[...] ce roman...Ne faut-il pas dire aussi ce poème, tant dans cette forme romanesque nouvelle s'effacent les limites qui séparent traditionnellement la poésie du roman » (PI pour Les Fruits d'or, 1963),

ou encore : « C'est aux racines même de l'être...que se placent les nouveaux 'tropismes' de ce roman, de ce poème ... » (PI pour Disent les imbéciles, 1976).

D'autre part, l'examen des PI de Nathalie Sarraute révèle un mouvement similaire à celui qui a déjà été noté dans l'analyse des titres. En effet, on remarque que pour les trois premiers romans qui forment, rappelons-le, la première période du roman sarrautien, le prière d'insérer va s'efforcer de rassurer le lecteur de romans potentiel, en évoquant des personnages, une intrigue, une certaine linéarité du récit, même si ces traits caractéristiques du roman traditionnel sont traités de manière déconcertante par Sarraute. Le premier paragraphe du PI de Portrait d'un inconnu est exemplaire à cet égard :

Un anti-roman » a écrit J.-P. Sartre. Et certainement c'en est un, dans la mesure où la matière encore mal connue qu'il explore a conduit son auteur à trouver une technique qui remet à chaque instant en question celle du roman traditionnel. Il n'en constitue pas moins une œuvre essentiellement « *romanesque* », puisqu'il aboutit à sa manière à montrer au lecteur des *personnages* qui vivent et qu'il lui permet de revivre avec eux leur *aventure* pour le moins aussi bien que le lui permettent les techniques romanesques habituellement employées. (OC 1761)

Ce premier paragraphe appelle quelques remarques. Tout d'abord l'affirmation

appuyée du statut de roman, même s'il est qualifié d' « anti-roman », de cet ouvrage, a pour but de réfuter tous les doutes à ce sujet (cette question sera également abordée plus amplement lors de la discussion sur le cadre générique). Les mots mis en italiques (par nos soins) évoquent les supports stables dont le lecteur a l'habitude tout en éveillant son intérêt par la promesse de « techniques romanesques » novatrices. Il est à noter que ce paragraphe d'ouverture du PI de Portrait d'un inconnu (écrit vraisemblablement par l'éditeur) pour l'édition Gallimard de 1956 disparaîtra lorsque le texte sera repris en 1977 dans la collection « Folio » de Gallimard.

Entre 1956 et 1977 Sarraute a publié cinq autres romans ; en 1977 elle est connue et célébrée par la critique, elle a acquis un lectorat stable et les textes perçus comme appartenant au Nouveau Roman sont beaucoup mieux acceptés. On peut donc penser que l'éditeur s'est alors départi de la prudence dont il avait fait preuve en 1956 et qu'il a pu supprimer ce paragraphe portant le qualificatif d' « anti-roman » que Sarraute n'avait jamais bien accepté. En 1977, le livre n'avait probablement pas besoin, pour attirer une certaine section du lectorat, de se recommander aussi fortement de Sartre et il n'y avait plus lieu de rassurer un lecteur familiarisé avec les techniques romanesques propres au Nouveau Roman.

A partir des Fruits d'or (1963), le contenu des PI (écrits alors par Sarraute bien qu'à la troisième personne) change radicalement. Il faut rappeler ici qu'entre la publication du Planétarium (1959) et celle des Fruits d'or, a paru un texte essentiel, L'Ere du soupçon (1956), recueil d'essais critiques qui marquera l'avènement du Nouveau Roman et dont nous parlerons plus amplement dans l'étude de l'épitéxte. Il suffit de dire

pour l'instant que cette œuvre, qui fera connaître Sarraute de la critique et du public, servira à définir et à justifier l'esthétique sarrautienne tout en familiarisant les lecteurs avec les principes du Nouveau Roman. On comprend donc pourquoi le ton des PI change à partir des Fruits d'or où il se fait avertissement au lecteur :

Cette nouvelle œuvre de Nathalie Sarraute ne comporte ni personnages, ni intrigue. Son héros est un roman...Il ne s'agit pas de peindre la réalité visible et connue...Les péripéties balzaciennes ...ne sont pas le domaine de Nathalie Sarraute. Il n'est question ni d'éditeur, ni de publicité, ni des jeux des prix littéraires. L'auteur des Fruits d'or est également absent... ».  
(OC 1840-41)

Ici les négations abondent, le ton se fait de plus en plus restrictif, le lecteur n'est plus guère ménagé; de même dans le PI d' Entre la vie et la mort (1968):

Ce livre où il est question d'écrivains et d'écriture n'est cependant pas, comme on pourrait le croire, une autobiographie...le lecteur qui se laisserait aller à son habitude de chercher partout des personnages...perdrait son temps...Cet ouvrage n'est nullement non plus un art poétique... ». (OC,\_1863)

Dans le PI de Vous les entendez (1972), s'exprime le refus de décrire, de résumer le contenu du livre, prise de position fréquente chez Nathalie Sarraute à travers ses interviews et dans ses textes mêmes, sur laquelle nous reviendrons plus loin :

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... »

(OC, 1886)

A travers cette interpellation se dessine aussi une image du « mauvais lecteur », « pour qui ce texte restera lettre morte » et que l'auteur décourage d'avance, par opposition au « bon lecteur » « qui voudra bien l'aider [le texte] à vivre » et en sera récompensé, car le texte ne se livre qu'à celui qui fait l'effort de l'activer. Ici Sarraute semble adhérer aux théories contemporaines de la lecture qui insistent sur la coopération du lecteur à l'acte d'écrire, question qui sera abordée dans le troisième chapitre.

Les PI de Sarraute sont enfin un véhicule privilégié pour l'introduction de deux idées majeures dans le discours de l'auteur sur son œuvre, à savoir la continuité de sa recherche littéraire et la singularité absolue de sa démarche. Ces idées, qui seront analysées ultérieurement, reviendront au fil de ses interviews, dans ses textes et dans ses essais critiques ; il suffira pour le moment de citer ce qu'on peut lire dans le PI pour l'édition de Martereau de 1964 : « Martereau constitue une étape de cette recherche d'une substance et d'une forme romanesque nouvelle que Nathalie Sarraute n'a cessé de poursuivre... » (OC 1791) et dans le PI pour l'édition du Planétarium de 1966 : « Dans ce livre, Nathalie Sarraute étend le domaine qu'elle n'a cessé de défricher. Il s'agit toujours pour elle de saisir une matière... » (OC 1817). On peut penser que dans les années 60, Sarraute savait déjà qu'un public fidèle, bien que restreint, la suivait de livre en livre et c'est à ces lecteurs là, qui commencent à se familiariser avec son œuvre, qu'elle s'adresse en priorité.

La toute dernière œuvre de Sarraute, Ouvrez (1997), n'est pas accompagnée d'un PI à proprement parler mais plutôt d'un préambule qui joue le rôle d'un PI en ce qu'il donne une claire indication de lecture. Le préambule débute ainsi : « Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes sont les protagonistes de chacun de ces drames.... » et en effet, dans cette œuvre qui marque l'aboutissement des recherches littéraires de Sarraute, les mots ont définitivement pris la place des personnages, ils sont devenus les seuls acteurs des quinze « drames » d'Ouvrez.

L'analyse des PI de Nathalie Sarraute qui précède montre que ceux-ci contiennent en germe nombre d'idées majeures que Sarraute développera tout au long de sa vie dans le texte et le paratexte de ses œuvres mais aussi que ces PI sont un mode privilégié d'action sur le lecteur en ce qu'ils offrent à celui-ci une sorte de mode d'emploi des textes. Le lecteur se trouve tour à tour rassuré et mis au défi d'entreprendre une lecture qui promet des satisfactions quelquefois durement acquises.

#### **e. dédicaces et épigraphes**

Il est à remarquer que sont totalement absentes du périphrase de l'œuvre sarrautienne la dédicace et l'épigraphe ou citation mise en exergue. La dédicace d'œuvre placée en tête du livre se distingue de la dédicace d'exemplaire qui s'adresse au possesseur d'un exemplaire singulier (Genette, 1987 :110). La dédicace d'œuvre a généralement pour intention de désigner publiquement (et donc à l'attention du lectorat potentiel et effectif de l'œuvre) un ou plusieurs lecteurs privilégiés, chers à l'auteur et qui

ont peut être suivi de près la gestation de son œuvre. Sarraute a nommé dans ses interviews son unique lecteur privilégié, son mari Raymond Sarraute, qui a cru en elle à ses débuts d'écrivain, l'a encouragée et à qui elle a toujours lu ses textes au fur et à mesure qu'elle les écrivait. Cependant le nom de son mari ne figure nullement en dédicace peut-être parce que Sarraute a toujours revendiqué une séparation totale entre son œuvre d'une part et sa vie privée, ses relations familiales ou amicales d'autre part, comme elle l'a dit à maintes reprises dans ses interviews.

Si l'on se réfère à l'analyse des fonctions de l'épigraphe offerte par Gérard Genette dans Seuils (1987), on comprend que la citation mise en exergue peut servir de commentaire « parfois décisif – d'éclaircissement donc et par là de justification non du texte mais du titre » (145) ou au contraire « du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification » (146). L'épigraphe peut aussi valoir essentiellement par l'identité de son auteur, lequel servirait de caution indirecte au texte. Et enfin « le plus puissant effet de l'épigraphe tient peut-être à sa seule présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet-épigraphe [...] L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité » (148-149).

En ce qui concerne l'œuvre de Sarraute, nous avons vu plus haut dans l'étude du titre que les titres choisis par Sarraute interpellent le lecteur par leur force illocutoire mais qu'ils nécessitent la lecture du texte pour être compris. Quant au texte lui-même, nous avons vu plus haut également que ce sont les prières d'insérer de Sarraute qui ont à charge d'éveiller l'attention du lecteur et de le sensibiliser au texte qu'il s'apprête à aborder. Les prières d'insérer remplacent en quelque sorte les épigraphes. Quant à se recommander

auprès du lecteur d'un autre auteur en le citant en tête de ses propres livres, Sarraute était trop persuadée (et l'a souvent proclamé dans ses interviews) du caractère unique de sa propre démarche romanesque pour le faire. Elle a cependant désigné, dans l'épître de son œuvre, ceux de ses prédécesseurs qui l'ont inspirée par leurs innovations romanesques, à savoir essentiellement Flaubert, Dostoïevski, Proust, Joyce, Virginia Woolf et Ivy Compton-Burnett.

Enfin Sarraute n'a pas voulu faire étalage de sa culture ou se targuer d'une quelconque intellectualité en citant en exergue un auteur prestigieux dans la filiation duquel on se prétend, ainsi que l'ont fait nombre de jeunes écrivains d'avant garde des années 1960-70 (Seuils, 148). Sarraute s'est au contraire maintenue à contre-courant de cette tendance en proclamant qu'elle n'était pas une intellectuelle et que par son œuvre elle faisait davantage appel à la sensation du lecteur qu'à son intelligence. Nous revenons sur ceci dans l'étude des catégories génériques. Néanmoins l'inclusion ou au contraire l'absence de dédicaces et d'épigraphes à l'orée d'un texte est un geste significatif qui permet à l'auteur de se positionner dans le champ littéraire, c'est aussi un signe qui mobilise les capacités interprétatives du lecteur.

#### **f. Les illustrations de couverture**

Après avoir été tout d'abord publiés sans illustrations de couverture par Gallimard dans sa collection « Blanche », les textes de Nathalie Sarraute ont été pour la plupart repris en format de poche dans les années 70 et 80 par le même éditeur, soit dans sa

collection

« Folio », soit dans « Le Livre de poche ». Ce sont dans ces dernières collections que les livres arborent des illustrations de couverture.

L'illustration de couverture, tout en étant un phénomène éditorial qui en ornant le livre le rend plus attrayant et donc plus désirable aux yeux de l'acheteur potentiel, a aussi pour but de commenter le texte qu'elle accompagne, d'en renforcer les effets, d'en expliciter le sens. Le jeu de va et vient entre l'image et le texte est un stimulant pour l'imagination du lecteur attentif. Ce processus peut permettre à ce dernier d'établir des relations, de percevoir des éléments du texte qui lui auraient échappé sans le support de l'image. Le choix d'une illustration de couverture, qu'il soit le fait de l'éditeur ou celui de l'auteur, a une portée pragmatique dans la mesure où il a pour dessein de capter un public déterminé et d'orienter la lecture du texte. A notre connaissance, c'est Nathalie Sarraute elle-même qui a choisi l'illustration des pages de couverture de ses livres, lesquelles affichent pour la plupart des œuvres picturales avant-gardistes datant de la première partie du vingtième siècle. Ces peintures ont en commun leur caractère abstrait et leur inspiration cubiste.

Considérons par exemple les toiles choisies par Sarraute pour ses deux premiers romans : L'Homme à la pipe (1933) de Pablo Picasso pour Portrait d'un inconnu ( collection « Folio », 1972) et Nu descendant un escalier (1912) de Marcel Duchamp pour Martereau (collection « Folio », 1972). Ces deux toiles sont d'inspiration résolument cubiste en ce que les objets ne sont plus représentés selon une perspective réaliste mais décomposés en formes géométriques s'inscrivant dans un espace tridimensionnel. Les

objets ne sont plus montrés sous une perspective unique, comme le veut la tradition depuis la Renaissance, mais plutôt sous leurs différentes facettes simultanément sur la toile. C'est seulement ainsi que, selon les principes du cubisme, l'essence d'un objet peut être saisie, la perspective unique n'étant qu'illusion.

Ces principes résonnent familièrement à l'oreille de qui s'intéresse aux textes de Nathalie Sarraute et surtout au discours de celle-ci sur son œuvre. Ce discours sera analysé plus spécifiquement dans notre étude de l'épitéxte mais il suffira de citer quelques unes des réflexions de Sarraute pour comprendre qu'elle avait profondément pensé à la conception cubiste de la représentation de la réalité. En effet, elle dira à Michelle Pardina en citant l'exemple du *Portrait de Dora Maar* de Picasso : « Quelle chance il a de pouvoir montrer un visage à la fois de face et de profil, en même temps, et sans que cela nuise à la perception qu'on a de ce visage. » (Le Monde, 26 Février 1993, p.29). Sarraute avait alors déjà dit à Simone Benmussa dans son livre d'entretiens Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? (1987) :

[...] il est impossible que le lecteur retrouve toute la complexité de la sensation sous toutes ses facettes si on ne la lui donne pas en la décomposant. Je me rappelle qu'en 35, j'avais vu une exposition de Picasso qui m'avait énormément frappée et je me suis dit : « Quelle chance ont les peintres de pouvoir montrer, d'un seul coup, cette décomposition ! », parce que pour un écrivain, ce n'est pas possible, il est obligé de progresser au coup par coup. [...] L'avantage de la peinture c'est qu'elle traduit l'instant et lui donne une impression d'éternité.

L'écrivain n'a jamais cette impression. » (132-135)

Représenter, à l'aide de l'écriture qui se déroule dans le temps, dans des perspectives multiples la simultanéité contenue dans un moment donné, voilà qui est au cœur de l'entreprise esthétique sarrautienne. Sarraute multipliera les procédés techniques pour remédier à ce qu'elle perçoit comme « le malheur de l'écriture » (130). C'est ainsi que dans Martereau (1953) par exemple, elle reprendra une même scène quatre fois à partir de points de vue différents afin de tenter d'en montrer les multiples facettes. De même elle répètera incessamment, dans la même œuvre ou dans des œuvres différentes, une expression ou un bout de phrase tels que « c'est très beau » (Les Fruits d'or, 1963) ou « c'est bien, ça » (Pour un oui pour un non, 1982) en tentant d'approfondir chaque fois davantage le faisceau de sensations provoquées par de telles occurrences.

Ce faisant, Sarraute ne peut échapper totalement au déroulement temporel inhérent à l'écriture mais elle essaie tout au moins de rendre la simultanéité des sensations tout en préservant leur labilité. Elle se dégage ainsi de la perspective unique, de la fixité trompeuse d'une sensation ou d'un trait de caractère (l'Avarice, par exemple, que certains critiques ont cru déceler dans le personnage du père de Portrait d'un inconnu), de tout ce qui rappelle « l'illusion référentielle » qu'elle dénonce dans le roman traditionnel.

Si L'Homme à la pipe de Picasso incorpore parfaitement les principes cubistes en ce que le visage et la pipe de l'homme sont rendus par des fragments géométriques qui s'emboîtent pour offrir plusieurs angles de vision, le Nu descendant un escalier de Duchamp, tout en utilisant des procédés similaires de déconstruction des formes,

subvertit en quelque sorte les principes cubistes en introduisant dans sa toile le mouvement et donc le déroulement dans le temps. En effet on peut percevoir dans le tableau, après en avoir lu le titre, le mouvement descendant d'une silhouette humaine. [Ici il faut noter la fonction pragmatique du titre de l'oeuvre d'art, à savoir son pouvoir d'influencer la perception du spectateur ; c'est en effet seulement après avoir pris connaissance du titre que le spectateur discerne dans l'agrégat de formes géométriques qui s'emboîtent un semblant de corps humain en motion. Le spectateur peut même sentir se dégager une sorte de sensualité inférée par le mot « nu » compris dans le titre.]

La fragmentation du mouvement sur la toile a été comparée à la décomposition de l'image dans le cinéma qui était alors à ses débuts. Sarraute a d'ailleurs employé la même technique, appliquée à l'écriture, pour rendre le mouvement tropismique avec le plus d'efficacité possible. Elle dit à Simone Benmussa avoir tenté d'ouvrir l'instant : « C'est comme si je plaçais à l'intérieur des consciences des personnages un appareil qui grossirait et ralentirait tous ces mouvements » (1987 : 59). Si le tableau de Duchamp fit sensation lors de sa première exposition, il suscita aussi un scandale, il fut rejeté par le Salon des Indépendants tant le dynamisme qui s'en dégageait fut perçu comme une parodie de l'art cubiste caractérisé justement par ses formes statiques. On peut penser que ce tableau, par son caractère subversif en même temps qu'autoréférentiel<sup>4</sup>, a dû séduire Sarraute, romancière d'avant-garde dont l'oeuvre est éminemment autoréférentielle (nous le verrons plus loin), qui elle-même s'est livrée à une déconstruction systématique des principes du roman traditionnel et dont l'oeuvre a été largement rejetée par la critique pendant de longues années avant d'être finalement reconnue.



Il faut noter aussi que les deux tableaux examinés ci-dessus ont la particularité d'être monochromes, soulignant ainsi exclusivement les formes à l'attention du spectateur au détriment de l'objet. Dans ses romans, Sarraute s'est elle aussi attachée à ne pas distraire l'attention du lecteur par toutes sortes de détails tels que les personnages, les noms, l'intrigue etc..., qui auraient empêché celui-ci de se concentrer sur ce qu'elle s'efforçait de lui faire ressentir, le tropisme. Ainsi dans son entretien avec Michelle Pardina (cité plus haut) elle se référera une fois de plus à la peinture pour évoquer l'évolution inéluctable du roman, à l'instar des arts plastiques, vers l'abstraction : « Chardin, lorsqu'il voulait mettre du jaune sur la toile, peignait des citrons » (1993). Elle précisera dans une autre interview qu'en revanche la peinture abstraite se sert de la couleur en soi, sans objet interposé : « c'est l'élément psychique à l'état pur qu'aujourd'hui quelques romanciers cherchent à saisir. [...] C'est une évolution comme celle qu'a suivie la peinture : on est arrivé à chercher la couleur pure, la ligne et pas l'objet lui-même qui n'était que le support et qui présentait moins d'intérêt. » (cité dans OC 1960)

Ainsi, et à l'inverse de ce qui se passe dans les deux tableaux cités ci-dessus, c'est sur la couleur que le spectateur est invité à se concentrer exclusivement dans le tableau de Joseph Albers (1888-1976) intitulé Affectionnate, faisant partie de la série Homage to Squares (1949) et choisi par Sarraute pour la couverture de L'Ere du soupçon (Collection « Folio/Essais », 1987). Cette série est constituée par des carrés de tailles et de couleurs différentes superposés de façon à provoquer des illusions optiques chez le spectateur en jouant sur l'aptitude de l'œil humain à modifier la perception des couleurs et des formes

selon les combinaisons dans lesquelles elles se présentent. Ce travail du peintre sur la perception visuelle de l'environnement physique fait écho au travail de Sarraute sur la pragmatique du langage (matériau constitutif du roman), c'est-à-dire l'effet produit sur l'auditeur par les paroles entendues et la manière dont celui-là analyse l'information véhiculée par celles-ci. Nous étudierons plus en détail cet aspect du texte sarrautien dans le deuxième chapitre; il suffira de noter pour l'instant que Sarraute s'est fortement intéressée à toutes les ambiguïtés de la communication verbale, à tout l'en-dessous du langage, qu'elle nomme sous-conversation, laquelle sous-tend les paroles prononcées et en affleure. De la même façon le peintre s'est intéressé à l'ambiguïté de la perception visuelle et spatiale ; dans la série Homage to Squares, il a exploré toutes les distortions que subissent les couleurs et les formes lorsqu'elles sont appréhendées par l'œil humain.

Sarraute comme Albers encourage le lecteur ou le spectateur à méditer sur la notion de relativité appliquée à la compréhension et à la perception humaine. En démontant les mécanismes du langage, la romancière aussi bien que le peintre qui désarticule les objets de la perception cherchent à mettre au jour, sous les formes connues, banales, conventionnelles des choses, leurs structures inaperçues, et ceci en les montrant sous leurs multiples facettes. Dans son article « Roman et réalité » (1959, OC, 1644) ainsi que dans d'autres articles et dans plusieurs interviews, Sarraute aimera citer une réflexion qui exprime parfaitement sa pensée : « L'œuvre d'art ne restitue pas le visible. Elle rend visible. ». Cette phrase de Paul Klee, dont Sarraute apprécie l'œuvre, est tirée de son « credo du créateur », Théorie de l'art moderne (1920). Sarraute choisira des peintures de Klee pour illustrer la couverture de plusieurs de ses romans publiés dans

la collection « Folio ».

Paul Klee, dont les écrits théoriques ont été fondateurs de l'art moderne, s'est attaché dans ses peintures, à travers un langage complexe de signes et de symboles jaillis de l'inconscient et un amalgame d'abstraction géométrique et d'onirisme, à dévoiler au public éclairé une pluralité de sens au sein de l'œuvre. Il écrit dans la même œuvre théorique : « L'œuvre plastique présente pour le profane l'inconvénient de ne savoir où commencer (la lecture), mais pour l'amateur averti, l'avantage de pouvoir abondamment varier l'ordre de lecture et de prendre aussi conscience de la multiplicité des significations [...] L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés ... (dans l'œuvre) » (Théorie de l'art moderne, 1920). C'est aussi le but que se propose d'atteindre Sarraute par différents moyens techniques, comme nous l'avons déjà signalé.

Le tableau de Klee Paysage aux oiseaux jaunes (1923) qui illustre la couverture de Vous les entendez ? (coll. « Folio », 1976) nous montre un paysage qui pourrait être sous-marin mais où pourtant des oiseaux jaunes, défiant les lois de la gravité, cohabitent avec des plantes mystérieuses. Paul Klee fait grand usage d'une faune et d'une flore transfigurées par ses visions surréalistes, son goût du rêve et de l'irrationnel. Or, comme le note Arnaud Rykner dans son Nathalie Sarraute (1991), « L'univers imaginaire de Nathalie Sarraute est aussi étrangement peuplé d'une multitude de figures animales [...] Ainsi le bestiaire sarrautien se présente-t-il comme un très efficace révélateur des tendances contraires qui s'affrontent sur le plan du préconscient. » (94-96).

En effet sous la poussée de l'émotion tropismique les personnages peuvent soudainement se transformer en toutes sortes d'animaux, quelquefois doux mais le plus

souvent féroces, et entrainer ainsi le lecteur à découvrir sous les paroles les plus banales, sous les comportements les plus polis tout un monde souterrain grouillant d'une faune menaçante. C'est ainsi que « Comme un cloporte, elle avait rampé insidieusement vers eux et découvert malicieusement ' le vrai de vrai', comme une chatte qui se purlèche et ferme les yeux devant le pot de crème déniché. » ( Tropismes, XI, OC 17). Une flore inquiétante est aussi présente dans les textes de Sarraute : « [...] ils la voyaient qui se tenait silencieuse sous la lampe, semblable à une fragile et douce plante sous-marine toute tapissée de ventouses mouvantes... » (Tropismes, XIV, OC 21)

Les peintures cubistes évoquées ci-dessus nous donnent un aperçu de l'aspect ludique et de la richesse de sens qui résultent de leur confrontation avec les textes de Sarraute qu'elles servent à illustrer. La multiplicité des points de vue que permet la désarticulation des objets de la perception par le peintre fait écho à la tentative de Sarraute de traquer le contenu latent des conduites relationnelles et plus spécifiquement linguistiques sous leur structures manifestes. Il s'agit pour le peintre comme pour l'écrivain d'éclairer, de « rendre visible », de questionner ce qui est du domaine de l'implicite, de l'imaginaire collectif et d'entrainer le lecteur à cet exercice.

Les illustrations de couverture, parce que perçues d'emblée, vont, peut-être plus que tout autre élément du paratexte, lancer un signal à l'adresse du public. On peut penser que les lecteurs rebutés par les subtilités de l'art moderne auront tendance à éviter des textes qui leur paraîtront par association difficiles et ennuyeux. Les lecteurs cultivés, amateurs éclairés d'art moderne, verront au contraire dans ces illustrations la promesse de textes stimulants, sortant des sentiers battus. Comme nous l'analyserons plus en détail

dans l'étude de l'épitéxte et du texte de Sarraute, cet effet a été délibérément recherché par l'auteur qui avertira explicitement et à maintes reprises le lecteur de ce à quoi il doit s'attendre en entreprenant la lecture de ses livres. Nous pouvons déjà dire que par son choix d'un certain type de tableaux pour illustrer les couvertures de ses livres, Sarraute sélectionne une portion du lectorat et c'est à ces lecteurs là que son œuvre est adressée en priorité.

## 2. L'ÉPITÉXTE

L'épitéxte, comme nous l'avons dit, comporte les productions périphériques qui glosent sur le texte. Son rôle majeur est d'éclairer et par là de guider la lecture de l'œuvre; cependant l'épitéxte ne s'adresse pas uniquement aux lecteurs effectifs de l'œuvre mais au public en général, que ce soit les lecteurs d'un journal ou l'auditoire d'une émission de radio ou d'une conférence, un segment de ce public pouvant éventuellement devenir lecteur effectif de l'œuvre. Nous nous concentrerons essentiellement ici sur les essais critiques de Sarraute et sur les interviews et entretiens qu'elle a accordés tout au long de sa vie. La réception critique de l'œuvre de Sarraute, qui fait aussi partie de l'épitéxte, sera discutée dans le cadre du plan de la lecture dans notre quatrième chapitre.

### **a. Les écrits critiques.**

Entre 1947 et 1956 Sarraute écrit quatre essais critiques sur l'évolution du roman, qui seront réunis en 1956 sous le titre L'Ere du soupçon et marqueront l'avènement du Nouveau Roman. A cette époque là, Sarraute est un écrivain quasiment inconnu dont les deux premières œuvres sont passées inaperçues ; elle décide alors d'écrire ces essais par besoin, dit-elle dans sa préface à L'Ere du soupçon pour l'édition de 1964, de se justifier vis-à-vis d'elle-même et vis à vis des critiques et des lecteurs en expliquant les « ...raisons qui m'ont poussée à certains refus, qui m'ont imposé certaines techniques... ». Avant d'être rassemblés en recueil, ces essais avaient paru tout d'abord dans Les Temps modernes et dans la Nouvelle Nouvelle Revue Française et suscité le vif intérêt de la critique qui avait jusqu'alors à peu près ignoré ses premiers ouvrages. Lorsque ces essais, revendiquant la nécessité d'un changement des formes du roman, paraissent sous le titre L'Ere du soupçon en 1956, Alain Robbe-Grillet, alors conseiller littéraire de Jérôme Lindon aux Editions de Minuit, écrit aussitôt une étude sur le recueil dans Critique . En 1957, une nouvelle édition de Tropismes paraît aux Editions de Minuit en même temps que La Jalousie de Robbe-Grillet. Ces deux ouvrages, auxquels seront associés les œuvres de Beckett, Butor, Pinget, Simon, Ollier et Duras, également publiés par Minuit, seront désignés par les critiques comme des « nouveaux romans ». C'est ainsi que Sarraute est associée à des auteurs que l'on a classés sous l'étiquette du Nouveau Roman alors qu'ils n'ont au plus en commun qu'une démarche, une même volonté de rejet des formes jugées désuètes du roman.

Toujours est-il que, comme le note Ann Jefferson dans l'Edition des Œuvres

complètes, «[...] la publication de L'Ere du soupçon marque l'apparition du nouveau roman sur la scène littéraire » (2054). En effet ces essais ont renouvelé la critique littéraire tant par les idées avancées par Sarraute (qui seront reprises par beaucoup d'autres) que par la forme totalement nouvelle du discours. Ces essais, avec ceux de Robbe-Grillet recueillis dans Pour un nouveau roman (1963), constituent la référence théorique essentielle à la compréhension de la révolution romanesque des années soixante. Cependant Sarraute, bien que solidaire des recherches littéraires des nouveaux romanciers, n'a cessé de se démarquer de tous les courants littéraires et discours critiques qui se sont succédés au cours de sa longue carrière.

Pendant des années Sarraute s'attachera avec insistance et sans dévier de son projet à expliquer et justifier sa démarche dans L'Ere du soupçon bien sûr mais aussi dans d'autres essais et conférences aux titres significatifs, tels que: « La littérature, aujourd'hui » (1962), « Forme et contenu du roman »(1963), « Le Langage dans l'art du roman »(1970), « Ce que je cherche à faire » (1971). Ces textes critiques sont pour elle l'occasion de faire le point sur la condition du roman en général et sur la place de ses propres romans dans ce corpus, comme elle le précisera : « ...examiner certaines œuvres du passé, du présent, pressentir celles de l'avenir, pour découvrir à travers elles un mouvement irréversible de la littérature et voir si mes tentatives s'inscrivaient dans ce mouvement. » (préface à L'Ere du soupçon , OC, 1555).

Les écrits critiques vont remplir plusieurs rôles, constituant une plateforme qui permettra à Sarraute de définir son esthétique, tout en étant un lieu privilégié d'action sur les lecteurs anticipés de son œuvre. Ces écrits de nature polémique insistent tout d'abord

sur la nécessité absolue pour l'auteur d'innover en renonçant à l'imitation et aux clichés de la représentation, en délivrant ses écrits de tous les attributs du roman traditionnel, c'est-à-dire des personnages, de l'intrigue et du temps linéaire du récit, comme nous l'avons déjà dit. Pour ce faire, l'auteur doit « débarrasser ce qu'il observe de toute la gangue d'idées préconçues et d'images toutes faites qui l'enveloppent, de toute cette réalité de surface que tout le monde perçoit sans effort ... » Ainsi, « il arrive parfois à atteindre ce quelque chose d'encore inconnu... » (L'Ere du soupçon, OC, 1613-14).

En ce qui la concerne personnellement, ce « quelque chose d'encore inconnu » est évidemment le tropisme qu'elle s'acharne à traquer d'œuvre en œuvre. Mais l'auteur aura beau innover, il n'arrivera à ses fins que s'il est suivi dans cette voie par le partenaire sans la collaboration duquel toute innovation n'est que lettre morte : ce protagoniste, c'est le lecteur. Il s'agit donc pour Sarraute de gagner le lecteur à sa cause, tâche ardue à laquelle elle s'attelle avec une énergie de combattante. Une partie serrée s'engage en effet entre Sarraute et le lecteur, avec pour arène privilégiée les écrits critiques mais aussi l'ensemble de l'épitéxte ; une bonne partie de l'œuvre de Sarraute en sera la dramatisation.

Dans L'Ere du soupçon, Sarraute s'attache donc à convaincre le lecteur de la suivre dans sa démarche, ce qui n'est pas chose aisée, en particulier lorsqu'on demande à ce dernier de renoncer aux personnages de romans, car le lecteur

même le plus averti, dès qu'on l'abandonne à lui même, c'est plus fort que lui, typifie... Tel le chien de Pavlov, à qui le tintement d'une clochette fait sécréter de la salive, sur le plus faible indice il fabrique des personnages. »



(L'Ere du soupçon , OC, 1584).

Sarraute est bien décidée à ne pas « abandonner [le lecteur] à lui-même » mais au contraire à le guider pas à pas et elle n'hésite pas à dévoiler les stratégies qu'elle emploie. Il s'agit de diriger toute l'attention du lecteur sur « l'élément psychologique » (la sensation tropismique) délesté du support que constitue le personnage romanesque, celui-ci n'étant qu'un « trompe-l'œil » (L'Ere du soupçon, OC, 1584) qui disperse vainement l'attention du lecteur. Il s'agit donc de faire pénétrer le lecteur sous la surface, là où se forment les mouvements tropismiques, dans une substance psychique commune à l'auteur et au lecteur. Il ne suffit pas que le lecteur assiste à la représentation de ces mouvements par l'auteur. Le but ultime est d'amener le lecteur à examiner attentivement ces mouvements microscopiques qui « se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême » (Préface à L'Ere du soupçon, OC, 1554) jusqu'à admettre leur existence et les reconnaître en lui-même.

Pour y parvenir, il faut tout d'abord, et c'est le premier pacte entre Sarraute et son lecteur, que ce dernier adhère à la conception « unanimiste » de la vie psychologique que Sarraute prône, à savoir que « chacun sait qu'il n'est qu'un assemblage fortuit, plus ou moins heureux, d'éléments provenant d'un même fonds commun » (L'Ere du soupçon, OC, 1569). Ceci posé, le lecteur doit « prendre contact avec le texte—un contact si direct et si spontané qu'aucun commentaire venu du dehors ne pourra le modifier » («Ce que je cherche à faire», OC, 1696). Le lecteur est ici invité à ne pas se laisser influencer par la critique littéraire dont Sarraute se méfie et qu'elle redoute énormément, les essais critiques de Sarraute ayant sans doute en partie pour intention de court-circuiter celle-là.

Pour aider le lecteur dans cet effort considérable, Sarraute préconise deux techniques romanesques, la première consistant à « désigner par un ‘je’ le héros principal...moyen à la fois efficace et facile » (L’Ere du soupçon, OC, 1585) car « le récit à la première personne satisfait la curiosité légitime du lecteur... il possède au moins une apparence d’expérience vécue, d’authenticité, qui tient le lecteur en respect et apaise sa méfiance. » (L’Ere du soupçon , OC, 1583). Ce « je » anonyme a le mérite de lier l’auteur et le lecteur dans une recherche commune en permettant au lecteur de s’identifier à ce « je », qui désigne le héros mais « n’est le plus souvent qu’un reflet de l’auteur lui-même » (L’Ere du soupçon, OC, 1578).

La deuxième technique réside dans l’utilisation particulière, mise au point par Sarraute, du dialogue, c’est-à dire d’un dialogue débarrassé de tout ce qui l’empêche de se fondre avec son contexte, à savoir : « ...les alinéas, les tirets, les deux points, les guillemets...les monotones et gauches : dit Jeanne, répondit Paul qui parsèment habituellement le dialogue... » (L’Ere du soupçon , OC, 1598). Selon Sarraute, toutes ces indications, utilisées dans le roman traditionnel, encombrant le dialogue de conventions factices qui ne font qu’accentuer la distance entre le romancier, ses personnages et les lecteurs. Or le but poursuivi par Sarraute est justement de favoriser, par un dialogue délesté de ces conventions, la participation totale du lecteur :

Le lecteur, sans cesse tendu, aux aguets, comme s’il était à la place de celui à qui les paroles s’adressent, mobilise tous ses instincts de défense, tous ses dons d’intuition, sa mémoire, ses facultés de jugement et de raisonnement. » (L’Ere du soupçon, OC, 1606)

L'analyse des écrits critiques de Sarraute laisse transparaître l'extraordinaire énergie de sa relation au lecteur. Sarraute exprime ouvertement sa méfiance mêlée de crainte à l'égard du lecteur qu'il faut tantôt rassurer ou apaiser, tantôt « tenir en respect » ou « empêcher d'agir » (L'Ere du soupçon, OC, 1583). Sarraute ne laisse rien au hasard, ses écrits critiques contiennent un mode d'emploi précis, une codification de la lecture à l'usage des lecteurs présents et futurs de ses œuvres. Elle appelle de ses vœux une nouvelle génération de lecteurs, ouverts à l'insolite, alertes et prêts à assumer les défis lancés par l'auteur.

#### **b. Les interviews et les entretiens .**

Tout au long de sa carrière, surtout à partir de son association au Nouveau Roman en 1955 jusqu'à la fin de sa vie en 1999, Nathalie Sarraute s'est amplement exprimée sur son œuvre tant à la radio que dans la presse, au cours d'entretiens, d'interviews et de colloques et débats. En effet, Sarraute s'est prêtée à de nombreuses interviews lors de la sortie de chacun de ses livres, à l'occasion d'hommages divers dans plusieurs revues littéraires et dans un livre d'entretiens avec Simone Benmussa : Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous? (1987). A la question type de savoir en quoi consiste tel de ses livres (action, personnages etc...), elle refuse avec véhémence de s'autocommenter, et dira par exemple à propos d'Ici :

Je ne peux pas commenter cela ! Mes commentaires aplatiraient tout !...Ceux qui n'ont pas senti cela n'ont pas besoin de me lire !...C'est

un immense travail, un travail dont vous n'imaginez pas à quel point il est dur. Et après cela, je vais tout aplatir, expliquer à ceux qui ne perçoivent pas ce que cela veut dire ? Non, non... (Lire, Sept.95),

Cette réponse est intéressante à plusieurs égards. Tout d'abord il faut noter l'insistance sur l'immense difficulté de son entreprise, sur les ratures et les rectifications incessantes auxquelles elle se livre infatigablement. C'est ce qui a fait écrire à Violette Leduc, qui fréquentait Sarraute à ses débuts littéraires, que celle-ci parlait de sa création avec tant de lassitude, tant de distance, tant de préoccupation, tant d'épuisement que j'aperçus son travail caché dans un labyrinthe où elle devait entrer chaque jour pour écrire, souffrir, se martyriser (La Folie en tête, 1970 : 65).

Nous reparlerons de cette attitude dans la discussion sur l'éthos au chapitre III

Allié à son refus du commentaire, on note aussi le refus de « résumer », qui revient souvent dans ses interviews et repose sur la croyance dans le caractère irréductible de certaines créations littéraires, la sienne en particulier. Résumer « aplatirait tout », ce terme revient fréquemment dans son discours médiatique et il signifie égrener des platitudes, des clichés, des propos usés, ce qui irait tout à fait à l'encontre de son dessein qui est justement de révéler une matière neuve. A la question posée dans « La littérature aujourd'hui » : « le romancier sait-il parler de ses propres romans, de leur sens ? », Sarraute répondra :

Forme et fond étant une seule et même chose, comment pourrait-on exprimer un fond identique sous une forme différente ? Dès lors, pour

l'écrivain, l'œuvre doit se suffire à elle-même, il n'y a rien à ajouter. Et quant à sa genèse, le processus de germination, de maturation d'une œuvre est si obscur, la part de l'irrationnel, de l'inconscient y est si grande qu'il n'est pas possible à l'écrivain d'en parler. (Enquête menée par Tel Quel, 9, Printemps 1962 :51)

Dans la même interview, elle reconnaît néanmoins la nécessité pour les écrivains « de faire un effort d'élucidation, d'essayer d'éclairer certains aspects de leur travail. Quand une œuvre est insolite, quand elle rencontre des résistances [...] » (52).

Par conséquent, si Sarraute refuse explicitement l'autocommentaire dans ses interviews, elle consent néanmoins à partager avec le public les procédés d'écriture de son œuvre, pratique devenue courante dans la deuxième moitié du XXème siècle et particulièrement au sein du Nouveau Roman (cf. Genette 1987). Les titres de quelques entretiens sont significatifs à cet égard : « Nathalie Sarraute et les secrets de la création » (1970), ou encore la reprise du titre emblématique de Raymond Roussel : « Comment j'ai écrit certains de mes livres » (1979) et l'intervention à Cerisy en 1971 : « Ce que je cherche à faire ». Cependant c'est de manière très contrôlée qu'elle a divulgué certains secrets de fabrique, elle n'a pas été jusqu'à permettre aux critiques ou au public de consulter ses manuscrits qui sont à ce jour toujours protégés (à notre connaissance). Elle considérait comme totalement indécent de montrer ses brouillons : « Montrer mes manuscrits, c'est comme soulever ma robe devant tout le monde » (cité par Sabine Raffy, 1995).

A la question classique de l'origine autobiographique de ses livres, elle répondra

avec ambiguïté, comme il se doit et comme l'ont fait ses contemporains (cf. Barthes, Sollers, Robbe-Grillet etc...) ; elle dira à Marc Saporta à propos de Vous les entendez ? (1982) :

Je me suis évidemment servie de ce que j'ai pu moi-même éprouver. Mon attitude intransigente dans certains domaines a dû m'influencer...Il y a aussi probablement quelques traces de mes conflits avec mon père »  
(L'Arc, 1984)

mais un an plus tard, elle dira dans un autre entretien : « Je n'ai guère mis de scènes vécues par moi dans mes livres...Non aucun souvenir, quel qu'il soit, de moi n'entre dans Portrait d'un inconnu » (Francofonia, 1985).

Dans le cas de Sarraute, ces déclarations apparemment contradictoires doivent être replacées dans le contexte de son discours identitaire tel qu'il s'exprime dans ses interviews mais aussi dans ses écrits théoriques (comme cela a été mentionné plus haut), et tel qu'il est dramatisé dans ses romans et ses pièces de théâtre. A la question de Simone Benmussa : « [...] dans la vie, ton rapport aux autres est extrêmement complexe, puisque tu dis : 'où suis-je' », elle répondra :

[...] j'ai l'impression que là où je suis, il y a comme une place vide...je suis toujours très libre parce que je n'existe pas...je n'imagine pas une vieille femme, rien du tout, rien, ni un homme, ni un chien...rien  
(Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?, 1987 :75 ),

elle ajoutera dans le même entretien : « Je n'ai pas de sentiment d'identité. Je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément nous sommes pareils » (81).

Selon Sarraute, les singularités s'abolissent dans l'anonymat intérieur commun à tous; ce n'est que vue du dehors que la réalité objective se montre avec ses catégories (genre, âge, apparence physique, situation sociale) et ses hiérarchies. Toute la notion de personne est donc ici repensée et c'est cette notion que Sarraute s'attache à inculquer au lecteur dans ses essais critiques et ses interviews. Le lecteur se doit d'adhérer à cette conception de l'être humain pour être en mesure de pénétrer dans un univers romanesque et dramatique peuplé de consciences anonymes et neutres, un univers intérieur sans bornes, sans contours, sans apparence, sans qualifications. Car en fin de compte ce qui importe plus que tout à Sarraute et qui sera réitéré d'interview en entretien c'est qu'aucune ombre de personnage ne puisse empêcher le lecteur de se plonger à la suite de l'auteur dans l'observation des tropismes, si profondément qu'il puisse les revivre de l'intérieur. Elle dira : « C'est ce que je souhaite. Qu'on se retourne sur soi-même et qu'on se dise 'c'est comme ça, je le sens' » (Lire, sept. 1995)

On remarquera que le discours médiatique de Sarraute tente de « concilier l'inconciliable » selon le mot de Ruth Amossy qui note à propos des « conversations avec Nathalie Sarraute »

le souci de présenter une interview d'auteur sans pour autant cautionner des notions que toute l'esthétique avant-gardiste de Sarraute réfute : la personne, la personnalité, le rôle social » (« Portraits d'auteurs », 1994).

Le discours médiatique de Sarraute élude en effet tous les détails biographiques d'usage pour ramener constamment le lecteur sur le terrain de l'œuvre et ce qui en fait sa spécificité.

## B. LES CATEGORIES GENERIQUES

Le genre est ce par quoi une œuvre littéraire s'identifie comme telle et se situe à l'intérieur de la sphère littéraire. Les grandes catégories génériques (roman, poésie, théâtre, essai) obéissent à un certain nombre de normes supposées mutuellement connues de l'auteur et des destinataires. Par conséquent l'assignement d'une œuvre à un genre représente un véritable « pacte de lecture » qui conditionne profondément l'écriture aussi bien que la perception d'un texte, engendrant ainsi des comportements spécifiques de la part de l'auteur et de celle du lecteur (Viala, 1993).

Avant d'entamer notre discussion sur la conception sarrautienne du roman comme genre, il peut être utile de faire deux remarques. Premièrement, si la distribution des œuvres en genres, en usage dans l'enseignement et la critique littéraires notamment, se présente comme une pratique naturelle et stable, les genres forment en fait un ensemble hétéroclite, ils reposent sur des règles incertaines et résistent donc à tout travail de définition (Dubois, 1992 :134). Par conséquent la classification en genres littéraires est loin d'être simple d'autant plus que les termes génériques ont un statut bâtard. Dans son ouvrage Qu'est-ce qu'un genre littéraire (1989), Jean-Marie Schaeffer démontre qu' :

Ils [les genres littéraires] ne sont pas de purs termes analytiques qu'on appliquerait de l'extérieur à l'histoire des textes mais font, à des degrés divers, partie de cette histoire même. Le terme « roman » par exemple n'est pas un concept théorique correspondant à une définition nominale acceptée par l'ensemble des théoriciens littéraires de notre époque, mais d'abord et avant tout un terme accolé à des époques diverses et à des



textes divers, par des auteurs, des éditeurs et des critiques divers. (64-65).

C'est ainsi par exemple que, comme nous l'avons dit plus haut, l'appellation « Nouveau Roman » recouvre un « mythe » créé par Jérôme Lindon et Alain Robbe-Grillet, alors éditeurs aux Editions de Minuit, qui ont récupéré et activé ce vocable, introduit accidentellement par le critique Emile Henriot en 1957, pour l'appliquer à un groupe d'écrivains apparentés seulement par leur refus des formes romanesques traditionnelles.

Deuxièmement, comme le rappelle Jacques Dubois dans son article « L'institution du texte » (1992), les genres avaient à l'origine une signification sociale de par leurs liens à certaines classes (tragédie aristocratique, roman bourgeois) ; les auteurs les plus « nantis » participant aux genres les plus nobles, telle la poésie qui fut jusqu'au symbolisme le genre le plus prestigieux. A l'échelle des genres correspond donc la hiérarchie des auteurs mais aussi celle des lecteurs. C'est ainsi que « le genre détient un pouvoir de marque qui induit la lecture après avoir induit l'écriture. Il fonctionne, en effet, comme puissant horizon d'attente » (Dubois, 135).

De nos jours cependant, ajoute Dubois, cette hiérarchisation se reporte sur la discrimination entre la production à caractère massif, divisée en genres et sous-genres pour accommoder les diverses catégories de lecteurs, et la création cultivée qui dénie l'idée même de genre : « Dans cette perspective et à la limite, chaque écrivain, chaque texte se donnent les lois du genre qu'ils illustrent et n'en finissent pas de redéfinir ce dernier à leur propre fins » (136).

Sarraute tient beaucoup à l'indication « roman » apposée sur la couverture de la

plupart de ses œuvres, y compris celles qui, telle Tu ne t'aimes pas (1989), sont aussi éloignées de la forme romanesque que possible, aucune n'étant un roman conventionnel. A une époque de remise en question des cloisonnements de genres, et à l'encontre d'une partie de ses contemporains qui adoptent le concept indifférencié d'« écriture », Sarraute accepte les distinctions génériques traditionnelles mais elle s'attache précisément à les « redéfinir à ses propres fins » en se livrant d'une part à un brouillage des frontières entre les genres littéraires, d'autre part à une mise en équivalence du roman avec les autres arts (peinture et musique). C'est ce que nous allons essayer de comprendre ici.

Sarraute a articulé sa conception du roman moderne, tout au long de sa carrière, dans ses essais critiques, ses interviews et avant tout dans son œuvre. Comme le note Pierre Verdraguer dans son ouvrage Le Sens critique (2001), son projet créateur se fonde sur « l'impératif d'innovation et de rupture avec le passé » (27). Elle n'a cessé de répéter qu'il fallait nécessairement que le roman se renouvelle en adoptant des formes neuves. Elle insiste à plusieurs reprises sur l'impossibilité de revenir en arrière, dans son entretien avec Olivier de Magny dans lequel elle affirme :

Quand j'avais lu Proust pour la première fois, ça m'avait tellement bouleversée que je m'étais dit que ce n'était plus possible de penser à écrire un roman comme on les écrivait avant . (Archives du XXème siècle, 1973)

Elle tente ainsi d'imposer une définition de l'écrivain dont l'excellence se mesure à l'amplitude de la rupture (Verdraguer, 28).

C'est pour cette raison que Sarraute prend le contrepied du discours des

devanciers tels que Paul Valéry à qui elle reproche son intellectualisme et son automatisme linguistique dans un essai critique, « Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant » (1947), et Flaubert dont les efforts gigantesques ont abouti à un « beau style pompeux et glacé » (76). Selon Sarraute, Valéry et Flaubert ont pareillement compromis la valeur de leur œuvre (poésie pour l'un et prose pour l'autre) en cherchant à atteindre une perfection du style se fondant sur l'esthétique classique. Elle prend également ses distances vis-à-vis de ceux de ses contemporains (y compris les existentialistes) qui s'opposent à la modernité des formes.

Ses textes critiques lui servent à déblayer le champ littéraire autour d'elle tout en définissant et légitimant sa position. Ce faisant Sarraute ne fait qu'obéir à la grande loi de la modernité, à savoir la « surenchère distinctive », comme le rappelle Jacques Dubois :

On voit [donc] la littérature et les arts, dès le romantisme mais surtout à la période suivante, s'engager dans un cycle continu de recherche de la différence. Il faut faire neuf, original, autre ; bien plus même, il faut que cela se voie... (« L'institution du texte », 136).

Ce à quoi l'on pourrait ajouter : Il faut que cela se sache, si l'on se fie à ce que Jean-Yves Tadié rapporte d'une de ses entrevues avec Sarraute: « Lorsque j'interrogeais Nathalie Sarraute sur ce qu'elle aimerait me voir dire dans la préface à l'édition de ses Œuvres complètes dans la Bibliothèque de la Pléiade : 'Dites bien que ce que j'ai fait, avant moi personne ne l'avait fait' » (Critique, 141).

Corrélativement à sa tentative de se distinguer en tant qu'écrivain par ses innovations, Sarraute, qui jusqu'à 1964 a privilégié le genre romanesque comme véhicule

de son œuvre, a lutté tout au long de sa carrière pour faire en sorte que le roman aussi se distingue en s'élevant dans la hiérarchie des genres littéraires. Il faut rappeler ici qu'à la fin du XIXème siècle la poésie, art par excellence, se trouve traditionnellement au sommet de la hiérarchie générique, le roman étant considéré comme un genre intermédiaire entre poésie et théâtre. Comme le note Pierre Bourdieu dans son ouvrage Les Règles de l'art (1992), le roman, « bien qu'il ait acquis ses lettres de noblesse avec Stendhal, Balzac et surtout Flaubert, reste associé à l'image d'une littérature mercantile, liée au journalisme par le feuilleton » (167). Dans la modernité, toujours selon Bourdieu, le champ littéraire est un « monde économique à l'envers », c'est-à-dire que le plus haut prestige symbolique revient à la poésie qui, s'adressant à un public restreint et choisi, procure des bénéfices matériels extrêmement faibles alors que le roman et le théâtre sont dévalorisés car ils procurent les revenus les plus importants et les plus immédiats à quelques auteurs lorsque ceux-ci se conforment aux valeurs et aux goûts du public bourgeois (121-126).

Sarraute a donc cherché à revaloriser le roman, genre d'autant plus déprécié qu'il a, à ses débuts, visé un lectorat essentiellement féminin (ce que Sarraute redoute plus que tout, nous l'avons déjà noté dans l'étude du nom d'auteur) et populaire, pour le faire accéder au statut prestigieux de la poésie. C'est dans un essai critique datant de 1972, intitulé « Ce que je cherche à faire » que Sarraute écrit: « Je n'ai jamais, et cela même avant d'écrire Tropismes, pu tracer des frontières entre le roman et la poésie » (OC, 1696). Elle dira aussi, dans un entretien avec S. Fauchereau et J. Ristat pour Digraphe :

Pour moi , le roman se rapproche de la poésie, essaye de se rapprocher de

la poésie ; il tend comme la poésie à saisir au plus près de leur source, des sensations, quelque chose de ressenti. Les romans devraient devenir de grands poèmes » (1984).

Sarraute avait aussi exprimé cette idée, à laquelle elle tient énormément, dans certains de ses prière d'insérer, comme nous l'avons mentionné plus haut.

Mais comment « poétiser » la prose ? C'est la question que se sont posée les romanciers du XIXème siècle qui cherchaient déjà à reclasser le roman. Ce fut en particulier le cas de Flaubert qui, dans son entreprise de subversion de la hiérarchie des genres, imposera les formes réalistes considérées comme les plus inférieures avec les exigences les plus hautes en matière de style ( Bourdieu, 140). Confrontée au même dilemme, Sarraute, quant à elle, se refuse à «[...] faire du beau style pour le plaisir d'en faire, pour se donner et pour donner au lecteur des jouissances esthétiques [...] » (Ere du soupçon, OC, 1614). Elle dira dans son entretien avec J. Paugam :

C'est là la grande difficulté : prendre le langage qui est à la disposition de tout le monde, qui sert à exprimer les choses les plus courantes, les plus banales, et essayer d'y glisser 'cela'. C'est cela qui fait que le roman est tellement en retard sur la musique et sur la peinture (France Culture, 1976a).

Cette réflexion appelle quelques remarques : tout d'abord, ici et en bien d'autres occasions, Sarraute insiste pour traiter le roman sur le même plan que les autres arts, c'est-à-dire qu'elle cherche sa définition dans une spécificité sémiotique qui lui serait propre et essentielle. Cependant, Jean-Marie Schaeffer (1989) note qu'à l'inverse d'autres

arts tels que la peinture ou la musique qui sont des activités intrinsèquement artistiques, [...] littérature et poésie constituent des domaines régionaux à l'intérieur d'un domaine sémiotique unifié plus vaste qui est celui des pratiques verbales, celles-ci n'étant pas toutes artistiques. Le problème de la délimitation définitionnelle de la littérature peut alors paraître crucial (Qu'est-ce qu'un genre littéraire, 8-9).

Le « cela » qu'il faut « essayer d'y glisser », c'est la « sensation » que l'auteur tente désespérément de faire partager au lecteur, lorsqu'au prix d'un effort suprême «il [l'auteur] cherche à mettre au jour cette parcelle de réalité qui est la sienne » (L'Ere du soupçon, OC, 1614). Cette sensation, pour demeurer nouvelle, vivante, ne peut être exprimée qu'à travers « une certaine qualité du langage » (« Le langage dans l'art du roman », OC, 1970) à laquelle les romanciers, par leur travail sur le langage, devront nécessairement revenir. Dans cette même conférence de 1970, Sarraute se livre à un inventaire des principes qui selon elle doivent sous-tendre le langage romanesque :

C'est la sensation dont il est chargé, qu'il exprime et qu'il dégage par chacun de ses mots, qui donne au langage littéraire les qualités qui le séparent du langage commun.

Il doit s'assouplir afin de se couler dans les replis les plus secrets de cette parcelle du monde sensible qu'il explore.

Il se charge d'images qui en donnent des équivalences.

Il se tend et vibre pour que dans ses résonnances les sensations se déploient et s'épandent.

Il se soumet à des rythmes.

Il accepte des assonances.

Il retrouve des mots ou en découvre.

Il coupe ou allonge les phrases, selon les exigences de ces sensations dont il est tout chargé...(OC, 1686)

Il s'agit, en respectant ces principes, de se dégager des formes usées du langage « brut et immédiat » de la prose, pour se hisser au niveau du langage « essentiel » de la poésie, afin de permettre à la sensation neuve de jaillir intacte. Sarraute emprunte cette terminologie à Mallarmé, qu'elle cite à plusieurs reprises dans cette même conférence de 1970, et qui écrit dans « Crise de vers » : « Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » (Variations sur un sujet). Cette « certaine qualité du langage » permettra alors au lecteur « sensible » de percevoir que :

La matière sur laquelle travaille le romancier, comme celle sur laquelle travaillent le musicien et le peintre, prend le pas sur le reste, s'avance au premier plan. Elle occupe la place d'honneur. Et, du même coup, le roman perd sa condition de Cendrillon et devient l'égal des autres arts » (OC, 1683).

Il ressort des remarques précédentes que Sarraute tente de faire gagner au roman une place plus élevée dans la hiérarchie générique en brouillant les frontières entre roman et poésie, comme il a été dit plus haut, mais aussi en brouillant les frontières entre le roman et les autres arts (peinture et musique). C'est cette dernière stratégie que nous

allons tenter de comprendre à présent. Toujours dans la même conférence de 1970, Sarraute privilégie la sensation au détriment de la compréhension, elle dira que

le rôle du langage essentiel consiste non à informer, en renvoyant à des significations intellectuelles (ce que le langage scientifique accomplit à merveille) mais, c'est le cas de tout moyen d'expression artistique, à faire éprouver au lecteur un certain ordre de sensations (OC, 1685).

Le romancier ne se doit donc pas de tout expliquer et le lecteur est exempté de tout comprendre par la raison : « je m'efforce à ce que ce soit toujours concret, surtout que ce ne soit pas une vision intellectuelle<sup>5</sup>, il faut que ce soit charnellement ressenti » dira-t-elle à Carmen Licari en 1985. Cette attitude se trouve déjà chez Proust qui met en scène les personnages de Bloch et Brichtot dont l'intellectualité fait obstacle à la sensibilité esthétique, seul fondement de l'œuvre d'art. A cet égard, dès Tropismes (1939), Sarraute avait exprimé de la méfiance envers l'intellectualisme dans son portrait du professeur au Collège de France. Celui-ci vide les textes de leur substance dans le seul but de promouvoir sa propre théorie au détriment du texte et du lecteur. Il faut noter qu'il règne à l'époque de l'après guerre un certain anti-intellectualisme chez les écrivains. Ceux-ci éprouvent mépris et ressentiment pour les professeurs perçus comme des écrivains impuissants, des créateurs aigris qui exercent leur pouvoir en tant que critiques sur les écrivains, en faisant et défaisant les gloires littéraires (Sartre et les Temps modernes, Anna Boschetti).

Au cœur de ce débat se trouve la question de l'engagement politique dans la littérature, engagement refusé par les Nouveaux Romanciers qui ont préconisé pour



l'écrivain de s'investir dans les seules questions littéraires et esthétiques. C'est ainsi que Sarraute, qui avait eu des relations personnelles et de travail avec Sartre et Simone de Beauvoir et qui avait participé à la vie intellectuelle de l'après guerre au moment où l'existentialisme était au cœur de celle-ci, a souvent prétendu, elle qui n'avait pas de culture philosophique formelle, qu'elle n'était pas une intellectuelle et qu'elle ne connaissait rien à l'existentialisme.

La démarche qui consiste à comparer le roman avec la peinture ou la musique en mettant l'accent sur la recherche et la perception de la sensation au détriment de l'analyse, n'est pas unique à Sarraute ni même aux nouveaux romanciers ; c'est une démarche dont l'existence a été relevée par les sociologues de la littérature. Comme le note Verdraguer : « Au XXème siècle...l'écrivain prend le peintre pour référence et privilégie la désintellectualisation afin de combler non un déficit de légitimité, mais un déficit d'artisticité » (Le sens critique, 49). Sarraute sait aussi qu'elle devra lutter contre une tradition de poètes tels que Valéry, Max Jacob, Breton et d'autres qui ont remis en question la valeur artistique du roman. Elle dira dans sa conférence « Le langage dans l'art du roman » (1970) :

Des écrivains, des poètes au goût délicat, à l'esprit fin, comme Max Jacob, comme Paul Valéry, sont venus dire que le roman n'est pas un art. Et on a bien envie de les croire quand on examine sa situation et l'attitude des lecteurs à son égard. (OC, 1680).

En effet, Max Jacob, poète respecté par Sarraute, et qui avait été le premier à reconnaître le talent de celle-ci, n'a-t-il pas dit du roman ?

Il est 'l'art' à la portée de tous, car il n'exige pas de goût ou d'éducation, comme la musique artistique, la véritable peinture et la littérature [...] on n'est pas forcément artiste parce qu'on fait des romans... (cité dans OC, 2097).

La nécessité de corriger la perception possible, par le lecteur, d'un déficit de la valeur artistique du roman est bien au cœur des préoccupations de Sarraute comme nous venons de le voir. La poétisation de la prose et la mise en équivalence du roman avec la peinture et la musique par le biais de la désintellectualisation de celui-ci sont les moyens préconisés par Sarraute pour y parvenir. Cependant cette recherche du concret, de la sensation pure au détriment de l'intellectualisation contredit quelque peu les prises de position de Sarraute sur l'art moderne telles que nous les avons mentionnées dans notre discussion sur les illustrations de couverture. En effet, Sarraute salue justement dans l'art moderne sa tendance de plus en plus marquée vers l'abstraction or cette abstraction, en peinture par exemple, fait appel à un spectateur cultivé qui devra exercer toutes ses facultés d'analyse pour faire sens des formes distordues et pour appréhender une réalité présentée sous de multiples perspectives par le tableau moderne. Or, Sarraute semble présupposer une supériorité de la sensation sur l'intelligence dans la perception de l'œuvre d'art et ceci sans en apporter de preuves. Le lecteur sarrautien peut-il s'appuyer essentiellement sur la sensation pour appréhender le texte? Nous reviendrons sur ce point dans notre chapitre sur la lecture.

Si le nom de Nathalie Sarraute est surtout attaché à la création d'une nouvelle forme romanesque, l'auteur a aussi été célébrée pour son théâtre et pour ses nombreux

essais critiques. Or il serait artificiel de distinguer son théâtre de ses romans ; elle dira d'ailleurs dans un entretien de 1978 : « mon théâtre continue mes romans ». Dans un genre comme dans l'autre le matériau est le même, il s'agit toujours de rendre perceptibles les mouvements intérieurs mais Sarraute ne se contentera pas d'adapter pour la scène son univers romanesque (comme le fera Marguerite Duras) et le passage d'une forme à l'autre se fera par un processus complexe et ingénieux sur lequel elle s'expliquera dans une conférence de 1974 intitulée « Le gant retourné » :

Ce qui dans mes romans aurait constitué l'action dramatique de la sous-conversation, du pré-dialogue, où les sensations, les impressions, le « ressenti » sont communiqués au lecteur à l'aide d'images et de rythmes, ici se déployait dans le dialogue lui-même. La sous-conversation devenait la conversation. Ainsi le dedans devenait le dehors et un critique, plus tard, a pu à juste titre, pour qualifier ce passage du roman à la pièce, parler de 'gant retourné' » (OC, 1708)

On peut avancer néanmoins qu'il n'y a pas de frontière claire entre le genre romanesque et le genre dramatique tels que les pratique Sarraute. Les essais théoriques, quant à eux, constituent ce que Jean-Yves Tadié a appelé, dans sa notice à la critique sarrautienne pour l'édition de La Pléiade ( 1996 :2034), « un véritable 'traité du roman' ». Ils ont pour fonction de guider le lecteur dans sa lecture de l'œuvre de fiction. Les différents genres utilisés par Sarraute sont ainsi au service d'une même et unique recherche à laquelle il s'agit de s'assurer la participation du lecteur et tout est mis en œuvre pour ce faire. Si Sarraute s'est servie des distinctions génériques pour les

« redéfinir à ses propres fins », c'est sans doute parce que le concept même de genre est de nature instable (comme nous l'avons noté plus haut), mais c'est surtout aussi dans le but de repositionner avantageusement le genre romanesque dans le champ littéraire et dans le champ artistique.

La littérature étant une communication différée, c'est-à-dire reçue à distance du lieu et du moment de sa composition, et aléatoire, c'est-à-dire ne pouvant identifier à l'avance ses destinataires, les questions de genre sont d'autant plus pertinentes qu'elles permettent de surmonter quelque peu ces deux aléas en déterminant la recevabilité et les effets du texte par l'intermédiaire de ce « pacte de lecture » impliqué par le genre (Viala, 1993 : 150-51) car l'indication du genre conditionne la perception d'un texte en orientant l'attente du lecteur. C'est de l'indication d'un genre que le lecteur va inférer le sens probable d'une œuvre. C'est justement ce sens et ces attentes lectorales que l'auteur peut soit combler, soit déjouer. Dans le chapitre sur la lecture nous discuterons davantage de ce qu'il en est dans le cas de Sarraute vis à vis de ses lecteurs.

## Notes

1. Jacques Roubaud, Le Grand Incendie de Londres, Paris, Seuil, 1989, p. 23  
(cite par Hélène Jacomard, 1993:133).
2. Sarraute a donné à deux de ses trois filles les prénoms de Claude et Dominique.
3. Voir introduction, p. 2.
4. Ce tableau, à l'instar des productions de l'art moderne, ne vise pas à représenter le monde ou la réalité mais il se livre à un jeu subtil sur les modes de représentation, sur l'art en general.
5. Le paradoxe étant ici que Sarraute est précisément considérée comme un des écrivains les plus intellectuels qui soient au XXème siècle. Nous y reviendrons dans le chapitre sur la lecture.

### CHAPTIRE III: LE PLAN TEXTUEL

#### A. INSCRIPTION DU DESTINATEUR ET DU DESTINATAIRE DANS LE TEXTE

Dans le chapitre précédent, nous avons tenté de détecter, à travers le paratexte de l'œuvre de Sarraute, la figure de l'auteur, celle du lecteur et le pacte de lecture qui se noue entre eux. Nous nous proposons à présent de pénétrer dans l'oeuvre même pour tâcher de comprendre quels effets du texte contribuent à esquisser une image du narrateur et du narrataire (relais de l'auteur et du lecteur dans le texte), et à nous renseigner sur les rapports qu'ils entretiennent. Pour ce faire nous allons nous appuyer sur les théories de l'énonciation et la pragmatique littéraire. La pragmatique est une sous-discipline de la linguistique qui s'intéresse à l'emploi du langage par ses usagers et à ses effets sur leurs interlocuteurs, c'est dire que l'accent est mis sur le caractère actif et interactif du langage. L'interlocution n'est pas pour les pragmaticiens un moyen d'exprimer des sentiments ou de transmettre une information, elle est une activité qui a pour but de modifier une situation en communiquant à autrui une intention. Chaque interaction langagière suppose donc un énonciateur et un récepteur inscrits dans un temps et un espace particulier. Les coordonnées de l'interaction, à savoir les déictiques, la modalisation et le dialogisme constituent la scène d'énonciation et vont être traitées dans la présente étude. La communication littéraire obéit au même principe que l'interaction langagière mais son caractère de communication différée et aléatoire (comme il a été dit plus haut) nécessite

que « les textes littéraires construisent leurs scènes énonciatives par un jeu de relations internes au texte lui-même » (Maingueneau 1993 : 10).

Les romans de Sarraute mettent invariablement en scène un «chercheur» de tropismes, opiniâtre et son partenaire, assistant à cette entreprise. Le premier essaye à toute force de convaincre le second de l'existence de ces phénomènes qu'il semble être le seul à percevoir. C'est par le biais de la conversation et plus particulièrement du dialogue que le « chercheur » s'attache à « montrer » la matière insaisissable du tropisme à son partenaire ou « alter ego » qui seul peut valider sa quête en acceptant de reconnaître l'existence des tropismes. Toutes les œuvres romanesques de Sarraute déploient donc une scénographie de conversation où par conséquent le discours prend souvent le pas sur le récit<sup>1</sup>.

Nous nous proposons donc tout d'abord ici de repérer les indices textuels ou marques d'énonciation par lesquels les textes littéraires de Nathalie Sarraute inscrivent une image du destinataire et du destinataire dans leur trame même, en examinant le mode d'interaction des protagonistes, à savoir le couple narrateur/narrataire, dans le texte, compte tenu de leur ancrage spatial et temporel. C'est par l'analyse des marques d'énonciation, soit essentiellement les déictiques et la modalisation, que nous tenterons de déceler les traces de la subjectivité discursive (les marques du sujet dans son discours) en œuvre dans les textes de Nathalie Sarraute. La modalisation désigne l'attitude du sujet parlant à l'égard de son propre énoncé et par conséquent, selon P.Charaudeau, elle « permet d'explicitier les positions du sujet parlant par rapport à son interlocuteur, à lui-même et à son propos » (1992 :572). Quant aux signes déictiques, ils comprennent les

pronoms personnels, les démonstratifs, certains adverbes spatiaux et temporels (ici, maintenant) et certains temps du verbe (le présent en particulier). Ils nous renseignent donc sur la construction du sujet par le langage et sur son ancrage spatio-temporel. C'est par l'analyse d'un choix de signes déictiques dans les textes de Sarraute que nous allons commencer.

## 1. LES DEICTIQUES

### a. Les pronoms personnels :

Dans notre discussion des essais critiques, nous avons noté que l'emploi du « je » constitue l'une des techniques romanesques préconisées par Sarraute pour « satisfaire la curiosité » du lecteur et « apaiser sa méfiance », dit-elle dans L'Ere du soupçon (OC, 1583-85). Il s'agit en effet d'amadouer le lecteur, de le persuader d'accorder l'effort d'attention requis pour percevoir cette réalité infime et indéterminée qu'elle tente d'exhumer; pour y parvenir, Sarraute met en place toutes sortes de stratégies verbales.

L'emploi du « je » n'est qu'une de ces stratégies et Sarraute n'y a pas recours dans toutes ses œuvres . Il apparaît comme source de l'énonciation dans les deux premiers romans, Portrait d'un inconnu et Martereau, mais c'est un « je » qui, bien que signe d'une subjectivité, n'est pas caractérisé, un « je » anonyme, peut-être porte-parole de l'auteur, qui s'adresse à « eux » ou « les autres » pour formuler, dès l'incipit de Portrait d'un inconnu, ce que l'on peut percevoir comme la requête hasardeuse de l'auteur vis à vis du lecteur :

Une fois de plus je n'ai pas pu me retenir...sachant pourtant que j'étais



imprudent et que je risquais d'être rabroué...Je leur ai demandé s'ils ne sentaient pas comme moi, s'ils n'avaient pas senti, parfois, quelque chose de bizarre... (OC 42).

Ce « je », même mal assuré, a le mérite de prendre le discours en charge et à ce titre il lui confère une certaine crédibilité aux yeux du lecteur. On notera qu'il s'agit d'un sujet masculin, ce qui détourne le lecteur de le confondre avec l'auteur.

Ce narrateur à la première personne, présent dans Portrait d'un inconnu (1949) et dans Martereau (1953), est quelque peu délaissé dans les romans qui suivent. Au dire de Sarraute c'est un procédé qui lui avait été nécessaire étant donné l'incompréhension dont avait souffert son premier ouvrage Tropismes (1939), à l'intérieur duquel la source énonciative n'était pas stable, mais c'est un procédé qu'elle a abandonné à partir du Planétarium (1959), comme elle le déclare dans un entretien :

Dans Portrait d'un inconnu et dans Martereau, comme je pensais qu'on ne voyait pas ces tropismes, que personne ne les percevait, j'avais effectivement introduit un personnage, une sorte de 'fou' qui passait son temps à les chercher chez les autres [...], qui se heurtait à l'apparence et n'arrivait pas toujours à trouver. Et puis à partir de là, dans Le Planétarium, je n'en ai plus eu besoin. J'ai pris confiance. Je me suis dit : ' Tout le monde les a, ces mouvements, tout le monde les éprouve', je n'avais alors plus besoin de quelqu'un qui cherche, qu'on rabroue, qui ne trouve pas. (Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?, 1987 :60-61).

Cependant le « je » revient en force quelque trente ans plus tard dans L'Usage de

la parole (1980), dix petits textes autonomes mais qui ont justement en commun de mettre en scène, sous forme de dialogue, un narrateur qui dit « je », s'adressant à un « vous », son interlocuteur fictif, le narrataire qui sert de relais entre le texte et le lecteur réel. Dans chacun des textes qui composent l'Usage de la parole et comme le titre de l'œuvre l'indique, il va s'agir pour le narrateur, d'entraîner le narrataire dans l'analyse de certaines expressions toutes faites telles que : « Mon petit », « A très bientôt », « Et pourquoi pas ? » (expressions qui fournissent d'ailleurs leurs titres à quelques textes de L'Usage de la parole) et de s'interroger avec lui sur le mode de fonctionnement de celles-ci dans les interactions ordinaires. Ce narrateur, très présent et très actif, interpelle explicitement le narrataire sous forme de questions rhétoriques ou non, d'exhortations ou encore de transmission d'informations, comme l'illustre l'ouverture du premier morceau :

*Ich sterbe. Qu'est-ce que c'est ? Ce sont des mots allemands. Ils signifient je meurs. Mais d'où, mais pourquoi tout à coup ? Vous allez voir, prenez patience. Ils viennent de loin, ils reviennent (comme on dit : « cela me revient ») [...] Mais ne nous hâtons pas, allons au plus près d'abord. Donc au début de ce siècle, dans une chambre d'hôtel d'une ville d'eaux allemande s'est dressé sur son lit un homme mourant. Il était russe. Vous connaissez son nom : Tchekhov, Anton Tchekhov. (« Ich sterbe », OC, 923). (nous soulignons)*

Dans ce début de dialogue , « Qu' est-ce que c'est ? » peut être perçu comme une question destinée à solliciter l'attention du lecteur ou comme l'amorce d'un dialogue fictif à but didactique où le narrateur implicite attribuerait au narrataire une question à

laquelle il répondrait lui-même (Maingueneau 1997). Le «je» implicite qui interpelle se transforme en « nous » dans « ne nous hâtons pas », incluant ainsi le narrateur et le locuteur dans une entreprise commune : l'examen de la signification effective des dernières paroles de Tchekhov « Ich sterbe ». Le « vous » n'est pas un vous de politesse, mais un pluriel comme nous le découvrons plus loin dans le même fragment (« Si certains d'entre vous... ») ; il englobe la communauté des lecteurs. Le « on » de « comme on dit » introduit un commentaire métadiscursif « cela me revient » qui n'a de sens que par référence au savoir partagé d'une communauté linguistique intégrant le lecteur, où le « je » et le « nous » se fondent dans un « on » général. Le « je » de « Ich sterbe » ou « je meurs » est un discours rapporté, enchassé dans le texte et qui lui donne une dimension polyphonique, ce dont nous parlerons plus loin.

L'importance du rôle joué par les pronoms dans l'oeuvre de Sarraute deviendra plus évidente au fur et à mesure que ses romans tendront de plus en plus vers l'abstraction, que les noms propres disparaîtront. Dans Entre la vie et la mort (1968), elle avait réitéré son programme :

Plus de Ballut, Chenut, Dulud, Tarral, Magnien ou autres. On s'en passera.  
Plus besoin de personne. Les mots seuls. Des mots surgis de n'importe où,  
poussière flottant dans l'air que nous respirons. (OC, 654).

En l'absence de noms propres, les pronoms deviendront alors les seuls supports permettant au lecteur de se repérer dans le texte. C'est ainsi que la tâche devient plus ardue lors de la lecture de Tu ne t'aimes pas (1989), roman qui joue subtilement des pronoms. Une fois de plus, dans cette oeuvre, Sarraute invite le lecteur à observer comme

à travers un verre grossissant les tropismes qui se déploient cette fois-ci dans les replis d'une conscience; elle cherche à le persuader de pénétrer dans ce for intérieur. De ce lieu fuse une pluralité de voix qui disent « je » et parfois parlent à l'unisson, parfois tiennent entre elles des discours contradictoires. Ce sont les instances du moi d'un narrateur anonyme, elles représentent toutes les virtualités de l'être soupçonné de ne pas s'aimer. Ces instances indéfinissables s'affrontent mutuellement mais confrontent aussi, dans le monde extérieur, les « moi » de ceux-qui-s'aiment. Le roman débute ainsi :

\_ « *Vous* ne vous aimez pas. » Mais comment ça ? Comment est-ce possible ? *Vous* ne vous aimez pas ? Qui n'aime pas qui ?

\_ *Toi*, bien sûr...C'était un *vous* de politesse, un *vous* qui ne s'adressait qu'à *toi*.

\_ *A moi? Moi* seul? Pas à *vous* tous qui êtes *moi*...et *nous* sommes un si grand nombre... « une personnalité complexe »...comme toutes les autres...Alors qui doit aimer qui dans tout ça ? (OC, 1149)

Le lecteur dérouté ne peut s'appuyer sur une source d'énonciation unique et stable, il se trouve d'abord confronté à « une multitude de ' je' disparates...\_ Et puis ces 'je', ces 'moi', ces 'tu' se sont effacés... » (OC, 1203) pour se fondre dans un « nous » informe et hypertrophié, « Nous si nombreux...incernables...incommensurables... » (OC, 1163). C'est par ce jeu subtil sur les pronoms que s'exprime, comme nous le disions plus haut, une des croyances fondamentales de Sarraute à savoir l'incertitude de l'existence d'un moi unifié, l'instabilité de la notion de personne et de personnalité psychologique. C'est en laissant le lecteur errer dans le texte, sans les repères fixes

constitués par des noms propres (totalement absents du texte) et des pronoms permettant d'identifier le référent, que Sarraute tente de persuader le lecteur de remettre en question les idées reçues sur l'identité et l'intégrité de l'être.

Edouard Morot-Sir, dans son article « L'art des pronoms et le nommé dans l'œuvre de Nathalie Sarraute » (1981), montre bien que les pronoms ne remplissent pas leur fonction habituelle de substituts du nom :

[...] *les pronoms ne sont plus soumis à la dictature des noms* ; ils servent au contraire à briser la gangue substantialiste qui enferme et définit les noms. Loin d'être des substituts, ils animent la trame du discours : ce sont les noms qui vont se situer par rapport aux pronoms. (207)

Il faut noter ici que Tu ne t'aimes pas (1989) date de la même époque que la série de conversations de Sarraute avec Simone Benmussa intitulée justement « Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? » (1987). Dans ces conversations, la question de l'identité est au cœur des préoccupations de Sarraute et elle dira : « Je n'ai pas de sentiment d'identité. Je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément nous sommes pareils...A l'extérieur...On a plusieurs 'je' sociaux qui vous représentent, mais à l'intérieur...il n'y a plus de 'je', il y a en nous toutes les virtualités » (81). Les exemples ci-dessus montrent clairement que le sujet parlant, représenté par le personnage dans les fictions de Sarraute, est le produit de l'intersubjectivité verbale et que par conséquent son identité, même si elle s'exprime par un « je », n'est pas individuelle mais collective.

## **b. Les déictiques spatio-temporels :**

Nous venons de voir que le « je » des premières œuvres a cédé la place au « nous » de Tu ne t'aimes pas (1989); l'œuvre qui suivra s'intitulera Ici (1995). C'est le déictique spatial « ici » qui relie les vingt petits chapitres, autrement autonomes, de cette œuvre qui atteint un degré de plus dans l'abstraction. « Ici » ou « là » est l'espace mental à partir duquel s'ancre l'énonciation dans ces courts textes qui s'attachent à décrire les mouvements intérieurs que déclenche une conversation, une visite à un ami ou un mot oublié, comme c'est le cas dans le premier chapitre :

Et voilà que tout à coup *là* où il était, où c'était sûr qu'il se trouverait, cette béance, ce trou... « un trou de mémoire » [...] Mais *ici* ce qu'il a laissé derrière lui, cette ouverture, cette rupture disjoint, disloque, fait chanceler... il faut absolument la colmater, il faut à tout prix qu'il revienne, qu'il s'encastre *ici* à nouveau, qu'il occupe toute sa place... (OC, 1295). (nous soulignons)

« Ici » est le lieu dans lequel le narrataire est invité à pénétrer afin de partager l'observation des tropismes. Les tropismes n'accédant à l'existence qu'à travers l'écriture, on peut penser qu'« ici » est aussi l'espace du texte qui appelle la participation du lecteur pour prendre sens, ainsi que le laisse entendre ce passage, éminemment auto-référentiel :

« Qui il ? Qui est ce 'il' dont vous parlez ? » [...]

— Ah oui, ce doit être encore une de mes manies... C'est peut-être la mauvaise habitude que j'ai de penser que vous êtes *ici* chez vous, dans le

même élément, dans ‘le même bain’... c’est ridicule... je ne sais pas pourquoi j’ai cette impression, j’ai tort... il me semble que ces gens que j’ai évoqués, qu’ils sont aussi présents en vous qu’en moi... [...] à quoi bon répéter leur nom... (OC, 1331-32)

Un narrateur, à qui il est reproché d’employer des pronoms ne permettant pas d’identifier clairement le référent (comme c’était aussi le cas dans l’exemple p.77), admet avoir espéré que l’immersion de son partenaire dans le « même bain », l’espace commun du texte, aurait rendu ces précisions inutiles.

En ce qui concerne l’ancrage, il faut remarquer qu’il est paradoxal d’ancrer l’énonciation à partir d’un déictique spatial car le propre des déictiques est de ne pas avoir de référents stables, « [ils] changent de sens en fonction de la position du corps de l’énonciateur... [et donc] à chaque énonciation » (Maingueneau, 1993 : 4-5). Or il n’y a pas dans les textes d’Ici de sujet, de narrateur central qui prenne en charge l’énonciation, même si des énonciateurs périphériques font entendre occasionnellement leurs voix. A.-M. Paillet, dans son article « Ici et maintenant : la deixis ‘anonyme’ chez Nathalie Sarraute », émet l’hypothèse suivante :

C’est ‘ici’ qui attire l’attention sur cette présence d’un locuteur-narrateur implicite, mais il ne l’indique qu’à partir d’un espace de co-énonciation (monologue, dialogue, ou polylogue) qui englobe le locuteur sans en permettre une identification claire (2003 : 42).

En effet *ici* crée l’espace intersubjectif qui sert de cadre à un échange entre narrateur et narrataire implicites.

La deixis temporelle est marquée dans les textes de Sarraute par l'usage dominant du présent, temps par excellence du discours, alors que le passé, temps du récit, est assez rare étant donné le refus de Sarraute de raconter une histoire. Le passé simple n'apparaît en effet que dans quelques passages de Portrait d'un inconnu (1949). Le choix du présent lui a été dicté par la nécessité de plonger le lecteur dans une expérience en train de se faire, à savoir le déploiement du tropisme dans son mouvement incessant, comme elle l'explique dans son essai de 1971, « Ce que je cherche à faire » :

Le déroulement de ces états en perpétuelle transformation constituait une action dramatique très précise dont les péripéties devaient remplacer celles qu'offrait au lecteur l'intrigue du roman traditionnel. Cette action dramatique, *toujours en train de se construire*, gonflait l'instant présent et ne pouvait se couler dans l'ordre chronologique habituel » (OC, 1703) (cité par A-M Paillet, article cité plus haut). (Les italiques sont les nôtres)

Les repères temporels sont donc toujours flous et indirects. Ils nous sont fournis, dans Enfance (1983) par exemple, par les nombreux allers et retours de l'enfant entre la France et la Russie après la séparation de ses parents, ou bien encore par la mention de détails tels que la taille de l'enfant dans telles ou telles circonstances. Ce qui importe avant tout à Sarraute, c'est de communiquer au lecteur la matière tropismique et pour ce faire,

Il fallait décomposer ces mouvements (les tropismes) et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent



démesurément agrandi.» (Préface à L'Ere du soupçon , OC 1554)

Ainsi, même l'emploi de verbes à l'imparfait n'a pas pour but le récit d'une action se déroulant dans le passé mais signifie plutôt « un présent démesurément agrandi » comme le montrent ces quelques phrases de Tropismes (1939)

Ils se montraient rarement, ils se tenaient tapis dans leurs appartements, au fond de leurs pièces sombres et ils guettaient.

Ils se téléphonaient les uns aux autres, furetaient, se rappelaient, happaient le moindre indice, le plus faible signe. (Tropisme XXIV, OC 32)

Ici plus de chronologie mais seulement la dilatation d'un moment sur lequel le lecteur est invité à se pencher. Le jeu subtil sur les temps verbaux dans le roman sarrautien a été étudié notamment par Guy Calamusa (2000) qui remarque que « dans leur ensemble ces temps du passé s'actualisent indéfiniment dans un présent, viennent s'y heurter », Ils « servent à grossir, gonfler toute une durée subjective pour mettre en relief une sorte de plan rapproché qu'est le présent » (« Instant présent et tropisme », 22-23).

En 1987, lors d'une interview accordée à Grant Kayser, Sarraute avait en effet déjà dit :

Ces choses là sont au présent, tout ce qui se passe est au présent même si le temps du verbe est à l'imparfait ; c'est en train de se faire, ce n'est pas une action qui s'écoule dans le temps; les actions dramatiques sont infinies, les moments grossis, plongés dans quelque chose en train de bouillonner ... Je voudrais qu'on soit entraîné comme dans un courant ;

les bribes du passé sont entraînées au présent. Quand je travaille le temps n'existe pas, je ne sens pas : dans Martereau, il y a quatre scènes différentes qui partent d'une même phrase (abolition du temps), c'est un tourbillon hors du temps, une réalité transposée, cela provoque chez Martereau un moment dramatique ; le temps est grossi, distendu. (122)

Sarraute se propose de communiquer la « matière trouble qui bouillonne et déborde » (Ere du soupçon, OC 1565) de notre for intérieur lors des interactions verbales, or cette matière indicible et innommée se déploie en même temps que la sous-conversation et que la conversation ; l'auteur se trouve donc confrontée à la tâche impossible de devoir exprimer l'occurrence simultanée de ces trois niveaux d'expression à l'aide de l'écriture littéraire dont le propre est d'être linéaire. Sarraute a souvent évoqué la difficulté de cette entreprise dans ses essais critiques et dans ses interviews, notamment à travers sa comparaison de l'écriture avec la peinture, mais aussi dans sa fiction où une voix déplore :

On n'a pas encore découvert ce langage qui pourrait exprimer d'un seul coup ce qu'on perçoit en un clin d'œil : tout un être et ses myriades de petits mouvements surgis dans quelques mots, un rire, un geste. (Le Planétarium, OC 360)

Les stratégies stylistiques mises en œuvre par Sarraute pour résoudre ce problème ont été étudiées en détail, notamment par Anthony S. Newman dans Une poésie des discours : essai sur les romans de Nathalie Sarraute (1976), Françoise Asso dans Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction (1995) et Geneviève Henrot dans son ouvrage

L'Usage de la forme (2000). Nous ne mentionnerons ici que les deux procédés les plus souvent utilisés par Sarraute, à savoir d'une part l'entremêlement continu des paroles prononcées et des sentiments et sensations qui les sous-tendent, d'autre part les phénomènes de répétitions.

Henrot (2000) montre que c'est par des variantes plus ou moins complexes d'«enchainements», d'«enchassements» et d'«entrelacements» de segments de phrases « 'mis à plat' et 'enfilés' par la fallacieuse linéarité du discours littéraire » (71) que Sarraute parvient à faire éprouver au lecteur la simultanéité des trois niveaux d'énonciation : le ressenti, le pensé et le prononcé (tropisme, sous-conversation et conversation), comme en témoignent les exemples suivants tirés des Fruits d'or (1963):

Moi, je dois le dire, oserais-je l'avouer ? Ne me tuez pas (conversation) //  
Il cache sa tête avec drôlerie derrière son bras plié (sous-conversation) //  
Moi, *mea culpa*, à la première lecture (conversation) /.../Quel tour va-t-il  
encore leur jouer [...] quelle folie ne lui pardonne-t-on pas ? (sous-  
conversation) /.../ Eh bien oui, là, je ne l'ai pas aimé (conversation) /.../ il  
roule des yeux de conspirateur, il chuchote très fort (sous-conversation)  
(OC, 576)

Ici les propos du personnage (conversation) sont interrompus par une voix intérieure qui soit décrit les attitudes du personnage (nous le rend visible, agit comme un déictique spatial), soit se livre à une interprétation, porte un jugement « Quel tour va-t-il encore leur jouer [...] quelle folie ne lui pardonne-t-on pas ? (sous-conversation).

Il y a des endroits où il m'a fallu m'y reprendre à trois fois...

(conversation) // Elle sent passer chez les pauvres captifs ligotés un tressaillement à peine perceptible de reconnaissance, de joie, comme un craintif espoir (tropisme) // ... J'ai dû m'y reprendre à trois fois (conversation) (OC, 558)

Ici le tropisme est encadré par deux segments de paroles prononcées qui se font écho par l'effet de reprise d'une bribe de phrase, reprise qui sert ici de raccord pour renouer le fil de la conversation.

Comme le montre le dernier exemple, la répétition est l'un des procédés les plus caractéristiques du style de Sarraute selon Françoise Asso (1995) qui y consacre une grande partie de son étude. Asso montre en effet que la reprise obsessionnelle d'un mot, d'une phrase ou d'un événement brise le déroulement chronologique du récit tout en le faisant avancer, c'est ainsi que par exemple la reprise du mot « génie » d'un chapitre d'Entre la vie et la mort (1968) au chapitre suivant en assure l'enchaînement en mobilisant la mémoire du lecteur car dans le roman sarrautien « Il est fréquent ... de voir le mot se déplacer d'une manière plus radicale, reliant entre elles des scènes situées ailleurs dans le temps et dans l'espace (qui sont ici, bien sûr, des réalités mentales) » (Asso, 157).

Ces phénomènes de répétition ainsi que toutes les autres manifestations de la deixis temporelle sont les procédés choisis par Sarraute dans sa tentative d'amener le lecteur à plonger dans l'intériorité, là où se déploie le tropisme, sous la surface de la conversation. La saisie de ces procédés par le lecteur déterminera la façon dont celui-ci négociera le texte sarrautien ; nous envisagerons ceci dans le chapitre sur la lecture.

### c. Les démonstratifs

Comme leur nom l'indique, les déictiques en général et les démonstratifs en particulier, servent à montrer du doigt, à pointer, à indiquer quelque chose. Le désir de Sarraute d'entraîner son lecteur, de lui faire partager son expérience, mais aussi de lui assigner une place d'observateur dans cet espace à la fois très présent et très indéfini explique la présence abondante de démonstratifs dans ses textes. Considérons ce passage du Planétarium (1959) où l'on voit la tante Berthe, se parlant à elle-même, qui contemple l'effet produit par le choix heureux des couleurs pour la décoration de son appartement :

[...] *ce* rideau de velours [...] d'un vert profond [...] une merveille contre *ce* mur beige aux reflets dorés... et *ce* mur... quelle réussite [...] Il faut toujours exiger *ce* pochage extrêmement fin ; les grains minuscules font comme un duvet [...] *Cette* illumination qu'elle avait eue... après tous *ces* efforts, *ces* recherches \_\_ c'était une vraie obsession, elle ne pensait qu'à *cela* quand elle regardait n'importe quoi \_\_ et là devant *ce* blé vert [...] devant *cette* meule de paille, *ça* lui était venu tout d'un coup...c'était *cela* [...] maintenant *cet* éclat, *ce* chatolement, *cette* luminosité, *cette* exquise fraîcheur, c'est de là qu'ils viennent aussi, de *cette* meule et de *ce* champ...(OC, 341) (les italiques sont les nôtres)

Ces nombreuses désignations démonstratives ont pour but de présenter au lecteur les résultats obtenus par le choix des couleurs mais aussi de le conduire par un discours indirect à travers les méandres de la pensée de la tante Berthe. La voix énonciative semble solliciter la connivence d'un interlocuteur, arbitre du bon goût en matière de

décoration, qu'elle invite à pénétrer plus avant dans le for intérieur de la tante, à l'aide de la constante répétition d'éléments du discours introduits par les démonstratifs. Dans le passage ci-dessus, la voix énonciative ne décrit pas mais elle fait voir au lecteur, à travers les yeux de la tante, les objets que celle-ci regarde : « ce rideau », « ce mur », mais aussi ceux qui ont inspiré le choix des couleurs : « ce blé vert », « cette meule de paille ». On a l'impression qu'une camera se meut sur les deux plans et qu'elle se rapproche des objets jusqu'à nous en montrer les détails les plus imperceptibles, « les grains minuscules ».

Charles Camproux, dans un article sur Le Planetarium (1959) datant de 1960, fut l'un des premiers critiques à s'intéresser au fonctionnement des démonstratifs dans le texte sarrautien. Selon lui, l'emploi des démonstratifs serait un procédé grammatical destiné à solidifier l'indéfinissable, à ancrer pendant un moment le fuyant, l'inachevé qui caractérisent la sensation :

La construction verbale sera introduite par « cela ». « Cela lui fait mal ce qu'elles lui disent là » (c'est-à-dire : « ces paroles lui font mal »). « Cela l'agace de la sentir qui l'observe sournoisement » (la sensation qu'elle l'observe l'agace). Les formules de ce genre rythment bien les pages du Planetarium. Elle sont le signe même de cette volonté d'objectiviser la mouvance psychologique. (Les Lettres Françaises, 30)

Les démonstratifs sont fortement dépendants du contexte en ce qu'ils renvoient à ce qui précède immédiatement (emploi anaphorique) ou annoncent ce qui suit (emploi cataphorique) ainsi que le remarquent C. Blanche Benveniste et Chervel :

'ce' est l'outil adéquat pour reprendre un objet de pensée présent au

locuteur [...] ‘ce’ saisit un objet de pensée présent dans l’instance de discours [...] à condition qu’il soit apparu une première fois. (cité par M. Léonard, 1995)

A ce titre les démonstratifs nécessitent un lecteur vigilant qui se livre à de fréquents retours en arrière mais aussi à l’anticipation du segment suivant comme le montre l’exemple suivant :

[...] *ce* qui était agréable quand on lisait Les Fruits d’or [...] *ce* qui était délicieux, c’est qu’à tout moment on était arrêté... on se disait , tiens, tiens, mais qu’est-ce que c’est ? mais d’où *ça* vient ?... il me semble que j’ai déjà entendu *ça*, c’est un son de cloche connu, *ce* rythme, *cette* chûte de phrase... un certain ton...*cette* image, mais *ça* me dit quelque chose, mais j’ai vu *ça* quelque part [...] je trouvais *ça* très amusant. (Les Fruits d’or, OC 614) (Les italiques sont les nôtres)

On peut penser que les premiers démonstratifs (jusqu’à « c’est un son de cloche connu ») tentent d’épingler une sensation insaisissable, indéfinissable . Leur emploi est cataphorique, ils créent une attente chez le lecteur, attente nourrie par quelques précisions (« ce rythme, cette chûte de phrase... un certain ton... cette image ») introduites par des démonstratifs employés anaphoriquement. Les derniers démonstratifs répètent la séquence cataphorique initiale.

Dans ce dernier exemple comme dans l’exemple précédent on peut constater que les démonstratifs sont liés au phénomène de la répétition discuté ci-dessus (supra, la deixis temporelle). Comme tels ils scandent la phrase sarrautienne, la font avancer mais

aussi s'accompagnent de retours en arrière. Il faut aussi mentionner que les phénomènes de répétition ont des fins ironiques, en ce qu'ils sont « répétition » du discours de l'autre (infra, le stéréotype), mais également des fins auto-ironiques en ce que le texte sarrautien est éminemment auto-référentiel ainsi que le remarque Françoise Asso (1995) qui parle de « l'ironie qui attaque le discours de l'autre et l'auto-ironie par laquelle le texte se reprend » (115-116). Le lecteur se trouve toujours dans l'obligation « d'interpréter » la répétition par un travail de déchiffrement.

L'examen des déictiques qui précède, portant sur les pronoms personnels, la deixis spatio-temporelle et les démonstratifs, est loin d'être exhaustif et mériterait à lui seul les études approfondies qui lui ont d'ailleurs été consacrées par les auteurs mentionnés ci-dessus auxquels nous nous sommes reportés. Il s'agissait ici essentiellement de donner un aperçu des stratégies stylistiques mises en œuvre par Sarraute pour permettre au lecteur et pour entraîner celui-ci à reconnaître l'existence de la vie intérieure subtile, insaisissable, qui lui est présentée. C'est toujours dans le cadre d'une mise en scène de conversation que se tisse un réseau de connivences entre un narrateur explicite ou implicite et son narrataire auquel le lecteur est invité à s'identifier.

## 2. LA MODALISATION

Nous allons à présent aborder l'étude de la modalisation, explicitement ou implicitement à l'œuvre dans les textes de Sarraute. La modalisation, nous l'avons dit plus haut, indique *l'attitude* du sujet parlant à l'égard de son interlocuteur, de lui-même et de son propre énoncé. C'est essentiellement à travers l'analyse des commentaires



métadiscursifs au sein même de l'œuvre que nous envisagerons la situation d'énonciation où le dire « se représente en train de se faire » (J. Authier-Revuz, 1995 :33). Ce faisant, nous tenterons de découvrir l'intentionnalité à l'œuvre dans le texte notamment à travers les hypothèses échafaudées par le locuteur sur les capacités interprétatives de son interlocuteur et les stratégies mises en œuvre par le premier pour entraîner et influencer le second.

Il faut d'abord souligner que l'œuvre de Sarraute est éminemment réflexive ou auto-référentielle, selon une tendance marquée d'une bonne partie de la littérature contemporaine. Selon cette tendance, articulée dans les théories post-structuralistes des années 60, le roman (et plus généralement la fiction), ne trouvant plus de justifications externes à lui-même, telles que par exemple l'expression ou la représentation de la réalité, devrait alors se tourner sur lui-même, refléter sa propre activité énonciative. C'est ainsi que dans « la mort de l'auteur », Roland Barthes définit l'écriture :

écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de 'peinture' (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes à la suite de la philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (...) dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (...) que l'acte par lequel elle se profère. (1968 :493)

On peut dire que Sarraute, dont les premiers écrits datent d'une trentaine d'années avant l'apparition des théories post-structuralistes, a manifesté au fil de son œuvre une conscience métalinguistique exceptionnellement aigüe. Tous ses textes mettent en œuvre

une scénographie qui révèle la mise en place d'un dispositif de narration triangulaire comprenant un narrateur, un narrataire et un processus de communication à décrire. Sarraute a en effet pris pour objet d'étude privilégié le langage et son mode d'utilisation en situation de communication. C'est ainsi par exemple que dans ses textes Sarraute concentre toute son attention sur des caractéristiques infimes du langage, telles qu'un mot, une expression, une intonation, une déformation de la prononciation, événements minuscules qui passent habituellement inaperçus dans l'interaction langagière mais qui peuvent provoquer de graves malentendus entre les interlocuteurs. Autrement dit, Sarraute se penche sur la performativité ou pragmatique du langage.

Ce sont ces événements, grossis démesurément pour les besoins de la démonstration, qui seront à l'origine des tropismes et entraîneront les drames qui constituent toute l'action des œuvres de Sarraute. Ainsi les dix petits textes de L'Usage de la parole (1980) analysent des mots ou des expressions toutes faites (les clichés et stéréotypes) et l'effet qu'ils produisent sur ceux qui les reçoivent :

Le voici maintenant devant nous, hors de telle ou telle vie, isolé de tous événements et circonstances... un corps chimique à l'état pur. Le mot 'amour' et certains de ses effets possibles n'importe où, chez n'importe qui. (« Le Mot Amour », OC, 949).

De même, la pièce Pour un oui ou pour un non (1982) s'élabore autour d'une intonation dans l'énoncé :

« C'est biiien... ça ... » Un accent mis sur « bien »...un étirement : « biiien » et un suspens avant que « ça » arrive... ce n'est pas sans

importance. (OC, 1499)

Dans cet 'étirement' et ce 'suspens', l'un des interlocuteurs a cru percevoir de la condescendance et pour cette seule raison se brouillera avec son ami de longue date. Enfin, dans la pièce Isma ou ce qui s'appelle rien (1970), des amis s'entre-déchirent à propos de « ce qui s'appelle rien », à savoir une déformation de la prononciation dont s'est rendu coupable un couple d'amis communs :

Ex. 3. Isma. Isma. Ma . Ma... Capitalisma. Structuralisma. Cette façon qu'il a de prononcer isma... Le bout se relève...ça s'insinue... Plus loin. Toujours plus loin. Jusqu'au cœur... Comme un venin...Isma...Isma... » (OC, 1440)

Revenons à présent sur les commentaires métadiscursifs, indices de la modalisation, qui sont disséminés en abondance dans les textes de Sarraute. Le locuteur commente sans cesse sa propre énonciation. Ce peut être pour la corriger, pour expliquer l'emploi inhabituel d'un terme, comme dans l'exemple utilisé plus haut : « Ils [les mots 'Ich sterbe'] viennent de loin, ils reviennent (comme on dit 'cela me revient')... » (L'Usage de la parole, OC, 923) . Les parenthèses explicatives « (comme on dit) » émaillent les textes de Sarraute. Souvent le commentaire métadiscursif s'exerce à un double niveau comme dans l'exemple suivant :

Non, pas des mots comme ça...d'autres mots...pas de ceux dont on dit qu'on les a 'eus'...Des mots qu'on n'a pas 'eus' justement...On ne sait pas comment ils nous viennent... (Pour un oui ou pour un non, OC, 1498).

Il y a ici une double intention, d'une part éliminer une erreur d'interprétation : « Non pas des mots... dont on dit qu'on les a 'eus' » ; d'autre part jouer de l'expression « avoir des mots avec quelqu'un » en la retournant c'est-à-dire en redonnant au verbe son sens premier : « des mots qu'on n'a pas 'eus' justement ».

Ainsi, le locuteur sollicite l'approbation et la coopération de son interlocuteur par toutes sortes de stratégies narratives que nous allons illustrer plus amplement par des exemples tirés des textes de L'Usage de la parole, œuvre éminemment métalinguistique qui se propose d'analyser les conditions de possibilité et le fonctionnement de la parole. Ces textes présentent donc un corpus idéal pour l'étude des énoncés métadiscursifs. Ceux-ci remplissent différentes fonctions :

- a) Ils peuvent prendre la forme de questions rhétoriques, qui ont souvent une fonction

phatique (vérification du contact avec l'interlocuteur) :

Où va-t-il celui-là, plein d'ardeur et d'allant ? Voyez-le traverser en toute hâte la chaussée... (« A très bientôt », OC, 927)

ou bien :

Voici deux autres interlocuteurs. Encore ce genre d'amis ? Non, des interlocuteurs quelconques... (« Et pourquoi pas ? », OC, 934).

- b) Ils peuvent avoir pour fonction d'attirer l'attention de l'interlocuteur sur l'expérience en cours, en marquant l'inadéquation de certains mots employés, c'est à dire « la non-coïncidence du dire » (cf. Authier-Revuz : 1995) :

Le lieu où cela s'est passé... mais comme 's'est passé' paraît peu convenir

à ces moments, les plus effacés qui soient, les plus dénués d'importance [...] Renonçons donc à 's'est passé'... disons 'a été vécu'... bien que cette expression puisse elle aussi sembler grandiloquente... (« Esthétique », OC, 955)

c) Ils peuvent avoir une fonction dramatique, le narrataire étant alors invité à se livrer à une sorte de jeu avec le narrateur pour partenaire : « Il y a un jeu auquel il m'arrive parfois de songer... C'est un de ceux dont on peut affirmer à peu près à coup sûr que nous serions, vous et moi --si vous acceptez d'y participer—les premiers et les seuls à y jouer. » (« Ne me parlez pas de ça », OC, 971). Cela peut être aussi l'encouragement à participer activement, mais toujours sous forme ludique, à l'élaboration même du texte et en l'occurrence de la phrase-cliché:

« Eh bien quoi »... faites-le suivre si vous le préférez, je vous en laisse le choix... de « c'est un timide, c'est un maniaque, c'est un égoïste, c'est un avare, c'est un paresseux, c'est un vaniteux, c'est un, c'est un, c'est un... » seulement n'oubliez pas, ne négligez pas surtout de le faire précéder de « Eh bien quoi »... (« Eh bien quoi, c'est un dingue... », OC, 966).

Sarraute avait expliqué dans la bande sonore de L'Usage de la parole :

c'est un peu à des jeux que nous jouerions ensemble, moi et une sorte de lecteur imaginaire, qui contribue à l'impulsion que recouvrent ces textes, à leur développement.

Il faut noter ici que ce terme de « jeu » apparaît très souvent sous la plume de Sarraute. Il est quelques fois juxtaposé au terme de « drame ». Elle écrira : « le drame ou,

si vous aimez mieux, le jeu auquel vous êtes conviés » (« Mon petit », OC, 962). Cette métaphore théâtrale parcourt tous les textes de L'Usage de la parole, témoigne d'une scénographie de jeu mise en place par Sarraute pour explorer les ressources du langage tout en s'assurant toujours que son lecteur la suit, qu'il se laisse prendre au jeu. Elle dira à Carmen Licari :

Dans L'Usage de la parole, comme pour une opération chimique, je m'efforce de réunir les conditions dans lesquelles le texte va fonctionner. je montre au lecteur à quoi on va jouer, je lui donne les règles du jeu .  
(Francofonia, 1985)

Par le métadiscours le locuteur ne commente d'ailleurs pas seulement sa propre énonciation comme il a été dit plus haut, il peut également confirmer ou reformuler la parole de son interlocuteur, anticiper les réactions de celui-ci. C'est ainsi qu'il arrive que le narrataire, qui se montre souvent coopératif et suit docilement les démonstrations du narrateur, puisse aussi s'impatienter, être réticent ou refuser de percevoir l'implication de certains mots, comme dans le passage suivant :

Ah cette fois, il me semble que nous y sommes. Vous êtes avec moi cette fois, vous avez perçu comme moi...je vois vos sourires complices... 'Ton père, ta sœur'...Quels mots, n'est-ce pas ? pour s'adresser à son propre enfant. Mais vos regards montrent de l'étonnement, vous hochez la tête, vous riez...Ah il ne s'agit pas de ça ?...Pas de 'Ton père, ta soeur'...Mais alors de quoi ? (« Ton père, ta sœur », OC, 945) ,

amenant le narrateur, déçu par l'échec de la communication, à se distancer du narrataire :

« je suis si loin de vous parfois, ce qui s'appelle sur une autre planète »(945). Une dialectique de rapprochement et de distanciation est ainsi constamment à l'œuvre dans les rapports du narrateur avec son narrataire.

Ainsi que le remarque Hélène Jaccomard dans son livre Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine :

L'appel au narrataire suppose toujours un doute, un besoin de convaincre, un processus de compensation devant un éventuel différend et donc une distanciation, un renoncement à une communication sans médiation : reconnaître la présence d'un narrataire, c'est souligner le relais entre texte et public, c'est un peu concéder que la communication transparente et immédiate n'a pas eu lieu (332).

La communication, telle qu'elle est mise en scène dans les textes de L'Usage de la parole, semble en effet vouée à l'échec et les titres de certains de ces textes peuvent prendre une valeur métadiscursive sur l'échec même. Le titre « Ne me parlez pas de ça » peut signifier le refus du narrataire de discerner ce que lui montre le narrateur et qui va à l'encontre de ses habitudes mentales les plus ancrées, quant au titre « Eh bien quoi, c'est un dingue... », il peut être interprété comme la réaction un peu impatiente du narrataire qui a besoin d'apposer une étiquette sur un comportement, illustrant exactement ce que le narrateur (et l'auteur) ont à cœur de dénoncer et de corriger. Nous le verrons dans l'étude des stéréotypes. Cependant ce titre peut aussi être compris comme le risque encouru par le narrateur de se faire véritablement taxer de folie par le narrataire, d'où la nécessité de prendre des précautions oratoires lors du déroulement de l'expérience<sup>2</sup>:

Commençons donc par imaginer...car il n'est guère possible de le faire pour de bon sans éveiller la méfiance, sans faire naître le soupçon que 'ça ne va pas dans notre tête', sans risquer de faire dire de nous que nous 'ne tournons pas rond'... (« Ne me parlez pas de ça », OC, 971)

Cependant à l'image de ces « mauvais lecteurs » cités comme contre-exemples, se juxtapose la silhouette des « bons lecteurs » désirés, espérés par l'auteur et qu'elle évoque dans sa présentation de la bande sonore d'extraits de L'Usage de la parole :

[...] dans ces textes je m'adresse au lecteur parce que j'ai comme l'illusion qu'après tant de temps j'ai l'impression que j'ai tout de même fini par acquérir quelques lecteurs qui me suivent, qui me sont proches. Je ne les connais pas mais j'ai cette illusion, j'en ai besoin pour travailler, que nous cheminions ensemble et je m'adresse à eux .

A cet égard, il est intéressant d'examiner l'incipit d'un des textes de L'Usage de la parole :

« Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur ».

Ecoutez-les, ces paroles... elles en valent la peine, je vous assure... Je vous les avais déjà signalées, j'avais déjà attiré sur elles votre attention. Mais vous n'aviez pas voulu m'entendre...il n'est pire sourds...Non, pas vous ? Vous vous les rappelez ? j'avoue que c'est là pour moi une vraie surprise, vraiment je ne m'y attendais pas...Mais il faut tout de même, pardonnez-moi que j'y revienne, je dois absolument les reprendre encore une fois.



Faut-il être à court... cela j'ai de bonnes raisons de penser que vous le direz... faut-il être à court pour rabacher ainsi, pour inlassablement ressasser... (« Ton père, ta sœur », OC, 939).

Cet incipit appelle plusieurs remarques :

- a) la phrase « 'Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur' » est une autocitation ou réminiscence d'une œuvre précédente de Sarraute, Entre la vie et la mort (1968). Nous reparlerons du phénomène de l'autocitation dans le cadre de l'intertextualité que nous aborderons plus loin.
- b) dans l'incipit cité, le narrateur fustige les mauvais lecteurs, les « sourds », qui n'ont pas prêté grande attention ou n'ont pas lu les œuvres précédentes de l'auteur; par contre celui-ci manifeste son plaisir et sa reconnaissance à ceux qu'il interpelle par « Non, pas vous ? Vous vous les rappelez ? », c'est-à-dire « ces quelques lecteurs qui [me] suivent, qui [me] sont proches » (Bande sonore de L'Usage de la parole).
- c) le narrateur anticipe le reproche de « ressasser » que certains lecteurs impatientes et avides de nouveauté, ne manqueront pas de lui adresser.
- d) le métadiscours a aussi pour fonction de s'excuser auprès du narrataire, « pardonnez-moi », d'avoir à se répéter.

La réflexivité peut aussi jouer à plusieurs niveaux, ainsi que le révèle ce passage d'Ouvrez (1997) où il s'agit d'analyser l'emploi insolite d'un pronom personnel. Comme dans L'Usage de la parole (1980), la dernière œuvre de Sarraute, Ouvrez (1997), se donne pour objet de quête le fonctionnement de la parole, ainsi que le prologue de cette œuvre l'indique : « des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes, sont les

protagonistes de chacun de ces drames ». Le fragment XIV d'Ouvrez examine le pronom personnel « me », dans une occurrence rare, le datif éthique :

\_\_ « Il me fait une pneumonie... » Vous avez entendu ?

\_\_ comment ne pas l'entendre ? C'est très frappant... « Il me fait une pneumonie... »

\_\_ [...] Un Me volage qui a quitté son Je...

\_\_ [...] ce Me ... est d'une telle cupidité qu'il lui faut encore s'emparer de ce qui ne lui appartient pas...

\_\_ [...] A s'introduire chez Il pour le dépouiller, le voler...

\_\_ [ ...] Ce Me prouve que jamais ses tendres parents ne peuvent s'oublier un seul instant, même en pareil cas... Me, sans aucun doute possible, le prouve...

\_\_ Me qui vient s'interposer entre Il et fait... Me qui veut à toute force s'imposer... Me qui ne peut jamais s'écarter modestement, s'effacer...

(1997 : 121-123)

Au delà de l'interprétation linguistique et psychologique qui est donnée à l'emploi inusité de ce pronom, on peut percevoir dans ce datif éthique une dramatisation de la situation d'interlocution en œuvre dans le texte. En effet, l'énonciateur supposé de « Il me fait une pneumonie » se désigne lui-même tout en impliquant un interlocuteur qui est pris à témoin et devient par là partie prenante de l'énonciation. En retour l'énonciateur se livre à des commentaires auto-dépréciatifs, s'accusant de « cupidité » et d'indiscrétion .

Nous avons tenté de montrer par les exemples qui précèdent l'auto-référentialité

constamment à l'oeuvre dans les textes sarrautiens. Les procédures réfléchissant dans l'oeuvre même l'écriture en train de se faire vont de l'analyse d'un événement minuscule, telle une inflexion de voix dans Pour un oui ou pour un non (1982), à la « mise en abyme » d'un roman dans son entier, tel Les Fruits d'or qui reflète les débats suscités par un roman intitulé justement « Les Fruits d'or ». En filigrane de ce qui est dit se profile la relation qui s'instaure entre le narrateur et le narrataire, le premier tachant d'évaluer les capacités interprétatives du second et s'efforçant de contrôler une interprétation qu'il n'est jamais assuré de pouvoir maîtriser.

### 3. LE DIALOGISME

L'étude des déictiques a révélé, dès Le Planétarium, troisième roman de Sarraute, l'absence d'un narrateur central prenant en charge l'énonciation au profit d'une multitude de voix périphériques, exprimant des points de vue différents et quelques fois contradictoires. Les textes de Sarraute deviennent alors un carrefour de voix flottantes difficilement identifiables. Nous nous proposons à présent d'examiner cette dimension dialogique du discours sarrautien dans ses différentes modalités, à savoir la polyphonie, l'oralité, l'intertextualité et le stéréotype. Nous ne reviendrons pas sur le métadiscours (dont nous avons déjà parlé dans la section sur la modalisation), prévalent dans l'oeuvre de Sarraute et qui représente une modalité essentielle de la dimension dialogique du texte, en ce qu'il est un discours qui commente l'énonciation à l'intérieur même de cette

énonciation.

Soulignons tout d'abord que l'orientation dialogique du discours est une idée fondamentale du linguiste russe Mikhail Bakhtine pour qui tout énoncé est foncièrement dialogique. Comme l'explique Todorov dans son Mikhail Bakhtine. Le Principe dialogique :

Tout énoncé est conçu en fonction d'un auditeur, c'est-à-dire de sa compréhension et de sa réponse – non pas sa réponse immédiate, bien sûr, car il ne faut pas interrompre un orateur ou un conférencier par des remarques personnelles ; mais en fonction de son accord, de son désaccord, ou pour le dire autrement de la perception évaluative de l'auditeur (...) Nous savons désormais que tout discours est un discours *dialogique*, orienté vers quelqu'un qui soit capable de le comprendre et d'y donner une réponse, réelle ou virtuelle. (1981 : 292 et 298).

Le discours romanesque est selon Bakhtine le paradigme du discours dialogique car c'est un discours indirect qui restitue des langages et des styles différents à travers lesquels le romancier exprime son propos ; le roman est « un système de langages qui s'éclairent mutuellement en dialoguant » (Bakhtine, 1978 : 407). Toujours dans la tradition bakhtinienne, on parlera de « polyphonie » littéraire s'il s'établit dans le texte un jeu entre plusieurs voix (celles de l'auteur, des personnages et voix anonymes du « on dit ») et entre différents niveaux stylistiques (Charaudeau et Maingueneau, 2002 : 448).

### **a. La polyphonie**

On peut avancer que le mode narratif dialogique est au fondement de l'œuvre de Sarraute. La disparition des pseudo-personnages et le brouillage d'une source énonciative centrale sont compensés par le déploiement d'une polyphonie qui envahit progressivement l'œuvre jusqu'à en devenir, dans ses derniers romans, la forme exclusive. Ce procédé stylistique fait l'objet dès 1956 de l'essai intitulé « conversation et sous-conversation », l'un des quatre écrits théoriques qui composent L'Ere du soupçon. Dans cet essai, Sarraute s'intéresse essentiellement à la représentation de la parole du personnage romanesque pour en dénoncer son traitement problématique dans le roman traditionnel, pour prendre acte des améliorations apportées par le roman moderne et enfin pour proposer ses propres solutions. Sarraute insiste sur la nécessité de trouver des formes neuves puisque

ce dialogue qui tend de plus en plus à prendre dans le roman moderne la place que l'action abandonne, s'accommode mal des formes que lui impose le roman traditionnel. Car il est surtout la continuation au-dehors des mouvements souterrains [...] » (OC, 1598)

Ce que Sarraute désigne par le terme de sous-conversation<sup>3</sup> c'est l'échange non verbal qui se déroule parallèlement aux paroles effectivement prononcées. Cet échange riche, continu, mystérieux parce qu'en partie engagé dans l'inconscient, forme la majeure partie de la communication humaine ; il environne, enveloppe et soutient les répliques orales et vient compenser l'incapacité du langage verbal à rendre compte de la fluidité et de la versatilité de la réalité psychique. Cet échange implicite se manifeste en priorité

dans les situations de dialogue. La sous-conversation forme donc la matière des situations de dialogue dans les textes de Sarraute, elle forme le contexte dans lequel sont intégrées les paroles effectivement proférées.

Considérons la dimension dialogique de ce passage qui ouvre Les Fruits d'or (1963), où deux interlocuteurs parlent d'un tiers qui leur a fait admirer une carte postale représentant un tableau de Courbet :

-- C'était drôle. Il est tordant. Tu sais que c'est exactement la même reproduction qu'ils ont tous chez eux, qu'il portent tous sur eux en ce moment...

Epinglée au mur sur le papier gris à grosses fleurs roses au dessus du bureau pour capter l'inspiration, glissée dans la rainure entre l'encadrement et la glace au dessus de la cheminée, tout à coup... miracle... la même... Et leur air... cet air qu'ils ont... pudique. Fier. Ma trouvaille. Ma création. Mon petit trésor secret. Ne me quitte jamais. Mais tenez, à vous, vous en êtes digne... à vous je peux sans crainte : pas de profanation , aucune souillure. Avec vous, tenez, je partage. Un don. Mon bien le plus précieux... [...].

-- Et tu crois -- sa voix monte -- tu crois que je vais me laisser embrigader ?

( OC , 524-25)

Ici, deux répliques orales du même locuteur encadrent la sous-conversation; les paroles effectivement prononcées sont introduites par des tirets alors que les paroles

pensées sont indiquées seulement par le décrochement typographique. On assiste à un processus psychologique et linguistique constamment mis en œuvre par Sarraute qui habituellement utilise alternativement deux manières de rendre le for intérieur, ainsi que le souligne Yvon Belaval :

Les deux techniques grâce auxquelles Nathalie Sarraute nous révèle à nous-mêmes, soit que partant des profondeurs du cela elle nous montre comment il prend forme dans des clichés, soit que, partant de ces clichés eux-mêmes, tels qu'on les emploie chaque jour, elle en fasse sonner le creux et nous dévoilent à quelles profondeurs ils se rattachent . (1965 : 115)

Dans le passage des Fruits d'or cité ci-dessus, Sarraute utilise les deux techniques mises bout à bout, C'est ainsi qu'une émotion, « le tropisme », provoquée par le contact d'autrui propulse vers l'extérieur des paroles qui aboutissent à une réplique orale, « la conversation », celle-ci est suivie d'un flot de paroles non prononcées formant un dialogue intérieur, la « sous-conversation », laquelle à son tour prépare le jaillissement d'une deuxième réplique orale.

L'intersubjectivité se joue donc sur des scènes parallèles. La sous-conversation, plus ample et plus riche, caractérise en profondeur la conversation, elle fait entendre plusieurs voix : une voix anonyme qui évoque ironiquement l'emplacement possible de la reproduction-cliché dans les lieux les plus stéréotypés, « pour capter l'inspiration », et se moque du snobisme qui affecte la communauté des « entichés » de Courbet . Une autre voix rapporte le discours muet du tiers s'adressant, sur le mode de la prière à la

reproduction-fétiche : « Ne me quitte jamais » . Enfin est rapporté un discours intérieur du tiers s'adressant au locuteur : « avec vous, tenez, je partage ». Enfin, dans la dernière réplique orale surgit un commentaire appréciatif : « sa voix monte », émis par une source anonyme.

Pour comprendre la nécessité de la polyphonie mise en œuvre dans le texte, il faut rappeler que l'enjeu central des écrits de Sarraute est de persuader le lecteur de l'existence des tropismes. La substance tropismique, infime, indéterminée, est d'autant plus insaisissable qu'elle a besoin du langage pour accéder à l'existence mais que paradoxalement elle se fige et s'abîme sitôt qu'elle est prise dans la gangue des formes convenues , car cette substance provient

des 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. (« Ce que je cherche à faire », OC, 1700).

De là, la singularité du projet stylistique sarrautien qui se propose de rendre cette matière tropismique intouchée par des formes nouvelles qui lui conserverait sa vitalité. Pour ce faire, Sarraute se prend à rêver

[...] d'une technique qui parviendrait à plonger le lecteur dans le flot de ces drames souterrains (que sont les tropismes), [...] une technique qui donnerait au lecteur l'illusion de refaire lui-même ces actions avec une



conscience plus lucide, avec plus d'ordre, de netteté et de force qu'il ne peut le faire dans la vie... (L'Ere du soupçon, OC, 1604).

Les formes nouvelles préconisées par Sarraute consistent dans l'usage du dialogue mais, comme nous l'avons déjà mentionné, d'un dialogue débarrassé des conventions factices imposées par le roman traditionnel pour permettre au lecteur de savoir « qui parle » et de se repérer dans l'action. Sarraute met au point un procédé différent pour y parvenir.

C'est par un changement de rythme ou de forme, qui épouserait en l'accentuant sa propre sensation que le lecteur reconnaîtrait que l'action est passée du dedans au dehors (OC, 1604)

c'est à dire de la sous-conversation à la conversation. Le va et vient continu entre ces deux discours crée un relief énonciatif qui vise à accentuer le processus d'identification entre le lecteur et les voix narratrices. Nous parlerons plus en détail, dans le chapitre sur la lecture, des procédés mis en œuvre par Sarraute pour promouvoir la cohérence de ses textes .

Le dialogue entre conversation et sous-conversation n'est cependant pas le seul procédé polyphonique employé par Sarraute pour rendre la subtilité de la matière tropismique ; il est d'autres procédés, dont l'utilisation d'un double dans Enfance (1983) et dans Entre la vie et la mort (1968). Le travail de remémoration, tel qu'il est effectué dans Enfance, prend appui sur un dispositif narratif original : la création de deux instances narratives qui dialoguent tout au long du livre ; la première veut écrire sur son enfance et la deuxième, critique, dénonce toutes les tentations d'impostures inhérentes à

ce type de projet. Le texte s'ouvre sur le dialogue suivant :

-- Alors tu vas vraiment faire ça ? « évoquer tes souvenirs d'enfance »...

Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs » ...

Il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.

-- Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi... ( OC, 989)

On peut comprendre ces deux voix comme les deux instances du moi, la première étant l'instance narrative classique qui coïncide avec la personne historique de l'écrivaine elle-même, la seconde apparaissant comme son double vigilant et critique qui intervient constamment au cours de la rédaction. Dans une interview, Sarraute dit de cette instance : « ce double m'a beaucoup servi pour remettre les choses en place, c'est mon côté plus raisonnable, un côté qui relit et demande : 'pourquoi tu dis cela ?' ». (Lire n. 94, Juin 1983 :92).

Le double en effet ne cesse d'interpeler la narratrice pour l'obliger tout d'abord à justifier le projet autobiographique, ensuite pour contrôler la véracité ou la sincérité du récit : « -- en allemand... Comment avais-tu pu si bien l'apprendre ? » (OC, 992). Le double demande aussi des précisions : « peut-être ne l'avait-elle pas dit exactement dans ces termes... » (OC, 1001), ou bien suspecte les clichés :

-- ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... c'est si tentant... tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord...

-- Oui, je me suis peut-être laissée un peu aller... (OC, 997) .

La seconde voix a pour rôle de rappeler à l'ordre la première, de la mettre en garde, de lui éviter de retomber dans les conventions et les stéréotypes littéraires du genre autobiographique, ce qui permet du même coup à l'auteur de faire passer ses soi-disant faiblesses avec une meilleure conscience mais aussi de faire la critique des auteurs de biographie sans en avoir l'air. Au cours de cette même interview, Sarraute dit à propos de la seconde voix : « J'avais employé pour relire, un double, *ce lecteur idéal que tout écrivain projette* » (nous soulignons). Ce lecteur idéal qui a suivi Sarraute tout au long de sa carrière (elle a quatre vingt trois ans quand Enfance paraît) est aussi un juge, il représente la critique. Par le biais de l'écriture dialogique, qui présente avec souplesse le pour et le contre en laissant ouvertes les questions controversées, Sarraute pare aux attaques imaginaires, répond d'avance à ses adversaires qui lui reprochent le choix d'un genre (l'autobiographie) qui semblait contredire ses prises de positions antérieures.

La nature éminemment polyphonique des textes de Sarraute rend ceux-ci aptes à exprimer l'hésitation, l'incertitude qui caractérisent la substance tropismique tout en lui préservant sa spontanéité. Il faut d'ailleurs noter la nature dialogique des tropismes qui surgissent toujours au contact d'autrui,

car ces drames intérieurs [...] ont tous ceci de commun, qu'ils ne peuvent se passer de partenaire. Souvent c'est un partenaire imaginaire surgi de nos expériences passées ou de nos rêveries [...] Il n'en reste pas moins que l'élément essentiel de ces drames est constitué par le partenaire réel (OC,

1595-96).

C'est donc la vocation de communication du langage qui est valorisée dans des dialogues mettant en présence des « partenaire(s) imaginaire(s) » ou « réel(s) » qui sont une multitude de voix indifférenciées plutôt que des individualités psychologiques, celles-ci étant récusées par Sarraute.

## **b. L'oralité**

L'oralité est tout ce qui dans le texte écrit témoigne de la parole et de la tradition orale. Depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle l'oralité est un des paradigmes de la création littéraire et se manifeste souvent dans les entreprises stylistiques qui visent à donner un sentiment de présence sensible du texte (Le Dictionnaire du littéraire, 2002). Chez Sarraute la prévalence du dialogique par rapport au narratif et au descriptif, notamment à partir du Planétarium (1959), a pour corollaire une accentuation de la langue parlée dans l'écrit. Dans son Nathalie Sarraute (1990), Jean Pierrot écrit :

Les traits stylistiques de la langue parlée envahissent tout le texte : phrases inachevées, anacoluthes, phrases nominales, phrases interrogatives, exclamation, répétition de mots, fréquence des déictiques et des performatifs, etc... (376).

La nécessité de rendre la fluidité et l'impulsivité des mouvements tropismiques et des réactions qu'ils provoquent, sans les pétrifier dans une forme ampoulée, a donc dicté à Sarraute son choix d'une expression orale, familière et souvent narquoise dans l'écrit.

Ses textes foisonnent d'exemples de ce style. Ainsi dans l'incipit d' Enfance cité plus haut:

Alors tu vas vraiment faire ça ? 'évoquer tes souvenirs d'enfance'... [...]

il n'y a pas à tortiller, *c'est bien ça*.

-- Oui, je n'y peux rien, *ça* me tente, je ne sais pas pourquoi... (OC, 989)

L'expression stéréotypée « évoquer tes souvenirs d'enfance » est reprise et accentuée par les démonstratifs neutres « ça » et « c'est ça » qui marquent ici l'imprécision et un certain dénigrement. Ces démonstratifs se réfèrent péjorativement à la démarche autobiographique qui n'est pas nommée explicitement. L'expression familière « il n'y a pas à tortiller » est une requête d'éclaircissement mais l'incertitude est renforcée par le « je ne sais pas pourquoi » de même que par la forme interrogative et par l'usage des célèbres points de suspension dont Sarraute dira :

[...] ils me sont absolument nécessaires. Ils donnent à mes phrases un certain rythme, grâce à eux elles respirent. Et aussi ils lui donnent cet aspect tatonnant, hésitant, comme cherchant à saisir quelque chose qui à tout moment m'échappe, glisse, revient... (« Nathalie Sarraute a réponse à tout »), Le Figaro littéraire, 4 Février 1972)

Ce style oral et familier n'est pas seulement inhérent à la représentation de la conversation, on le retrouve aussi dans la représentation du discours intérieur comme en témoigne le monologue de tante Berthe, truffé de locutions familières, au début du Planétarium (1959) :

Non vraiment, on aurait beau chercher, on ne pourrait rien trouver à redire

[...] dire qu'il s'en est fallu d'un cheveu [...] qu'elle ne prenne le vert amande. Ou pire que ça, l'autre, qui tirait sur l'émeraude... ce serait du joli... (OC, 341).

Sarraute justifie l'évolution de son écriture vers l'oralité comme moyen de préserver la fraîcheur de la sensation au risque de sacrifier le style comme elle le confiera à Jean-Louis de Rambures dans une interview pour Le Monde :

Quand on cherche trop l'élégance on perd en effet contact avec la sensation initiale. Il s'agit au contraire d'éviter le langage écrit, terriblement figé, de garder un rythme haletant, rapide. Dans mon premier roman j'avais encore conservé la longue phrase classique [...] je m'efforce de rompre mes phrases, de les hacher. J'introduis des points de suspension. J'interromps brutalement... » (14 Janvier 1972)

L'écriture de Sarraute n'évolue cependant pas de la « longue phrase classique » de Portrait d'un inconnu (1949) vers un style oral homogène. On trouve à l'intérieur d'une même œuvre différents registres ou niveaux de langue juxtaposés, comme en témoigne ce passage d'Entre la vie et la mort (1968) :

Il étend le bras... juste encore cela... Mais il faut savoir s'arrêter, il faut du naturel, un certain air de négligence... Se garder surtout des manies, des excès, si dangereux, de soins.

Les mots maintenant sont comme des particules d'acier qui viennent s'aligner le long des contours aimantés d'un dessin. D'une forme gravée en lui depuis longtemps. D'elle irradie une certitude, un apaisement. (OC,

663)

Le premier paragraphe mime le langage parlé avec ses phrases tronquées, son rythme haché, sa syntaxe disloquée, son style « télégraphique ». Le deuxième paragraphe présente un langage soutenu, d'une tonalité élevée caractérisé par la précision et la subtilité de l'image « comme des particules... », l'inversion « D'elle irradie... » et l'exactitude des termes choisis . Cette alternance entre phrase classique et phrase parlée serait due à la recherche d'un effet de variété (ou de contraste ?) selon Jean Pierrot qui suspecte l'influence du modèle célinien sur la pratique de l'écriture de Sarraute (1990 : 377). Cette influence est également implicite dans l'usage de la polyphonie, ajouterons-nous.

Sarraute place en effet Céline parmi les révolutionnaires dans le domaine de la forme et du langage et, bien que condamnant totalement les prises de positions idéologiques de celui-ci, elle reconnaîtra, dans sa réponse à une enquête sur Céline parue dans Arts (22-28 décembre 1965) :

L'apparition du Voyage au bout de la nuit en 1932 a été pour moi un événement très important. Cela tenait au bouleversement de la langue, à l'irruption d'un parler populaire avec toute sa souplesse et sa densité poétique, bousculant des formes et un langage sclérosés. Les ruptures de rythme, les cassures de la phrase classique, l'utilisation de cette forme nouvelle ont constitué une percée vers un monde visionnaire . (Cité dans OC, 2075)

Nous savons que Céline a fortement marqué la littérature par la mise au point de

son célèbre « style émotif » qui, par tous les procédés stylistiques énumérés par Sarraute dans la citation ci-dessus, s'est attaché à traquer les émotions les plus primitives, les plus souterraines pour tenter de les rendre dans une langue écrite mimant la langue parlée dans son registre populaire. Par ses distortions morphologiques et syntaxiques imitant les incorrections de la langue parlée populaire et par son rythme haletant, sa « petite musique » comme l'appelait son auteur, l'écriture célinienne a ébranlé les habitudes mentales des lecteurs dont elle a immédiatement capté l'attention. Toutes ces caractéristiques nous font certainement penser à la propre démarche de Sarraute et à l'effet recherché sur le lecteur.

Cet effet se fait particulièrement ressentir dans l'un des lieux qui illustrent d'emblée et de manière exemplaire la dimension dialogique et orale des textes de Sarraute, à savoir l'incipit, point de contact initial entre le lecteur et l'œuvre et donc site privilégié du pacte de lecture. Le terme incipit désigne le début d'un texte, les premiers mots ou premières phrases à partir desquelles il se construit. Dans une interview privée avec Valérie Minogue, Sarraute a mis l'accent sur le rôle moteur et créateur de la première page :

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 pas comment. A partir du moment où j'ai ce tremplin, je saute . (Cité dans OC, 1961)

Les surréalistes et surtout le Nouveau Roman ont redonné vie à la notion d'incipit qui existait déjà dans la tradition rhétorique et qui a permis à ceux-ci de s'interroger sur



la genèse de l'écriture, comme en témoigne clairement l'incipit célèbre de L'Innommable (1953) de Samuel Beckett :

Où Maintenant ? Quand maintenant ? Qui Maintenant ? sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller de l'avant. (1953)

cité dans l'article « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit » de Claude Duchet qui le commente ainsi : « La phrase de Beckett exhibe, pour les constituer en texte, les questions de tout incipit, ou plutôt choisit comme texte la problématique du texte... » (Littérature, Février 1971 : 10-11). Si nous citons Samuel Beckett et les Nouveaux Romanciers c'est parce que les questions rhétoriques et l'auto-référentialité caractéristiques des incipit du Nouveau Roman sont à l'œuvre dans la plupart des incipit des œuvres sarrautiennes. D'une source énonciative invisible jaillissent des questions qui interpellent le lecteur et piquent immédiatement son attention sans que celui-ci sache qui en est le destinataire ni de quoi il s'agit. Les œuvres commencent invariablement *in medias res*. Ainsi Vous les entendez ?

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... (OC, 737)

Une voix anonyme montre du doigt, « l'index dressé », dirige d'emblée l'attention du lecteur sur la question qui est au cœur du roman et en constitue le titre. A cette fonction déictique s'ajoute une fonction phatique d'établissement d'un contact initial

avec le lecteur, ceci reposant sur un fond de sagesse populaire ou sur un cliché « Ils sont gais...c'est de leur âge » exprimé sur un ton enjoué et ponctué par ce familier « hein ? ». Cet incipit, comme tous les incipit *in medias res*, ne représente pas à proprement parler le début du discours mais plutôt le point d'émergence de la conversation, c'est-à-dire des paroles proférées, lesquelles ont été précédées et préparées chez Sarraute par le discours intérieur de la sous-conversation.

L'incipit *in medias res* contribue à nous donner l'impression que le dialogue entre le narrateur et le narrataire a déjà commencé avec la première œuvre de Sarraute et qu'il n'a cessé de se poursuivre jusqu'à la fin. En d'autres termes, avec Sarraute nous serions plongés dans une parole incessante plus ou moins audible, comme si le monde bruissait de mots en permanence mais que ceux-ci ne pénétraient notre conscience que de façon intermittente.

Cet incipit contient en germe les caractéristiques du discours sarrautien et nombre des passages cités au cours de la présente étude ont été spontanément choisis parmi les incipit tant ceux-ci sont représentatifs du style sarrautien. Nous avons par exemple déjà cité l'incipit de Portrait d'un inconnu « [...] Je leur ai demandé s'ils ne sentaient pas comme moi... » (OC, 41), qui mime la requête de l'auteur vis à vis des lecteurs, ou bien encore l'incipit d'Enfance « Tu veux évoquer tes souvenirs ... » qui d'emblée pose la question de l'écriture autobiographique, ou enfin Le Planétarium qui s'ouvre sur le soliloque de tante Berthe, la sous-conversation.

Les incipit des œuvres de Nathalie Sarraute présentent donc des caractéristiques communes. Ils font entrer le lecteur de plain pied dans une conversation, dialogue ou

monologue, paroles prononcées ou discours intérieur, en train de se dérouler. Raymond Jean, dans son article «Ouvertures, phrases-seuil », analyse quelques incipit du Nouveau Roman et parle de l'incipit comme du «passage du silence à la parole» (Critique, 421). On peut ajouter que ce silence est plein de tout ce qui a déjà eu lieu et s'est dit hors du livre, de « ce déjà là du monde » dont parle Claude Duchet, c'est à dire « ce que le texte suppose, en lui mais avant lui, pour être reçu par son lecteur » (1980 :215). Ceci est particulièrement applicable aux incipit de Sarraute où celle-ci met en scène une voix inconnue émergeant d'on ne sait où et qui projette le lecteur dans un monde déjà là dont il devra faire sens.

Mais l'écriture d'un incipit constitue avant tout une véritable stratégie de séduction du lecteur, qui a pour but de créer chez celui-ci le désir de continuer sa lecture. Cette stratégie consiste pour Sarraute à piquer l'attention du lecteur par la dramatisation immédiate de l'entrée *in medias res*, par des répliques énigmatiques, imprévisibles, par le questionnement et par tout un jeu sur le dialogue et l'oralité qui évitent la sécheresse des démonstrations ou des expériences auxquelles elle invite le lecteur à participer.

Le parti pris d'oralisation de l'écrit a eu pour résultat la création de textes qui gagnent fort à être entendus aussi bien qu'à être lus. C'est sans doute ce qui laissait présager sa vocation de dramaturge et lui a fait dire dans un entretien de 1978 : « mon théâtre continue mes romans » . Sarraute a d'ailleurs accordé une grande importance à la diction orale de ses romans dont certains, lus par elle, ont été enregistrés et diffusés par les Editions Audivis et Des femmes. Ce faisant elle a encouragé ses lecteurs à devenir

également les auditeurs de ses textes. Sarraute a souvent mentionné au cours d'interviews qu'elle avait besoin de lire ses textes à haute voix, comme elle le faisait devant son mari Raymond Sarraute. Elle confiera à Simone Benmussa :

Je me lis ce que j'écris. Je me le murmure intérieurement. Quand je pensais que le texte était achevé, je le lisais à Raymond. Je ne le lui donnais pas à lire, il fallait que je le lui lise. En le lisant, je l'entendais autrement, écouté par une double oreille, la sienne qui s'ajoutait à la mienne (Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?, 152).

La lecture à haute voix évoque incontestablement l'épreuve du « gueuloir » de Flaubert, l'un des précurseurs que Sarraute se reconnaît. En effet, Flaubert testait fréquemment à haute voix les phrases qu'il venait de rédiger.

L'oralisation de l'écrit ressort également de l'examen des brouillons du chapitre 2 d'Enfance , confiés (exceptionnellement, semble-t-il) à Philippe Lejeune qui, dans l'article intitulé « Aussi liquide qu'une soupe » (1995), avoue avoir « peiné »

Pour comprendre la part d'oralisation (muette) qui devait accompagner le travail stylistique de 'détail', les recherches de rythme, d'enchaînement, d'euphonie qui font de ses brouillons comme des ébauches de poèmes. Et pour voir en eux non pas la mise en forme de quelque chose qui aurait été donné dès le départ, mais au contraire l'exploration, par un travail sur la forme, d'un sens que rien ne permet de deviner au début dans une anecdote apparemment banale, et qui, à la fin, est puissamment suggéré, sans être tout à fait explicité... Il faut accepter ces piétinements, ces

reprises, ces accumulations de rectifications dont parfois la nécessité échappe : ce ne sont que les traces d'un travail mental, le sillage d'écume que laisse derrière lui un navire qui avance. (cité par Geneviève Henrot, 2000)

La recherche par Sarraute d'une voix distinctive dans l'écrit par la mise en valeur du dialogue, de l'oralité et du rythme a contribué d'une part à rendre compte des mouvements tropismiques dans toute leur spontanéité et leur fraîcheur et d'autre part à atteindre cette « certaine qualité du langage » (OC, 1683) qui rapprocherait la prose de la poésie. La qualité poétique des textes de Sarraute, perceptible à l'écoute, a effectivement été reconnue par des poètes, comme en témoigne la lettre datant du 4 Mai 1949 d'André du Bouchet à Nathalie Sarraute à propos de Portrait d'un inconnu :

Je voulais vous dire la première fois que je venais d'en lire les premières pages à haute voix, frappé au plus haut point par la tenue impeccable, par le rythme à la fois serré et fluide de vos phrases qui, par leur précision et leur légèreté, *rendent le lecteur docile* » (cité dans OC, 1759) (les italiques sont les nôtres)

« Rend[re] le lecteur docile » est sans aucun doute l'effet recherché par Sarraute qui, par toutes les stratégies dont nous avons déjà parlé, essaie de contrôler et d'orienter la lecture de ses textes. « Docile » mais non passif car l'effort d'attention et de participation requis est considérable.

### **c. L'intertextualité**

La notion d'intertextualité, comme celle de dialogisme et de polyphonie, est associée aux travaux de Bakhtine et a été importée et appliquée en France dans les années 1960 par Julia Kristeva et les théoriciens du groupe Tel Quel qui l'avaient articulée ainsi : « Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation et la profondeur » (Théorie d'ensemble, 1968). Toute la littérature devenait donc intertextualité, la notion d'auteur était évacuée au profit de celle de scripteur, ce dernier devenant selon eux le lieu d'intersection où se croisent et se recroisent citations, répétitions, échos et références.

Les termes de scripteur, d'écriture et d'intertextualité ont été utilisés par la critique post-structuraliste, en réaction contre les catégories jugées « théologiques » de sens, de sujet et de vérité, qui réprimaient le caractère multidimensionnel des textes. Dans Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse, Kristeva a mis l'accent sur la dimension dialogique de l'intertextualité qui est « dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur » (1969 :144). Ces théories ont fait la part belle au lecteur, lequel, bien qu'ayant à l'instar de l'auteur perdu son statut de sujet, devenait le lieu de convergence d'écritures multiples, l'espace où se recueillait et se constituait le sens du texte.

Dans notre étude du pacte de lecture à l'œuvre dans le texte sarrautien, ces théories nous intéressent particulièrement dans la mesure où elles mettent l'accent d'une part sur le rôle primordial du lecteur dans le cadre de l'échange qui s'instaure entre lui et

l'écrivain lors de la communication littéraire, et d'autre part sur la relation entre des écritures actuelles et des écritures antérieures. Au cœur de l'œuvre sarrautienne, comme nous allons le voir à présent, s'établit précisément un dialogue entre le contexte culturel et littéraire français de l'après-guerre (époque des débuts littéraires de Sarraute) et le contexte littéraire européen d'une époque antérieure, principalement le dix-neuvième siècle et le début du vingtième, avec quelques allusions aussi à la littérature contemporaine des textes de Sarraute .

Le travail de repérage de l'intertextualité dans l'œuvre sarrautienne ayant déjà été fait par des auteurs tels que Jean Pierrot (1990), Alan Clayton (1989) et quelques autres, nous nous contenterons ici de relever quelques exemples qui peuvent illustrer notre propos. C'est ainsi que dans Portrait d'un inconnu (1949) Sarraute se servira d'un sujet « balzacien » qu'elle transformera en lieu expérimental pour elle. Elle confiera à Lucette Finas : « Je me suis résolue à prendre un sujet classique (on pourrait l'appeler balzacien), par exemple un père avare et une fille fragile et dépendante comme dans Eugénie Grandet, et à montrer les mouvements qui se développent entre ces deux personnages » (Etudes littéraires, décembre 1979). Ce roman, au dire même de Sarraute (cf. conversations avec Simone Benmussa) serait la représentation de l'impossibilité pour le roman moderne de mettre en scène des personnages tels que les héros balzaciens.

Sarraute se sert donc de la référence intertextuelle pour réitérer auprès du lecteur sa prise de position théorique fondamentale, à savoir la négation du personnage romanesque classique, à travers le choix du sujet de son livre mais aussi en l'articulant ironiquement dans le texte comme dans l'exemple suivant où le narrateur de Portrait d'un

inconnu se voit donner des conseils « gidiens » par un « spécialiste » en psychiatrie qui lui recommande, afin de « lutter contre l'introversion », « Soyez – je sais que vous allez trouver probablement que c'est là un 'personnage' qui date peut-être un peu [...] – soyez Nathanaël, goûtez aux 'nourritures terrestres' [...] retrouvez la 'ferveur' » (OC, 81-82). Le narrateur refusera les catégories du psychiatre ; Nathanaël, ce « 'personnage' qui date peut-être un peu » comme il est souligné avec humour, n'a, pas plus que le père Grandet, sa place dans le roman moderne.

Dans son Nathalie Sarraute (1990), Jean Pierrot a noté la riche intertextualité qui imprègne les textes de Sarraute, il a recensé toutes les références littéraires qui émaillent les écrits théoriques évidemment mais aussi les romans. Il note que « Martereau comporte des allusions successives à Verlaine, Apollinaire, Rimbaud, Baudelaire, Sainte-Beuve, Pierre Benoit, Shakespeare, Stendhal, Madame de la Fayette, Emily Bronte » (276).

Dans son article (cité dans OC, 1767) « Nathalie Sarraute et R. M. Rilke : une course de relais jamais interrompue » (1993 : 77-78), Alan J. Clayton suggère un amalgame de Rilke et de Baudelaire dans cette citation de Sarraute, tirée de Portrait d'un inconnu, qui met justement en scène l'intertextualité :

[...] ces paroles qui me reviennent parfois, je ne sais trop d'où, et que j'aime, dans mes mauvais moments, m'appliquer à moi-même : 'Ils sont venus et ils ont goûté à mon plat... ils ont craché dans mon écuelle... profané ma nourriture... souillé l'eau de ma source...' (OC, 80)

On trouve aussi dans le texte sarrautien de nombreux clins d'œil aux œuvres qui lui sont contemporaines, au Voyeur (1955) de Robbe-Grillet (exemple cité dans OC,



1865) dans ces lignes d'Entre la vie et la mort (1968) : « [...] les voyeurs [...] épiant derrière les fenêtres éclairées les fillettes agenouillées au pied de leur lit, ouvrant et refermant au fond des poches de leur pantalon leurs doigts d'étrangleurs » (OC, 650)

Des exemples cités ci-dessus se dégagent l'image du lecteur désiré par Sarraute, à savoir un lecteur possédant une vaste culture, familier de la littérature française mais aussi du patrimoine culturel européen. Sarraute teste souvent son lecteur en même temps qu'elle essaie d'éveiller son intérêt en l'associant à un large univers culturel « Il était russe. Vous connaissez son nom : Tchekhov, Anton Tchekhov. » (L'Usage de la parole, OC, 923) ou encore « [...] celui, vous vous en souvenez, c'était Stendhal, dans La Chartreuse de Parme, qui a fait la découverte... » (L'Usage de la parole, OC, 949). Sarraute n'hésite pas à employer, en en fournissant la traduction, quelques phrases en anglais, russe ou allemand, langues qu'elle connaissait assez bien.

A cette abondante intertextualité externe s'ajoute une intertextualité interne faite d'autocitations ou de réminiscences des œuvres précédentes de l'auteur. A l'aide de quelques exemples nous envisagerons les fonctions que remplit cette intertextualité interne. Les textes de L'Usage de la parole (1980) en particulier abondent d'autocitations. Nous avons déjà cité l'incipit de l'un d'eux (cf. ex. 11) que nous allons reprendre car il articule dans le texte même le processus d'intertextualité interne :

« Si tu continues, Armand, ton père va préférer ta sœur ».

Ecoutez-les ces paroles...elles en valent la peine, je vous assure...je vous les avais déjà signalées, j'avais déjà attiré sur elles votre attention. Mais

vous n'avez pas voulu m'entendre...il n'est pire sourds...Non, pas vous ?  
Vous vous les rappelez ? J'avoue que c'est là pour moi une vraie surprise,  
vraiment je ne m'y attendais pas...(OC, 939)

Cette phrase avait été utilisée dans une œuvre précédente Entre la vie et la mort (1968). Dans une interview, Sarraute dit l'avoir reprise délibérément car elle n'en avait pas épuisé toute la richesse douze ans auparavant. Cependant dans cet exemple, Sarraute teste son lecteur, elle évalue sa fidélité ou son attention mais elle l'invite aussi à lire ou à relire un de ses textes précédents. Elle incite son lecteur à refaire le même cheminement qu'elle, à creuser la sensation par un retour en arrière dans son œuvre.

Il faut noter que chez Sarraute certaines paroles ont une résonance durable et stimulent le processus créateur. Le texte d'Enfance (1983) par exemple est composé de moments qui correspondent le plus souvent à des paroles prononcées dans le passé, la plupart remarquablement violentes, comme le sont les paroles qui nous occupent. La petite fille d'Enfance, évoquant les paroles agressives de sa mère à son endroit, dit : « J'emportais en moi ce qu'elle y avait déposé... un paquet bien enveloppé... ce n'est qu'une fois rentrée, quand je serai seule, que je l'ouvrirai pour voir ce qu'il contient... (OC, 1041). Il s'agit, en prenant le lecteur comme témoin, de découvrir le sens caché des mots et ainsi désamorcer la charge explosive qu'ils renferment. Il semble que ce soit à un exercice semblable que l'auteur se soit livré en revisitant des années plus tard l'une de ces phrases blessantes entendues fortuitement.

L'autocitation peut aussi résulter d'un autre processus comme le montre nombre de reprises, de répétitions tout au long de l'œuvre. C'est ainsi par exemple que la petite

phrase « c'est bien ça » que nous avons mentionnée plus haut et qui est au cœur de la pièce Pour un oui ou pour un non (1982) avait elle aussi déjà été utilisée dans Entre la vie et la mort (1968) mais l'auteur, qui relisait très peu ses livres, a avoué ne pas l'avoir remarquée au moment de la rédaction (Cité dans OC, 1931). On peut penser que ce phénomène ressortit véritablement à l'intertextualité dans le sens où Roland Barthes définit l'intertexte comme « un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets » (« Théorie du texte », 1973). Cette définition peut aussi bien s'appliquer à toutes les expressions toutes faites, telles que « pour un oui ou pour un non », « entre la vie et la mort » qui constituent la plupart des titres des œuvres sarrautiennes, qu'à tous les clichés et stéréotypes qui dans le texte font l'objet d'un examen minutieux comme nous le montrerons (infra, Le stéréotype)

Il ressort des exemples cités ci-dessus que le recours à une intertextualité abondante remplit plusieurs fonctions mais qu'il est toujours un moyen d'intriguer, de stimuler la curiosité d'un lecteur qui peut se sentir flatté d'être associé, en connivence avec l'écrivain, à un large univers culturel. Ce faisant, l'écrivain se pose aussi en détenteur d'une vaste culture européenne.

#### **d. Le stéréotype**

Nous allons à présent aborder la quatrième et dernière des modalités du dialogisme envisagées dans cette étude, à savoir le stéréotype. Celui-ci est, selon la

définition du Petit Robert , « une opinion toute faite, réduisant les singularités ». Dans le domaine psychologique et sociologique où le concept de stéréotype est exploité fructueusement depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle, il renvoie à une représentation collective figée à soubassement socio-culturel. Le stéréotype fait partie du discours doxique, la doxa se définissant comme ce qui est figé dans la langue, ce qu'on ne prend même pas la peine d'énoncer avec précision tant cela va de soi. Dans le domaine littéraire où il s'impose également, le stéréotype, défini par Ruth Amossy comme étant « un schème récurrent et figé en prise sur les modèles culturels et les croyances d'une société donnée » (« La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », 1989 : 36), ne se différencie guère du cliché, du lieu commun ou du poncif. Ces termes, qui désignent tous « ce qui, dans l'œuvre, se fonde sur le déjà-dit et le déjà-pensé (ce que l'on a parfois appelé 'l'impensé social') » (1989 :32), ont été déconstruits et dénoncés par de nombreux écrivains qui, depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle à l'époque romantique d'abord et ensuite avec Flaubert et son Dictionnaire des idées reçues (1850), professent un idéal d'originalité et donc méprisent toutes les formes d'expression rebattues.

Sarraute, qui revendique son inscription dans la filiation de Flaubert, partage avec de nombreux écrivains contemporains une obsession du stéréotype qui imprègne le tissu de son œuvre comme nous allons le voir. Il faut d'abord noter que l'exposition ou la dénonciation des stéréotypes n'atteint son but que lorsque ceux-ci sont perçus comme tels, à savoir comme des expressions usées et banales, par le destinataire. C'est donc du lecteur et de ses connaissances préalables que dépend le repérage des stéréotypes ; il est alors essentiel pour Sarraute de s'assurer que se déclenchent bien chez celui-ci les

opérations intertextuelles nécessaires à la reconnaissance et à l'appréciation des stéréotypes. D'où la nécessité pour elle d'établir une connivence, une complicité avec le lecteur dans l'espoir d'éveiller l'attention et l'esprit critique de celui-ci, sollicitant ainsi ses capacités interprétatives. Ceci se manifeste dans l'oeuvre par le questionnement et la constante interpellation du lecteur que nous avons déjà relevés ainsi que par d'autres stratégies que nous allons tenter d'explorer.

Comme nous l'avons déjà noté, l'exigence d'originalité s'affirme au plus haut point chez Sarraute dont toute l'entreprise repose justement sur le renouvellement de la matière et de la forme romanesques. Dès L'Ere du soupçon (1956) elle assignera à l'écrivain la tâche de « débarrasser ce qu'il observe de toute la gangue d'idées préconçues et d'images toutes faites qui l'enveloppent, de toute cette réalité de surface que tout le monde perçoit sans effort », et ainsi, « il arrive parfois à atteindre ce quelque chose d'inconnu... » (OC 1613-14)

Ce « quelque chose d'inconnu », de neuf, à savoir la sensation, le tropisme, est justement ce qui s'oppose au stéréotype, aux « idées préconçues et [...] images toutes faites », mais qui, pour exister, pour remonter à la surface, doit nécessairement passer par le mot. Or, comme nous l'avons déjà mentionné, Sarraute se méfie profondément des mots car les mots ont le pouvoir de solidifier le réel, de lui donner une stabilité rassurante mais trompeuse face à l'inquiétante mouvance des tropismes. C'est cette suspicion à l'égard des mots qu'elle s'efforce d'éveiller chez le lecteur car les mots véhiculent des préjugés et des pensées toutes faites qui pénètrent insidieusement au plus profond de nos consciences et dont nous sommes les victimes.

Sarraute dénonce donc la propension du langage à immobiliser le réel par des catégorisations qui s'appuient sur des concepts stables et figés. Tout au long de son œuvre et plus particulièrement dans les petits textes de L'Usage de la parole (1980) et d'Ouvrez (1997), Sarraute, nous l'avons vu, décortique soigneusement des mots-clichés et des expressions courantes pour exhiber toute la pensée morte qu'ils renferment. Dans « disent les imbéciles » (1976), elle s'attache à montrer « le terrorisme intellectuel » (cf. conversation avec Marc Saporta, 1984) s'exerçant à travers ces paroles (du titre) qui portent un jugement de valeur sur les idées émises par un groupe catalogué comme étant celui des « imbéciles » par rapport au groupe des « gens intelligents ». Tout le langage étant imprégné de ces catégorisations, Sarraute met en garde le lecteur contre la tentation constante de piéger les autres en leur collant des étiquettes qui les immobilisent dans des caractérisations hâtives dont ils ne pourront se défaire que difficilement.

Nous avons déjà noté chez Sarraute le refus du personnage romanesque, refus basé sur la négation de l'existence d'une personnalité psychologique individuelle avec des traits de caractère bien marqués qui ne sont d'après elle que des instruments grossiers mais certes commodes dans nos rapports sociaux. Dans son œuvre, Sarraute s'efforce de saper toute tentative de taxinomie des sentiments ou des caractéristiques psychologiques, que ce soit par exemple l'attribut d'« imbécilité » sous lequel le maître à penser de « disent les imbéciles » écrase ses contradicteurs, ou bien encore celui de « bêtise » dont la mère d'Enfance (1983) affuble sa rivale pour la dévaloriser dans l'esprit de l'enfant qui interiorisera durablement ce qualificatif. De même, Sarraute déclarera lors de son intervention à Cerisy : « Quand on a fini de lire le Portrait d'un inconnu, le mot avare,

égoïste n'a plus absolument aucun sens » (Nouveau Roman, hier, aujourd'hui, II. 52).

Sarraute s'attaque également au caractère conventionnel de certains concepts, de certaines perceptions tels, toujours dans « disent les imbéciles », celui du couple d'« amoureux enlacés sur les bancs des quais, des squares, ne faisant qu'un, 'perdus l'un dans l'autre' » (OC, 895). Le geste furtif d'une main moite se dégageant de ce « bloc » pour aller subrepticement s'essuyer sur la jupe ou le pantalon met à mal la perception stéréotypée de la nécessaire fusion totale des corps des amoureux. Jean Pierrot perçoit dans ce geste l'expression « éminemment positive » du tropisme corporel qui déstabilise le stéréotype:

Il [le tropisme] constitue à la fois une déchirure du masque, qui décèle derrière les conventions et l'apparence sociale la réalité humaine authentique, et, par l'oscillation, la vibration, l'accident qu'il introduit dans le réel, un obstacle dressé contre cette tendance mortelle qui pousse les humains à se réfugier vers des formes, des stéréotypes, des conduites et un langage également figé (1990 :148)

Les exemples de déconstruction de concepts stéréotypés abondent dans les textes de Sarraute. Il suffit de considérer, au début de Martereau, la longue tirade que la tante adresse au neveu et qui n'est qu'une succession des clichés les plus éculés, qu'il s'agisse pour elle d'exhiber ses relations sociales : « [...] nous étions obligés de recevoir des tas de 'gens importants'. Nous étions reçus par des tas de 'grands manitous' » (OC, 179), ou d'évoquer des lieux qui témoignent de sa situation financière et sociale :

Ah ! l'Italie...Venise...ça, pour moi c'était le paradis... Nous

descendions au Danieli...quand on va à Venise, il faut descendre au Danieli. Cette vue qu'on a des fenêtres... San Giorgio...la lagune... (OC, 182)

Si nous nous réfèrons aux trois niveaux d'expression mis en scène par Sarraute dans ses romans, à savoir la conversation, la sous-conversation et le tropisme, on comprendra facilement que la conversation est l'espace même du stéréotype. La conversation qui représente la face extérieure, superficielle et inauthentique du sujet, consiste essentiellement chez Sarraute en un échange de clichés, comme en témoigne ce dialogue parmi bien d'autres similaires:

« ça doit être dur pour vous. La famille. On a beau dire. Un père. Rien ne peut remplacer cela. Un père, un refuge, un havre, un port pour les intempéries de la vie. Le plus sûr soutien... »

« Ah ! hffi, vous trouvez ? vous croyez aussi ? Vous savez, c'est dur avec lui. Il ne peut pas comprendre... Il y a des moments...C'est dur pour une femme seule, vous savez. Et je n'ai plus personne que lui... » ... « C'est la vie, que voulez-vous ? les dures réalités de la vie... » (Portrait d'un inconnu, Oc, 66-67)

Les stéréotypes, manifestant le discours social et les représentations collectives, servent d'écran protecteur au sujet contre le déferlement de ses propres sensations, les tropismes. Les stéréotypes permettent aussi, en étiquetant les êtres et les idées, de neutraliser la menace que ceux-ci peuvent représenter pour le sujet. Au contraire, le



tropisme et la sous-conversation expriment la singularité profonde et authentique du sujet.

Etant donnée l'abondance des clichés dénoncés par Sarraute, nous nous attacherons plus longuement à la manière dont Sarraute traite l'un de ceux qui sont le plus profondément ancrés dans la conscience collective, à savoir celui de la différenciation sexuelle. La conception unanimiste de la vie psychologique prônée par Sarraute, nous l'avons dit, lui a fait dire dans ses entretiens : « Je n'ai pas de sentiment d'identité. Je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément nous sommes pareils » ( Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ? : 81). Mêlant sa propre expérience intérieure et l'exploration de la subjectivité entreprise dans son œuvre, Sarraute affirme alors se situer en dehors de toute identité sexuelle dans une zone commune à tous qu'elle appelle le neutre :

A l'intérieur, où je suis, le sexe n'existe pas. Je ne dis jamais : ça c'est ressenti par moi, ou par une femme ou par un homme [...] . Je suis à tel point dans ce que je fais que je n'existe pas. Je ne pense pas que c'est une femme qui écrit. Cette chose là, ce que je travaille est en train de passer quelque part où le sexe féminin ou masculin n'intervient pas. (1987 : 140-1)

Sarraute va s'attacher d'une part à dévoiler et à démonter les stéréotypes sexuels mais aussi d'autre part à neutraliser la différence sexuelle. Elle déconstruit les stéréotypes sexuels en dénonçant les rapports de force convenus entre l'homme et la femme et ceci en campant dans ses romans, notamment les trois premiers, des personnages qui ont

tout d'abord la solide apparence de personnages romanesques bien stéréotypés sexuellement, mais qui petit à petit se désagrègent ou au contraire s'affirment sous les yeux du lecteur qui est supposé devoir constamment réajuster son point de vue. Son roman Martereau est à cet égard exemplaire en ce qu'il met en scène deux couples, Martereau et son épouse d'une part, l'oncle, la tante et leur fille de l'autre, qui se transforment subtilement au cours du roman. Les deux hommes nous sont tout d'abord présentés par le narrateur comme de « vrais hommes », forts, énergiques, autoritaires, deux chefs de famille et d'entreprise accomplis . Le narrateur est fasciné par la solidité de son oncle et de Martereau, « Impassible, souriant, dur et pur à souhait » (OC, 245). A cette image de virilité triomphante s'oppose le portrait, toujours tracé par le narrateur, des trois femmes, créatures fragiles : « la Dame à la licorne, la statuette précieuse » (OC, 195), bavardes, oisives et dépensières. Le narrateur décrira ainsi l'oncle face à son épouse et à sa fille lors d'un repas au restaurant:

Assis en face d'elles, il les observe...des perruches...des pies voraces... leur cerveau pèse moins, c'est connu, on a raison de les garder enfermées dans des harems, mangeant des sucreries, affalées sur des divans, jacassant entre elles, débitant à longueur de journées leurs inepties... (OC, 191-92)

A ce chapelet de stéréotypes féminins succèdera une scène qui verra les rapports de force s'inverser entre l'oncle et la tante et où le lecteur attentif aura tôt fait de déceler la faiblesse sous la force apparente et vice versa :

Les lèvres abaissées en une moue capricieuse et dégoûtée, elle parcourt le

menu des yeux, et lui, penché à travers la table, il offre, il s'offre, qu'elle prenne, tout est à elle, tout ce qu'elle voudra, elle n'a qu'un mot à dire, on peut lui préparer, on peut lui faire chercher n'importe quoi ...il est indigne, il le sait bien, si maladroit, grossier. (OC, 204-5)

Du côté du couple formé par Martereau et son épouse, une dynamique similaire est à l'œuvre : Martereau si solide, si stable se révèle, à l'occasion d'une dispute avec sa femme,

malléable...dépendant, tremblant, changeant...à chaque instant semblable au reflet de lui-même qu'il voit dans les yeux des gens...lachant la proie pour l'ombre...s'attaquant aux moulins à vent...(OC, 197)

Madame Martereau, apparemment faible, « mesquine » et « bornée » se révèle par contraste forte et résistante, elle est maitresse dans l'art de « le (Martereau) ravalier, le diminuer, l'humilier—elle seule au monde peut cela » (OC, 294). Martereau ne peut s'empêcher d'admirer chez sa femme « cette faculté des chats de marcher au bord des toits sans avoir le vertige, de sauter de très haut en retombant toujours sur ses pieds » (OC, 296).

Ces quelques exemples montrent comment des distinctions psychologiques jugées superficielles sont battues en brèche par la dénonciation des stéréotypes sexuels dans la fiction sarrautienne. Avant de passer à l'étude du processus de neutralisation de la différence sexuelle nous voudrions relever l'humour et l'ironie qui imprègnent si souvent les textes de Sarraute et qui sont plus particulièrement présents dans son traitement du stéréotype, comme le montre l'exemple suivant. Dans la scène du restaurant mentionnée

plus haut, tandis que l'oncle observe avec agacement le comportement stéréotypé de sa femme et de sa fille, celles-ci, quoique conscientes de la réprobation de l'oncle, « soutiennent sans broncher son regard hostile, glacé, qui devrait les forcer à se serrer l'une contre l'autre peureusement...-- et cela pourrait l'apaiser – mais elles ne sentent rien... » (OC, 193). Les deux femmes au contraire accentuent délibérément l'image stéréotypée comme pour faire enrager l'oncle et en même temps le conforter dans sa perception stéréotypée du comportement féminin. L'intention sous-tendant cette petite scène amusante rappelle une autre entreprise de dénonciation des lieux communs sur les femmes, celle de Christiane Rochefort dans Les Stances à Sophie (1963) où la narratrice exprime avec un humour féroce et vulgaire (donc bien peu féminin) le conditionnement de la femme intégrée dans un ménage bourgeois :

Ils se réjouissent Jean-Pierre et lui de notre charmant babillage et il faut dire qu'à force de nous exercer notre numéro de perruches est maintenant très au point, on leur passe des vrais festivals de connerie féminine tels qu'ils l'attendent, pourquoi les contrarier puisque rien ne les convaincra?... On récite France-Femme, soins de beauté recettes de cuisine produits d'entretien Horoscope. Comme ça, ils sentent qu'ils ont des femmes. Chiantes mais tout est à sa place et eux ils ont la paix. (127)

C'est donc par la mise en scène d'un renversement des rapports de force convenus entre hommes et femmes que Sarraute sape les stéréotypes sexuels, mais elle va au delà : elle cherche à neutraliser la différence sexuelle et c'est par son traitement même de l'écriture qu'elle tentera de le faire. Sarraute a toujours insisté sur l'absence de

distinction entre hommes et femmes car il n'y a que des êtres humains et elle appelle ce fond commun, « le neutre » (cf. conversations avec Benmussa), s'attachant dans ses romans à exprimer cette neutralité dans la langue même par un travail de « dépersonnalisation » aux niveaux lexical, syntaxique et grammatical (Marini, 1987). Nous nous contenterons de mentionner les différentes modalités de ce processus qui ont déjà été développées plus haut: l'anonymat progressif du narrateur et des personnages, la substitution des pronoms aux noms, le glissement du « je » et du « tu » vers le « nous » et le « vous » collectifs ou encore davantage vers les « on », « il », « ils » et « eux » impersonnels qui représentent les deux sexes et envahissent peu à peu le texte sarrautien. Ce passage du personnel à l'impersonnel, du particulier au général participe d'une entreprise de brouillage ayant pour effet une indifférenciation inter-individuelle et sexuelle et une déstabilisation des représentations sexuelles traditionnelles.

Le lecteur sarrautien qui doit prendre acte de ces opérations est mis à rude épreuve. En effet le lecteur peut être désorienté par la présence occasionnelle de déplacements subreptices du féminin au masculin notamment dans Enfance (exemple que nous avons déjà signalé plus haut, cf. le nom d'auteur), autobiographie dont l'héroïne Nathalie, clairement de sexe féminin, se voit attribuer le qualificatif masculin « outreucidant ». Interrogée à ce sujet par Simone Benmussa, Sarraute répondra que pour exprimer le neutre, elle emploie de préférence le masculin car les femmes sont trop marquées par leur féminité pour pouvoir représenter « l'être humain » et c'est pour cette raison qu'il aurait été par exemple impensable pour elle de mettre en scène des personnages féminins dans sa pièce Pour un oui ou pour un non (1982) :

Parce qu'il leur (les femmes) est impossible d'être « neutres ». Elles sont toujours représentées, se représentent socialement, se veulent elles-mêmes – et cela joue un rôle énorme – différentes de l'homme. Elles ont certaines habitudes, certaines manières d'être, une certaine voix, certaines intonations dont les trois-quarts, à mon avis, sont fabriquées, sont le fait de l'éducation. Il serait impossible de faire jouer cette pièce par des femmes parce qu'on ne verrait plus l'être humain, on n'y verrait que des femmes qui se disputent. Il existe une certaine image de la femme jusqu'à présent indéradicable, qui sera plaquée, projetée immédiatement sur ces deux êtres humains...

( Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?, 143)

Il semble y avoir contradiction entre d'une part la dénonciation dans les textes des stéréotypes féminins à travers la déstabilisation des rapports de force traditionnels entre hommes et femmes et d'autre part la croyance de Sarraute en une féminité seule victime de conduites stéréotypées par rapport à une masculinité non teintée par le stéréotype et seule apte à représenter l'être humain et donc l'universel ( cf voir plus bas, l'éthos).

L'exposition et la dénonciation des stéréotypes, clichés, lieux communs, considérés comme formes dégradées et néfastes du langage, par Sarraute a pour objectif d'éveiller la conscience critique du lecteur et de le pousser à s'interroger sur le statut du langage et la nature des comportements sociaux. Cependant, à cette image négative du stéréotype se superpose l'intérêt grandissant qu'il soulève chez les sociolinguistes contemporains comme en témoignent notamment les études sur le cliché de

Amossy /Rosen (1982) et de Herchberg-Pierrot (1988) à partir des travaux de Riffaterre (1971). En effet le stéréotype est pour les sociolinguistes, un ingrédient indispensable de la communication, de l'efficacité verbale et de l'interaction mais aussi du processus de lecture. Nous n'aborderons pas ici cette fonction du stéréotype dans la lecture de l'œuvre de Sarraute car elle pourrait à elle seule faire l'objet d'une étude entière. Nous citerons seulement Jean-Louis Dufays qui, dans son ouvrage Stéréotypie et lecture (1994), a mis en évidence le rôle constant exercé par les stéréotypes en tant qu'outils d'investigation présents dans la mémoire du lecteur :

Dès le seuil de la lecture, les stéréotypies sont mobilisées en tant qu'horizon d'attente : lire, c'est toujours en partie aller à la recherche de structures familières. La stéréotypie est donc *ce vers quoi le lecteur tend* ; c'est elle qui permet d'établir avec le texte cette connivence dont toute lecture est confusément en quête ; c'est grâce à elle qu'il est possible de situer l'insitué et de banaliser l'inédit. (169, l'auteur souligne)

Sartre qui, dans sa préface à Portrait d'un inconnu (1949), avait désigné le lieu commun comme un élément essentiel de la poétique sarrautienne, n'a-t-il pas écrit lui aussi?

... c'est le règne du lieu commun. Car ce beau mot a plusieurs sens : Il désigne sans doute les pensées les plus rebattues mais c'est que ces pensées sont devenues le lieu de rencontre de la communauté. Chacun s'y retrouve, y retrouve les autres. Le lieu commun est à tout le monde et il m'appartient ; il appartient en moi à tout le monde, il est la présence de

tout le monde en moi. (OC, 36)

Avant de clore ces considérations sur les stéréotypes, il est à noter que Sarraute, fidèle au credo des Nouveaux Romanciers, s'est toujours défendue fortement de faire de la littérature « engagée » dans les questions de son temps, or dans ses romans, tout en s'intéressant toujours essentiellement à la matière tropismique, Sarraute dénonce vigoureusement, à travers son attaque du langage, l'intolérance, le racisme inévitables qui sont au cœur de notre « usage de la parole » et dont nous nous rendons tous coupables. Elle dira à Francine Malet :

Tout le langage employé est déjà plein à craquer de l'autorité... l'autorité de tous ceux qui ont instauré le langage et qui l'ont toujours employé... qui vous l'ont appris, qui y recourent comme une couverture qu'on jette sur le feu... (cité dans OC, 1893)

On trouve un écho de ceci dans la réflexion célèbre de Barthes, « La langue n'est ni réactionnaire ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste car le fascisme , ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire » ( La Leçon, 1978), qui évoquait par là tout ce que la langue impose de significations. Sarraute écrira d'ailleurs dans le prière d'insérer de « disent les imbéciles » : « [...] ce qui s'agite ici sous nos yeux soulève des questions qui sont parmi les plus significatives et les plus lourdes de conséquences de notre temps » (OC, 1906)



## B. POSTURES ADOPTEES PAR L'AUTEUR : HABITUS, ETHOS, SRATEGIES LITTERAIRES

L'éthos, terme emprunté à la rhétorique aristotélicienne, se définit comme l'image de soi qui se construit dans le discours oral ou écrit. Il s'agit des traits caractéristiques implicites qui se dégagent d'un locuteur à travers sa manière de dire ou d'écrire, non pas ce qu'il peut dire explicitement de lui-même, dans des interviews par exemple, mais ce qu'il montre à travers ce qu'il énonce, sa façon de s'exprimer, son style, les postures qu'il adopte. La pragmatique contemporaine (cf. Ducrot, 1984) qui recherche l'efficacité de la parole à l'intérieur de l'échange verbal définit l'éthos comme un phénomène discursif à ne pas confondre avec le statut social du sujet empirique, c'est à dire que l'éthos (discursif) est rattaché au locuteur, l'« être de discours », à qui l'on impute la responsabilité de l'énoncé et non au producteur de celui-ci, l'« être dans le monde ».

Si dans la poétique d'Aristote l'éthos a été conceptualisé pour l'analyse du discours oral, ce concept est aussi valide pour les textes écrits car tout genre de discours doit gérer son rapport à une vocalité fondamentale qui atteste ce qui est dit et se manifeste à travers une diversité de « tons » dont il s'agit de prendre acte (cf. Maingueneau, 1993). En matière littéraire, le concept d'éthos est un outil précieux car les différentes postures adoptées par le narrateur (toujours perçu par le lecteur comme étant le porte-parole de l'auteur, même si celui-ci s'en défend expressément comme c'est toujours le cas pour Sarraute) à travers les modalités de la parole écrite façonnent sa relation au lecteur. Du texte même surgit une image de l'auteur, elle est perçue par le lecteur qui s'en trouve

forcément influencé dans sa compréhension et son appréciation du texte. Il nous paraît donc pertinent de rechercher, à l'intérieur des textes sarrautiens, les images d'auteur qui se dégagent à travers les différentes « voix » (la polyphonie), les « tons » particuliers qui se font entendre d'un texte à l'autre. Ce faisant il sera possible de détecter des images du lecteur inscrit dans le texte car l'éthos implique non seulement l'énonciateur (le narrateur) mais aussi son partenaire dialogique, à savoir le co-énonciateur (le narrataire), substitut du lecteur. Le texte suppose tel ou tel trait de caractère chez ce lecteur, il construit ainsi un éthos de celui-ci.

Nous allons à présent rechercher quelques exemples d'éthos se dégageant des textes sarrautiens et impliquant l'auteur mais aussi les lecteurs, en nous basant sur notre propre expérience de lecture ainsi que sur la réception critique (positive ou négative) de l'œuvre de Sarraute. Nous avons déjà vu plus haut (cf modalisation) que les textes de Sarraute mettent le plus souvent en place une scénographie comportant un narrateur, un narrataire et un processus de communication à décrire et que Sarraute use de toutes sortes de stratégies textuelles (questions rhétoriques, apostrophes, précautions oratoires, séduction ou au contraire fustigation du narrataire etc...) pour inciter le lecteur à s'intéresser à l'expérience en cours tout en contrôlant l'interprétation de ce dernier. On peut voir dans cette interaction une attitude « pédagogique » de la part du narrateur, un rapport de maître à élève que les critiques négatives de Sarraute n'ont pas manqué de dénoncer en insistant sur l'asymétrie qui s'instaure et risque de gêner la relation entre l'auteur et le lecteur. Ce rapport « pédagogique » peut aussi induire la perception du caractère « scolaire » et donc ennuyeux de l'œuvre, tout à l'opposé de ce que l'on est en

droit d'attendre de la lecture d'un roman, de l'avis de ces mêmes critiques (cf. Verdraguer, 2001 : 132). D'un point de vue positif on peut voir au contraire dans cet éthos pédagogique une sorte de maïeutique, un stimulant intellectuel incitant le lecteur à suivre l'auteur dans sa quête inlassable pour tenter à son tour de découvrir en lui-même et chez les autres le phénomène tropismique. En effet, s'il s'agit dans un premier temps de faire éprouver au lecteur le tropisme décrit dans le texte, ce tropisme doit, par transfert, mettre en mouvement les tropismes propres au lecteur ; c'est ainsi que l'expérience pourra affecter celui-ci. En cas d'adhésion à l'éthos pédagogique, le lecteur n'aura donc pas l'impression de recevoir une « leçon » de la part de l'auteur mais plutôt d'être initié à l'exploration des gouffres du for intérieur par un guide d'une pénétration exceptionnelle.

L'éthos pédagogique induit forcément l'éthos intellectuel. L'aspect intellectuel de la démarche sarrautienne a découragé plus d'un lecteur. Dans sa préface à Portrait d'un inconnu (1949), Sartre disait déjà de ce premier roman qu'il était « difficile et excellent ». Sarraute a été et reste perçue par la majorité du lectorat comme un auteur cérébral et hermétique ou tout au moins comme un écrivain « sérieux » dont la lecture n'est pas un délassement mais requiert un effort intellectuel et une compétence de lecture résultant nécessairement d'une exposition scolaire prolongée. Sarraute s'est fortement et à plusieurs reprises insurgée contre cette image d'intellectuelle, d'autant plus qu'elle s'est ingéniée tout au long de son œuvre (nous venons de le voir dans l'étude des stéréotypes) à dénoncer l'apposition de ces étiquettes qui figent, qui immobilisent durablement les êtres ou les choses dans la conscience collective. Il n'en reste pas moins vrai que le

lectorat de Sarraute est relativement réduit. Nous aborderons cette question dans notre chapitre sur la lecture.

Nous avons déjà dit qu'une problématique d'ordre littéraire imprègne de bout en bout l'œuvre de Sarraute, qu'il s'agisse des références littéraires qui abondent dans les textes (cf. intertextualité) ou de la réception critique d'un livre dans Les Fruits d'or (1963) ou encore surtout des divers problèmes esthétiques auxquels se heurte l'écrivain et qu'elle avait déjà évoqués dans les essais critiques de L'Ere du soupçon (1956). Le prière d'insérer d'Entre la vie et la mort (1968) stipule précisément que dans ce livre « il est question d'écrivains et d'écriture » mais s'empresse d'ajouter « il n'est cependant pas, comme on pourrait le croire une autobiographie ». Malgré cette dénégation Sarraute dira, à la parution de ce livre en 1968, lors d'un entretien avec Geneviève Serreau, qu'il s'agissait dans ce roman comme dans ses oeuvres précédentes de « montrer l'effort créateur d'un écrivain », et, parlant de l'expérience de la création littéraire, elle ajoute: « J'ai essayé de la montrer le plus sincèrement possible, telle que je la vis moi-même ou telle que peuvent, je crois, la vivre d'autres écrivains. » (« Nathalie Sarraute et les secrets de la création », La Quinzaine littéraire, 1<sup>er</sup> Mai 1968, p.35)

Au coeur de la problématique littéraire, travaillée et retravaillée par Sarraute, se trouve donc la riche figure de l'écrivain incarné par le personnage central d'Entre la vie et la mort (1968), mais déjà en germe dans ses romans précédents comme Sarraute elle-même l'a déclaré au cours de divers entretiens. En effet, les romans Portrait d'un inconnu (1949) et Martereau (1953) mettent l'un et l'autre en scène un narrateur-observateur qui a vocation de romancier en ce qu'il se révèle un chercheur passionné de tropismes

existant sous l'apparence des êtres qui l'entourent. Il en est de même dans Le Planétarium (1959) où au dire même de Sarraute, dans le même entretien,

Alain Guimiez pourrait presque être un écrivain : déjà il trouve une substance vivante dans des choses qui paraissent à tous sans intérêt, qui ne sont pas admises, que tous dédaignent et qui lui appartiennent à lui seul, et c'est la raison pour laquelle Germaine Lemaire, écrivain académique ne le comprend pas. ( 41)

Explorons donc la figure de l'écrivain telle qu'elle se profile dans ces romans, essentiellement dans Entre la vie et la mort, roman exemplaire, entièrement consacré à la condition de l'écrivain. Ce faisant, nous tenterons de débusquer l'éthos de l'auteur et celui du lecteur à l'œuvre dans le corpus sarrautien. Toutes ces figures d'écrivains présentent plusieurs points communs. Il s'agit toujours d'êtres dépendants matériellement, disponibles à la limite de l'oisiveté et qui ont donc tout le loisir d'observer leur entourage : « [l'auteur] observe avec passion et minutie les tropismes. Il faut choisir à cet effet un être oisif, protégé, qui n'a que ça à faire, » (entretien avec Marc Saporta, L'Arc, p.14). Ces êtres ainsi que d'autres qui évoluent autour d'eux sont craintifs, d'une sensibilité malade, doutant constamment d'eux-mêmes, prompts à céder en cas de conflit, à s'effacer, à se mettre dans leur tort comme le montrent deux passages d'Entre la vie et la mort choisis parmi de nombreuses occurrences semblables dans les romans sarrautiens et cités par Anthony Newman dans son article « Le sentiment de culpabilité: domaine tropismique par excellence ? » (1996)

La pauvrete, comme elle a peur, elle rentre sa tête dans ses épaules, elle

voudrait se faire invisible, elle ne sait pas ce qui lui est arrivé... Mais elle rougit, elle bafouille... 'Enfin non, je ne sais pas pourquoi j'ai dit ça... il n'y a rien de comparable... C'est vrai, qui suis-je, moi ? Je ne suis rien...'  
(EVM, OC, 624)

Je pousse de faibles couinements : « Moi ? Mais pourquoi moi ? Qu'est-ce qui vous fait croire ? Moi je n'ai rien à dire. Moi ça ne présente aucun intérêt. Ça n'a aucune importance. Non, je vous en prie, ne vous moquez pas de moi... » (EVM , OC, 625)

Il faut noter que ces passages évoquent fortement ce que Sarraute dit souvent d'elle-même, dans son entretien avec Simone Benmussa par exemple: « [...] J'ai l'impression que là où je suis, il y a comme une place vide...je suis toujours très libre parce que je n'existe pas » (75). Le sentiment de non-existence individuelle revient souvent dans le discours de Sarraute sur elle-même, dans l'image qu'elle, en tant que sujet empirique, désire donner d'elle-même et qui fait partie plus largement de sa philosophie personnelle comme nous l'avons déjà noté.

Dans l'image de l'écrivain qui se dégage des romans, ce même sentiment d'insignifiance et de vulnérabilité a une résonance autodépréciative qui contribue certainement à mettre le lecteur du côté de l'écrivain. En effet, on peut penser que l'écrivain s'attire ainsi la bienveillance du lecteur et cette opération peut être considérée comme faisant partie plus largement de la *captatio benevolentiae*, stratégie de la rhétorique antique ayant pour but de séduire le lecteur afin d'assurer à l'œuvre lecture et réception. Dans les textes sarrautiens, les stratégies de séduction du lecteur sont

multiplés : appel constant à l'attention, à la patience du lecteur comme nous l'avons déjà dit, promesse de surprises et d'émotions à ceux qui la suivront dans sa recherche : « C'est cela que je vous offre, cette brève excursion, cette excitante impression d'aventure, de danger, mais vous rebrousserez chemin quand vous voudrez... » (Le Planetarium, OC, 359). Mais parallèlement au désir d'être lu se manifeste le besoin pour l'auteur de justifier son dire car :

Toute œuvre est doublement transgressive : parce qu'elle impose sa parole, mais aussi parce que, directement ou indirectement, elle ne parle que de son auteur, contraignant le destinataire à s'intéresser à lui. Or c'est là une conduite réprochée. (Maingueneau, 1997 : 124) .

C'est sans doute cette nécessité qui justifie les fréquentes déclarations d'insignifiance dans les interviews de l'auteur : « Je n'existe pas » (Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?) mais aussi dans les textes : « ...qui suis-je, moi ? Je ne suis rien... Moi, je n'ai rien à dire. Moi ça ne présente aucun intérêt, Ça n'a aucune importance. » (EVM, OC, 624-625). Ce qui ressort clairement du texte et du paratexte (notamment des prières d'insérer et des interviews) de Sarraute, c'est que la négation de l'auteur en tant qu'individu ne fait que souligner le désir de donner à son entreprise esthétique une portée universelle. L'auteur légitime son dire et donc annule la « transgression » par l'universalisation de son propos car les tropismes existent en chacun de nous et « nous » n'est pas une somme d'individus de genre féminin ou masculin mais plutôt une conscience collective neutre (quoiqu'exprimée au masculin chez Sarraute) . Cependant son propos qui se veut universel est porté par une écriture qui, elle, se veut tout à fait

singulière et c'est là que réside toute la tension au cœur de l'œuvre sarrautienne. Les détails de la biographie personnelle tendent à s'effacer, le moi disparaît complètement, l'image de l'auteur est entièrement subordonnée à la singularité absolue de la démarche esthétique revendiquée par Sarraute.

Il faut noter que la revendication d'universalité rejoint l'aspiration à l'intemporalité de l'œuvre. Auteur d'avant-garde dans les années soixante, Sarraute, vers la fin de sa vie, souhaite s'inscrire dans l'histoire littéraire comme un auteur classique. A la question, « Quel effet cela vous fait-il d'entrer prochainement dans la Pléiade ? », elle répondra :

Je n'ai pas encore vu les textes. Si la Pléiade ne publiait que des classiques, ce serait extrêmement flatteur. Pour moi, c'est surtout le plaisir de voir tous mes textes réunis en un seul volume. (Libération, 7/9/95)

Il se dégage donc des textes, comme nous venons de le voir, une image de l'écrivain en être perceptif, vulnérable car d'une sensibilité extrême et le domaine d'exercice privilégié de cette sensibilité est bien sûr, comme on peut s'y attendre de la part d'un écrivain et comme nous n'avons cessé de le démontrer dans ce travail, le domaine linguistique. L'écrivain sarrautien présente l'éthos d'un être extrêmement attentif à son propre discours et à celui des autres. En effet, nous avons vu dans l'étude de la modalisation qu'au sein même de cette œuvre éminemment réflexive ou auto-référentielle, des commentaires métadiscursifs incessants nous renseignent ponctuellement sur l'attitude du sujet parlant à l'égard de son propre énoncé. L'écrivain se regarde écrire avec une application stupéfiante. Vis à vis du discours de son



interlocuteur, il se montre extrêmement sensible à la violence et à l'agressivité que charrient les mots. Nous ne reviendrons pas sur l'importance des « mots des autres » qui sont souvent les éléments déclencheurs des tropismes et qui sont les supports de l'idéologie dans la mesure où ils peuvent servir à étiqueter et à enfermer les êtres et les choses dans des stéréotypes.

Nous allons nous intéresser à présent à l'image du lecteur que le texte sarrautien inscrit dans sa trame. Il prend les traits du narrataire, interlocuteur du narrateur et lecteur fictif représenté dans le texte. Nous avons déjà longuement analysé les rapports narrateur-narrataire et montré que le narrataire nous est souvent présenté comme un être paresseux et distrait, impatient devant les démonstrations d'un narrateur qui le talonne constamment pour obtenir son attention. Mais ce narrataire peut aussi se montrer perspicace et narquois envers un narrateur qu'il force dans ses derniers retranchements, comme nous pouvons le voir dans Enfance (1983) où il prend les traits d'un double du narrateur. En effet Sarraute dira à son propos dans une interview : « J'avais employé pour relire, un double, ce lecteur idéal que tout écrivain projette » (Lire, 1983, p.92). Ce double n'hésite pas à relever la complaisance envers soi-même, les réticences, les faux-fuyants, et les contradictions présents dans le discours du narrateur, comme nous l'avons déjà montré. Ce lecteur inquisiteur, Sarraute l'appelle aussi « notre dénicheur, notre détective » (Tu ne t'aimes pas, OC, 1160)

Dans la trame du texte se trouve aussi inscrit le lecteur idéal, celui que l'auteur présente au lecteur réel comme un modèle auquel s'identifier. Des Fruits d'or (1963) qui a pour thème la réception du livre éponyme, Sarraute dira à Grant Kayser :

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 vers 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. (1987 :120)

Pour Sarraute l'accès à l'œuvre d'art nécessite une relation intime entre l'artiste et son destinataire, une relation directe, sans l'intermédiaire de « l'opinion d'autrui » qui fasse « écran ». On sait que l'intermédiaire visé ici est la critique littéraire, qui lui a de tout temps inspiré crainte et méfiance et dont le roman Les Fruits d'or (1963) est une satire féroce. Le seul lecteur qui trouve grâce à ses yeux est celui qui sait se soustraire à l'embrigadement de la critique, à la mode du moment, mais ce lecteur « indépendant d'esprit », encouragé par l'auteur, prend le risque d'être exclu violemment du groupe auquel l'instinct grégaire le pousse à adhérer.

Dans son premier essai critique «Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant » (1947), Sarraute s'était elle-même dépeinte sous les traits d'une lectrice qui se retire du monde pour affronter l'oeuvre de Valéry sans se laisser influencer par la renommée de celui-ci : « Je n'avais qu'à m'enfermer dans ma chambre ; fermer ma porte à tous les bruits du dehors ; et seule en face de l'œuvre de Paul Valéry, m'abandonner à moi-même » (OC, 1522). Un glissement se produit de l'éthos du lecteur idéal à celui de l'auteur, l'un est l'image réfléchie de l'autre, ils sont tous deux liés par la même nécessité d'accepter la solitude douloureuse imposée par la fidélité envers l'œuvre, qu'il s'agisse de la lecture ou

de l'écriture de celle-ci. Sarraute dira d'ailleurs dans une interview de 1983, citée dans OC, p.1845, en parlant de Tonio Krogër de Thomas Mann :

Oui, ce livre m'a donné plus fortement encore l'envie d'écrire. Je me sentais très proche de Tonio Krogër, cette nostalgie, ce sentiment d'être en dehors, à la fois attiré et rejeté par les gens 'bien dans leur peau'. Thomas Mann montre dans ce livre, alors qu'il fait beau dehors, que les oiseaux chantent, un écrivain qui n'a qu'une envie, s'enfermer dans un café. Cela m'a paru très juste pour un écrivain. A l'époque, l'idée ne m'était jamais venue que je travaillerais un jour dans un café... (Le Monde des livres, p.16)

On note dans cette remarque de Sarraute une vision curieusement stéréotypée des conditions favorables au surgissement de l'œuvre littéraire. Nous reviendrons sur cette mythologie moderne de l'écrivain, que pourtant Sarraute dénoncera dans Entre la vie et la mort (1968) ; elle est liée aux rites d'écriture de l'écrivain que nous allons évoquer à présent et qui font partie d'une manière globale d'agir, d'un habitus indissociable de l'éthos. Les rites d'écriture sont des comportements directement mobilisés au service de la création, ils tissent une toile d'habitudes dans la vie de l'écrivain et comprennent tout d'abord le lieu et le temps de l'écriture.

Nous savons par ses déclarations au cours d'interviews que Sarraute a, durant de longues années, écrit tous les matins dans un café fréquenté par des Libanais, confortablement isolée dans le brouhaha de paroles incompréhensibles pour elle. La lecture à haute voix le soir devant Raymond Sarraute et la réécriture inlassable de ses

textes complètent cette routine. Elle dira à Jean-Louis de Rambures : « Il y a des passages du Planetarium et d'Entre la vie et la mort que j'ai refaits au moins cinquante fois » (Le Monde, 1972). Elle a plusieurs fois évoqué son travail intense et pénible de l'écriture.

Les circonstances matérielles décrites ci-dessus apparaissent également comme des thèmes récurrents dans son œuvre, notamment dans Entre la vie et la mort (1968) où les rites d'écriture sont précisément le fondement de la première scène. L'écrivain y est présenté comme un génie tourmenté, toujours insatisfait de son travail :

Il hoche la tête, il plisse les paupières, les lèvres... « Non, décidément non, ça ne va pas. » Il étend le bras, il le replie... « J'arrache la page. » Il serre le poing, puis son bras s'abaisse, sa main s'ouvre... « Je jette. Je prends une autre feuille. Je tape. A la machine. Toujours. Je n'écris jamais à la main. Je relis... » Sa tête oscille de côté et d'autre. Ses lèvres font la moue... « Non et non, encore une fois. J'arrache. Je froisse. Je jette. Ainsi trois, quatre, dix fois je recommence... » Il plisse les lèvres, il fronce les sourcils, il étend le bras, le replie, l'abaisse, il serre le poing. (OC, 624)

Ce passage est évidemment une caricature des rites d'écriture de l'écrivain, présenté comme un robot attelé à un travail mécanique et forcené. C'est le portrait d'un écrivain qui joue le jeu que le public exige de lui, car cette image est ancrée dans des stéréotypes, des représentations collectives figées qui sont au fondement d'une mythologie moderne de l'écrivain :

C'est surtout à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle que l'écrivain a donné en spectacle ses rites et que la société s'est prise à rêver sur eux. Cette exhibition

comme cette curiosité sont précisément liés à une esthétique romantique qui a valorisé la genèse et voulu retrouver « l'energeia » de la production dans le produit achevé (Maingueneau, 1995 :49)

Les exemples célèbres de rites d'écriture ne manquent pas, que ce soit la réclusion de Proust dans sa chambre tapissée de liège, Flaubert s'enfermant dans son bureau de Croisset pour « polir » et « gueuler » ses phrases ou bien encore la publication des brouillons ou du « journal » de l'œuvre par l'auteur lui-même. Ces rites témoignent des prises de positions esthétiques qui sous-tendent les œuvres ; l'écrivain « définit par son comportement une certaine position dans le champ littéraire, donne à voir les gestes qu'à son sens doit accomplir l'écrivain légitime » (Maingueneau, 1995 :50)

Nous savons que les pratiques d'écriture de Sarraute s'inscrivent dans une éthique de l'effort constant et du don total de soi, qu'écrire est vital pour elle et qu'elle privilégie la lenteur et l'extrême régularité. Elle est déchirée entre le désir profond de contacts humains, ce « besoin continu et presque maniaque de contacts avec autrui » (Ere du soupçon, OC, 1568) et la contrainte de la solitude absolue nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre.

Malgré les portraits caricaturaux d'écrivains qui se profilent dans l'œuvre de Sarraute, le lecteur y perçoit bien des traits caractéristiques de l'auteur et de son projet d'existence, ainsi que le remarque Jean Pierrot qui décèle dans ces portraits « une image émouvante et dramatique de l'écrivain », qui coïncide avec celle de l'auteur, comme en témoigne cette « belle formule qui clôt le dernier essai de L'Ere du soupçon » (1990 :309):

...il peut arriver que des individus isolés, inadaptés, solitaires, morbidelement accrochés à leur enfance et repliés sur eux-mêmes, cultivant un goût plus ou moins conscient pour une certaine forme d'échec, parviennent en s'abandonnant à une obsession en apparence inutile, à arracher et à mettre à jour une parcelle de réalité encore inconnue (OC, 1619).

### Notes

1. C'est Emile Benveniste qui a introduit la distinction entre le « discours » où « quelqu'un s'adresse à quelqu'un » et le « récit » où « les événements semblent se raconter eux-même » (1966 :242)

2. Ici on ne peut s'empêcher de penser qu'au delà du narrataire, c'est vraiment au lecteur et plus spécialement aux critiques « méfiants » et « soupçonneux » de ses premières œuvres, que Sarraute s'adresse. C'est vis-à-vis d'eux qu'il est nécessaire de prendre autant de précautions oratoires.

3. La sous-conversation prend ses sources dans la technique du monologue intérieur utilisée par Joyce et Virginia Woolf et dont le précurseur fut Edouard Dujardin dans Les lauriers sont coupés (1887).

## CHAPITRE IV : LE PLAN DE LA LECTURE

Dans les chapitres précédents, nous avons recherché le pacte de lecture à travers le paratexte, les catégories génériques et le texte lui-même. Nous allons dans ce dernier chapitre nous placer sur le plan de la lecture pour envisager l'ensemble des difficultés de lecture que présentent les textes sarrautiens et ce faisant tenter de décrire le lecteur attendu par le texte, celui qui remplira idéalement les fonctions prévues par le texte, condition de la « bonne » lecture de celui-ci. Le lecteur attendu, faute de pouvoir décrire le lecteur réel qui ne peut faire l'objet que de suppositions (cf Viala, 1993).

Ainsi que nous l'avons mentionné plus haut (cf. deixis temporelle), Anthony S. Newman dans Une poésie des discours : essai sur les romans de Nathalie Sarraute (1976) s'est livré à une étude approfondie des traits stylistiques de Sarraute, étude sur laquelle nous nous appuyerons dans un premier temps pour souligner les difficultés de lecture auxquelles se trouve confronté le lecteur sarrautien et dont certaines ont été déjà mentionnées plus haut.

Un des traits dominants du texte sarrautien est son caractère oral avec la prééminence du dialogue sur le récit, ce qui capte immédiatement l'attention du lecteur mais présente quelques difficultés dues tout d'abord à la confusion qui peut résulter de l'imbrication ou de la superposition, dans le même énoncé, de trois niveaux d'expression différents que Newman a appelés « Registres oraux », à savoir le tropisme, la sous-conversation et la conversation:



La « difficulté » de Nathalie Sarraute n'est en partie qu'une question d'habitude, d'apprentissage d'un code qui n'est plus celui du roman traditionnel. Cette lecture consiste essentiellement en la reconnaissance de l'agencement successif de ces Registres oraux, exigeant ainsi une participation à l'appréhension d'une réalité ouverte à plusieurs interprétations et non liée à une voix (l'auteur) et à son message univoque. » (1976 : 110)

Le lecteur doit donc s'attacher à rechercher ces Registres permettant de situer le texte par rapport à son énonciation, c'est-à-dire à déterminer si le locuteur s'exprime à haute voix (conversation) ou intérieurement (sous-conversation), s'il s'agit de paroles prononcées, de pensées ou d'un ressenti (tropisme). L'intériorisation étant souvent exprimée par la présence de l'oral en dehors des guillemets. Il faut aussi chercher à savoir si le locuteur (le personnage) s'exprime directement ou indirectement (« il m'a dit que »), le style indirect pouvant être confondu avec « le discours narratif (ou impersonnel ou de l'auteur) » introduit par des « constructions syntaxiques parallèles » : « il me semble que », « il a su que » (1976 :82).

Le lecteur doit donc déchiffrer le code de lecture à l'oeuvre dans les textes sarrautiens ainsi que l'a noté Michel Butor : « Au début, il y a une certaine grammaire à apprendre, on apprend à lire pendant les premières pages » (cité dans Bersani, J et al. : La littérature en France depuis 1945, p.578) . Le lecteur doit apprendre à démêler l'écheveau des discours : « voix » de l'auteur et « voix » des personnages, discours intérieur et paroles prononcées, discours direct et paroles rapportées, et donc à débrouiller la

polyphonie inhérente au texte sarrautien. Autrement dit, il doit savoir « qui parle », question que Sarraute avait anticipée dans L'Ere du soupçon (1956) :

Aussi, dès que le romancier essaie de les décrire [les états complexes et ténus qu'il cherche à découvrir] sans révéler sa présence, il lui semble entendre le lecteur, pareil à cet enfant à qui sa mère lisait pour la première fois une histoire, l'arrêter en demandant : « qui dit ça ? » (OC, 1583).

Ceci nous amène à la question du point de vue. A la première lecture du texte sarrautien, le lecteur déboussolé reçoit en vrac émotions et impressions sans pouvoir les attribuer à des sources précises. Une seconde lecture lui permettra de percevoir de fréquentes variations de points de vue qu'il lui faudra suivre pour pouvoir s'orienter dans la marqueterie des discours. C'est au lecteur qu'il revient d'élaborer des hypothèses sur les sources possibles des différentes voix et ceci à partir des données minimales du texte. La mobilité du point de vue contribue à créer une multiplicité d'interprétations possibles du texte, ce qui fait sa richesse bien sûr mais exige un lecteur ouvert et disponible qui ne rechignera pas à lire et à relire le texte.

Une autre difficulté, liée à ce qui vient d'être dit, réside dans le procédé que Newman appelle « intellection différée » qui se traduit par le fait que le verbe est différé comme il l'explique dans son article « Enfance de l'écriture, écriture d'Enfance » (1995):

Chez Nathalie Sarraute, l'intellection différée est une technique qui consiste, dans son modèle syntaxique, à mettre les éléments circonstanciels avant le verbe – «des noms des préfectures et des sous-préfectures docilement l'un après l'autre se présentent » (Enfance) – ou à

désigner un référent par un pronom avant de le nommer au moyen d'un substantif – « elles arrivaient, s'introduisait en moi, m'occupaient entièrement... 'mes idées' que j'étais seule à avoir » (Enfance). Dans cet exemple caractéristique nous sommes ainsi appelés à vivre l'expérience subjective avant d'être mis en possession des coordonnées objectives.

(41)

Ces exemples montrent donc que la priorité est donnée à l'émotion, que l'information concrète est secondaire et vient après coup, quelquefois même bien après le dénouement de la situation exposée. Les exemples de ce procédé abondent dans l'œuvre, ils sont tout à fait typiques de la manière de Sarraute depuis le début de sa carrière, tel que ce passage de Tropismes (1939), également analysé par Newman (190), en rend compte :

(1) Ils s'arrachaient à leurs armoires à glace où ils étaient en train de scruter leurs visages. Se soulevaient de leurs lits : (2) « c'est servi, c'est servi » disait-elle. (3) Elle rassemblait à table la famille, chacun caché dans son antre, solitaire, hargneux, épuisé. (OC, 4)

Une compréhension immédiate de la situation nécessiterait une succession inverse des segments ou tout au moins une progression (2), (3), (1). Sarraute choisit de confronter tout d'abord le lecteur à l'impression affective, la saisie intellectuelle de la situation ne venant qu'ensuite. Cette stratégie est à l'œuvre dans plusieurs procédés stylistiques utilisés par l'auteur et déjà mentionnés plus haut. Nous n'en citerons que trois. Tout d'abord l'abondante présence des démonstratifs (surtout « cela », « ça ») a pour effet de

privilégier les aspects affectifs et de différer la compréhension du texte puisqu'elle force le lecteur à se livrer à de fréquents retours en arrière pour repérer les référents de ces démonstratifs, comme nous l'avons vu dans le monologue de la tante Berthe qui ouvre Le Planétarium. L'absence de noms propres, remplacés par des pronoms anonymes ou tout au moins sans référents clairs interdit la saisie de la source de l'énonciation à la première lecture, d'autant plus que le lecteur se trouve souvent confronté à une multitude de voix disparates qu'il doit s'efforcer de démêler. Enfin le choix de Sarraute de ne pas recourir aux phrases déclaratives, telles que « dis-je, m'écriais-je, répondis-je...délicatement intercalés au milieu du dialogue... » (ES, OC, 1600-01) afin de ne pas créer de distance entre le lecteur et l'expérience en cours, empêche celui-ci d'identifier le locuteur du premier coup.

L'utilisation par Sarraute du procédé de « l'intellection différée » nous suggère deux réflexions : tout d'abord il explique le refus et la méfiance de l'auteur envers l'intellectualisme, ce qui lui a fait dire lors d'une interview avec Carmen Licari (déjà citée plus haut cf. catégories génériques): « Je m'efforce à ce que ce soit toujours concret, surtout que ce ne soit pas une vision intellectuelle. Il faut que ce soit charnellement ressenti » (Francofonia, 1985). La revendication répétée de Sarraute du caractère concret de son écriture se justifie mais n'est peut-être valable que pour la première lecture de son texte car celui-ci nécessite, pour bénéficier d'une appréhension optimale, une deuxième et même une troisième lecture au cours desquelles des opérations manifestement intellectuelles sont mises en jeu.

La deuxième remarque soulevée par l'intellection différée concerne le statut des

personnages et de l'intrigue dans les romans sarrautien. Le lecteur qui tenterait de pénétrer le texte sarrautien en s'appuyant sur des détails concrets, des informations objectives concernant les personnages ou les situations ne rencontrerait que trompe-l'œil et banalités, car comme l'a bien analysé Bernard Pingaud, « Le personnage (sarrautien) n'est pas vraiment décrit : il est en quelque sorte suscité de l'intérieur, il se fait en se disant. Avant d'être visage, habillement, attitude, il est discours » (Preuves, 28). En effet, il est tout à fait essentiel de comprendre que le personnage sarrautien est un « être de discours » et Sarraute n'a cessé, dans ses écrits critiques et dans ses textes, de prévenir le lecteur contre la tentation irrésistible de rechercher le personnage et l'intrigue du roman traditionnel pour ne se concentrer que sur la sensation. Le personnage romanesque s'est dissous, les faits relatés ne sont que de banals supports à l'exposition de ce qui seul mérite d'être pris en compte : le mouvement tropismique.

Le but de l'art n'est pas seulement pour Sarraute de transmettre, sous une forme sensible, des sensations et des émotions au lecteur (ou à l'auditoire en général), mais ce faisant de faire résonner en celui-ci ses propres émotions. C'est dans ses conversations avec Simone Benmussa, en évoquant sa propre lecture de Joyce, qu'elle a explicité clairement son propos :

Ce qui m'intéresse dans le monologue intérieur d'Ulysse, ce n'est pas tellement que ça coïncide avec mon monologue intérieur, c'est qu'il y ait du monologue intérieur qui s'appliquera à autre chose après, cela réveille en moi cette espèce de mouvement. Tout à coup ça commence à se dévider en moi aussi, grâce à lui, parce qu'autrement je ne le sentirais pas. Ce sont

les idées de Bloom au moment où je lis qui m'intéressent, bien sûr, mais après, c'est autre chose, les idées de Bloom ont peu d'importance, c'est ce que ce monologue a déclenché, le mouvement d'un téléscripneur qui dévide du monologue intérieur mis en marche à propos d'autre chose, peu importe quoi. (Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?126)

Cette dernière image ne manque pas d'évoquer la théorie de Barthes concernant l'interdépendance de la lecture et de l'écriture et plus précisément la distinction qu'il établit entre le texte « scriptible », à savoir celui que le lecteur peut désirer « réécrire » et le texte « lisible » qui peut être lu mais non écrit (S/Z, 1973 :10). Dans Le Grain de la voix (1981), Barthes s'explique ainsi :

J'ai la conviction qu'une théorie de la lecture est absolument tributaire d'une théorie de l'écriture : lire, c'est retrouver -- au niveau du corps et non à celui de la conscience – *comment ça a été écrit* : c'est se mettre dans la production, non dans le produit ; on peut amorcer ce mouvement de coïncidence, soit d'une façon assez classique, en revivant avec plaisir la poétique de l'œuvre, soit d'une façon plus moderne, en levant en soi toute espèce de censure et en laissant aller le texte dans tous ses débordements sémantiques et symboliques; à ce point, lire, c'est vraiment écrire : j'écris -- ou je réécris -- le texte que je lis, mieux et plus loin que son auteur ne l'a fait. (180)

Ces réflexions de Barthes tracent un programme de lecture qui nous paraît fort similaire à celui qui est préconisé par Sarraute. Dans cette citation plusieurs points

méritent d'être commentés. Tout d'abord « lire, c'est retrouver – au niveau du corps et non de la conscience – comment ça a été écrit », or nous savons que le tropisme est corporel, que Sarraute s'efforce toujours à ce « que ce ne soit pas une vision intellectuelle, il faut que ce soit charnellement ressenti » (Francofonia, 1985). Elle ne cesse d'inciter le lecteur à se plonger avec le narrateur dans l'expérience en cours, à le suivre attentivement pas à pas, à tâcher de « retrouver...comment ça a été écrit ». Le lecteur doit s'ouvrir et se rendre disponible « en levant en soi toute espèce de censure », c'est à dire se défaire de toute idée préétablie, démonter tous les stéréotypes qui régissent la langue, nos pensées et nos rapports sociaux « en laissant aller le texte dans tous ses débordements sémantiques et symboliques ». Enfin le lecteur doit s'identifier au narrateur, participer à l'élaboration de la signification, s'approprier l'expérience tropismique décrite au point de pouvoir s'en servir comme tremplin d'où il pourra à son tour explorer ses propres tropismes, c'est-à-dire « récri(re) le texte que je lis, mieux et bien plus loin que son auteur ne l'a fait » (Barthes, 1981 :180), ce qui est, semble-t-il, pour Sarraute le but ultime de l'expérience esthétique.

Mais qu'est-ce qui peut motiver le lecteur sarrautien à faire l'effort considérable d'aller contre ses habitudes de pensées pour tenter de percevoir la matière infime, invisible, innomable qui lui est présentée par l'auteur ? Qu'est-ce qui peut l'inciter à braver toutes les difficultés textuelles et à se prêter à l'intense coopération exigée par le texte ? Ross Chambers, dans son article « Le texte 'difficile' et son lecteur » (1982), a montré que, confronté à la lecture d'un texte difficile,

L'option du lecteur consiste soit à récupérer le texte par un acte de

recontextualisation, affirmant devant les incohérences un univers contextuel qui les rendent vraisemblables, soit à épouser le mouvement même d'une écriture qui les produit en une sorte de jeu sans fin ... [c'est-à-dire] accepter, mimant en soi le travail de production textuelle, de devenir soi-même le sujet symbolique du texte. (88)

Si l'on accepte l'hypothèse de Chambers, on imagine que le lecteur sarrautien puisse être tenté de se satisfaire immédiatement et facilement en recontextualisant les romans (ainsi que l'a fait par exemple le critique Bruce Morissette à propos de La Jalousie de Robbe-Grillet), c'est-à-dire en essayant de réduire les difficultés de logique textuelle par la reconstitution de personnages crédibles, d'une intrigue cohérente et par l'application de grilles de lecture psychologique, sociologique ou autre. C'est ce qu'ont fait certains critiques et notamment Charles Senninger qui, dans son article « Un parcours sociologique » (L'Arc, 1984), a proposé une analyse de type sociologique tout à fait cohérente du Planétarium. Sarraute a toujours refusé d'admettre les dimensions psychologique et sociale de son œuvre et n'a considéré ces aspects que comme des supports obligés à son exploration des tropismes ; elle a d'ailleurs fortement découragé toutes les interprétations critiques allant dans le sens de la recontextualisation. Elle dira à Simone Benmussa : « Je ne tiens pas du tout à montrer toutes les conduites humaines... Je cherche les réactions entre des consciences, peu importe lesquelles » (120).

La deuxième option qui s'offre au lecteur, toujours selon Chambers, est, « mimant en soi le travail de production textuelle », de s'identifier au narrateur et de « réécrire » le texte, cet effort devenant en lui-même une forme de plaisir différé. Il nous semble que



c'est ce genre de lecture que Sarraute appelle de ses vœux, qu'elle incite le lecteur à entreprendre en lui faisant miroiter le plaisir après l'effort : «C'est cela que je vous offre, cette brève excursion, cette excitante impression d'aventure... » (Le Planétarium, OC, 359) . Car le mobile de la « lecture difficile » peut être de s'instruire, de se cultiver mais en dernière analyse il se peut bien que ce soit l'anticipation du plaisir qui soit le principal moteur de la collaboration du lecteur à la signification du texte. On peut reprendre ici la distinction proposée par Barthes, dans Le plaisir du texte (1971), entre le texte de « plaisir » qui présente un univers et un langage familiers et la « jouissance » ressentie lorsque le texte suscite une image ou une sensation inédites.

Cependant Chambers nous met en garde car cette dernière approche des textes difficiles

ne va pas sans danger, puisqu'il s'agit pour le lecteur de s'assujettir à l'autorité textuelle au point d'y risquer symboliquement son intégrité de sujet... tous les textes difficiles invitent le lecteur à pareille abdication, et soumettent celui qui se livre à leur jeu à l'épreuve qui consiste à se retrouver radicalement transformé, en tant que sujet d'un univers irréductible à d'autres lois que les siennes propres. (89)

Le lecteur, ajoute Chambers, réagit à ce qu'il perçoit comme une atteinte à son identité soit par l'angoisse soit en engageant sa lecture dans un rapport ludique avec le texte pour en diffuser la menace (89).

Le lecteur sarrautien qui accepterait de « s'assujettir à l'autorité textuelle » se trouverait tout d'abord dans la nécessité d'adhérer à la conception de l'être humain et de

sa psychologie prônée par Sarraute, s'il désire pénétrer quelque peu dans son œuvre. Ainsi que nous l'avons déjà dit, cette conception « unanimiste » nie l'existence d'une personnalité psychologique individuelle stable et caractérisée, et considère le sujet comme un vide, un creux dont la conscience est habitée d'une matière psychique (les mouvements tropismiques) collective et anonyme qui circule d'un sujet à l'autre. Cette conception de l'être humain, qui va à l'encontre des fondements de la théorie psychologique occidentale mais aussi de tout l'univers romanesque traditionnel (Jean Pierrot, 1990), est déjà en soi quelque peu déstabilisante pour le lecteur.

De plus le lecteur se trouve forcé par les incitations constantes du narrateur à se pencher avec la plus grande attention sur un petit monde où les relations interpersonnelles sont imprégnées d'agressivité, où les consciences s'affrontent et sont déchirées entre le besoin intense de contact, de fusion avec autrui et simultanément la nécessité de se protéger de ce contact perçu comme trop dangereux, ainsi que Sarraute l'exprime à propos des personnages de Dostoïevski :

C'est ce besoin continuel et presque maniaque de contact, d'une impossible et apaisante étreinte, qui tire tous ces personnages comme un vertige, les incite à tous moments à essayer par n'importe quel moyen de se frayer un chemin jusqu'à autrui, de pénétrer en lui le plus loin possible, de lui faire perdre son inquiétante, son insupportable opacité, et les pousse à s'ouvrir à lui à leur tour, à lui révéler leur plus secrets replis. (L'Ere du soupçon, OC, 1568)

Le malaise du lecteur augmente d'autant plus que l'auteur le pousse à s'identifier

à l'une de ces consciences, à reconnaître l'existence des mouvements qui les agitent et plus encore à reconnaître ces mouvements en lui-même, à admettre qu'il participe de ce même univers « irréductible à d'autres lois que les siennes propres » (Chambers, p.89).

Bien d'autres caractéristiques de l'univers sarrautien peuvent être déconcertantes pour le lecteur. Nous avons déjà mentionné la dépersonnalisation, l'anonymat progressif des personnages qui finissent par se réduire à des voix dont la source est indiscernable, la disparition des repères temporeux et spatiaux. Il faut ajouter à cela la prise de conscience des pièges sous les mots, la culpabilité qui s'attache à l'usage collectif d'un langage qui manipule et enferme autrui dans ses catégories. La parole, comme elle l'écrit dans L'Ere du soupçon, « c'est l'arme quotidienne, insidieuse et très efficace d'innombrables petits crimes ». Le lecteur est ainsi poussé dans ses derniers retranchements, il est forcé d'abandonner ses fausses certitudes, et son intégrité de sujet s'en trouve sérieusement mise en cause.

Face aux difficultés de lecture, aux multiples incertitudes et à l'énorme part d'implicite contenues dans le texte sarrautien, le lecteur que nous sommes est pris d'un doute quant aux intentions véritables de l'auteur. Tout d'abord, le texte difficile sélectionne d'emblée ses lecteurs en décourageant la lecture superficielle ; n'est-il pas un moyen d'exprimer le désir double et contradictoire d'être lu et de ne pas l'être ? (Jacomard, 1993) D'autre part, malgré les cajoleries et les encouragements constants prodigués par l'auteur aux « happy few » qui la suivront, le lecteur peut sentir confusément qu'il est orienté d'une main ferme à travers un parcours de lecture balisé. Alors même que le lecteur coopératif est incité à suivre l'auteur dans ses démonstrations,

à construire des hypothèses et à participer à l'élaboration de la signification, il est sans cesse confronté au non-dit et à l'indétermination par toutes sortes de dispositifs tels que par exemple le suspens de la phrase, l'évitement de la dénomination ou la profusion vertigineuse des points de vue. Il n'est pas de point stable sur lequel prendre appui pour se situer par rapport à l'auteur qui brouille sans cesse les pistes, remet toujours tout en question et ce faisant se dissimule et se protège peut-être contre des jugements ou des catégorisations de la part du lecteur.

Sarraute s'est toujours insurgée avec violence contre les mots ou les appréciations qui tentent d'enfermer, d'étiqueter ou de circonscrire les êtres et les choses. On comprend qu'elle se soit efforcée par tous les moyens d'éviter d'en être elle-même la victime. On sait que Sarraute se méfiait et redoutait la critique littéraire dont elle a tracé un portrait féroce dans Les Fruits d'or (1963). Elle a toujours réfuté énergiquement toutes les interprétations qu'elle n'approuvait pas et n'a que très rarement confié ses brouillons tant elle craignait de laisser entrevoir la genèse de son œuvre. Nous savons qu'elle a soutenu face aux critiques qu'Enfance (1983) n'était pas une autobiographie mais seulement la recherche des tropismes de l'enfance. Elle s'est appliquée à détourner le regard du lecteur de tout ce qui n'était pas exclusivement les mouvements tropismiques.

Ainsi que le montre si justement Alan Clayton dans son ouvrage Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture (1989), Sarraute a également, dans nombre de ses écrits, stigmatisé « le geste fouilleur » du lecteur et du critique qui « effectue...l'effraction d'un espace intérieur et sert à exposer violemment, pour la ramener à l'ordre du connaissable, donc du commun, la chair intime d'une subjectivité »

(59-60). C'est par exemple le Professeur du Collège de France de Tropismes (1939) qui « se plaisait à farfouiller...d'une main implacable et experte dans les dessous de Proust ou de Rimbaud, [...] 'Il n'y a rien', disait-il, 'vous voyez'. » (OC, 18). Clayton ne voit dans ce geste « que l'avortement du scriptible, harponné par le pouvoir dénomiatif du langage »(59)

Tout comme les pseudo-personnages sarrautiens sont animés d'un éternel mouvement d'avance et de repli, l'auteur semble déchirée entre le besoin de contact intense avec le lecteur et la nécessité de se protéger de ce contact en tenant à distance le lecteur et encore davantage la critique littéraire. Jean-Paul Sartre a affirmé que toute esthétique renvoie nécessairement à une métaphysique. On peut penser que les choix esthétiques et la technique romanesque de Sarraute reflètent et sont au service de son rapport au monde, à l'autre et de sa vision de la réalité.

## CONCLUSION

Sarraute a longuement insisté dans ses écrits théoriques sur la nécessité absolue, pour le roman moderne, d'instaurer avec ses lecteurs un nouveau « pacte » de lecture qui prenne le contrepied de celui qu'avait établi le roman traditionnel, car il est devenu évident que « le 'terrain d'entente' entre Balzac et ses lecteurs n'existe plus aujourd'hui » (L'Ere du soupçon, OC, 1579). Nous avons vu dans la présente étude que, sans relâche, Sarraute va tenter de persuader son lecteur de se défaire de ses attentes sur le plan stylistique mais aussi de sa conception éculée du personnage et de l'intrigue. Le récit sarrautien dénonce sans cesse les faux semblants de l'identité et de l'unicité de l'être et, en gommant les contours de ses personnages, Sarraute tente de dissuader son lecteur, attaché aux « types » littéraires, de « fabriquer » des personnages à partir des plus faibles indices. C'est ainsi que dans ses romans, le lecteur, déconcerté par l'absence d'intrigue, la multiplicité des voix anonymes, la fragmentation du récit, n'a d'autre choix que de s'intéresser aux tropismes ou bien de refermer le livre, ce que Sarraute tente à toute force d'éviter.

L'analyse du texte et de son paratexte, à la lumière des modalités du pacte de lecture, a révélé les stratégies mises en œuvre par Sarraute, à savoir son choix des illustrations de couvertures, des titres, le contenu de ses prières d'insérer, pour attirer un certain type de lecteur (et dissuader les autres) vers son livre, l'inciter à le feuilleter et ainsi susciter le désir d'en entreprendre la lecture. Il faut noter que le lecteur avait

d'abord été mis en condition par les écrits critiques, les interviews et le brouhaha de la critique. Une fois attiré sur le terrain de l'auteur, le lecteur est « formé » par celui-ci, c'est-à-dire qu'il est progressivement persuadé de partager la vision du monde et de l'être humain de l'auteur avant d'être entraîné à la suite de celui-ci dans le tourbillon du tropisme, des conversations et des sous-conversations.

Pour éviter au lecteur de perdre pied, l'auteur met en place un dispositif destiné à orienter la lecture. L'analyse du texte a révélé les indices de cette « programmation » de la lecture qui se présentent explicitement sous forme d'apostrophes, d'interlocutions, de verbes à l'impératif, définissant l'interaction entre narrateur et narrataire. D'autres indices plus ou moins implicites tels que les déictiques qui deviennent de plus en plus vagues au fur et à mesure que l'œuvre évolue et les démonstratifs qui envahissent le texte, supposent un lecteur capable de compléter et de concrétiser imaginativement ce qui est narré. Cependant, comme nous l'avons dit plus haut, le parcours de lecture nous semble soigneusement balisé par un auteur déchiré entre un besoin intense de contact avec le lecteur et une certaine méfiance vis-à-vis de celui-ci.

Dans la présente étude nous avons concentré toute notre attention sur le lecteur sollicité par le texte et par son paratexte, nous allons à présent conclure en nous livrant à quelques suppositions sur le lecteur réel ou effectif des œuvres de Sarraute. Nous avons déjà mentionné que ce dernier est une réalité sociologique difficile à appréhender. En effet l'étude du « lecteur implicite » (W. Iser, 1988) et celle de la « rhétorique de la lecture » (M. Charles, 1977) se sont heurtées à ce problème quand elles ont voulu dépasser la description du lecteur attendu par le texte. On peut cependant tenter d'en

dresser un profil social, de l'inclure dans une catégorie culturelle ainsi que le suggère Paul Viala (1993) mais en se basant forcément sur le lecteur inscrit dans le texte et en supposant une homologie entre celui-ci et le lecteur réel.

Nous nous proposons donc tout d'abord de faire le point sur les caractéristiques du lecteur sollicité par le texte et le paratexte et ensuite de voir quels modèles sont véhiculés à propos de Sarraute dans et par l'institution littéraire. Nous avons vu que le texte sarrautien suppose un lecteur prêt à activer le programme de lecture repérable dans le texte même, c'est-à-dire un lecteur attentif, ouvert et disponible, prêt à recevoir la sensation mais ne rechignant pas à lire et relire pour repérer les référents et démêler la polyphonie inhérente au texte. Il s'agit donc d'un lecteur qui non seulement coopère intensément mais se montre capable de reconstruire l'univers de fiction à partir des indications qui lui sont fournies, et finalement un lecteur qui trouve du plaisir à ces opérations si possible. Ces opérations sont le fruit d'un savoir-faire acquis au cours d'une longue fréquentation de l'institution scolaire. Dans quelle catégorie socio-culturelle ce lecteur peut-il se trouver ?

Voyons d'abord ce que Sarraute dit de ses personnages. Bien qu'elle ait toujours nié la dimension sociale de son œuvre, elle reconnaît volontiers qu'il émane tout de même de celle-ci une certaine image de la bourgeoisie parisienne contemporaine. A ce propos, elle dira à S. Benmussa :

Il s'agit toujours de gens qui me ressemblent, par conséquent d'un certain milieu d'intellectuels bourgeois comme sont les écrivains. C'est le seul milieu que je connaisse, le seul où j'aie jamais vécu. Je ne peux parler



d'un autre. Pour essayer d'atteindre ce fond si difficile à atteindre, je suis obligée de passer à travers moi et les gens que je connais. (Conversations, p. 143)

Tous les critiques sarrautiens s'accordent pour constater que les pseudo-personnages sont bien ancrés dans une réalité sociale tangible. Ils sont tous parisiens, vivent dans certains quartiers, ont une activité professionnelle, ceci essentiellement dans les trois premiers romans. Mais comme nous l'avons déjà dit, à partir des Fruits d'or (1963) les personnages se réduisent à des voix désincarnées et anonymes et les repères spatio-temporaux se brouillent ; seule la description des tropismes prévaut. On peut supputer, sans prendre trop de risques, que le lecteur inscrit appartient à la même catégorie socio-culturelle que l'auteur et les personnages.

Considérons à présent comment Denis Saint-Jacques, professeur de littérature à l'Université Laval, tentait, dans son intervention au colloque de Cerisy consacré au Nouveau Roman en 1971, de définir socialement les lecteurs des Nouveaux Romans :

Admettons que les nouveaux romanciers lisent des nouveaux romans, reconnaissons que les critiques font de même par obligation, si ce n'est par goût, ajoutons encore les professeurs et les étudiants littéraires des niveaux supérieurs, nous obtenons facilement les quelques milliers de lecteurs que les tirages indiquent. Le nouveau roman s'avérerait une littérature pour les clercs, ce qui ne surprendrait personne. Je ne prétends pas qu'on ne puisse citer d'exceptions, les écrivains racontent pour la plupart une anecdote type d'un ouvrier lecteur de leurs œuvres et bien entendu lucide

commentateur. On voit bien pourquoi ils inventent cette nouvelle fiction, pour oublier leurs lecteurs véritables qu'ils connaissent... Les clercs dont il s'agit, nous, par exemple, sont, si l'on veut, des bourgeois...intellectuels littéraires d'avant-garde... (1972 :133)

Il s'agit bien sûr ici d'un débat polémique qui envisage le Nouveau Roman comme une entité sans prendre en compte individuellement les auteurs et la fortune de leurs œuvres. Cependant l'idée d'un Nouveau Roman qui secrèterait ses propres lecteurs par imprégnation de cercles restreints, y compris les classes littéraires de l'enseignement supérieur (nous parlerons de ceci plus loin), nous paraît tout à fait plausible à cette époque là, en 1971. Ceci va à l'encontre des déclarations répétées de Sarraute de ne pas faire une littérature pour intellectuels (qui se démarque par là du même coup des écrivains engagés) et d'en donner justement pour preuve sa rencontre, lors de son voyage en URSS en 1967, d'un ouvrier français, faisant partie de la même délégation, lui ayant dit qu'il avait lu et apprécié Le Planétarium et qu'il avait totalement identifié sa propre tante avec le personnage de la tante dans le roman.

Au niveau du paratexte de l'œuvre, il faut noter que tous les romans de Sarraute ont d'abord paru dans la collection « Blanche » de Gallimard, collection prestigieuse destinée à un public d'élite. Cependant à partir de 1964, ces romans ont été repris par Gallimard en collection « Livre de Poche » et « Folio », donc dans une présentation destinée à un public plus large, vraisemblablement anticipé par l'éditeur. Ces éditions arborent des illustrations de couverture qui représentent des œuvres picturales d'avant-garde et par là font appel, nous l'avons dit, à un lecteur cultivé et ouvert. Il faut ajouter

que la publication d'Enfance en 1983, avec pour illustration de couverture une photo émouvante de Sarraute enfant, a marqué, comme il a été dit plus haut, un tournant dans la côte de popularité de Sarraute. En effet, ce roman autobiographique, d'une lecture beaucoup plus aisée, et ayant reçu davantage de publicité que ses autres romans, a contribué à faire lire Sarraute par un public plus nombreux.

Il faut mentionner ici le lecteur de Sarraute à l'étranger. Nous savons que l'œuvre de Sarraute a été traduite dans plus de trente pays et qu'elle a elle-même participé activement à ces traductions, très soucieuse qu'elle était de leur qualité. D'autre part Nathalie Sarraute a fait des conférences dans le monde entier, essentiellement pour un public d'étudiants et son œuvre a suscité de nombreuses thèses universitaires à l'étranger. Cependant elle dira de la traduction de son texte dans un entretien lors des Premières Assises de la traduction littéraire (1985):

C'est une œuvre différente... avec une autre dimension... modelée dans une substance différente... avec les qualités et les manques des autres substances... Elle a sa vie à elle. Le texte de moi s'efface devant la traduction. (cité par Verdraguer, 2001)

Aux yeux de Sarraute, la traduction dénature donc en quelque sorte l'œuvre qui devient « autre ». Sarraute semble partagée entre d'une part le désir de tout auteur de voir son œuvre largement diffusée par la traduction et d'autre part le « sacrifice » qui lui est associé. C'est ainsi qu'elle insiste sur les difficultés inhérentes à la traduction de ses textes tout comme elle refusait, lors des interviews, de « traduire » ses textes en les racontant ou en les résumant, de crainte de les dénaturer, de les « applatir ». Ceci, ainsi

que nous l'avons vu plus haut, faisait partie de sa stratégie de construction de la singularité de ses textes Elle dira d'ailleurs à Bernard Pivot :

Quant à votre suggestion que mon écriture, sorte de français de base (comme le basic english) faciliterait les traductions de mes livres, cela amusera sûrement beaucoup mes traducteurs. (1972)

Les lecteurs de l'étranger (essentiellement étudiants et professeurs vraisemblablement), qu'ils lisent Sarraute dans le texte ou en traduction, forment sans doute une portion non négligeable (qu'il nous est impossible de quantifier ici) de son lectorat. A ceux-ci, Sarraute conseillerait sans doute de « lire (autant que possible) les textes en traduction juxtalinéaire » (Conversations, 51). C'est du moins ce qu'elle a dit faire personnellement, elle qui se méfie énormément des traductions.

Considérons à présent quels modèles sont véhiculés à propos de Sarraute dans et par l'institution littéraire et quelle place lui est accordée en son sein. Sarraute a reçu quelques prix littéraires mais non les plus prestigieux, la reconnaissance ayant tardé à venir. C'est en 1989 qu'un colloque a été consacré à son œuvre à Cerisy et un autre en 1996 à Aix-en-Provence. Il faut ajouter l'exposition qui lui a été dédiée à la Bibliothèque Nationale de France en 1995 et enfin la publication de son oeuvre dans la Bibliothèque de la Pléiade en 1996. Entre temps, « les thèses de doctorat, les monographies, les centaines d'articles de presse, les numéros spéciaux de revue, les émissions de télévision, les multiples représentations théâtrales, la disponibilité de tous les ouvrages écrits à la vente, la présence durable dans les manuels scolaires... permettent de construire la valeur (de

l'œuvre) » (Verdraguer, 208).

L'intégration de l'œuvre à l'univers scolaire a bien sûr une influence déterminante sur la nature du lectorat et son nombre. Dans les années 70 les concepts de « tropismes » et de « sous-conversation » sont enseignés dans les classes terminales des lycées (cf. Verdraguer, 208) . Voyons à ce propos quelle est la place accordée à l'œuvre de Sarraute dans deux manuels scolaires, parmi les plus utilisés, destinés aux lycéens des classes terminales. Le « Lagarde et Michard », XX<sup>e</sup> siècle, édition de 1973, dans son chapitre Nouveau Roman lui consacre moins de deux pages qui comprennent une très rapide présentation de l'œuvre indiquant quelques unes de ses caractéristiques et quelques uns de ses thèmes, et accompagnée d'un extrait du Planétarium (1959).

La littérature en France depuis 1945, de J. Bersani, M. Autrand et al., dans l'édition de 1970, lui consacre cinq pages qui comportent non seulement une présentation de l'œuvre mais aussi une analyse substantielle de la réflexion théorique sous-tendant celle-ci, incluant plusieurs extraits de L'Ere du soupçon (1956) et des extraits de la préface de Sartre, le tout accompagné d'un des textes de Tropismes (1939). Le lycéen est orienté vers une réflexion sur ce qui fait de Sarraute un écrivain singulier et sur la place que celle-ci s'attribue dans la littérature, par rapport à d'autres auteurs.

Considérons enfin le Dictionnaire des écrivains de langue française de J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et A. Rey, édition de 2001 (deux volumes). Cet ouvrage, destiné aux étudiants, professeurs et amateurs de littérature, consacre près de onze pages sur deux colonnes à Sarraute, deux fois plus qu'à Robbe-Grillet ou à Claude Simon. Il est également intéressant de noter que parmi ses contemporaines, M. Yourcenar et S. de

Beauvoir n'ont bénéficié que de deux pages et demi et M. Duras de trois pages et demi. Sarraute aurait-elle réussi à se faire passer pour un auteur tout court plutôt que pour une femme-auteur au sein d'une institution qui n'est guère tendre pour celles-ci ? L'article qui est consacré à Sarraute commence ainsi : « Universellement reconnue comme l'un des piliers du nouveau roman...Pionnière d'une école... ». Après un survol de sa carrière, il propose l'analyse des thèmes de l'œuvre dans le contexte de leur substrat théorique, ensuite une chronologie complète de sa vie et de son œuvre et enfin les synopsis détaillées de six de ses œuvres.

En 2001 Sarraute a déjà été publiée dans la Pléiade. Décédée (en 1999), d'écrivain d'avant-garde elle est alors passée au statut d'auteur classique. Elle aurait sans doute été satisfaite de la place bien visible qui lui a été ménagée dans la lignée des écrivains, dans ce monument de l'institution littéraire qu'est le dictionnaire, elle qui avait bien recommandé à Jean-Yves Tadié, maître d'œuvre de l'édition de ses œuvres complètes dans la Bibliothèque de la Pléiade : « Dites bien que ce que j'ai fait, avant moi personne ne l'avait fait » (Critique, 141)

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Œuvres de Nathalie Sarraute

#### Romans

Tropismes, Paris, Denoel, 1939 ; Paris, Minuit, 1957.

Portrait d'un inconnu, Paris, Robert Marin, 1949; Paris, Gallimard « Folio », 1977.

Martereau, Paris, Gallimard, 1953 ; « Folio, 1972.

Le Planétarium, Paris, Gallimard, 1959 ; « Folio », 1972.

Les Fruits d'or, Paris, Gallimard, 1963 ; « Folio », 1973.

Entre la vie et la mort, Paris, Gallimard 1968, « Folio », 1973.

Vous les entendez, Paris, Gallimard, 1972 ; « Folio », 1976.

« Disent les imbéciles », Paris, Gallimard, 1976 ; « Folio », 1978.

L'Usage de la parole, Paris, Gallimard, 1980 ; « Folio », 1983.

Enfance, Paris, Gallimard, 1983 ; « Folio », 1985.

Tu ne t'aimes pas, Paris, Gallimard, 1989 ; « Folio », 1991.

Ici, Paris, Gallimard, 1995.

Œuvres complètes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

Ouvrez, Paris, Gallimard, 1997.

#### Théâtre

Le Silence suivi de Le Mensonge, Paris, Gallimard, 1967.

Isma ou Ce qui s'appelle rien suivi de Le Silence et Le Mensonge, Paris. Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1970.

Théâtre : Elle est là, C'est beau, Isma, Le Silence, Le Mensonge, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1978.

Pour un oui pour un non, Paris, Gallimard, 1982.

## 2. Choix d'articles, de conférences et d'enregistrements

L'Ere du soupçon, Paris, Gallimard, 1956 ; « Folio/Essais », 1987.

Paul Valéry et l'Enfant d'Eléphant (1947), suivi de Flaubert le Précurseur (1965), Gallimard, NRF, 1986.

« Roman et réalité », conférence prononcée à l'université de Lausanne en 1959.

« Tolstoï », Les Lettres Françaises, n. 842, 2-28. septembre 1960.

« La littérature aujourd'hui, II, réponse à une enquête », Tel Quel n.9, Printemps 1962.

« Nouveau roman et réalité », Revue de l'Institut de sociologie, n.2, Université de Bruxelles, 1963.

« Les deux réalités », Esprit, n.7, Juillet, 1964.

« Le langage dans l'art du roman » (Conférence, Université de Seinan Gakuin, Japon 1970), texte reproduit dans Nathalie Sarraute, Qui êtes-vous ?, La manufacture, 1987, p. 183-202.

« Ce que je cherche à faire », dans Nouveau Roman, Hier, aujourd'hui, vol. 2, Paris U.G.E. Coll.10/18, 1972.

« Le Gant retourné », Cahiers Renaud-Barrault, n.89, 1975. Texte d'une conférence



prononcée à l'université du Wisconsin. Repris dans Théâtre / Public, Nov.-déc. 1986.

Tropismes et L'Usage de la parole, extraits lus par Nathalie Sarraute et Madeleine Renaud, mise en voix par Simone Benmussa, Editions Des femmes, coll. Ecrire, entendre », 1981.

### 3. Choix d'entretiens

1959, « Nathalie Sarraute nous parle du Planetarium », entretien avec Geneviève Serreau, Les Lettres nouvelles.

1962, « La littérature aujourd'hui, II, réponse à une enquête », Tel Quel, 9, printemps.

1965, « Pourquoi Céline ?...Huit écrivains répondent », présenté par Pierre Hahn, Arts, 22- 28 décembre.

1968, « Nathalie Sarraute et les secrets de la création », La Quinzaine littéraire, entretien avec Geneviève Serreau, 1<sup>er</sup> Mai.

1972 , Interview avec Jean-Louis de Rambures, Le Monde, 14 Janvier.

1972, « Nathalie Sarraute a réponse à tout » (entretien), Le Figaro Littéraire, n.1342, 4 Février.

1973, propos recueillis par O. de Magny, Archives du XXème siècle, Paris, SFP, Film de Ph. Collin.

1976a, entretien avec J. Paugam, « Parti-pris », France Culture, 2 Juillet.

1976b, « les écrivains sur la sellette », entretien avec J-L Ezine publié dans Seuil, Paris, 1981.

1978, « Nathalie Sarraute : 'Mon théâtre continue mes romans' », La Quinzaine Littéraire

n.292, 16 Dec.

1979, « Comment j'ai écrit certains de mes livres » entretien avec Lucette Finas, Etudes Littéraires, XII, Décembre 1979.

1983, entretien avec François-Marie Banier, Le Monde des livres, 15 Avril.

1983, « Nathalie Sarraute », interview avec Pierre Boncenne, Lire, Juin.

1984, « Conversation avec Nathalie Sarraute », Serge Fauchereau et Jean Ristat, Digraphe, Mars.

1984, « Quand j'écris, je ne suis ni homme ni femme ni chien », Les Nouvelles Littéraires, n. 9, Février.

1984, propos recueillis par M. Saporta, L'Arc, n. 95.

1985a, « Auteurs et traducteurs », entretien in Premières Assises de la traduction littéraire, Arles, Actes Sud.

1985b, « Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qui s'est passé ? Mais rien », entretien avec C. Licari, Francofonia, 9,5, Automne.

1987, Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ? Conversations avec Simone Benmussa, La Manufacture, Lyon.

1987, « interview de Nathalie Sarraute », Grant Kayser, Romans 20/50, n.4, dec.

1991, « Entretien avec Nathalie Sarraute » dans Nathalie Sarraute, Arnaud Ryckner, Seuil.

1993, « Un entretien avec Nathalie Sarraute », propos recueillis par Michelle Pardina, Le Monde, 26 Février.

1994, « Rencontre avec Nathalie Sarraute », Isabelle Huppert, Cahiers du cinéma, n.477.

1995, « Nathalie Sarraute », entretien avec Laurence Liban, Lire, n. 239, Sept.

#### 4. Etudes sur l'œuvre de Nathalie Sarraute

Allemand André, L'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.

Asso Françoise, Nathalie Sarraute. Une écriture de l'effraction, Paris, PUF, 1996.

Barbour Sarah, Nathalie Sarraute and the feminist reader: identities in process, Associated University Press, 1993.

Calin Françoise, Nathalie Sarraute ou la vie retrouvée, Paris, Minard, 1976.

Clayton Alain, Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture, Paris, Minard, 1989.

Cranaki M. et Beval Yvon, Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, 1965.

Pierrot Jean, Nathalie Sarraute, José Corti, 1990.

Henrot Geneviève, L'Usage de la forme, Biblioteca Francese Unipress, Padova, Italie, 2000.

Jefferson Ann, Nathalie Sarraute, fiction et théorie, Cambridge University Press, 2000.

Minogue Valérie, Nathalie Sarraute and the War of Words, Edinburgh University Press, 1981.

Newman Anthony S., Une poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute, Genève, Droz, 1976.

Raffy Sabine, Sarraute romancière. Espaces intimes, New York, Berne, Paris, Peter lang, « American University Studies », 1988.

Ryckner Arnaud, Nathalie Sarraute, Paris, Seuil, 1991.

Tison-Braun Micheline, Nathalie Sarraute ou la recherche de l'authenticité, Paris, Gallimard, 1971.

Verdraguer Pierre, Le Sens critique, Paris, L'Harmattan, 2001.

### **5. Catalogues, collectifs, numéros spéciaux consacrés à Nathalie Sarraute**

L'Arc, n. 95, 1984.

Digraphe, n. 32, Mars 1984.

Magazine littéraire, n. 196, Juin 1983.

Revue des sciences humaines, n. 217, 1990-1991.

Nathalie Sarraute. Portrait d'un écrivain, textes réunis par Annie Angrémy, catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, 1995.

Autour de Nathalie Sarraute, textes réunis par S. Raffy, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

L'Esprit créateur (Lexington, Université du Kentucky) Actes du colloque de Tucson, 1996.

Nathalie Sarraute. Un écrivain dans le siècle, actes du colloque international de l'Université de Provence, Eds J. Gleize et A. Leoni, PUL, 2000.

Nathalie Sarraute ou l'usage de l'écriture, Critique, Janv.-Fév. 2002.

Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase, textes réunis par A. Fontvieille, PUL, 2003.

### **6. Choix d'articles sur l'œuvre de Nathalie Sarraute**

Amossy Ruth, « Portraits d'auteurs : les femmes dans le miroir du livre entretien, dans (En)jeux de la communication romanesque, Suzan van Dick/Christa Stevens (eds),

Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994.

Calamusa Guy, « Instant présent et tropisme », dans Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle, PUL, 2000.

Camproux Charles, « La langue et le style des écrivains : Nathalie Sarraute, Le Planétarium », Les Lettres françaises, n. 810, 4-10 Février 1960.

Clayton, Alan J., « Nathalie Sarraute et R.M. Rilke : une course de relais jamais interrompue », in Le Nouveau Roman en question, II, Paris, Minard, 1993.

Lejeune Philippe, « aussi liquide qu'une soupe », in S. Raffy (ed.), Autour de Nathalie Sarraute, 1995.

Léonard Martine, « Le Tropisme de A à Z », in Autour de Nathalie Sarraute, 1995.

Marini Marcelle, « L'élaboration de la différence sexuelle dans la pratique littéraire de la langue » in Femmes, Ecriture, Philosophie. Les cahiers du GRAD. Université de Laval, 1987.

Morot-Sir Edouard, « L'art des pronoms et le nommé dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », Romanic Review, March 1981, Vol. LXXII, n. 2.

Newman Anthony S., « Le sentiment de culpabilité : domaine tropismique par excellence ? », L'Esprit Créateur, été 1996.

Paillet Anne-Marie, « Ici et maintenant : la deixis 'anonyme' chez Nathalie Sarraute », dans collectif Nathalie Sarraute. Du tropisme à la phrase, PUL, 2003.

Pingaud Bernard, « Le personnage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », Preuves, n.154, dec. 63.

Robbe-Grillet Alain, « Le Réalisme, La Psychologie et l'Avenir du roman ». Critique, n.

111-112, Août-Septembre 1956, p. 695-701.

Raffy Sabine, «Une lecture paranoïaque de l'œuvre de Nathalie Sarraute », Critique, Janv.-Fév. 2002.

Rainoird Manuel, « Leçon de Nathalie Sarraute », Monde nouveau, n. 89-90, Mai-Juin 1955.

Senninger Charles, « Un parcours sociologique », L'Arc, n.95, 1984.

Tadié Jean-Yves, « Six règles pour un chef-d'œuvre », Critique, Janv.- Fév. 2002.

### 7. Autres œuvres littéraires citées.

Beauvoir Simone, La force des choses, Paris, Gallimard, 1963.

Beckett Samuel, L'Innomable, Trilogy, 1953.

Céline Louis-Ferdinand, Voyage au bout de la nuit, Paris, Denoel, 1932.

Dujardin Edouard, Les lauriers sont coupés , Paris, Revue indépendante, 1887.

Leduc Violette, La Folie en tête, Paris, Gallimard, 1970.

Mallarmé Stéphane, « Crise de vers » in Variations sur un sujet, Œuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Robbe-Grillet Alain, Le Voyeur, Paris, Minuit, 1955.

--- , La Jalousie, Paris, Minuit, 1957.

Rocheffort Christiane, Les stances à Sophie, Paris, Grasset, 1963.

Roubaud Jacques, Le Grand Incendie de Londres, Paris, Seuil, 1989.

Sartre Jean-Paul, La Nausée, Paris, Gallimard, 1938.

## 8. Œuvres secondaires.

- Amossy R., Rosen E., Les Discours du cliché. SEDES-CDU, 1982.
- Amossy Ruth, Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype. Paris, Nathan, 1991.
- Aron P., Saint-Jacques D., Viala A., Le dictionnaire du littéraire, Paris, PUF, 2002.
- Austin J. L., Quand dire c'est faire, Paris, Seuil 1970.
- Bakhtine Mikhaïl, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.
- Barthes Roland, « L'Effet de réel », Communications 11, 84-89, 1968.
- , Article « Texte (théorie du-) », Encyclopaedia Universalis, Paris, 1973.
- , « La mort de l'auteur », 1968, in Roland Barthes, Œuvres Complètes, Tome 2, Paris, Seuil, 1993.
- , Le Plaisir du texte, Paris, Seuil, 1971.
- , S/Z, Paris, Seuil, 1973.
- , La Leçon, Paris, Seuil, 1978.
- , Le Grain de la voix, Paris, Seuil, 1981.
- Benveniste Emile, Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966.
- Bersani J., Autrand M. et al., La Littérature en France depuis 1945, Bordas, 1970.
- Boschetti Anna, Sartre et Les Temps modernes, Paris, Minuit, 1985.
- Bourdieu Pierre, Les règles de l'art : Génèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.
- Chambers Ross, « Le texte 'difficile' et son lecteur ». in Problèmes actuels de la lecture, Paris, Clancier-Guénaud, 1982.
- Charaudeau Patrick, Grammaire du sens et de l'expression, Paris, Hachette, 1992.

- , et Maingueneau Dominique, Dictionnaire de l'analyse du discours, Paris, Seuil, 2002.
- Beaumarché J.-P. de, Couty D., Rey A., Dictionnaire des écrivains de langue française, Larousse, 2001.
- Didier Béatrice, L'écriture-femme, PUF, 1981.
- Dubois Jacques, « L'institution du texte », dans La politique du texte, enjeux sociocritiques, PU Lille, 1992.
- Duchet Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit ». Littérature, Février 1971.
- , « Idéologie de la mise en texte », La Pensée, 215, 1980.
- Ducrot Oswald, Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique, Paris, Hermann, 1972.
- , Le Dire et le dit, Paris, Minuit, 1984.
- Dufays Jean-Louis, Stéréotype et lecture, Liège, Mardaga, 1994.
- Eco Umberto, L'œuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965.
- Genette Gérard, Seuils, Paris, Seuil, 1987.
- Herschberg Pierrot Anne, Le dictionnaire des idées reçues de Flaubert. Presses Universitaires de Lille, 1988.
- Hoeck H. Léo, « Description d'un archonte : Préliminaire à une théorie du titre à partir du Nouveau roman », in Nouveau roman : hier, aujourd'hui, Ed. J. Ricardou, F. Van Rossum-Guyon, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, pp. 289-326.



- Goulet Alain, « L'écriture du stéréotype dans la littérature contemporaine », in Le stéréotype, colloque de Cerisy-la-Salle, 1993.
- Hoeck H. Léo, La Marque du titre, Mouton Publishers, the Hague, 1981.
- Hamon Philippe, Texte et idéologie, PUF, 1984.
- Iser Wolfgang, L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, Liège, Mardaga, 1985.
- , Le lecteur implicite, Bruxelles, Mardaga, 1988 (1<sup>re</sup> éd. 1982).
- Jacomard Hélène, Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine, Librairie Droz, 1993.
- Jauss Hans-Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978 (1<sup>re</sup> éd. 1972).
- Jean Raymond, « Ouvertures, phrases-seuil », Critique, 288, 1971.
- Klee Paul, Théorie de l'art moderne, 1920.
- Kristeva Julia, Séméiotiké : Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.
- Lagarde et Michard, XX<sup>ème</sup> siècle, Bordas, 1973.
- Lejeune Philippe, Le Pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975.
- Maingueneau Dominique, Le Contexte de l'oeuvre littéraire, Paris, Dunod, 1993.
- , Pragmatique pour le discours littéraire, Paris, Dunod, 1997.
- Maingueneau D. et Philippe G., Elements de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Dunod, 1997.
- Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Ed. J. Ricardou, F. Van Rossum-Guyon, Paris, Union Générale d'Édition, 1972.
- Prince Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire » Poétique, 14, 1973, pp. 178-196.

- Riffaterre Michael, Essais de stylistique structurale, Paris, flammariion, 1971.
- Saint-Jacques Denis, « Le lecteur du Nouveau Roman » in Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Ed. J. Ricardou, F. Van Rossum-Guyon, Paris, Union Générale d'Édition, 1972.
- Sartre Jean-Paul, Situation II, Paris, Gallimard, 1942, 1947.
- , Qu'est-ce que la littérature? Paris, Gallimard, 1947.
- Schaeffer Jean-Marie, Qu'est-ce qu'un genre littéraire, Paris, Seuil, 1989.
- Searle John, Speech Acts : An Essay in the philosophy of Language, 1969.
- Tel Quel, Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968.
- Todorov Tzvetan, Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981.
- Viala A. et Molinié G., Approches de la réception, PUF 1993.