

CHAPITRE II

LA MISE EN PLACE DES TROPISMES

Pour pouvoir montrer que les tropismes constituent à la fois l'essentiel du message et de l'originalité de N. Sarraute, notre travail dans ce chapitre tente de montrer que toute l'oeuvre de N. Sarraute est définitivement liée à la notion de "tropismes". Et ce sont ces mouvements psychiques qui obligent l'auteur à inventer de nouvelles formes et techniques appropriées pour les exprimer. Premièrement, nous faisons une analyse sur les sens et définitions des tropismes. C'est aux biologistes que Sarraute emprunte ce vocable pour baptiser les sensations inconnues des zones les plus secrètes chez l'espèce humaine. Et on verra qu'elle donne, maintes fois, un sens spécifique et des définitions nuancées pour configurer ces vibrations fugitives, complexes et presque imperceptibles.

Deuxièmement, nous examinons le rôle des tropismes chez Sarraute. On trouvera que ces vibrations intérieures sont vraiment la substance indispensable de toute l'écriture sarrautienne. Bien que le tropisme soit l'hypothèse de son travail littéraire, on ne trouve pas la volonté d'objectivité de l'auteur. Et N. Sarraute ne prime pas les recherches systématiquement psychologiques ou psychanalytiques. Paradoxalement, chez elle, l'écriture du tropisme intensifie le psychisme inanalysable, hors de la mission scientifique. C'est en fait une écriture qui se déploie comme par nécessité intérieure dans les formes sensibles ou dans l'abstraction de la démonstration artistique; il s'agit, comme l'on fait la peinture et la musique, de passer à l'abstraction pour aller au delà du discours.

Nous nous efforçons ainsi, dans la première partie de ce chapitre, de caractériser certains traits principaux de l'écriture du tropisme de Sarraute, qui s'oriente vers "une poétique de l'indéterminé", pour reprendre l'expression de R. Boué (1997: 11): la poétisation renouvelée, les blancs typographiques, les rythmes polyphoniques, la sous-conversation et le jeu avec le décalage entre les mots et les choses.

Il faut ainsi comprendre, chez N. Sarraute, l'esthétique de l'hybridation et du déclassement générique pour déchiffrer ses ouvrages littéraires, qui sont désignés par les étiquettes variables; "les petits poèmes en prose", "le nouveau roman", "le roman abstrait", "l'antiroman", "l'antithéâtre" ou "le logodrame"... En bref, l'écriture du tropisme nous fait voir que la littérature dépasse toute règle stricte. D'ailleurs, pour Sarraute l'écrivain fait toujours ses recherches littéraires et travaille, comme un artiste, qui voit dans l'art une façon d'accès direct au réel et de s'exprimer au-delà du modèle donné ou déjà pratiqué.

2.1 Sens et définitions des tropismes

Le mot "tropisme" est né à la fin du dix-neuvième siècle pour désigner un phénomène biologique: le mouvement qui fait se tourner un organisme en réponse à une excitation de l'extérieur dans une direction déterminée. Les tropismes en science naturelle sont, en bref, des réactions qui conduisent l'organisme végétal ou animal vers le lieu d'où part l'excitation. *Le Petit Robert* explique ainsi le sens originel (*Le Petit Robert*, 2002 : 2693):

TROPISME

BIOL. Réaction d'orientation ou de locomotion orientée (mouvement), causée par des agents physiques ou chimiques (chaleur, lumière, pesanteur, humidité). SPECIALT Réaction d'orientation sans locomotion véritable. (=>aussi tactisme, taxie).

Le dictionnaire a ajouté le sens figuré et littéraire en référant au premier livre de N. Sarraute, intitulé *Tropismes*, après la seconde édition aux Editions de Minuit en 1957 où son premier ouvrage est connu du grand public:

(1957) FIG. et LITTER. Réaction élémentaire à une cause extérieure; acte réflexe très simple. “*Tropismes*”, de Nathalie Sarraute.

En fait, Sarraute a commencé à créer le premier des textes de *Tropismes* en 1932 et a terminé le dernier en 1937. Et ces dix-neuf textes brefs sont publiés pour la première fois sous le titre *Tropismes* en 1939. A partir de ce titre du premier livre, le terme “tropisme” n’apparaît jamais à l’intérieur de ses ouvrages littéraires. Par contre, elle ne cesse pas de préciser les définitions et d’expliquer les aspects nuancés de ce mot dans ses conférences, ses entretiens et ses essais théoriques. Ce serait parce que l’homme a un système psychique beaucoup plus complexe que le végétal ou l’animal. Et le tropisme humain qui semble se manifester est souvent caché sous le masque de la parole.

Pour le sens spécifique de ce mot, Sarraute, elle-même, donne explicitement la définition dans la préface de ses textes critiques en recueil, sous le titre *L’Ère du soupçon* en 1964. L’auteur précise aussi que ces tremblements préconscients, qui sont les réactions élémentaires et universelles, fonctionnent comme la véritable source de l’action, de la parole et de l’existence de l’homme (N.S., 1996: 1553):

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.

D'ailleurs, le terme de "tropisme" suggère également la mobilité incessante. Sarraute souligne ainsi: "c'est leur aspect mouvant, trouble, insaisissable que ces mouvements, ces états (mais ce sont des termes bien impropres) qui m'attiraient." (N.S. 1996: 1703)

Pour elle, les tropismes sont globalement des tremblements imperceptibles, "infimes et évanescents" (N.S.: 1964) ou "des mouvements intérieurs, tenus" (N.S.: 1974) qui "font partie de la texture habituelle de notre existence" (N.S.: 1987). Il faut aussi remarquer que le terme de "tropisme" comporte explicitement une accentuation scientifique. Ce n'est donc pas par hasard que ce mot est choisi pour être le titre de son premier livre, en soulignant l'apparence biologique. Il semble que Sarraute vise à justifier le tropisme en tant que réalité intérieure qui est aussi vraie que la réalité scientifique en supposant les affinités entre l'homme et les autres espèces vivantes. Et l'auteur met l'accent sur les mouvements psychiques qui "*existent chez tout le monde et peuvent à tout moment se déployer chez n'importe qui*" (N.S., 1996: 1553). Comme elle l'a confirmé dans un entretien avec D. Sallenave (Dugaste-Portes, 2001: 130):

(...) moi, c'est quelque chose dont je suis certaine que ça existe et c'est dans ce sens que j'appelle ça réel. C'est une chose dont je suis sûre et que chacun peut ressentir, par conséquent cela a une certaine existence réelle chez les gens.

C'est ainsi que le tropisme au sens sarrautien est devenu le réel universel à l'intérieur de chacun de nous. Dans l'instant du tropisme, il n'existe ni réflexion, ni choix. Il n'y a que stimulus et réaction. En adoptant le terme biologique, dans un sens analogique, N. Sarraute donne l'importance à la réaction naturelle, involontaire et très proche de celle de l'animal et du végétal qui est provoquée par l'existence d'autrui et/ou du monde extérieur. Le choix de ce terme est encore justifié et expliqué pendant un de ses entretiens de 1990 (Rykner, 2002: 194):

- *Mais pourquoi un mot emprunté à la biologie précisément?*

Parce qu'il s'agit de mouvements qui ne sont pas sous le contrôle de la volonté et qui sont produits par une excitation extérieure, par la parole, la présence de l'autre, ou par celle d'objets extérieurs. Pour rendre cela, je me suis servie du mot "tropisme" qui, comme beaucoup d'analogies que j'utilise, appartient à la biologie.

Sarraute déclare aussi, dans la préface de *L'Ère du soupçon*, que ces tremblements de l'esprit sont la substance essentielle de toute son oeuvre (N.S., 1996: 1554):

Mon premier livre contenait en germe tout ce que, dans mes ouvrages suivants, je n'ai cessé de développer. Les tropismes ont continué à être la substance vivante de tous mes livres.

Et l'auteur du tropisme atteste que tous ses ouvrages sont visés à montrer "des petits drames qui se développent suivant un certain rythme, un mécanisme minutieusement agencé où tous les rouages s'emboîtent les uns dans les autres." (N.S., 1996: 1707) Outre cela, pour mieux traduire ces mouvements infimes, il faut une nouvelle pratique de l'art littéraire. C'est un projet d'écriture, écriture du tropisme, sous les formes libres et multiples, qui est visée à dévoiler les mouvements infimes, enfouis dans l'intimité la plus profonde et secrète de la vie sensible, inexplorée et anonyme, sans jamais les classer, ni nommer.

2.2 Les premiers pas de l'écriture tropismique

On pourrait dire que le tropisme, qui devient la substance neuve, est aussi le motif des recherches formelles et techniques de l'écriture de N. Sarraute. Pour elle, il faut toujours le renouvellement et "un certain désir d'acquérir une liberté d'expression que la critique officielle et traditionnelle nous a longtemps interdite". (N.S., 1959 in Angremy, 1995: 20/21)

En négligeant les règles du traditionalisme, l'écriture sarrautienne a proposé de nouveaux concepts et procédés du travail littéraire. Il semble que les innovations techniques et les recherches formelles, pour traduire les tremblements innommables, sont la préoccupation majeure de N. Sarraute.

Certains aspects principaux que nous allons analyser dans cette partie semblent des éléments nécessaires pour la compréhension de l'oeuvre sarrautiennne; la transgression générique, s'orientant vers une poétisation renouvelée, le nouveau psychisme qui est inanalysable, et la forme sensible, voire la création artistique. Enfin, ce sont les deux procédés préférés de Sarraute qui marquent bien la singularité de sa propre pratique littéraire.

Nous nous intéressons d'abord à la "sous-conversation", ou "le pré-dialogue", sa nouvelle technique spécifique. Et ensuite, ce sont les jeux avec l'écriture de l'écart, accentués sur les recherches de l'équilibre entre le langage et le pré-langage.

2.2.1 Vers une poétisation renouvelée

Dès son premier livre, Sarraute manifeste un nouveau modèle d'écriture; ses *Tropismes* se composent de vingt-quatre textes brefs et très poétiques qui font penser que la frontière entre la prose et la poésie n'existe pas vraiment. Dans la prière d'insérer de l'auteur, pour un de ses romans célèbres, *Les Fruits d'or*, Sarraute annonce qu'elle souhaite créer une "forme romanesque nouvelle" où "s'effacent les limites qui séparent traditionnellement la poésie du roman." (N.S., 1996: 1841)

C'est la raison pour laquelle la prose rythmée est toujours privilégiée dans l'écriture du tropisme et toute son oeuvre se rapproche de la poésie comme N. Sarraute espère. Elle a expliqué cette exigence dans une conférence prononcée au Japon en 1970 dont le texte est publié sous le titre *Le langage dans l'art du roman* (N.S., 1996: 2096). Et elle a légalisé cette idée dans son interview à la revue *Diagraphe* (1984: 18):

Pour moi le roman se rapproche, essaye de se rapprocher de la poésie; il tend, comme la poésie, à saisir au plus près de leur source les sensations, quelque chose de ressenti. Les romans devraient devenir de grands poèmes.

Et de même certaines oeuvres poétiques sont créées dans des formes qui jusqu'ici étaient considérées comme appartenant à la prose.

D'ailleurs, il faut s'exprimer poétiquement au-delà du modèle préexistant. Comme l'a expliqué N. Sarraute dans une conférence de 1959 (Angremy, 1995: 20/21):

(...) je ne songeais qu'à capter et à communiquer certaines sensations, certaines impressions que j'avais éprouvées, et il me semblait que ces impressions n'avaient pas encore été mises au jour et exprimées de cette manière-là. (...) La seule conviction que j'avais, à ce moment-là, c'était qu'il ne fallait écrire que si on avait quelque chose à dire que n'avaient pas dit les prédécesseurs. (...) l'essentiel c'est de ne pas piétiner, de ne pas travailler une manière romanesque qui a été usée. (...)

Il est très difficile de décrire ce que sont ces tropismes : tous mes efforts consistaient justement à le montrer dans ces sortes de petits poèmes en prose.

Ou plus précisément, le lyrisme du tropisme serait voué dès son origine à l'expression des sentiments d'un *je*. Mais chez N. Sarraute, ce n'est plus de lyrisme personnel. Le sens du lyrisme sarrautien s'appuie sur le choix de l'original, du refus de l'imitation, et proclame aussi une certaine liberté individuelle.

L'expression lyrique est ainsi étendue et dramatisée dans la voie d'une expérience humaine plus universelle où le *je* n'existe plus. Et l'expression du moi n'apparaît pas forcément à travers la personne du "je", mais semble dissoudre dans une forme plus collective, plus universelle, représentée par "ils".

C'est une écriture qui nous permet, une manière passionnée, de vivre et de ressentir l'univers intérieur des êtres anonymes qui incarnent toute humanité. Ses *Tropismes*, par exemple, sous une forme voisine de la poésie lyrique*, donnent, à la fois, les petites scènes de la vie quotidienne, et le vif de certains moments d'expérience intense pris dans des drames intérieurs des êtres collectifs et anonymes.

Dès son *Tropisme I*, nous pouvons sentir, depuis les premières lignes du texte, qu'il existe les tremblements psychiques chez ses personnages innommées. Les tropismes, au tout début de ce premier texte bref, manifestent une dimension, pour ainsi dire, biologique. Et le lecteur se trouve devant une peinture rapide de petite scène banale d'une rue dans la ville.

Le texte commence brusquement par le "ils" impersonnel. Le lecteur ne connaît pas l'identité des personnages, ni le lieu où s'est passé ce petit récit. Pourtant, il pourrait imaginer que les gens étaient là et ils "s'étiraient" devant les vitrines d'un magasin. Les petits enfants étaient aussi mis en scène mais ils étaient mentionnés à la fin. Ainsi, il nous semble que personne ne s'intéressait à leur existence, ou plus nettement, à leur importance.

Les petits étaient toujours là et "fatigués de regarder"; ils ont jeté un coup d'oeil et attendaient tranquillement les adultes ou leurs parents qui restaient hypnotisés par une poupée mécanique, poupée qui est en fait un jouet pour les petits enfants (N.S., 1996: 3):

* D'après *Dictionnaire International des Termes littéraires* (2004), la tonalité affective de la poésie lyrique est distincte du sentiment et de l'acte volontaire qui sont des actes intentionnels, et elle les précède. Elle est suggérée par la parole lyrique qui a l'haleine courte, qui aime la répétition, qui n'explique rien et qui est rebelle au discours rationnel, mais qui sait chanter la manière primitive d'être. Dans cette perspective, chaque morceau de *Tropismes*, est voisin d'une poésie lyrique.

I

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

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

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

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

Ce texte poétique fait éprouver les sentiments des personnages, sans nom, ni identité précise, par le rythme et la répétition, au lieu de les analyser ou les décrire. Une seule phrase, par exemple, peut reprendre constamment les mêmes mots; les clignotements de la lumière "s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, s'allumaient, s'éteignaient, toujours à intervalles identiques, s'allumaient de nouveau et de nouveau s'éteignaient".

La fascination de ces clignotements sans arrêt pourrait nous plonger dans une émotion joyeuse et inexplicable. Mais les trois dernières lignes très brèves à la fin de ce texte nous mêlent intimement à la patience pénible de ces petits enfants, dociles et résignés. Alors, à travers une petite scène très simple de la vie banale que l'on peut trouver dans les rues commerçantes, l'écriture sarrautienne nous fait ressentir, à la fois, la joie enfantine cachée dans l'esprit le plus profond des grands et l'ennui inexprimable chez les petits qui doivent les attendre pendant l'activité à laquelle ils ne s'intéressent pas. On peut dire que dès son premier ouvrage dont la substance et les nouvelles techniques sont difficiles à classer, Sarraute était considérée comme pionnière du Nouveau Roman.* Les romanciers de l'époque admirent la poétisation de l'écriture sarrautienne ainsi que sa force novatrice et révolutionnaire. Robbe-Grillet, par exemple, dans son article, *Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman* (1956), souligne l'importance de recherches littéraires et remarque que l'ouvrage romanesque et critique de Sarraute est "une des tentatives les plus importantes de l'après guerre, peut-être la plus réfléchie, en tout cas la plus consciente".

Il faut aussi noter que c'est Robbe-Grillet, devenu conseiller littéraire aux Editions de Minuit, qui a demandé à N. Sarraute de rééditer *Tropismes* en 1957. Et désormais, le terme de "tropisme" au sens sarrautien, comme nous l'avons mentionné, provoque des échos.

* L'expression "nouveau roman" est utilisée pour la première fois dans le titre du compte rendu que fait Emile Henriot de la deuxième édition de *Tropismes* de Sarraute et de *La Jalousie* de Robbe-Grillet, dans *le Monde*, en mai 1957. Henriot qui n'aimait pas ces deux livres, parle de leur propos et péjorativement, de "nouveau roman", qui servirait à désigner le mouvement littéraire qui est surtout lié aux Editions de Minuit. C'est Lindon et Robbe-Grillet qui ont eu "l'idée d'affubler les deux mots d'une majuscule, 'Nouveau Roman' et d'en faire un drapeau pour les écrivains de la maison." (Lindon, 1988: 15) N. Sarraute et les romanciers novateurs, en refusant la littérature héritée ainsi que la littérature engagée, cherchent aussi à renouveler le contenu, les moyens de l'art romanesque et notamment à élaborer "un nouveau modèle d'intellectuel, séparant expression des combats politiques et recherches littéraires, en rupture avec la figure sartrienne de l'écrivain engagé et avec celle du 'compagnon de route' du parti communiste." (*Le dictionnaire du Littéraire*, 2002: 400) Notons, avec Dugast-Portes (2001: 46), que le Nouveau Roman des années 1960 "suscite l'hostilité à la fois des existentialistes et des tenants de la littérature traditionnelle."

Certes, le glissement vers la poésie et la confusion générique qui sont des aspects frappants de N. Sarraute sont admirées par les romanciers du Nouveau Roman. Mais le tropisme, en tant que la substance vivante de toute l'oeuvre littéraire, considéré par les critiques comme une sorte de "la psychologie de profondeur", était rejeté par Robbe-Grillet, le vrai théoricien du Nouveau Roman. Celui-ci souhaiterait se libérer de la psychologie et de la psychanalyse pour sortir du système du roman traditionnel.

L'auteur de *La Jalousie* ne comprend pas pourquoi l'auteur de *Tropismes* favorise encore "une résurgence du vieux mythe de l'intériorité" (Cartano, 1983: 26). On dirait que ce serait le seul point essentiel de désaccord sur leur conception du roman. D'après l'auteur de *Tropismes*, l'important, c'est de "communiquer le non encore clairement senti, une sensation intacte, neuve, qui exige un langage qui soit adapté à elle." (N.S., 1996: 1691) Ce serait Rykner qui sait souligner l'essence du tropisme et fait remarquer justement ce que N. Sarraute cherche à faire pour réaliser une écriture appropriée de son temps (Rykner, 2000: 138):

Le tropisme s'offre ainsi comme un refuge intime qui nous préserverait du défilé tapageur des mots : il est l'instant où l'être s'absente du mot pour s'ébattre librement en "un foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience, s'assemblent en groupes compacts et surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une nouvelle forme" (N.S., 1996: 1594) (...)

Pour Sarraute, il s'agit de mettre au jour les sensations premières qui définissent véritablement l'être dans sa plénitude, en dehors des étiquettes mutilantes que constituent les mots.

Le tropisme est alors ce moment où l'être se découvre existant et éternellement nouveau, dans la pureté première d'une émotion qui échappe au carcan du verbe et du sens.

On pourrait dire que la découverte de ces sensations infimes, imperceptibles et inexprimables à l'état embryonnaire oblige l'auteur à élaborer des moyens de créer une écriture qui puisse ouvrir de nouveaux territoires à l'activité littéraire. C'est une écriture appropriée pour faire vivre et revivre les sensations souterraines de plus en plus proche de ces mouvements indescriptibles de l'homme.

2.2.2 le nouveau psychisme

Globalement, la psychologie et la psychanalyse sont tenues à distance par N. Sarraute. Elle déclare toujours que sa recherche ne correspond pas à celle de psychologue, de psychanalyste et de psychiatre, notamment de Freud. De toute façon, elle croit qu'il faut encore garder les mouvements psychiques au centre de l'entreprise littéraire. On pourrait dire que l'originalité de l'écriture sarrautienne tient ainsi dans le fait d'avoir voulu que les vibrations inanalysables trouvent des formes possibles. Mais les tropismes chez N. Sarraute ne se réduisent pas à un simple psychologisme. Ce sont des tremblements intérieurs, "des sortes de mouvements difficiles à décélérer, à définir parce qu'ils n'entraient dans aucune catégorie psychologique." (N.S.: 1981) L'écriture tropismique vise donc "à donner vie à ce que la psychologie traditionnelle tue lamentablement, sous ses catégories toutes faites (...)". (Rykner, 2000: 196) Ou plus nettement encore, c'est une transcription d'une vie psychique qui demeure au plus près des tremblements inconnus, les plus profonds et inclassables. C'est en fait le psychisme très complexe et inanalysable qui domine toute l'oeuvre sarrautienne.

De plus, "il s'agit de montrer des actions intérieures en train de se faire, des actes en train de se produire qui ne sont pas analysés mais seulement donnés." (N.S., 1996: 2040) Alors, l'auteur du tropisme renonce au déterminisme psychologique et à ses classements artificiels de la nomenclature classique. Elle évite ainsi d'utiliser le terme "psychologique" et préfère parler du "psychique" afin de mieux confirmer le caractère indéterminable de l'aventure intérieure. Comme elle l'a expliqué dans un entretien de 1990 (Rykner, 2002: 182):

(...) dès qu'on dit "psychologie", on pense à l'analyse des sentiments. (...) On dit de quelqu'un : "Il y a en lui un mélange d'ambition et de vanité, d'amour et de timidité", ou je ne sais quoi. On met des étiquettes.

Alors que la vie psychique n'est pas définissable, n'entre pas dans des catégories toutes faites. C'est pourquoi je ne dis plus "psychologique".

Dans l'écriture du tropisme, on ne trouve que les "sentiments à l'état naissant, qui ne porte aucun nom, et qui forme la trame invisible de nos rapports avec autrui et de chacun de nos instants." (N.S., 1996: 1761) C'est ainsi que la réflexion sur le rapport intersubjectif est en fait à la base de toute l'écriture sarrautienne. Sans aucune analyse psychologique, psychanalytique et prévisible, son écriture nous présente une nouvelle vision de la vie intérieure et manifeste les différents moyens de mettre en vedette les drames intérieurs des rapports interpersonnels, qui se produisent facilement dans la relation étroite, surtout entre les membres d'une famille ou entre les amis, quand ils se rencontrent.

D'après Nadeau, l'écriture sarrautienne vise à expliciter la réalité intérieure à travers les rapports interpersonnels irréductibles des hommes, qui se passent rapidement surtout pendant une interaction dans la vie quotidienne (Nadeau, 1957: 11):

(...) Elle (*N. Sararute*) décrit des mouvements de forces vivantes, d'appétits ou de désirs, qui tantôt s'affrontent, tantôt s'agglomèrent, tantôt se divisent, à la façon de ces êtres organiques placés tout en bas de l'échelle animale qui se rétractent sous l'action d'un acide ou pousse au loin leurs pseudopodes.

(...) à la différence de Robbe-Grillet qui entend rester à la “surface” du monde et se borner à le décrire, elle suggère l’existence, sous des apparences banales, d’un sous-monde doué d’une vie grouillante et frénétique mue par des instincts organiques et qui serait le vrai monde des rapports des hommes entre eux et avec le milieu.

Rykner remarque également que les gouffres sarrautiens n’ont rien à voir avec les surfaces explorées par Robbe-Grillet*. (Rykner, 2002: 208) Par ailleurs, pour Sarraute, le bavardage quotidien dans la vie courante n’est pas toujours innocent et exempt d’une charge affective et d’arrière pensée.

Avec passion et minutie, l’auteur observe les agitations des profondeurs chez les êtres humains et trouve que la vraie relation entre eux est toujours masquée par leur parole et leur action. Et les vrais sentiments, faussés souvent par les bienséances ou par la loi conventionnelle, se montrent à travers les signes anodins, presque imperceptibles. De plus, pour Sarraute, “les indices les plus infimes sont les plus importants.” (N.S., 1996: 205)

* La démarche et le renouvellement des formules romanesques de Sarraute sont ainsi différents de celui de Robbe-Grillet. Celui-ci, donnant de l’importance à l’objectivité “pour s’attacher à montrer le monde des choses, se voit obligé d’amputer le réel de toute sa part ‘humaine’, voire à réifier les rapports des hommes entre eux et avec le monde”. (Nadeau, 1957) Mais Sarraute met l’accent sur les mouvements intérieurs qui naissent en nous et nous mettent en contact avec les autres. Elle s’intéresse donc au lieu commun de l’existence des gens, des rapports subtiles et inexprimables qu’ils entretiennent entre eux. Dans une conférence en 1959 à Milan, Sarraute a déclaré: “Robbe-Grillet et moi, nous faisons à peu près le contraire l’un de l’autre” (Angremy, 1995: 20/21). Elle a annoncé, maintes fois, cette différence. Et voici quelques lignes essentielles qu’elle a prononcées dans *le Monde des livres* (26 février 1993): “En réalité, ma démarche, très intérieure, n’a rien à voir avec l’extériorité revendiquée par Robbe-Grillet qui a toujours été le plus militant. (...) Nous étions tous d’accord pour dire que le personnage, l’intrigue, étaient des choses dépassées. Mais nous n’avons jamais formé à proprement parler un groupe.”

L'écriture du tropisme donne en effet l'importance à l'intersubjectivité. C'est ainsi que le mouvement psychique se développe très vite pendant l'interaction. Dans *Martereau*, par exemple, le "je" narrateur montre que c'est un tremblement infime et prélinguistique qui circule d'une personne vers l'autre comme "une onde invisible". En face de son interlocuteur, pendant une conversation simple et banale, le narrateur peut sentir une certaine impulsion causée par lui (N.S., 1996: 252):

Un très léger recul, un mouvement à peine perceptible de ceux qu'on perçoit souvent sans l'aide du moindre signe extérieur, sans l'aide d'un mot, d'un regard; on dirait qu'une onde invisible émane de l'autre et vous parcourt, une vibration chez l'autre que vous enregistrez comme un appareil très sensible, se transmet à vous.

N. Sarraute nous fait entendre toujours les petits bruits et nous apprend à mieux observer les gestes insignifiants chez les êtres humains. Dans *Tropisme VII*, par exemple, l'auteur, à travers les infimes détails physiques et les réactions anodines, nous dévoile le mouvement souterrain d'un personnage anonyme qui est particulièrement "indulgent" envers une amie bavarde (N.S., 1996: 11-12):

(...) Tout allait bien. Il paraissait content. Tout en buvant son thé, il expliquait de son air indulgent, sûr de lui, et il faisait entendre parfois, plissant la joue, pressant la langue contre ses dents de côté pour en chasser un reste de nourriture, un bruit particulier, une sorte de sifflement, qui avait toujours chez lui un petit ton satisfait, insouciant. (...) elle avait tort de s'inquiéter. Il comprenait très bien. Il était indulgent, amusé, Il faisait entendre, plissant la joue, son petit sifflement, et l'on voyait toujours au fond de ses yeux ce gai reflet, cette lueur qui exprimait un sentiment placide de certitude, de douce sécurité, de contentement.

Il est très aisé de trouver de nombreux exemples similaires dans chaque morceau de *Tropismes*. De même, le narrateur-personnage de *Martereau*, en nous racontant la vie quotidienne des bourgeois, dépouille aussi les autres personnages de leur masque pendant des interactions diverses; verbales, non-verbales, transmises par le canal visuel: mimiques, gestes, regard, postures et paraverbales, transmises par le canal auditif: intonations, pauses, caractéristiques de la voix, etc.

D'ailleurs, le narrateur, lui-même, qui se sent transparent devant le regard d'autrui, notamment de Martereau qui peut lire en lui "à livre ouvert" (N.S., 1996: 195), tente de se cacher, de brouiller la perception de son apparence (N.S., 1996: 290):

J'avais envie sous son regard limpide et bienveillant qui m'agaçait de cacher mes yeux, mes lèvres surtout où, dans mes mauvais moments, quelque chose de louche, de honteux frémit et joue ; je m'arrange toujours, quand je peux, pour poser ma main négligemment sur mes lèvres qui n'en finissent plus de s'agiter pour trouver une bonne position.

Ce narrateur, ou plus précisément, d'après N. Sarraute, "celui qui cherche les tropismes" (N.S., 1996: 1749), vit entre son oncle et sa tante. A travers les rapports intimes entre eux, il nous montre souvent l'échange de signes trop brefs qui sont parfois difficiles à déchiffrer. Voici un des exemples frappants de l'échange de signes rapides qui se développe entre son oncle et lui pendant un repas au restaurant (N.S., 1996: 195):

... Tout cela, et bien plus encore, exprimé non avec des mots, bien sûr, comme je suis obligé de le faire maintenant faute d'autres moyens, pas avec de vrais mots pareils à ceux qu'on articule distinctement à voix haute ou en pensée, mais évoqué plutôt par des sortes de signes très rapides contenant tout cela, le résumant – telle une brève formule qui couronne une longue construction

algébrique, qui exprime une série de combinaisons chimiques compliquées – des signes si brefs et qui glissent en lui, en moi si vite que je ne pourrais jamais parvenir à bien les comprendre, à les saisir, je ne peux que retrouver par bribes et traduire gauchement par les mots ce que ces signes représentent, des impressions fugitives, des pensées, des sentiments souvent oubliés qui se sont amassés au cours des années et qui maintenant assemblés comme une nombreuse et puissante armée derrière ses étendards, se regroupent, s'ébranlent, vont déferler... (...)

On peut sentir le tropisme qui glisse rapidement comme un éclair, n'importe où, n'importe quand et chez n'importe qui. La scène de l'escalier, où le narrateur de *Martereau* et "elle" ont croisé par hasard sa cousine et une amie de celle-ci, nous plonge dans ce drame interpersonnel et inexplicable (N.S., 1996: 214):

(...) ce jour-là, dans l'escalier... quand nous les avons croisées...les deux amies très genre petites amies de pension, toutes craintives et frétilantes : un geste m'avait tout révélé, le geste furtif avec lequel l'une d'elles en nous apercevant avait lissé aussitôt dans son cou le rouleau de ses cheveux ou même moins que cela, rien de perceptible à l'oeil nu, rien de descriptible, juste une vibration en elles, un vacillement, une faible titillation... quelque chose avait remué faiblement, quelque chose d'aveugle, d'apeuré... nous avons senti, émanant d'elles, un effluve douceâtre, une fade odeur... et, comme un médecin qui flaire une plaie ou aperçoit une pâle rougeur fait aussitôt son diagnostic... mais non ce n'est pas vrai, nous n'avons eu le temps de rien penser, nous n'avons rien diagnostiqué, ce qui s'est levé soudain en nous, sans que nous sachions bien pourquoi, est comparable plutôt à la fureur glotonne du tigre qui sent palpiter sous sa patte, toute molle et déjà résignée, sa proie, (...)

C'est ainsi que le tropisme est né de cet instant ultra-rapide où on n'a pas assez de temps pour faire une analyse sur cette vibration presque imperceptible. Et Sarraute ne pense pas que l'analyse psychologique puisse expliquer ces tremblements infimes. Dans un entretien paru dans *Tel Quel* (printemps, 1962: 15), elle déclare:

Qu'entendez-vous par psychologie? Si vous entendez par là, l'analyse des sentiments, la recherche des mobiles de nos actes, l'étude des caractères, alors je crois qu'aujourd'hui une oeuvre romanesque non seulement peut ne pas être psychologique, mais encore qu'elle ne doit pas l'être.

Pourtant, il ne s'agit pas de refuser la valeur de la littérature psychologique, ni de rejeter les grands écrivains antérieurs, surtout du XIXe siècle qui sont eux-même des innovateurs à leur époque. Mais, au XXe siècle, de nombreuses recherches scientifiques se développent et démontrent la complexité de l'homme. Sarraute vise ainsi à traduire l'univers plus profond et inconnu. Son ouvrage, *Portrait d'un inconnu*, par exemple, qui semble s'orienter vers la parodie romanesque, n'est pas seulement une ironie de l'analyse psychologique d'un avare au sens balzacien, mais une vision renouvelée du psychisme plus complexe. Voici la justification de l'auteur (Rykner, 2002: 183):

Les grands chefs-d'oeuvre du passé sont des oeuvres psychologiques. A l'époque, il s'agissait de véritables découvertes. Le père Grandet, qui était porteur de ce qu'on appelle l'avarice, est un type, admirablement décrit à ce niveau de réel qui était accessible à l'époque. Mais la situation a changé. Si maintenant l'on montrait un personnage de ce genre, il paraîtrait d'une simplicité enfantine.

(...) quelqu'un qui essaierait à l'heure actuelle d'imiter Balzac tomberait dans un académisme infantile et sans intérêt.

(...) Mais tout cela se dépasse. On ne peut plus maintenant décrire des types de cette sorte; ce ne sont plus que des formes simplifiées.

De plus, l'expérience tropismique se trouve au niveau de l'activité psychique où il n'existe que les sentiments inconnus, inclassables et inanalysables. Ce sont les remous confus et extrêmement rapides. De ce point de vue, on peut dire que Sarraute est plutôt contre les interprétations et les analyses des psychologues ainsi que des psychanalystes. Elle n'accepte toujours pas la réduction de l'art et des artistes à laquelle aboutissent les explications systématiques.

Pour N. Sarraute, "Shakespeare a eu de la chance quand il écrivait *Hamlet* car Freud n'est pas venu mettre ses lunettes là-dessus..." (Huppert, 1994: 11).

Certes, Sarraute reconnaît les mérites de la psychanalyse, l'une des plus grandes innovations théoriques du XXe siècle. Mais elle prétend la refuser parce que le système fixe de classification pourrait empêcher l'art littéraire en catalogant les sensations. Sarraute affirme, dans un entretien de 1990, que l'écrivain, devrait chercher une nouvelle vision du Moi ou de la vie intérieure qui reste inexplorée (Rykner, 2002: 184):

Que des gens qui ont des problèmes, comme chacun de nous en a, puissent en parler avec leur médecin et se faire soigner ainsi, je vous le concède. Mais la psychanalyse n'a pas d'intérêt pour la littérature. Je crois que l'écrivain doit s'attacher à quelque chose qu'il ressent et qu'il ne connaît pas encore. S'il ne peut le percevoir qu'à travers des catégories établies par un autre, cela n'a pas d'intérêt. (...) si Shakespeare avait connu l'oeuvre de Freud, comment diable aurait-il écrit *Hamlet*? Les catégories freudiennes se seraient interposées : la fixation sur la mère, etc.

C'est ainsi que pour Sarraute, même les notions freudiennes ne peuvent pas s'appliquer à la création littéraire. Voici une de ses justifications, donnée pendant un entretien avec M. Pardina dans *Le Monde* (26 février 1993: 29):

Freud montre un univers qui n'a rien de commun avec ce que je cherche à écrire. Un univers qu'on ne peut découvrir qu'à travers les catégories freudiennes toujours identiques et simple. Je trouve ses théories extrêmement réductrices et simples.

D'ailleurs, nous pouvons sentir dans son oeuvre que les personnages servent parfois de porte-parole de N. Sarraute pour exprimer leur antipathie envers la psychanalyse et la pratique de la médecine de Freud qui subit tout d'abord, dans la formulation de ses concepts, l'influence des acquis de la psychiatrie du XIXe siècle. Le "je" narrateur dans son deuxième livre publié en 1948, intitulé *Portrait d'un inconnu*, est un des meilleurs exemples de ce cas*. Il cherche toujours "l'autre aspect", pour mieux comprendre les gens et leur vie intérieure sans faire une analyse systématique.

La réflexion critique de ce narrateur à l'égard des méthodes de la psychiatrie est bien manifeste dans ce morceau (N.S., 1996: 47-48):

(...) Cette bordure me fait toujours penser au collier de barbe qui pousse si dru, dit-on, sur le visage des macchabées. Je sais bien que ces sortes d'impressions ont dû depuis longtemps avoir été analysées, cataloguées avec d'autres symptômes morbides : je vois très bien cela dans un traité de psychiatrie où le patient est affublé pour la commodité d'un prénom familial, parfois un peu grotesque, Octave ou Jules. Ou simplement Oct. h. 35 ans.

* Voir aussi le cas de son roman, *Le Planétarium*, où les personnages parlent de la porte ovale. D'après une certaine analyse psychanalytique, la porte ovale pourrait symboliser un lesbianisme. C'est un personnage russe qui nous explicite avec un ton ironique qu'il y a des portes ovales partout dans les églises russes. (N.S., 1996: 343)

Dans ses périodes de “vide” ou de “mal-mal”, Oct. h. 35 ans répète que tout a l’air mort. Toutes les maisons, les rues, même l’air, lui paraissent morts : “On sent partout des enfances mortes. Aucun souvenir d’enfance ici. Personne n’en a. Ils se flétrissent à peine formés et meurent. Ils ne parviennent pas à s’accrocher à ces trottoirs, à ces façades sans vie. Et les gens, les femmes et les vieillards, immobiles sur les bancs, dans les squares, ont l’air de se décomposer.”

Je vois très bien cela. J’ai même dû voir cela, presque dans les mêmes termes, dans un traité de psychiatrie. Mais cela ne m’humilie pas. Je ne cherche pas l’originalité. Je ne suis pas sorti pour cultiver mes sensations personnelles, mais pour voir – je le désire de toutes mes forces – “l’autre aspect” ; celui dont on ne parle pas dans les livres de médecine tant il est naturel, anodin, tant il est familier ; celui que voient aussi Octave ou Jules dans leurs moments lucides, pendant leurs périodes de calme.

De plus, Sarraute remarque que les psychanalystes se trompent au sujet de son oeuvre. Elle confirme dans un entretien que c’est “presque toujours entièrement faux”. (Rykner, 2002: 184) L’oeuvre sarrautienne souligne, en effet, l’importance des données immédiates de l’expérience vécue de l’art littéraire qui dépasse le moi superficiel de la psychologie et de la psychanalyse de son temps pour découvrir un moi plus profond, une existence singulière et unique.

La lecture psychanalytique, selon Sarraute, ramène tout à des catégories connues, faciles, éprouvées mais qui détruit la richesse intérieure, trop complexe et inexplicable. Elle l’a remarqué dans un entretien de 1973 avec Guérin-Wright (N.S., 1996: 1823):

La psychanalyse nous fait retomber dans d'autres choses qui sont de pures conventions – des conventions extrêmement grossières et générales qui s'appliquent absolument à tout...

(...) Alors, c'est toujours la même chose – il y a le complexe oedipien, il y a tout ce que vous savez. Et c'est le cliché par excellence, parce que là-dedans je ne voyais aucun complexe d'Oedipe. On peut en voir partout et nulle part... (...)

Pour Sarraute, les sciences trop objectives et mécaniques ne peuvent pas vraiment expliciter la vie intérieure. C'est ainsi que les protagonistes de ses pièces critiquent souvent le danger de l'approche psychanalytique en analysant leurs proches. Dans sa pièce, *C'est beau*, par exemple, les personnages principaux; "ELLE" et "LUI", font une réflexion critique sur la manière de s'occuper du bien-être d'une femme enceinte et sur les moyens d'élever les enfants afin de former une bonne personne saine selon la théorie sur l'évolution psycho-intellectuelle de son époque. De plus, ces deux protagonistes, représentant les parents, ne trouvent pas d'analyse satisfaisante pour expliquer le comportement et la réaction de leur fils. (N.S., 1996: 1456-1459)

De même, dans *Isma*, les protagonistes pensent que leurs amis ont tort de classer et analyser les sensations inconnues que les Dubuit provoque en eux. Leurs amis ont tort de commencer par les simplifier et à les réduire à des catégories superficielles; "antipathie", "jalousie", "hypocrisie", "obséquiosité", etc. Les protagonistes trouvent qu'aucun langage, aucune catégorie ne peut recouvrir ce qu'ils éprouvent. Ils sont donc contre une analyse systématique et contre des étiquettes toutes faites.

C'est pourquoi ils affirment souvent à leurs amis que c'est un faux pas: "Pas les complexes. Les refoulements. Les regressions. Les fixations infantiles... Pas ça: le préfabriqué. La confection. Les passe-partout. (N.S., 1996: 1433) Ou encore: "Je vois où vous allez nous entraîner... Pas vers ça. (...) Pas vers la jalousie. Pas vers le complexe d'infériorité." (N.S., 1996: 1434)

De toute façon, l'hypothèse du travail de N. Sarraute semble se fonder sur le contexte contemporain, notamment sur la découverte de l'univers invisible qui marque le progrès scientifique du XXe siècle: l'univers atomique et microscopique. Pour elle, les mouvements psychiques chez les êtres humains deviennent la trame de la littérature vivante de son temps.

C'est ainsi que le drame microscopique se raconte principalement dans l'écriture sarrautienne. Elle peint une humanité et ses impressions diverses: de vagues petits malaises, une angoisse fugitive ou, en revanche, un sentiment d'exaltation, dans un cadre familial et amical, à travers les interactions banales de la vie quotidienne.

Et son écriture du psychisme nous fait sentir ce qui précède et ce qui suit les échanges interpersonnels. Ou plus nettement, elle fait éprouver les vibrations souterraines par le rythme et la répétition en maniant poétiquement le ton, le son et le poids des mots.

Pour pouvoir exprimer ce qui est inexprimable, elle fait également appel à de nombreuses métaphores scientifiques. On peut trouver des exemples frappants dans sa pièce, *Elle est là*, par exemple, quand le personnage principal, H. 2 cherche à expliciter l'idée de F. en le comparant à "une bête nuisible... qui vit, qui prospère... impossible de l'atteindre, de la..." (N.S.,1996: 1475). Et il croit que "c'est un germe dangereux" qui tente de nous contaminer. D'après Rykner, dans cette optique, Sarraute anticipe la réflexion de Morin* qui déclare ainsi: "les idées sont dotées d'une vie propre parce qu'elles disposent, comme les virus, dans un milieu (culturel/cérébral) favorable, de la capacité d'autonutrition et d'autoreproduction." C'est la raison pour laquelle H. 2 justifie qu'il faut "désinfecter... assainir" la vérité intérieure dans la tête de F. qui vit et se développe rapidement comme une épidémie. (N.S.,1996: 1480)

Par ailleurs, Sarraute explique, elle-même que l'invisibilité du tropisme, pourrait être aussi comparée avec celle des microbes (Benmussa, 1999: 38):

* Edgar Morin, (1921) penseur et sociologue français, l'auteur de *L'Esprit du temps*, ect. La phrase que Rykner cite est parue dans le quatrième volume de son oeuvre, *La Méthode* (1991).

Quand on a l'impression qu'il ne se passe absolument rien, c'est à ce moment-là qu'en regardant au microscope et au ralenti je vois des choses vivantes qui paraissent énormes.

Et pour Sarraute, les mouvements intérieurs “existent comme le mouvement invisible des particules atomiques.” (N.S., 1996: 2082) C'est toujours au-dessous de la surface des choses et par-derrrière les mots que se dirige l'attention de l'auteur. D'après un certain nombre de critiques, il n'est pas malaisé de croire que l'activité de N. Sarraute en tant qu'écrivain est très proche de celle des chercheurs scientifiques. Magny (1959) trouve que Sarraute possède un art qui “s'apparente à la micro-physique”. Vuillemier (1967) critique que la conception sarrautienne est proche de la théorie einsteinienne. Et Cournot (1998) considère que Sarraute est comme “un scanner”. Ainsi, l'écriture du tropisme serait considérée comme “la littérature de laboratoire”* (Dugast-Portes, 2001: 22).

Pourtant l'écriture du tropisme, d'après la justification subtile de N. Sarraute, ne s'oriente pas vers une entreprise scientifique dont le discours est objectivement informatif. Et elle souligne l'ordre non logique de sensations: “je ne pense pas faire des découvertes dans le domaine scientifique de la psychologie comme l'ont fait les psychologues. Il ne s'agit pas de rivaliser avec les savants, mais de traduire des impressions qui sont plutôt d'ordre poétique.” (N.S., 1996: 2039)

Ou plus précisément, le tropisme dont le sens et la définition ne peuvent pas être directement transmis, trouve sa meilleure transposition grâce à l'écriture littéraire dont la parole essentielle n'est pas d'un simple instrument d'information.

* Nous notons encore, avec la conception présentée dans *Dictionnaire International des Termes Littéraires* (2004), que “la littérature expérimentale” poursuit l'évolution annoncée dès l'époque d'Hegel où l'on commençait à douter de la possibilité d'une représentation fiable du réel à travers la langue. Par nécessité de s'exprimer hors des conventions, les auteurs développent un certain nombre de techniques de production de textes permettant d'obtenir une écriture littéraire plus adaptée à la réalité du XXe siècle que la littérature conventionnelle. Dans cette optique, “la littérature de laboratoire” de N. Sarraute est très proche de la littérature expérimentale.

Pour transcrire l'intériorité inanalysable, l'auteur du tropisme privilégie l'art, non pas la science (N.S.: 1996: 1685):

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

N. Sarraute constate que pour mieux traduire les mouvements intérieurs, "le langage brut"* n'est pas suffisant. La littérature doit primer "le langage essentiel" qui ne peut pas "être un simple instrument, une pure transparence qu'on traverse en toute hâte pour voir ce qu'il y a par-dérrière." (N.S., 1996: 1696)

Outre cela, l'auteur a aussi besoin d' "une forme sensible" qui laisse le maximum de place à la spontanéité en prise directe avec le jaillissement du vécu. Sarraute a bien attesté l'importance de cette forme dans une conférence en 1959 à l'université de Lausanne (N.S., 1996: 1645):

... la différence entre l'oeuvre scientifique et l'oeuvre d'art est trop évidente. La réalité que l'oeuvre d'art révèle n'est pas d'ordre rationnel. Pour communiquer, il faut une forme sensible. Sans cette forme, il n'y a pas de communication possible, la forme étant le mouvement même par lequel la réalité invisible accède à l'existence.

* Sarraute, dans son essai théorique, *Le Langage dans l'art du roman*, a noté qu'elle a emprunté cette idée de faire la distinction entre "le langage brut" et "le langage essentiel" à Mallarmé, qui se trouve dans *Crise du vers*. (N.S., 1996: 1684) Le renouvellement formel de la littérature de ce grand poète est une des grandes sources d'inspirations pour des écrivains expérimentaux, y compris Sarraute.

Par cette forme, elle est recréée, ou même, si l'on veut, créée, condensée, rendue visible, éclatante, douée d'un pouvoir de pénétration qui lui permet de briser toutes les résistances que lui opposent les habitudes de sentir des lecteurs et de parvenir jusqu'à ces régions de leur subconscient ou de leur inconscient, où elle s'implante, où elle se nourrit, où elle prend vie.

En privilégiant la forme sensible, le tropisme malgré son apparence biologique, se réalise sous une forme artistique et échappe à la froideur scientifique. Selon Sarraute, l'écrivain est "avant tout un artiste, qui donne forme à l'informe, parole à l'informulé, rythme et mouvement à l'existence" (Nadeau: 1957).

2.2.3 La forme sensible

Il faut remarquer que la peinture et la musique jouent un rôle important dans l'univers sarrautien, tant dans sa pratique personnelle que dans ses conceptions esthétiques, ainsi que ses innovations littéraires. N. Sarraute, depuis sa jeunesse, adore les révolutions artistiques et les grands artistes, notamment Schubert, Picasso, Cézanne et Paul Klee, qui soulignent l'importance de nouvelles formes artistiques. L'œuvre d'art pour elle est la vie (éternelle) et la mort. Comme elle l'a avoué dans un entretien (Huppert, 1997: 13): "la fixité de la peinture me donne une impression d'éternité" et "la musique est un miracle."

D'après Sarraute, à l'instar de grands artistes contemporains, le réel connu et facilement perceptible n'a aucun intérêt pour la création artistique. En voici sa justification, parue dans son essai critique, *Roman et réalité* (N.S., 1996: 1644):

Il y a la réalité que tout le monde voit autour de soi, que chacun pourrait percevoir s'il se trouvait en face d'elle, une réalité connue, ou qu'il serait aisément possible de connaître, une réalité qui a été prospectée, étudiée depuis longtemps, exprimée dans des formes elles-mêmes connues, reproduites mille fois et mille fois imitées. (...)

“L'oeuvre d'art”, disait Paul Klee, “ne restitue pas le visible. Elle rend visible.”

Cet invisible que l'oeuvre littéraire rend visible, qui n'est pas la réalité évidente, banale, déjà dévoilée, connue, prospectée en tous sens, et que chacun peut percevoir sans efforts, qu'est-ce que c'est? (...) C'est quelque chose dont Cézanne disait que cela “s'enchevêtre aux racines de l'être, à la source impalpable des sentiments.

Notons aussi que Sarraute a choisi les peintures de ses artistes préférés pour la couverture de ses livres de poche dans la collection “Folio”. Pour la couverture de ses deux livres, *Entre la vie et la mort* et *Vous les entendez?*, elle a bien choisi les peintures de Klee. Pour la couverture de *Martereau, Nu descendant un escalier* de Duchamp, pour *Ici, L'Homme à la pipe* de Picasso, etc. Car pour Sarraute, l'oeuvre artistique, surtout l'art abstrait, fait ou pourrait faire quelque chose que le langage ordinaire ne peut pas dire et elle arrive à faire coïncider instant et émotion fugitive. Ces couvertures, même avant de lire les livres, inviteraient le lecteur à ressentir les vibrations infimes, l'essentiel intérieur que ces grands peintres, y compris Sarraute, s'évertuent à représenter.

D'ailleurs, Sarraute cite et critique souvent les remarques des artistes bien connus dans son oeuvre littéraire ainsi que dans son discours critique. Dès ses premiers livres, les références artistiques sont nombreuses.

Dans ses *Tropismes*, elle parle de Van Gogh et Maurice Utrillo. Dans *Portrait d'un inconnu*, Manet, Le Greco, Franz Hals. Dans *Les Fruits d'or*, elle critique Courbet. Dans *C'est beau*, Mozart, Webern, Boucourechliev, etc.

De plus, Sarraute espère aussi que “la littérature, comme tout art, est en perpétuel mouvement, en perpétuelle évolution.” (N.S., 1996: 1648) Ainsi, il faut toujours les formes et les techniques artistiques pour mieux transmettre la substance inconnue et pour faire revivre les sensations inexprimables au lecteur. Elle souligne notamment les vibrations psychiques qui sont antérieures à toute formulation, à toute logique, à toute explication et à toute analyse. Selon sa justification, l'oeuvre littéraire, comme la peinture et la musique, est intraduisible. Et elle affirme: “(...) il est aussi impossible de raconter un roman ou un poème que de raconter un tableau ou une oeuvre musicale.” (N.S., 1996: 1706)

Sarraute croit toujours au pouvoir communicatif de l'art. Pour elle, l'art moderne, s'orientant vers l'abstraction, ne prétend jamais représenter ou se substituer au réel, mais essaie de rendre possible l'accès de ce dernier. C'est ainsi que “Nathalie Sarraute écrit comme on peint, soignant les à-plat” (Delbourg, 1995: 14). Et elle sait habilement créer “la peinture de l'invisible”. (Raynouard, 2003: 2) D'après Tadié, elle est “la musicienne de nos silences.” (Angremy, 1995: 6/7)

En effet, les arts musicaux et picturaux servent toujours à Sarraute de point de repère dans le développement de sa pensée et sa pratique sur l'art littéraire. Visant à rendre sensible l'univers invisible, qui est saisi à l'instant de son surgissement, elle joue avec la blancheur textuelle, avec la prose rythmée et notamment avec le silence. Elle penserait que plus l'artiste fait le vide, les récepteurs actifs “font le plein” de sens.

Dès son premier livre, ou plus précisément dès son *Tropisme I*, l'auteur parle de “L'Exposition de Blanc” qui nous fait penser à une sorte de monochrome blanc (négation de la couleur). D'après la critique de Lequenne (1989), “Nathalie Sarraute n'a pas sa place sur les planisphères de la littérature, sinon au Pôle, là où il n'y a que du blanc.”

Selon Verdrager (2001: 148), “la référence au monochrome permet de caractériser la quête d’absolu de N. Sarraute tout en l’inscrivant dans les problématiques de l’art contemporain.” Il lui semble que c’est symboliquement “la littérature pure” chez N. Sarraute que les critiques admirent parce que “le basculement de la couleur à la blancheur autorise le passage à la pureté” Et Verdrager fait aussi remarquer que les blancs, chez N. Sarraute, sont à la fois représentés dans l’ordre visuel et sonore (2001: 147):

Au faite des sommets littéraires, l’auteur aérien atteint une limite et cette limite est généralement représentée, dans l’ordre optique, par la blancheur et, dans l’ordre acoustique, par le silence. Cette expérience absolue nous permettra de voir que c’est aussi à la limite de la littérature que N. Sarraute s’aventure, aux confins des lettres et de l’art.

Au XXe siècle, les écrivains, dits les avant-gardes, font un usage de la typographie* conçue comme signe d’innovation. La littérature, et surtout la poésie, donne parfois l’importance particulière au blanc typographique comme procédé de présentation. Un coup d’oeil sur le graphisme, on trouve que l’écriture sarrautienne est “blanche comme neige”. (Verdrager, 2001: 148) Alors, il nous semble que Sarraute accorde beaucoup d’importance littéraire à la pratique des blancs. Au niveau de la physiologie textuelle, on pourrait ainsi dire que les blancs sont les techniques distinctives de l’écriture du tropisme. Nous noterons, avec Mauriac (1986: 425), que dans l’écriture sarrautienne, “ce sont les blancs qui sont à lire.”

* Selon *Le Dictionnaire du Littéraire* (2002: 609), la typographie désignait, à l’origine, l’art d’assembler les caractères de plomb en vue de l’impression. Le sens du mot a ensuite été étendu à l’ensemble des techniques d’impression en relief, par opposition aux procédés d’impression à plat, dont l’offset. Aujourd’hui, la typographie retentit sur sa matérialité et comme telle, engage la forme, le sens et la lecture. (...) La typographie est donc devenue une dimension importante de l’organisation intellectuelle de l’écrit.

Dans l'écriture tropismique, on peut distinguer deux emplois particuliers du blanc typographique: le blanc qui est représenté par les trois points et le blanc, plus grand qu'un interligne ordinaire, qui sépare les paragraphes. Les exemples sont nombreux dans tous ses ouvrages littéraires. Dans *Vous les entendez?*, par exemple, il existe partout les phrases inachevées ou trouées de points de suspension et le blanc interlinéaire ou les intervalles entre les paragraphes. Le livre se termine ainsi (N.S., 1996: 834):

Ils s'approchent et se tiennent devant elle dans un pieux silence. Les amis se penchent et lisent respectueusement l'inscription... - Tu te souviens quand l'un d'entre nous avait dit étourdimement que c'était une sculpture crétoise? Quel crime! Mon père avait envie de le tuer... hochant la tête... Ah, ce pauvre papa... Mais vous savez que si nous voulons tout voir... Et je suis sûr que vous n'osez pas révéler tous vos projets... Je parie qu'il va falloir aller au Panthéon, faire un pèlerinage au Père-Lachaise... Vous voyez, nous avons encore beaucoup de pain sur la planche...

Leurs rires s'égrènent... Des rires insoucians. Des rires innocents. Des rires pour personne. Des rires dans le vide. Leurs voix font un bruit confus qui s'affaiblit, s'éloigne...

On dirait qu'une porte, là-haut, se referme... Et puis plus rien.

Les trois paragraphes à la fin de son roman, *Vous les entendez?*, que nous avons citées ci-dessus, nous mènent encore à une situation en suspens ou une question ouverte par ce petit récit, organisé autour d'une seule scène où les deux vieux amis dans un salon sont en train d'admirer une oeuvre d'art: la statue en pierre précolombienne d'une bête. En effet, l'écheveau des tropismes se tisse dès le début du livre, à cause des rires des enfants que le père entend fuser du premier étage, quand son ami a posé la statue sur la table en disant ainsi: "Vous avez une pièce superbe. Elle mériterait de figurer dans les musées." Les blancs dans cette page nous plongent infiniment dans l'univers inconnu que l'ambiguïté des rires des enfants, provoque et suscite toutes sortes de questions possibles et troublantes, portant, non seulement sur une oeuvre d'art mais sur l'esthétique ainsi que sur la nature du rapport entre parents et enfants.

Pour Pascaud (1990), ce "vide" très calculé, ce manque ostensible, jaillit avec plus de force. Et chez Sarraute, la vacuité du blanc linéaire se double souvent par le blanc interlinéaire. Ou plus précisément, les points de suspension dans l'écriture sarrautienne refusent principalement la clôture et fonctionnent aussi "comme un appel d'air particulièrement puissant de commentaires visant à combler ces vides en les gonflant à bloc". (Verdrager, 2001:148)

Claude Régy a d'ailleurs explicité magnifiquement le vide de l'écriture tropismique, découpée par les trois points, qui laisse irrésolue la question de la signification ainsi que de sensations (Rykner, 2002: 164):

(...) il faudrait compter les points de suspension de l'oeuvre entière de Nathalie. Je pense que ça remplirait un livre, au moins un. Et ce n'est pas un hasard. (...)

La phrase ne se finit pas, il y a des trous que nous devons, comme nous pouvons, reconstituer ce qui n'est pas dit, les prolongements et les antécédents.

Ce qui est très difficile c'est qu'il faut à la fois être dans ce qui précède l'écriture et dans ce qui la suit.

Toute lecture provoque un ordre de sensations très diverses, très complexes et très difficiles à analyser, et qui se prolongent très au – delà de la lecture proprement dite. Ce travail se fait pendant qu'on est en train de lire et se prolonge quand le livre est refermé.

C'est même là que l'essentiel se passe. Et le rôle du silence est de faire entendre tout ce néant qui est en fait très chargé de sens et d'émotions. (...)

Le blanc interlinéaire dans l'écriture sarrautienne pourrait ainsi nous plonger dans le vide doublé et dans le silence plus durable. Tout ceci nous pousse aussi vers une hyperinterprétation.* Comme l'a fait et bien élucidé Alphand (Verdrager, 2001:148-149):

(...) un sens possible de ces intervalles (entre les paragraphes) dans l'oeuvre de Nathalie Sarraute, *blancs* manifestes, troublants, failles où l'exploration se complaît nécessairement.

(...) ces écarts pourraient accentuer le flottement des points de vue: entre deux paragraphes est ménagé l'espace du débordement; un temps; le texte a roulé sur lui-même; nous passons du noir au blanc, traversant les contraires, intervalles entre les êtres, entre les idées; partout des lacunes, lieux de l'oubli, moments de la mutation; ils disent aussi le caractère de l'oubli, moments de mutation; ils disent aussi le caractère inexplicable de ces revirements, le secret des origines.

* Terme utilisé par Mazaleyrat et Molinié, dans leur *Vocabulaire de la stylistique* (1989: 48) où les deux auteurs mettent en garde contre une hyperinterprétation de tous les blancs, notamment dans l'usage du discours dans la vie quotidienne.

L'écriture du tropisme fait appel à la peinture et à la musique qui révèlent la réalité intérieure, existant hors des mots. Visant à raconter l'irracontable, N. Sarraute, dans l'ordre acoustique, donne de l'importance à la prose rythmée, voire musicale et au silence qui sont étroitement liés au blanc typographique.

Dans son roman, *Entre la vie et la mort*, par exemple, Sarraute, pour provoquer le fait d'écrire, met en scène un écrivain qui fait toujours une réflexion sur le travail de l'écriture. Et visant à rendre la chose sensible sans la détruire, cet écrivain, tout comme Sarraute, travaille comme un compositeur (1996: 662):

(...) Ils se déploient, le fil qui les traverse se tend, ils vibrent... il écoute comme s'épandent leurs résonances... Seul avec eux, lui-même complètement redressé, hors de la substance molle et fade où il était plongé, il s'enchant de leurs mouvements, les place et les déplace pour qu'ils forment des arabesques plus savamment contournées. Leur vibration s'amplifie, c'est maintenant une musique, un chant, une marche scandée, les rythmes se créent les uns les autres, des mots comme attirés arrivent de toutes parts... il suit, fasciné, leurs mouvements, ils montent, descendent, s'élancent encore et retombent. Il les guide avec précaution. Les voilà maintenant comme habitués qui se soumettent tout seuls à un certain rythme... Ils se pressent, s'élèvent... Il attend le moment où parvenus à une certaine hauteur d'eux-mêmes ils retomberont.

Les mots maintenant ont plus d'éclat, il s'en présente toujours d'autres, plus rares, plus exquis, les jeux de leurs nuances, de leurs miroitements sont plus subtils, leur mélodie est plus savante, elle se fait toujours plus ample, comme produite par un concert d'instruments... (...)

Un certain nombre de lexique dans ce fragment: “résonances”, “vibration”, “musique”, “chant”, par exemple, montre un souci de rythme et d’harmonie de musicalité. Et les mouvements qui “montent, descendent”, s’élancent encore et retombent” font également penser aux différents sons des instruments musicaux qui se font entendre en même temps et se synchronisent en une seule voix harmonieuse. Tout ceci donne une image métaphorique de la polyphonie de l’écriture sarrautienne. On peut dire que c’est le chant polyphonique qui fait vivre et revivre l’expérience tropismique.

Il nous semble aussi que Sarraute ne pratique jamais le mode narratif du roman traditionnel. Dépassant les distinctions entre focalisation externe, interne et zéro, Sarraute fait souvent une réflexion critique sur les instances focalisatrices et sur le réel. Et on va voir que chez elle, il n’existe que le récit à voix multiples, en variant le point de vue. Ses personnages racontent toujours les micro-récits et nous donnent la répétition-variation, ou plus précisément, les interprétations différentes et discutables. Le lecteur se trouve ainsi dans le soupçon et l’incertitude. Encore faut-il noter que Sarraute, un des premiers inventeurs des techniques focalisatrices, donne aussi l’importance à l’effet-point de vue qui influe sur la construction du sens.

Et le narrateur dans l’oeuvre sarrautienne devient souvent un interprète bien hésitant qui nous fait réfléchir comment pouvoir distinguer entre “le vrai, le faux et le faire croire”*. Dans *Martereau*, par exemple, la même scène est reprise dans les quatre versions différentes. Selon N. Sarraute, “il aurait pu y en avoir quarante”. (N.S., 1996: 1703) Cette répétition-variation commence par l’hésitation du narrateur qui est explicitement marquée par les points de suspension et par l’intervalle entre les paragraphes (N.S., 1996: 291):

* D’après Robbe-Grillet, “le vrai, le faux et le faire croire” sont devenus plus ou moins le sujet de toute oeuvre moderne. (1963: 159)

(...) C'est vrai : ce n'est pas si simple... J'ai besoin de réfléchir, de regarder d'un peu plus près... de ruminer encore un peu...

Tout a dû se passer le mieux possible. On s'est serré les mains une dernière fois sur le palier. Mon oncle comme il fait, quand il a un des ses élans de tendresse, a retenu entre ses deux mains la main de Martereau, il paraissait ému... "A bientôt, à très bientôt, et merci encore, merci. Non, c'est chic ce que vous faites là... Ah ! il est bon de savoir qu'on peut encore trouver de vrais amis sur qui on peut compter. (...)"

A partir des phrases les plus banales, des gestes les plus généraux et des faits anodins, le narrateur met tout en question. Au commencement, le narrateur pense que Martereau est heureux; "il n'y a rien d'autre en lui maintenant qu'un sentiment de confiance joyeuse." (N.S., 1996: 291). Mais petit à petit, il trouve les indices qui pourraient montrer un léger malaise et puis une angoisse chez Martereau. Il nous semble aussi que chaque version est possible et vraie.

Selon N. Sarraute, ce sont les quatre versions différentes qui sont simplement "choisies dans la masse infinie de ces virtualités que l'imagination fait surgir, dont aucune n'a sur l'autre l'avantage d'une réalité ou d'une vérité plus grande". (N.S., 1996: 1703) Alors, la mise en quatre versions successives est donnée comme une suite d'hypothèse du narrateur. Ce sont les versions imaginées, les rêveries d'un personnage anonyme. Et on ne sait pas quelle version correspond à la réalité.

Cette technique de N. Sarraute, apparentée à la variation musicale, est adaptée et bien développée par les romanciers novateurs, sous le nom "la focalisation sur l'omniscience multi-sélective", considérée comme une des caractéristiques essentielles du Nouveau Roman. (N.S., 1996: 1703).

Le retour d'une même scène en donnant lieu à des développements variés devient un procédé que N. Sarraute utilise et adapte beaucoup dans *Le Planétarium*, "*disent les imbéciles*", *Tu ne t'aimes pas* et *Ouvrez*. En bref, N. Sarraute donne toujours l'importance aux micro-récits à voix multiples. Et d'après la remarque de Zeltner-Neukomme, chaque récit se passe de voix en voix, en une "polyphonie orchestrée" (Zeltner-Neukomme, 1961: 32)

Il faut aussi remarquer que le terme de polyphonie*, selon *Dictionnaire d'analyse du discours* (2002: 444), est emprunté à la musique "qui réfère au fait que les textes véhiculent, dans la plupart des cas, beaucoup de points de vue différents: l'auteur peut faire parler plusieurs voix à travers son texte. Nous noterons, avec le dictionnaire, que l'on parle de "polyphonie" s'il s'établit dans le texte un jeu entre plusieurs voix. C'est notamment cette dernière que N. Sarraute pratique dans son écriture tropismique en mettant l'accent sur l'effet artistique qui pourrait revivre les sensations originelles.

D'après Roulet (Roulet et al, 2001), l'organisation polyphonique occupe une place centrale dans l'écriture sarrautienne. Et quant au cadre interactionnel, Roulet explicite que dans son roman, *Le Planétarium*, par exemple, il existe "les différents niveaux d'interaction" (Roulet, 2003: 3-4):

L'auteure (*sic*), Nathalie Sarraute produit un texte, destiné à un public de lecteurs, dans lequel, (...), Alain assume le rôle du narrateur. Il raconte une conversation entre lui-même et Germaine, qui se déroule en présence de trois jeunes gens. A chacun de ces niveaux d'emboîtement peuvent apparaître des discours représentés.

* Ce terme était en fait assez courant dans les années 20. Bakhtine lui donne, dans son livre célèbre sur Dostoïevski (1929), où il étudie les relations réciproques entre l'auteur et le héros dans l'oeuvre et il résume sa description dans la notion de polyphonie. (...) En France, O. Ducrot a développé une notion proprement linguistique de la polyphonie dont il se sert pour ses analyses de toute une série de phénomènes linguistiques. (*Dictionnaire d'analyse du discours*, 2002: 444)

Le texte de Sarraute est donc polyphonique à plusieurs niveaux : tout d'abord, dans la mesure où l'auteure (*sic*) représente dans chaque chapitre le discours d'un personnage-narrateur différent; ensuite, dans la mesure où ce personnage-narrateur représente dans son discours des dialogues entre les personnages; enfin, dans la mesure où chacun des personnages, dans son discours, peut représenter les discours de son interlocuteur ou d'autre personne.

N. Sarraute souhaite toujours expérimenter la polyphonie avec des jeux de plus en plus complexes. Et à l'instar des artistes modernes, elle s'intéresse à l'abstraction. Dans son oeuvre inclassable* très voisin du dialogue théâtral, créée en 1989, *Tu ne t'aimes pas*, par exemple, elle joue avec l'écriture polyphonique où il n'existe que le bavardage à voix changeantes, sans aucun texte descriptif. Sans queue, ni tête, la conversation à voix multiples commence brusquement. Voici la première page de ce livre (N.S., 1996: 1149):

- "Vous ne vous aimez pas." Mais comment ça? Comment est-ce que 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'adresse qu'à toi.

* Un critique qui signe "J.C." justifie et demande ainsi: "Plus de deux cents pages d'un dialogue indéterminé. On ne sait pas qui parle, ni dans quelle situation. Est-il légitime d'appeler "roman" ce long dialogue totalement abstrait?" (N.S., 1996: 1970). Il faut également noter que N. Sarraute a créé ce "roman" vingt-cinq ans après avoir écrit son premier texte théâtral, *Le Silence*.

- A moi? Moi seul? Pas à vous tous qui êtes moi... et nous sommes un si grand nombre.... Alors qui doit aimer qui dans tout ça?
- Mais ils te l'ont dit : Tu ne t'aimes pas. Toi... Toi... qui t'es montré à eux, toi qui t'es proposé, tu as voulu être de service... tu t'es avancé vers eux... comme si tu n'étais pas seulement une de nos incarnations possibles, une de nos virtualités... tu t'es séparé de nous, tu t'es mis en avant comme notre unique représentant... tu as dit "je"...
- Chacun de nous le fait à chaque instant. Comment faire autrement? Chaque fois que l'un de nous se montre au-dehors, il se désigne par 'je', par "moi"... comme s'il était seul, comme si vous existiez pas...
- Alors de quoi est-ce que tu t'étonnes... Qui moi? Qui n'aime pas qui? Mais moi, qu'es-ce que je suis? Mais (...)

On remarque tout de suite que le "tu" dans le titre ; "Tu ne t'aimes pas", qui annonce la question de l'amour de soi, est vite remplacé dès la première phrase par le "vous": "Vous ne vous aimez pas". Cette constatation nous fait voir qu'il s'agit plutôt d'un **polylogue**, non plus de **dialogue** entre deux personnes. D'ailleurs, ce sont le "vous tous" et "nous" qui confirment que c'est la conversation à voix multiples, mais en ignorant l'identité précise des interactants* différents.

* En analyse du discours, certains auteurs n'utilisent plus le terme d'actant mais en principe, ils préfèrent le terme d'"interactants" pour désigner les locuteurs et interlocuteurs de l'acte de langage. Cette notion, en tout état de cause, doit être distinguée de celle d'acteur. (*Dictionnaire d'analyse du discours*, 2002: 15)

Ainsi, on pourrait dire que N. Sarraute nous fait assister à un concert tropismique, concert qui s'ouvre à des interprétations différentes. Comme l'a bien remarqué Alphand (N.S., 1996: 1973):

Qui parle, dans ces dialogues qui serpentent, s'interrompent et se poursuivent d'un bout à l'autre du livre? C'est *nous* – la multitude innombrable des habitants d'un "je".

Sur ce point de vue, *Tu ne t'aimes pas* démontre une oeuvre qui va vers l'abstraction, la pureté qui témoigne une tentative de se débarrasser le plus possible de personnages, de narrateur ou de toute voix narrative. Sans texte narratif, ni descriptif, on ne trouve que les micro-dialogues sous une forme de simples tirets qui désignent le changement de réplique*. Est-il exagéré de dire que c'est une écriture idéale de Sarraute? Le lecteur n'entend que les discussions interminées et interminables des personnages anonymes et se plongent dans les vibrations psychiques. Minoque a expliqué justement l'abstraction et la pureté de la littérature au sens sarrautien qui prime le chant polyphonique du moi le plus profond qui est en réalité indéfinissable (N.S., 1996: 1960-1964):

(...) Sarraute s'efforce de faire de même, de créer un roman abstrait, épuré, où les mouvements intérieurs se passent de personnages, de noms, de tout l'aspect "social". (...)

Le texte de Sarraute nous fait pénétrer dans la citadelle assiégée d'un "moi" dont les voix innombrables refusent de s'accorder pour former un personnage définissable. (...)

* Ce livre n'a rien d'un roman conventionnel. On ne trouve pas d'intrigue, ni personnages au sens traditionnel, ni nombre exacte des interactants. Dans ses premiers ouvrages, *Portrait d'un inconnu*, *Martereau* et *Le Planétarium*, dits "une parodie romanesque", on trouve parfois le narrateur ou certains protagonistes nommés.

Les différentes voix se relaient pour composer un monde langagier d'où tout auteur, toute autorité semblent bannis. A quel narrateur attribuer le discours interrogatif de ce texte à voix multiples? La source d'où provient cet examen de la nature du "moi" et de l'amour de soi se trouve elle-même mise en question, incertaine, voire invisible; (...)

Outre cela, l'absence d'un narrateur pivot nous laisse une grande liberté pour mieux imaginer. C'est au lecteur de trouver les sources du discours qui sont souvent entremêlées. Parfois, il est impossible de les démêler avec certitude. Pour l'auteur du tropisme, l'art fait voir le monde sous des angles différents. Grâce aux formes et techniques musicales et picturales, elle trouve une sorte de langage essentiel, qui nous plonge dans le tropisme, "l'épiphanie d'une réalité proprement innommable."*

* L'expression utilisée par Rykner en analysant l'écriture sarrautienne (Rykner, 2002: 136). Le critique traduit et confirme ici le tropisme en "réalité proprement innommable". Il faut noter également que Sarraute appelle chaque morceau de ses tropismes, correspondant à l'émergence, une épiphanie qui tend aussi à suffire à elle-même. D'après *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, sous sa forme substantive au singulier et avec majuscule, l'Épiphanie désigne la fête qui célèbre la manifestation du Christ aux gentils dans la personne des Rois Mages, également appelée Jour des Rois. Des emplois figurés mais conformes à l'origine du terme ont toutefois vu s'étendre son champ d'application à des réalités ou des êtres non spécifiquement religieux, l'épiphanie devenant alors, avec une connotation sacrée héritée de son sens premier, un équivalent des termes d'*apparition*, de *manifestation* ou de *révélation*. Il faut remarquer que le sens spécifiquement littéraire ou esthétique de ce terme "épiphanie", trouve son origine dans l'œuvre de l'écrivain irlandais J. Joyce. Il a donné la définition originale de ce mot, dans *Stephen Hero*, première version, rédigée dans les années 1904 – 1907, de ce qui sera ensuite retravaillé pour devenir le *Portrait of the Artist as a Young Man*. (1916: 188)

L'état d'esprit en cet instant mystérieux a été repris par N. Sarraute dans ses essais théoriques. Certes elle admire les techniques de Joyce mais elle souhaite aller plus loin dans la voie de la création littéraire. Alors que celui-ci pratique le monologue intérieur et souligne l'irruption soudaine dans le champ de la conscience d'une réalité sensible, celle-là cherche encore les techniques diverses et met l'accent sur la persistance en nous de certaines impressions, mais sous une forme indéchiffrable, sans qu'on comprenne la raison de l'empreinte durable qu'elles ont laissée. C'est l'univers pré-conscient et prélinguistique qui intéresse N. Sarraute. L'écriture sarrautienne, en refusant de cataloguer le réel intérieur, de décrire "le souvenir clair", explore les terrains inconnus et nous présente la "sensation vague, une sensation virtuelle – ou à peine consciente – une sensation profondément enfouie ou fugitive" qui vient "grossir le stock de sensation" du récepteur. (N.S., 1996: 1691)

Pour transmettre la richesse de l'intériorité inexprimée, inexprimable et inanalysable, il n'existe pas de forme, ni technique, précédente, y compris le monologue intérieur, qui se suffit. Rykner nous explique ainsi: "Le tropisme ne s'exprime même pas sous la forme du monologue intérieur. Le procédé cher à Joyce n'est qu'un moyen de transcrire le discours que le personnage s'adresse à lui-même, et en ce sens il est plutôt un dialogue intérieur et déjà une mise en forme de la réalité psychologique." (Rykner, 1988: 36) Chez Sarraute, il faut privilégier les instants de révélation sous une forme plus abstraite et complexe.

Dans *L'Ère du soupçon*, N. Sarraute déclare que pour traduire les tremblements souterrains, les procédés précédents, y compris le monologue intérieur, ne sont pas suffisants (N.S., 1996: 1554):

tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot – pas même les mots du monologue intérieur – ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, (...)

N. Sarraute a consacré un essai critique, *Conversation et sous-conversation*, pour confirmer que les tropismes ne s'expriment pas sous les formes et les techniques du traditionalisme de son temps. Pour elle, les techniques antérieures sont admirables mais c'est pour traduire les sensations qui s'écoulent dans la conscience au niveau de l'expression verbale. Elle a souvent souligné les différences entre le monologue intérieur et sa propre technique, le prédialogue ou la sous-conversation. Dans un entretien de 1987, par exemple, elle a confirmé: "c'est tellement aux limites de la conscience que j'essaie de le décomposer. Le monologue intérieur, c'est un flot ininterrompu qui s'écoule au niveau de la conscience; au contraire, chez moi, c'est une action dramatique menée, dirigée, c'est toujours un drame avec différentes phases dramatiques." (Kaiser, 1987: 119)

Alors, pour exprimer le déroulement des tropismes, N. Sarraute déclare qu'elle souhaite plutôt une recherche continue. Et elle a créé le "jeu subtil, féroce" entre le dialogue et le prédialogue pour mieux transmettre ces vibrations imperceptibles. (N.S., 1996: 1606)

2.2.4 La sous-conversation

Le terme "la sous-conversation", a été inventé par Jean-Paul Sartre et utilisé pour la première fois dans la préface du deuxième livre de N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*. "La sous-conversation" est équivalent au terme "pré-dialogue", pré-dialogue que N. Sarraute utilise souvent dans ses ouvrages romanesques.

La sous-conversation est en principe la forme et la technique renouvelées pour remplacer la voix narrative. C'est aussi pour diminuer la dimension subjective et autoritaire de la narration. Il nous semble aussi que le terme "la sous-conversation" ou "le pré-dialogue" au sens sarrautien implique l'importance de la dimension essentiellement intersubjective.

Adert fait remarquer que le prédialogue ne se manifeste pas sous la forme du **monologue** intérieur qui présuppose la dimension subjective (Adert, 1996: 228):

Au regard de l'histoire des formes, il est intéressant de souligner ici qu'il ne s'agit plus de monologue intérieur, car la sous-conversation ne déploie pas ce qui se passe dans la tête d'un sujet entre les répliques du dialogue; elle réalise en effet l'éclatement de l'unité factice du locuteur, l'effacement des claires délimitations entre soi, l'autre et les autres.

D'ailleurs, en donnant l'importance à la participation active du lecteur et à l'esthétique de la réception, le récit possible au sens sarrautien est une création intersubjective plutôt qu'une production objective ou subjective. Comme l'a bien explicité Adert, en analysant *Le Planétarium* de N. Sarraute (Adert, 1996: 198):

(...) le texte sarrautien devient-il le pur et simple lieu d'affrontement entre une *conversation* et une *sous-conversation*
 (...) nous assistons à une totale disparition du narrateur (...).

Un nouveau *récit de paroles* s'invente, dans lequel la narration équivaut strictement à la *relation intersubjective* telle qu'elle est éprouvée par les protagonistes.

La sous-conversation ou le prédialogue est ainsi une sorte de dialogue implicite qui n'est pas réalisé pendant l'interaction, sous la forme du texte dialogué. Mais ce sont des interactions imaginaires ou virtuelles des voix abstraites, souvent anonymes, sous la forme d'un texte bref, voire un texte narratif. De cette perspective, selon la remarque de Roulet, le rôle du prédialogue dans l'oeuvre de Sarraute est généralement visé à donner des renseignements, des commentaires et à enrichir les données utiles à l'interprétation d'une conversation. (Roulet, 2003: 10)

C'est notamment dans *Les Fruits d'or** que N. Sarraute a réussi à réaliser le projet, pour rénover le roman dans l'ère de l'abstraction, qu'elle avait déjà annoncé dans son essai critique, *Conversation et sous-conversation*. Dans ce roman, on trouve principalement l'alternance de dialogue et de prédialogue. Pas de narrateur, ni personnage central, il n'existe que les personnages anonymes qui parlent d'un livre d'un certain Bréhier. Sous forme du dialogue, on trouve en général des discussions des personnages concernant la critique de ce livre. Et il nous semble que les personnages sont tous d'accord avec sa beauté.

Mais dans le prédialogue, il existe souvent des voix anonymes qui nous font penser que tout ce qui est dit n'est pas le vrai sentiment des personnages. Dans *Les Fruits d'or*, par exemple, après une adoration exagérée de ce livre, sous forme d'un texte dialogué, on peut voir que la sous-conversation surgit immédiatement (N.S., 1996: 562):

Mais pas moi, ni moi, ni moi, ni moi, vif, batifolant, je m'échappe, moi, ici je m'accroche, j'agrippe n'importe quoi, je ne le lâche pas, une brindille me porte, je suis si léger, tout mousseux, je pétille et brille, du champagne du vif-argent... je me tiens suspendu en l'air, je saisis n'importe quoi... "langage privilégié", "très neufs", "parfaits signes rythmiques", "tensions", "envols", "dimension intemporelle", "poème"... Mots bondissants, mots auxquels, plus léger qu'un duvet, je me suspens, mots impalpables et transparents, rythmes, vol, envols, cela me soulève, je vole, je survole, je m'élève à travers des mers de nuages. toujours plus haut, vers des ciels purs, azurs blancheurs immaculées, soleils, béatitudes, extases... (...)

* La première édition est parue chez Gallimard en 1963. Et cet ouvrage, que N.Sarraute a appelé un "poème" (N.S., 1996: 1841), a gagné le Prix international de littérature en 1964.

Cette sous-conversation est une voix anonyme qui commente les mots utilisés dans la conversation. Ce sont les mots qui représentent l'expression figée. Il nous semble aussi que les guillemets jouent un rôle important dans le procédé de la sous-conversation: "langage privilégié", "très neufs", "parfaits signes rythmiques", "tensions", "envols", "dimension intemporelle", "poème". C'est pour marquer que c'est le discours des autres. On pourrait percevoir la distance ironique du locuteur de ces mots. Pour N. Sarraute, ce que les gens ressentent au contact direct d'une oeuvre artistique dans la simultanéité est antérieur au langage. Les critiques d'autrui ne sont qu'un écran placé entre l'oeuvre et le récepteur. D'ailleurs, parler d'une oeuvre d'art, c'est toujours en parler médiocrement. Chaque petit morceau du prédialogue nous fait penser que les mots prononcés, les discussions passionnées et les critiques données, pendant la conversation deviennent absurdes. Dans le vrai moi, le plus profond d'une personne, tout ce que l'on pense et sent, ne peut être dit. Il nous semble que Adert a raison de dire que chez N. Sarraute "la conversation est vide, la sous-conversation est pleine" (Adert, 1996: 206) D'ailleurs, le prédialogue est aussi ce qui est interdit par les lois conventionnelles, les bienséances ou par les rites d'interaction. Dans l'oeuvre sarrautienne, la valeur esthétique et la sensation authentique sont souvent évoquées sous la forme du prédialogue. En voici un autre exemple frappant de la critique, sous la forme du prédialogue (N.S., 1996: 537):

(...) Vous entendez, vous, là-bas, on vous forcera à admirer, on vous enfermera dans l'admiration, on vous parquera, moutons bêlants, entourés de chiens... Tous ces gens qui font la fine bouche. Ces imbéciles... Je ne comprends pas Baudelaire⁷ et sa joie à les fréquenter. Moi, la seule pensée qu'ils existent me fait souffrir... il y a des moments où je voudrais les exterminer.

⁷Cette allusion nous fait penser au passage des *Journaux Intimes* de ce grand poète du XIXe siècle. Baudelaire note ainsi: "L'homme d'esprit, celui qui s'accordera avec personne, doit s'appliquer à aimer la conversation des imbéciles et la lecture des mauvais livres. Il en tirera des jouissances amères qui compenseront largement sa fatigue."

Cette voix anonyme, qui n'est pas d'accord avec les critiques de ses amis, ne sait pas comment réagir et doit encore respecter les règles de la politesse, la loi de modestie, et l'ordre social. Il faut noter également que ce prédialogue commence par l'adresse à la deuxième personne; "vous", qui semble dépasser les frontières de la conversation des personnages fictifs pour atteindre directement le ou les lecteur(s). Ce serait pour inviter les lecteurs à participer, non seulement aux discussions au niveau du dialogue mais au niveau du prédialogue.

N. Sarraute a bien plus tard explicité, en 1973, dans un entretien avec Germaine Brée, qu'elle souhaite toujours faire ressentir les mouvements souterrains à travers les discussions sur un objet artistique. Alors, on pourrait dire que le vrai intérêt de la sous-conversation chez Sarraute ne concerne pas une transcription fidèle ou satirique des commentaires critiques de son temps.

Mais ce sont les réactions spontanées chez les individus, qui se cachent derrière les jugements, les mots, les gestes et le silence. Elle explique aussi, dans un entretien, bien avant de créer *Les Fruits d'or*, qu'il est intéressant de "prendre un livre" et "de suivre sa destinée, son ascension et sa chute, et, plus particulièrement, d'étudier les tropismes générés autour de lui". (N.S., 1996: 1829)

On pourrait dire que les questions esthétiques et littéraires sont, en effet, les préoccupations dans l'écriture sarrautienne. Et toute action repose principalement ainsi sur les drames intersubjectifs entre les gens qui échangent des opinions et des intimités esthétiques. Dans sa pièce, *C'est beau*, par exemple, le fils, qui n'accepte pas le jugement de ses parents concernant la beauté musicale, entre en conflit avec eux. Quant aux parents, ils se sentent mal à l'aise, face à la réaction du fils (N.S., 1996: 1462):

ELLE et LUI : "c'est beau" sont des mots que nous n'osons pas prononcer en présence de notre propre enfant...

LUI : Vous comprenez? Les mots "c'est beau" ne sortent pas. (*À part*) Oh, mon Dieu, épargnez-moi, le coeur me manque... (*s'affermissant:*) Oui, voyez-vous... "C'est beau", dit devant lui, nous fait trembler, nous donne chaud... Oh, voilà, je l'ai dit... (...)

Devant son fils, le père doit prononcer cette expression sous une forme interrogative. Dès la première ligne de la pièce il lui demande; “C’est beau, tu ne trouves pas?”, pour réduire l’aspect autoritaire du jugement esthétique. Mais le fils se sent encore gêné. Car pour lui, la musique reste toujours le Beau inexprimable. Ses parents se trompent en pensant qu’il n’aime pas la musique. En réalité, ce qu’il déteste, c’est l’expression banale qui détruit la vraie beauté musicale. Tout se dit ainsi sous la forme du dialogue au théâtre (N.S., 1996: 1467):

ELLE et LUI, voix blanches : Tu ne trouves pas ça beau? Tu détestes ça... tout ça...

LE FILS, condescendant : Mais non, voyons... Il ne s’agit pas de ça... (...) c’est cette expression “C’est beau”... ça me démolit tout... il suffit qu’on plaque ça sur n’importe quoi et aussitôt... tout prend un air...

Ce sont les clichés qui énervent LE FILS. Il doit refuser l’expression banale et les étiquettes bien que son père soit furieux. (N.S., 1996: 1466) Dans ce sens, on pourrait dire que toute émotion est irréductible en termes communs. C’est ainsi que, dans *Le Silence*, la justification de H. 1 nous fait croire que son expérience esthétique est en fait irracontable sous la forme descriptive. Et son art poétique devient très ridicule, devant le mutisme de Jean-Pierre qui est considéré comme un grand poète (N.S., 1996: 1389):

Ce sont des choses auxquelles il ne faut pas toucher. C’est sacré pour vous, ces petits auvers. C’est l’intouchable. C’est ce qu’il ne faut manipuler que comme les objets du culte, revêtu des habits sacerdotaux. Cette profanation vous digne. Vous voulez me marquer votre désapprobation. Vous vous désolidarisez. C’est ça. Qui ne dit mot ne consent pas. Vous n’aimez pas qu’on galvaude... Comme je vous admire. J’aime cette intransigeance. Cette rigueur. Vous êtes un poète. Un vrai... Un poète... c’est vous...

Contre les critiques autoritaires, N. Sarraute souligne donc une multiplicité de points de vue, d'interprétations et de significations, même sous les jeux de ces deux dialogues: le dialogue explicite et le prédialogue. Car pour elle, rien n'est entièrement compris et perçu dans un regard unique. D'ailleurs, rien n'est absolument définissable dans cet univers relatif.

2.2.5 l'écriture de l'écart

Dans sa conférence de 1971, à l'occasion du colloque sur le Nouveau Roman, à Cerisy-la-Salle, N. Sarraute présente une nouvelle vision de la littérature et de la vie intérieure, contre les principes généraux des romanciers traditionnels et des romanciers novateurs qui sont convaincus qu'il y a le langage vidé de toute substance.

De plus, grâce à l'hypothèse de J. Monod*, N. Sarraute explicite qu'il existe un prélangage (N.S., 1996: 1699):

Ceux qui s'aventuraient, comme je l'ai fait moi-même, à affirmer timidement qu'il y avait dans l'esprit de chacun de nous des représentations, des perceptions immédiates et globales, des sensations (mot récusé dont je m'excuse, mais qu'aucun mot nouveau n'est venu remplacer et qui, pris dans le sens qu'il avait autrefois, est aussitôt intelligible à tous), que quelque chose donc existe hors des mots, se faisaient aussitôt rabrouer.

(...) Ainsi, Jacques Monod ne craint-il pas d'amener de l'eau au moulin de ceux qui disent que tout-et il s'en faut-n'est pas langage, en affirmant que non seulement la sensation, mais même la réflexion n'est pas, au niveau profond, verbale:

* Jacques Monod, (1910-1970), biochimiste français, penseur engagé, a reçu le Prix Nobel de médecine en 1965 pour les recherches fondamentales en biologie moléculaire. La citation de N.S. est venue de son livre bien connu, *Le Hasard et La Nécessité*. (1970: 195)

(...) “Dans l’usage courant, écrit Jacques Monod, ce processus est entièrement masqué par la parole qui le suit immédiatement et semble se confondre avec la pensée elle-même. Mais on sait que de nombreuses observations objectives chez l’homme, les fonctions cognitives, ême complexes ne sont pas immédiatement liées à la parole ou à tout autre moyen d’expression symbolique.”

Bien qu’il soit très rare que N. Sarraute se réfère à l’autorité des discours scientifiques de son temps dont elle a tendance à se méfier, il faut noter que c’est plutôt selon le système hypothético-déductif, dans le sens de Monod, qu’elle affirme et explicite l’existence du tropisme préverbal qui est en fait une “hypothèse” de son travail littéraire (N.S., 1972: 49): “Je suis obligée de croire qu’il y a un prélangage. C’est une hypothèse de travail sans laquelle il m’est impossible de travailler.”

On peut dire que la méfiance de N. Sarraute s’étend de la classification par genres, en passant par la structure traditionnelle du roman ainsi que les formes fixes de la poésie, jusqu’au mot lui-même. Contre la nomination, contre l’analyse mécanique, contre la détermination sémantique, sous toutes les formes, son écriture déploie toujours une énergie créatrice qui nous plonge dans une exploration de l’univers pré-linguistique. Car Sarraute croit que le langage n’est pas suffisant à l’égard de la réalité intérieure. Et les mots ne peuvent pas directement refléter le réel souterrain. Dans son oeuvre, *Vous les entendez?*, par exemple, le narrateur, qui semble le porte-parole de l’auteur montre souvent son souci métadiscursif par la négation des mots bien établis (N.S., 1996: 793):

Quoi cela? Mais il n’y a rien ici, plus de mots mesquins, précis, coquets, beaux, laids, enjôleurs, trompeurs, tyranniques, salissants, réducteurs, amplificateurs, papôteurs, dégradants... vers lesquels, pendant toute dignité, tout instinct de conservation, il faut se tendre, qu’il faut solliciter, qu’il faut chasser, traquer, auxquels il faut poser des pièges, qu’il faut apprivoiser, mater, tourner. Non. Aucun mot ici. (...)

Un mouvement? Non. Un mouvement ça dérange. Ça fait peur. C'est là depuis toujours. Un rayonnement? un halo? Une aura? Les mots hideux touchent cela un instant et sont rejetés aussitôt. Et lui qui est là... non pas lui, il est cet infini... que cela emplit... non, pas "infini", pas "emplit", pas "cela". Même "cela", il ne faut pas... C'est déjà trop... Rien. Aucun mot.

De cette optique, l'explication de J. Authier-Revuz est très satisfaisante. La linguiste trouve que l'oeuvre de N. Sarraute est une sorte d'écriture de l'écart, qui marque la non-coïncidence des mots aux choses (Revuz, 1996: 36):

C'est sur un tout autre mode que l'écriture de Nathalie Sarraute apparaît, elle-aussi, comme une écriture de l'écart : c'est, ici, dans d'incessants retours sur ses mots, une écriture taraudée par sa non-coïncidence qui se représente, "ouverte" - comme on dit un "chantier à ciel ouvert" – sur l'écart qu'elle éprouve, dénonce, mesure, parcourt, tente de réduire, retrouve...entre les mots et les choses.

En analysant l'oeuvre de N. Sarraute, Authier-Revuz fait remarquer que les formes qui, massivement, dominent dans ce constant mouvement réflexif sont "des formes du *retour en arrière* dans la linéarité sur le dit, effectué, d'un élément, d'un type *X*, mais *X est inadéquat; X, bien qu'il ne convient pas*, (contrairement aux formes préposées du type *si j'ose dire X, je n'ose dire X*), des formes ouvertes, j'entends non figées, explorant explicitement cet écart singulier entre tel mot et la chose visée."

En un mot, ce sont "des petits drames" de l'échec d'une nomination et les cheminements laborieux et divers inscrits dans l'espace entre mot et chose. (Authier-Revuz, 1996: 37) On pourrait ainsi dire que dans l'écriture de N. Sarraute, il existe principalement ce souci métadiscursif.

Rejoignant les recherches de la linguiste, Koren nous montre que le déjà-dit conventionnel est en fait le seul médiateur qui permette aux écrivains de dire le “manque”. Grâce à ce “fait paradoxal” mais incontournable, “la non-coïncidence entre les mots et les choses est l’espace de la littérature.” (Stolz, 2004: 3) Alors, l’analyse de Koren justifie bien l’écriture sarrautienne en tant que le vrai travail littéraire. Car Sarraute, à l’instar de Flaubert, cherche toujours “un équilibre” entre le langage et l’innommé dans son travail de l’écriture.

N. Sarraute a bien souligné l’interaction dynamique entre le langage et le prélangage pour la création littéraire, dans sa conférence de 1971. Ci-dessous son explication (N.S., 1996: 1700-1701):

Entre ce non- nommé et le langage qui n’est qu’un système de convention, extrêmement simplifié, un code grossièrement établi pour la commodité de la communication, il faudra qu’une fusion se fasse pour que, patinant l’un contre l’autre, se confondant et s’étreignant dans une union toujours menacée, ils produisent un texte.

Une union à chaque instant menacée, un équilibre si difficile qu’il paraît parfois impossible. (...)

Ici, il faut que je vous fasse part de mon étonnement devant un certain aveu de Flaubert. (...)

Il a écrit, en effet : “A chaque ligne, à chaque mot, la langue me manque et l’insuffisance du vocabulaire est telle que je suis forcé à changer les détails très souvent.”

Or c’est précisément vers ce qui ne se laisse pas nommer, vers ce qui échappe à toute définition, à toute qualification pétrifiante, que se portent tous les efforts des modernes. (...)

C'est aussi cette nécessité, dont j'ai parlé tout à l'heure, de trouver entre le non-nommé et le langage un équilibre à chaque instant menacé, de laisser circuler le plus librement possible à travers le langage la sève qui monte de ces régions inconnues où il plonge ses racines – (...)

Du point de vue philosophico-historique, après la crise des sciences à la fin du XIXe siècle, les penseurs croient que le véritable problème est la question du langage humain.

Tandis que Wittgenstein dans son fameux *Tractatus*, publié en 1921, fait une investigation langagière sur “le non-sens” du discours métaphysique, et Bakhtine, dans *Le Marxisme et La Philosophie du langage*, paru en 1929, fait une réflexion sur les théories linguistiques de son temps, notamment sur les défauts du Saussurianisme, Sarraute commence son travail littéraire en 1932 par “investir dans du langage une part si infime fût-elle, d'innommé.” (N.S., 1996: 1702). Et elle n'est pas d'accord avec les linguistes de son époque qui ignorent le prélangage et confirment: “Rien n'existait hors des mots. Rien ne leur préexistait”. (N.S., 1996: 1699)

Il faut noter aussi que dans la dernière page de son *Tractatus*, Wittgenstein souligne aussi le lien entre le langage et le mythe de l'intériorité. Et il affirme: “Il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se montre, il est l'élément mystique.” (6.522) Et pour ce grand philosophe, il est préférable de le passer sous silence. Selon la critique de Semprun, N. Sarraute dépasse ainsi la philosophie du langage de ce grand philosophe dont le septième principe dans son *Tractatus** serait battu en brèche par l'écriture du tropisme: “Elle (N. Sarraute) prend l'exact contre-pied de la proposition wittgensteinienne (ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire.)”. (Semprun, 1995: 11)

* Les six premiers principes sont préférés du Cercle de Vienne qui accentue la logique et le langage formel. Tous ces six principes se développent bien sous des étiquettes diverses, le néo-positivisme, le positivisme logique et l'empirisme logique, etc.

N. Sarraute ne souhaite pas se taire. En tant qu'écrivain, elle invente les formes et les techniques appropriées pour mieux transmettre l'indicible bien qu'il existe inévitablement la non-coïncidence des mots aux choses. Car pour Sarraute, c'est un paradoxe (N.S., 1972: 50):

(...) il y a un pré-langage... une sensation vague qui ne se laisse saisir dans sa complexité que par le langage. Sans lui, elle reste un magma confus. (...) Ce qui existe, ce sont des sensations vagues... qui ont besoin du langage, qui vont à sa recherche.

Selon N. Sarraute, la création littéraire au sens flaubertien est ainsi le travail dialectique qui "consiste dans cette lutte entre le langage et le non encore dit, c'est une interaction continue. A tout moment, l'innommé risque d'être pris dans du langage convenu et de se figer." (N.S., 1972: 55) L'écriture sarrautienne touche en fait au coeur des interrogations, les plus inquiètes de son temps, sur la valeur du langage et sur le passage perceptif à l'usage discursif. Comme l'a bien noté Rabaté (2002: 51) :

Le XXe siècle aura été, plus que tout autre, celui de la réflexion sur le langage. De la philosophie à la linguistique, ou à la psychanalyse lacanienne, le fonctionnement du discours, les règles de son usage, sa nature profonde auront été au coeur des débats théoriques. (...)

Si l'oeuvre de Nathalie Sarraute mérite indéniablement de figurer comme l'une des plus originales de notre siècle, c'est parce qu'elle met en forme un imaginaire de la parole absolument inédit. Elle donne à voir un travail du langage qu'aucun écrivain n'avait auparavant éclairé de cette façon. Travail mouvant, instable et dont les formes ont varié avec le développement de l'oeuvre.

Toute l'oeuvre sarrautienne est consacrée à la réflexion critique sur le rapport entre le discours et le réel intérieur. N. Sarraute invente une pratique personnelle de l'écriture du tropisme, qui est une sorte d'écriture de l'instant relatant des expériences de perception esthétique intenses. D'ailleurs, elle trouve qu'il faut une forme sensible et l'écriture polyphonique pour mieux traduire l'indicible. Pour accomplir ce travail et trouver l'équilibre de cette espace littéraire où il existe la non-coïncidence entre les mots et les choses, il lui faut ainsi expérimenter le langage et sa puissance de communication, notamment par la négation des formes fixes et bien établies.

N. Sarraute croit que l'ordre du récit de l'art narratologique au sens traditionnel ne peut pas plonger les récepteurs dans les mêmes courants tropismiques de l'auteur. On pourrait dire qu'elle invente une pratique singulière et renouvelée.

L'écriture sarrautienne manifeste ce que l'on pourrait appeler une crise du genre romanesque. Encore faut-il souligner que c'est le tropisme qui oblige N. Sarraute à trouver un modèle narratif spécifique, un nouveau modèle que J.-P. Sartre a nommé "l'anti-roman".

2.3 Le logodrame

En 1948, J.-P. Sartre, dans la préface de *Portrait d'un inconnu*, qualifie l'ouvrage sarrautien d'anti-roman (N.S., 1996: 35):

Un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire c'est l'apparition, çà et là, d'oeuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des anti-romans. (...)

Ces oeuvres étranges et difficilement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même. Tel est le livre de Nathalie Sarraute : un anti-roman qui se lit comme un roman policier. C'est d'ailleurs une parodie de romans "de quête". (...)

Il faut dire ici que N. Sarraute refuse “la catégorie de l’anti-roman” dans laquelle ce grand philosophe-écrivain range son oeuvre. Sarraute reconnaît la générosité de Sartre, à propos de sa préface. Mais elle croit qu’il ne faut pas faire la (dis) qualification générique qui peut signaler une lutte de définition, reposant sur l’essence d’un roman authentique, voire la qualification ontologique que Sartre lui-même refuse. En fait, toute époque invente toujours la nouveauté.

D’ailleurs, N. Sarraute, dans un entretien de 1967, affirme qu’un écrivain, en tant qu’artiste, cherche sa pratique personnelle. (N.S., 1996: 1744):

Quand on dit “anti-roman”, c’est qu’on a une idée nette de ce qu’est le vrai roman. Moi, je n’ai pas d’idée là dessus. Je crois que toute oeuvre repose sur une prise de conscience personnelle et qu’elle est différente des autres. Chacun emploie la technique qui lui est propre.

Dès ses premiers ouvrages, l’auteur du tropisme pratique un certain nombre de nouvelles techniques d’écritures, allant vers la plus grande liberté. Et elle trouve enfin le nouveau public qui “a soif de nouveauté”, d’après la remarque de Simone de Beauvoir (1963b: 468). Mais en fait, c’est un public qui comprend le changement. Contre le traditionalisme, ce n’est pas une anti-littérature.

S’il faut refuser l’art littéraire qui est antérieur, c’est pour trouver la nouvelle voie pour une perfectibilité de la littérature animée et vivante. Alors, nous nous permettons de faire ici deux remarques à la critique de Beauvoir, parue dans *La Force des choses*, concernant l’univers psychique ainsi que la création littéraire de Sarraute (Beauvoir, 1963a: 369-370):

Nathalie Sarraute a écrit un article pour condamner ce traditionalisme. Sa critique est à mes yeux non avenue parce qu’elle présuppose une métaphysique qui ne tient pas debout.

D'après elle, la réalité s'est "aujourd'hui" réfugiée dans "des frémissements à peine perceptibles"; (...) Que le dialogue pose un problème au romancier, je suis d'accord; mais je ne pense pas du tout que la parole soit "le prolongement de mouvements souterrains"; (...)

Il faut inventer des moyens qui aident les romanciers à mieux dévoiler le monde, mais non l'en détourner pour le cantonner dans un subjectivisme maniaque et sans vérité.

Premièrement, la conception de Beauvoir semble basée sur la vérité collective et empirique. Alors que le tropisme est par nature centré sur l'expérience individuelle. C'est la sphère privée* qui cherche le terrain commun pour mieux traduire l'inexprimable aux autres. On pourrait dire que l'esthétique sarrautienne est donc née du particulier mais se développe vers l'universel. Comme l'a bien remarqué Newman (1976: 179):

Il faut surtout lire Sarraute, en s'ouvrant à l'expérience tout intime, très personnelle et en même temps universelle.

Mais chez Beauvoir, c'est plutôt la sphère socio-politique qui décide son esthétique. Est-ce avec le même ton dogmatique et avec la même justification esthétique de la littérature engagée que Sartre a refusé de publier l'essai critique de N. Sarraute, *Conversation et sous-conversation dans Les Temps Modernes?*

* Lundquist (1983) trouve qu'il existe, en général, cinq sphères différentes de production de textes : la sphère privée, la sphère culturelle, la sphère sociale, la sphère politique et la sphère d'Etat.

Deuxièmement, bien que l'intériorité s'oriente en général vers le sujet non-scientifique, mais est-ce que nous avons assez de preuves ou d'arguments pour refuser absolument la dimension métaphysique? Si l'on reproche à Sarraute ce mythe de l'intériorité, on peut aussi l'admirer pour la même raison. Ne vaut-il pas mieux la garder, comme N. Sarraute, au moins pour lutter contre la banalisation et le dogmatisme autoritaire de l'empirisme logique et de toute la science objective et mécanique d'aujourd'hui? C'est ainsi que nous nous sauverions d'avoir l'esprit bloqué du vieux paradigme scientifique. En tant que pionnière du Nouveau Roman, N. Sarraute en introduisant la notion du tropisme ne croit pas que ce drame microscopique est un sujet fictionnel. Elle déclare qu'elle découvre le nouveau réel, qui n'est pas la présupposition subjective sans vérité*.

En outre, Sarraute comprend bien que le discours est interactif et "le langage implique l'échange, donc une détermination réciproque et continue des comportements de tous les sujets engagés dans cet échange". (Cosnier, 2002: 320). Il faut donc souligner que Sarraute délie intériorité et subjectivité en donnant de l'importance à l'intersubjectivité humaine. Car l'auteur trouve que la subjectivité et l'abstraction ne rendent pas compte de façon adéquate de la réalité concrète du langage.

Par ailleurs, il faut remarquer que l'intersubjectivité tropismique est bien différente de celle du pessimisme. L'intersubjectivité selon l'existentialisme sartrien, par exemple, est une lutte où chaque sujet essaie d'anéantir l'autre, non par un meurtre, mais par la négation de sa liberté et de sa subjectivité. Sarraute trouve que le tropisme peut être "constructeur", non pas seulement destructeur. C'est ainsi qu'elle a explicité dans son entretien de 1990, il y a aussi "un tropisme positif" qui "vous attire vers un autre être..." (Rykner, 2002: 194)

* Les critiques à la fin du XXe siècle font voir que la révolution des théories littéraires croise la révolution de la pensée scientifique contemporaine. R.L. Ramsay (1992), par exemple, a montré les liens entre les formes narratives de nouveaux romanciers et certaines conceptions de la science moderne. Tout ceci nous fait penser à la révolution scientifique du siècle; la relativité d'Einstein, le principe d'incertitude d'Heisenberg, le changement de paradigme de Kuhn, qui affirme la contestation radicale des pensées anciennes.

Chez Sarraute, il ne faut pas refuser ou supprimer L'Autre. En revanche, il faut l'existence de l'Autrui pour remplir effectivement le vide de l'intériorité humaine. Comme l'a bien noté Rykner (2002 : 23):

De même que l'oeuvre de Nathalie Sarraute n'est pas Narcisse en son miroir, se regardant fasciné dans les solitudes glacées de sa conscience, de même ses personnages n'ont rien d'ermites qui vivraient retirés au désert. L'Autre est toujours l'élément fondateur qui met en branle la dynamique du moi. Je ne suis que dans la mesure où je suis en relation, où autrui en face de moi est ce catalyseur qui me pousse à me définir. (...)

C'est aussi pourquoi le monologue en tant que tel est pour ainsi dire inconnu de l'écrivain. Parce que se parler à soi même c'est brasser du vide, même lorsque le narrateur se laisse aller à être son propre interlocuteur, comme dans *Enfance*, il devient l'autre, il devient l'Autre; sa voix se dédouble, (...)

On pourrait ainsi dire que pour elle, le discours est nécessairement interactif. Et encore faut-il préciser qu'elle adore la polyphonie. C'est pourquoi il n'existe pas de monologue intérieur, ni aparté, dans l'écriture sarrautienne.

Du passage d'une écriture romanesque, si particulière, à l'écriture dramatique, on trouvera une certaine transformation des formes traditionnelles du théâtre. C'est la raison pour laquelle J. Lassalle, grand metteur en scène de nos jours, dans une conférence consacrée à N. Sarraute*, nous invite à faire une réflexion sur la catégorie générique que Sarraute refuse toujours (Lassalle, 2002: 49):

* La conférence a été prononcée dans le cadre du cycle des grandes conférences de la Bibliothèque nationale de France, le 9 mai 2001.

Un antithéâtre?

(...) C'est de cette parole silencieuse – le prédialogue - , captée à l'état naissant, toujours précaire et menacée, arrachée de force au silence, à la nuit, au non mesurable temps de nos grands fonds intérieurs, que l'auteur fait la manière de son oeuvre.

Sartre, dans sa préface au *Portrait d'un inconnu* – le premier roman de Nathalie Sarraute - , risquait à son propos l'expression d'antiroman. Faudrait-il parler aussi, décidément, à propos de son théâtre, d'un antithéâtre?

La question de Lassalle nous encourage à faire une étude plus approfondie sur l'oeuvre de N. Sarraute et à analyser encore les deux grands éléments littéraires qui marquent les conceptions esthétiques de l'art narratif, bien différentes entre l'auteur du tropisme et celui du traditionalisme: l'intrigue et le personnage.

Généralement, comme nous l'avons montré, chez N. Sarraute, on ne trouve que les micro-récits sans queue, ni tête. L'auteur nous propose une nouvelle mode d'écriture qui met l'intrigue et l'identité du personnage au second plan.

2.3.1 Les micro-récits

Selon J.-M. Adam (2002: 486), la *Poétique* d'Aristote est une théorie de l'art de composer des intrigues. La mise en intrigue doit être ainsi comprise comme la synthèse des trois composantes. *Raconter*, c'est construire une intrigue, c'est-à-dire mettre dans un certain ordre textuel (*racontant*) la suite des événements et des actions qui constitue l'*histoire racontée*.

On trouve dès Aristote une définition de l'intrigue centrée binairement sur le couple nouement/ dénouement (propre à la structure de la tragédie) et sur une idée de l'unité de l'action structurée ternairement en commencement, milieu et fin. (Adam, 2002: 486)

Pour mettre en valeur le tropisme, N. Sarraute utilise un texte fragmentaire sans intrigue. C'est un récit, ou plus précisément, des micro-récits infinis. Et chez N. Sarraute, le récit commence toujours au milieu. Il ne suit pas l'ordre chronologique, ni l'ordre logique. Dès son premier livre, l'auteur du tropisme déclare qu'il n'y a "aucun principe réagissant l'ordre des tropismes". (N.S., 1971)* Et il n'existe pas l'ordre des textes.

Il semble que N. Sarraute préfère l'ordre variable des textes tropismiques. Le plus récent se trouve en 1998 dans son CD-Rom, *Nathalie Sarraute-lecture à voix haute*. L'auteur, ayant toujours des idées neuves pour jouer avec ses textes, et avec une forme plus libre, a choisi cinq textes de *Tropismes* à lire, sans penser à l'ordre du récit, ni à l'ordre de la création textuelle. *Tropisme IV* est enregistré, par exemple, en tant que *Tropisme I* de sa lecture. Cela pourrait nous affirmer que chaque tropisme est autonome.

Dans ses livres postérieurs, surtout dans ses ouvrages sous forme brève et poétique, c'est-à-dire dans *Les Fruits d'or* (1963), "*disent les imbéciles*" (1968), *L'usage de la parole* (1980), *Ici* (1995) et dans son dernier livre, *Ouvrez* (1997), on trouve souvent des fragments qui sont détachés les uns des autres, découpés par des blancs interlinéaires. Ce principe de morcellement est utilisé, non pas par hasard, mais selon un choix esthétique de l'auteur. C'est pour construire une forme sensible.

N. Sarraute ne vise pas à raconter l'histoire selon l'ordre logique et chronologique du récit. Mais elle souhaite transmettre les drames microscopiques. Alors, il lui faut privilégier la nouvelle forme narrative, non pas seulement par simple goût de nouveauté mais par nécessité. Pour N. Sarraute, ce sont les tropismes qui l'obligent à refuser les vieilles formes romanesques (N.S., 1996: 1702):

* Les textes ne se présentent pas non plus dans l'ordre de leur composition. La première édition de *Tropismes* comprend dix-neuf textes, séparés par le blanc typographique. La deuxième édition de ce livre en 1957 aux Editions de Minuit, les textes sont numérotés. Il faut aussi noter que le sixième des textes de la première édition est supprimé. Les six nouveaux textes que N. Sarraute a composés entre 1939-1941 sont ajoutés. Le volume tel qu'on le connaît aujourd'hui, se compose donc de vingt-quatre textes. *Le Tropisme I*, n'est pas du tout des premiers composés. Le premier texte écrit est le neuvième.

Ces mouvements pour accéder à l'existence exigeaient certaines formes différentes des formes traditionnelles du roman.

Il fallait pour qu'ils se déploient devant mes yeux et je l'espérais – devant ceux du lecteur, que rien ne puisse nous en distraire, qu'ils apparaissent comme détachés et pour ainsi dire à l'état pur. (...)

Le déroulement de ces états en perpétuelle transformation constituaient 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.

L'auteur est avant tout un "artisan de fable" d'après l'art aristotélicien. Et la fable est obligatoirement liée à la logique de nouement et de dénouement et à l'action. Il lui faut donc "assembler" les actions accomplies des personnages pour créer une fable qui a un commencement, un milieu et une fin. Comme l'a bien expliqué Sarrazac (2001: 45):

(...) la comparaison de l'organisme tragique avec un "bel animal", "ni trop grand, ni trop petit" et "bien proportionné dans toutes ses parties.", constitue probablement la clef de voûte de la *Poétique*. *Ordre, étendue et complétude* sont les critères qui permettent de distinguer la bonne fable selon Aristote. Et par "ordre", il faut entendre ordre causal et non simplement ordre chronologique.

Mise en système des faits, des actions, la fable aristotélicienne apparaît bien, dans sa conformité au bel animal, comme une entité *bio-logique* fondée sur une véritable *concaténation* des actions.

Mais est-il possible de raconter les mouvements vibratoires qui sont hors des mots selon les règles aristotéliciennes? Il nous semble que c'est impossible d'après la justification de N. Sarraute. Premièrement, Sarraute, consciente du caractère ponctuel des souvenirs et de la fragmentation naturelle de la mémoire, déclare l'impossibilité de traduire une expérience intérieure en unités logiquement successives (Serreau: 1968):

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. C'est quelque chose de très difficile à recréer. Je n'ai pu en arracher que quelques fragments.

Deuxièmement, d'après la remarque de Sarrazac, le refus du "bel animal" remonte depuis la fin du XIXème siècle et le théâtre a inauguré "une dramaturgie moderne du moi errant, en quête du sens de sa présence au monde." (Sarrazac, 2000: 251) Sarrazac précise que l'art aristotélicien ne répond plus au besoin de représenter le "très petit" et "l'infiniment grand", y compris le mouvement intérieur du tropisme sarrautien, qui forment la véritable échelle du contemporain, débouchant sur une non-action. (2000: 251) :

Nombre de pièces contemporaines viennent confirmer ce qu'Adamov naguère a établi : que l'homme moderne attend du théâtre qu'il embrasse une vie entière, *la* vie entière; et, en même temps, qu'il saisisse l'instant insaisissable, l'instant improbable et essentiel... Ce "tropisme", par exemple, que traquent sans relâche les textes romanesques et dramatiques de Nathalie Sarraute.

Alors, Sarrazac considère que chez Sarraute la fable devient pratiquement introuvable (Sarrazac, 2001: 44). On peut dire que sur la structure narrative, l'écriture fragmentaire du tropisme, qui commence au milieu, sans queue, ni tête, devient un monstre, en opposition à l'art poétique d'après Aristote. Selon la remarque de Kuntz, cette créature chimérique que décrit Kafka dans *Un croisement ou un hybride*, offre l'image d'un drame moderne et contemporain dont le développement doit moins à un modèle classique de composition qu'à une hybridation des formes. Pour lui, la mort du "bel animal" est inévitable parce que des dramaturges trouvent toujours de formes nouvelles, s'orientant vers l'esthétique de l'hybridation. (Sarrazac, 2001: 22-23)

Ou plus précisément, pour N. Sarraute, l'oeuvre écrite en conformité avec le "bel animal" aristotélien, ne peut pas faire revivre et sugir les drames intérieurs. En revanche, il faut, d'abord, anéantir l'action pour privilégier le langage (N.S., 1996: 1712):

Dans toutes mes pièces, l'action est absente, remplacée par le flux et le reflux du langage. (...) il est vrai que ces pièces ne contiennent aucune action extérieure. Il est vrai que le langage y joue le rôle de détonateur.

Contre les habitudes de la réception, il n'existe pas d'événement, ni d'action dans l'écriture du tropisme. Et la scène n'est plus l'espace mimétique où il s'agirait de produire le réel.

Chez N. Sarraute, ce n'est pas l'action dramatique au sens conventionnel mais c'est la parole, cette action-parlée qui est le vrai lieu du drame. Et c'est "le logodrame", le "drame du *logos*, drame qui est tout à la fois conséquence et origine du *logos*." (Rykner, 1988: 44) De plus, grâce à la lutte entre le langage et l'innommé, la relation dramatique et interpersonnelle sont restaurées in extremis. Et le logodrame sarrautien continue d'ouvrir l'espace irremplaçable de cette confrontation du moi et de l'autre. Car dans ce logodrame, "toute progression vient du dialogue, du jeu subtile sur les mots et non d'actions extérieures." (Pavis, 2002b: 41)

Par ailleurs, pour N. Sarraute, il faut nécessairement les vibrations imperceptibles pour mieux distinguer l'oeuvre littéraire de celle des spécialistes des autres domaines. Dans son essai critique paru en 1964, intitulé *Conversation et sous-conversation*, elle souligne encore que la création littéraire du "véritable écrivain" est différente du travail du cinéaste qui prime les actions physiques et celui du journaliste qui vise à dévoiler le monde extérieur (N.S., 1996: 1591) :

S'il s'agit de montrer du dehors, vides de tous grouillements et frémissements secrets, des personnages, et de relater les actions et les événements qui composent leur histoire, ou de raconter à leur propos des histoires, comme on l'incite si souvent à le faire (n'est-ce pas là, lui répète-t-on, le don qui caractérise le mieux le véritable écrivain?), le cinéaste qui dispose de moyens d'expression bien mieux adaptés à ce but et bien plus puissants que les siens arrive, avec moins de fatigue et de perte de temps pour les spectateurs, à le surpasser aisément.

Et quant à évoquer d'une façon plausible les souffrances et les luttes des hommes, à faire connaître toutes les iniquités souvent monstrueuses et difficilement croyables qui se commettent, le journaliste possède sur lui l'immense avantage de pouvoir donner aux faits qu'il rapporte—si invraisemblables qu'ils puissent paraître — cet air d'authenticité qui seul pourra forcer la conviction du lecteur.

Alors, les actions extérieures sont affaiblies pour accentuer les aventures intérieures des êtres anonymes qui ne sont que les porteurs du tropisme. Il faut l'anonymat du personnage pour souligner l'universel. Car il ne s'agit de personne particulière mais il s'agit de tout le monde. Ce que N. Sarraute cherche à traduire, c'est en fait le tropisme à l'état pur chez n'importe qui.

2.3.2 La mort du personnage traditionnel

Le personnage est en principe un élément majeur de la fable et un vecteur de l'enchaînement des actions. L'affaiblissement du personnage chez N. Sarraute a mis en crise de la forme dramatique traditionnelle: la crise de la fable et de l'action. Dans chaque texte de *Tropismes*, par exemple, les personnages, non nommés, sont désignés par les pronoms personnels à la troisième personne; par un "il", "elle", "ils" ou "elles", pour mieux affirmer les personnages sans identité précise.

En tant que dramaturge, N. Sarraute, avec le même projet littéraire dès son premier livre, *Tropismes*, exploite encore la limite du langage pour faire revivre les vieux mythes de profondeur au théâtre. Le discours selon N. Sarraute est donc obligatoirement interactif: il va de l'autre, vers l'autre, à cause de l'autre et pour l'autre. C'est la raison pour laquelle chez N. Sarraute, il ne faut pas les personnages au sens traditionnel. Mais il est indispensable d'avoir les interactants simples, sans nom, ni identité, ni portrait physique, ni épaisseur psychologique, ni vie individuelle, ni milieu socio-culturel, ni action dramatique. Ce sont les êtres de la parole. Et ils sont là pour accomplir le jeu intersubjectif.

Il n'est pas étonnant de trouver que dans son écriture théâtrale les personnages sont souvent désignés par les pronoms LUI, ELLE ou par la lettre H. s'ils sont masculins, F. s'ils sont féminins. A cet égard, ce serait une dramaturgie de neutralisation où il exige tout d'abord les personnages neutres. Le fait que N. Sarraute ne donne pas d'importance à la description physique et morale des personnages, c'est parce qu'elle veut faire sentir le poids de mot, le pouvoir du langage. Voici la justification de N. Sarraute (Benmussa, 1987: 122) :

Plus on s'intéresse aux personnages eux-mêmes, moins on s'intéresse aux mots : "C'est bien... ça", et à ce qu'ils contiennent."

C'est la raison pour laquelle on trouve rarement les informations sur les personnages dans l'écriture sarrautienne. On pourrait dire que pour N. Sarraute, les personnages jouent un rôle secondaire.

Nous noterons, avec Pavis, que N. Sarraute refuse de considérer le personnage en terme de conscience autonome selon le traditionalisme, qui utilise le langage comme instrument. Elle voit en lui un outil discursif pour mieux plonger le lecteur dans les mouvements imperceptibles (Pavis, 2002b: 37) :

(...) Loin de tout effet de réel, ils (*les personnages sarrautiens*) se caractérisent uniquement par une recherche d'abstraction : des lignes de forces claires, des effets de symétrie, des rythmes verbaux réguliers. Ce sont donc des êtres de langage qui (...) n'ont aucune existence mimétique dans un monde fictionnel. Ils sont le support du langage, le canal et le paratonnerre par lesquels passent les tropismes.

En effet, N. Sarraute a très tôt déclaré la mort du personnage au sens traditionnel, dans son essai critique, intitulé *L'Ère du soupçon*, paru en 1956. Pour elle, c'est la faillite de l'être statique et de son essence permanente (N.S., 1996: 1578):

Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objet de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère, qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom.

C'est toujours avec le même ton, dans son entretien avec C. Régy et A. Daubenton (1980), que N. Sarraute confirme l'absence de traits pertinents et la disparition des personnages traditionnels :

Je ne vois ni visage, ni sexe ou à peine, par souci de contraste (...)
je ne vois absolument pas de personnages.

D'après la proposition de Pavis (2002b: 51), pour mettre le "jeu neutre" de N. Sarraute sur scène, il faut que l'acteur joue avec le moins d' "effet de personnage" possible. Pavis trouve donc dans le théâtre sarrautien, qu'il faut au moins ces quatre manières de neutraliser son apparence pour mieux éviter toute allusion à une situation socio-culturelle déterminée (Pavis, 2002b: 51):

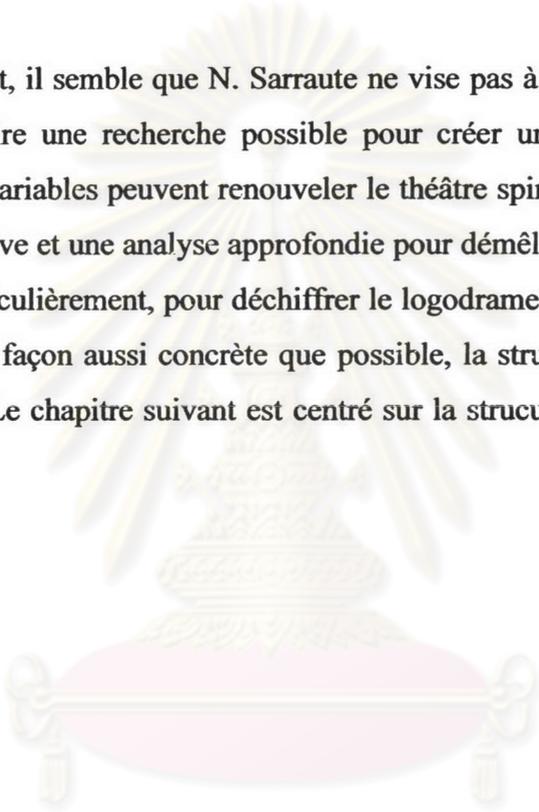
1. neutralisation de l'usage de la parole comme indice social: il s'agit d'éliminer tout accent localisable;
2. neutralisation de la sexualité de la voix : opération plus difficile, consiste à éviter les aigus autant que les basses, et les "complications" du sexe;
3. neutralisation vestimentaire;
4. effacement du gestus social, de tout indice marquant une relation de hiérarchie et de pouvoir entre les individus.

C'est vraiment ce travail difficile que N. Sarraute souhaite accomplir. Car l'auteur, ainsi que metteur en scène, doit éviter toute allusion à une situation socio-culturelle déterminée. Comme elle l'a expliqué dans *Conversation et sous-conversation*:

C'est, là, toute la difficulté du travail d'écriture et l'extrême difficulté du travail de la mise en scène : éviter l'aspect social qui s'attache à l'acteur lui-même, à son physique, à sa manière d'être vêtu, qui s'accroche, là, et qui oblige à se transporter à la surface, dans des conflits sociaux.

Dès la première lecture de chaque pièce de N. Sarraute, on ne trouve que le titre en majuscule au centre de la page blanche, sans liste des personnages, ni marques d'ouverture. On peut assumer que les pièces de N. Sarraute, après le titre, s'ouvre immédiatement sur les dialogues en terminant par une réplique, sans marque de clôture, ni texte didascalique, tels que le rideau tombe, la lumière s'éteint. En lisant son texte dramatique, on sait que c'est la fin de la pièce lorsque la réplique est suivie d'une page blanche.

Pourtant, il semble que N. Sarraute ne vise pas à produire un antithéâtre. Mais elle souhaite faire une recherche possible pour créer un théâtre idéal dont les formes et techniques variables peuvent renouveler le théâtre spirituel. Il nous faut donc une lecture plus attentive et une analyse approfondie pour démêler l'écriture théâtrale du tropisme, ou plus particulièrement, pour déchiffrer le logodrame sarrautien. Il nous faut d'abord une étude, de façon aussi concrète que possible, la structure des didascalies et ensuite du dialogue. Le chapitre suivant est centré sur la structure de ces deux couches scripturales.



ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย