

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la
Recherche Scientifique
Université Abdelhamid Ibn Badis de Mostaganem
Faculté des Lettres et des Arts
Département de Français

Mémoire de Magistère
Option : Sciences des textes littéraires

Intitulé :

L'Écriture de l'indicible
dans *Enfance* de Nathalie Sarraute

Présenté par :
Mlle Aïcha SIDI YACOUB

Dirigé par :

Faouzia BENDJELID

Jury :

Président : Prof. Samira BENCHELEGHEM
Rapporteur: Dr. Faouzia BENDJELID
Examineur : Prof. Aïcha BENAMAR
Examineur : Dr. Miloud BENHAIMOUDA

Année Universitaire : 2010-2011

À mes parents

À mes frères

Remerciements

Avec ferveur, je remercie Mme Faouzia BENDJELID pour ses conseils judicieux, son aide incommensurable et sa gentillesse.

Ma gratitude et mon profond respect vont également aux membres du jury qui ont accepté de lire et d'examiner mon mémoire : Professeur Aïcha BENAMAR, Professeur Samira BENCHELEGHEM et Docteur Miloud BENHAIMOUDA.

Introduction

Appelé l'école « *du regard* », le Nouveau Roman apparaît, vers la fin des années cinquante, en réaction au réalisme littéraire. Ce nouveau courant conçoit le récit fictionnel comme « *une recherche* » faisant du roman un genre polymorphe « *qui vit de son dérèglement* »¹. Dans *L'Ère du soupçon*², des essais écrits entre 1947 et 1956, Nathalie Sarraute, inscrite sans le vouloir dans cette mouvance³, produit une réflexion intéressante sur la littérature qui sera un support incontournable à toute une génération d'écrivains désirant s'affranchir des formes stéréotypées de la littérature traditionnelle.

En effet, lectrice de Proust et Dostoïevski, Nathalie Sarraute affirme que l'écriture romanesque doit être retravaillée suivant les besoins réels de l'homme. La mission première de l'écrivain est de faire accéder à l'expression cette réalité psychique indicible : les sensations. En 1939, la parution de son livre *Tropismes* – roman insolite sur bien des égards – ébranle la représentation qu'on a de la littérature. Et malgré le désintéressement rapide des lecteurs de cette œuvre à l'époque, Nathalie Sarraute ne cesse guère de revendiquer la notion de « *tropismes* » comme étant l'essence même de son art. Elle écrit : « *Ce sont des mouvements à l'état naissant, qui n'ont pas encore accédé à la conscience où ils se figeront en lieux communs, formant la substance de mes livres.* »⁴

N. Sarraute n'est pas le précurseur du terme « *tropismes* », mais elle a le mérite de l'avoir intégré au champ de la littérature. Au début de sa carrière, elle emprunte ce vocable au langage scientifique parce qu'il adhère le mieux à ces mouvements intérieurs qu'elle s'efforce de représenter. N. Sarraute en donne la définition suivante : « *Ces sortes de mouvements instinctifs qui sont indépendants de notre volonté, qui sont provoqués par des excitants venants de l'extérieur* »⁵. Le Petit Larousse 2008 décrit cette matière comme « *L'accroissement d'un végétale dans une direction donnée sous l'effet d'un excitant extérieur (pesanteur, lumière).* »

Il faut noter que ces deux définitions du mot tropisme convergent, en ce sens que, sous l'effet de stimuli extérieurs, l'être vivant développe des réactions. N. Sarraute s'approprie, à cet effet, ce terme et l'utilise avec un sens métaphorique pour dire qu'en communiquant notre conscience génère des mouvements psychiques, des sensations influant d'une façon spontanée et irréfléchie sur nos comportements au quotidien. Nous

¹ Cité par Alain, Staloni, *Les genres littéraires*, PUF, 1999, p.66.

² Nathalie, Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956.

³ À plusieurs reprises, N. Sarraute affirme à son public qu'elle ne fait pas partie du Nouveau Roman.

⁴ N. Sarraute, « La littérature aujourd'hui », *Tel Quel*, n°9, 1962, pp.48-52.

⁵ *Ibid.*, pp.48-52.

pouvons assimiler l'entreprise sarrautienne à celle d'un praticien qui manipule au microscope une substance vivante :

*Là, je m'accroche, j'appuie. Et je sens alors sourdre d'eux et s'écouler un jet sans fin une matière étrange, anonyme comme la lymphe, comme le sang, une matière fade et fluide qui coule entre mes mains, qui se répand... Et il ne reste plus, de leur chair si ferme, colorée, veloutée, de gens vivants, qu'une enveloppe exsangue, informe et grise.*⁶

Pour N. Sarraute, l'une des caractéristiques spécifiques du tropisme réside dans son caractère dynamique. Le mouvement qui détermine cette matière empêche celle-ci de se fossiliser et de se donner à lire facilement. Très tôt, l'écrivaine s'est trouvée aux prises avec la fugacité de cette matière fluide dans l'élaboration de son écriture neuve. La matière ineffable « *infime* » et « *évanescent[e]* », l'oblige à produire un travail assidu sur le langage d'une part et les éléments constitutifs du roman d'autre part.

Et c'est parce que l'écriture de N. Sarraute est réfractaire aux formes habituelles de l'écriture romanesque qu'il nous semble intéressant de choisir *Enfance*, paru en 1983 - premier texte sarrautien autobiographique - comme corpus pour notre analyse. Beaucoup disent que ce roman s'apprête à l'analyse littéraire plus facilement que les autres romans de N. Sarraute car sa forme est moins déstabilisante. Nous partageons ce point de vue. Par exemple, lire *Ici*, dernier livre qui clôturera l'œuvre romanesque sarrautienne, est une tâche éprouvante. L'écriture dérange nos habitudes de lecture amorphe. Elle renie totalement la forme générique. Mais *Enfance* comme roman se fait lui aussi dans l'inventivité de la forme. L'écriture de la réalité indicible y est captivante. Elle invite à interroger ses possibilités, son expression profonde.

Nous nous proposons donc dans ce travail d'interroger dans *Enfance* cette écriture de l'indicible. Il s'agit de placer en premier lieu la notion de l'indicible sensoriel au cœur de notre réflexion et de saisir ensuite la question de la représentation de cette matière qui résiste à la nomination chez N. Sarraute à partir de son écriture.

⁶ N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Gallimard, 1956, p.67.

En prenant en considération que N. Sarraute, réfractaire au réalisme littéraire et à la rigidité du langage, mobilise des ressources narratives de la fragmentation et envisage une poétique de la suggestion comme moyen nécessaire à la représentation des tropismes, notre hypothèse se dessine de la manière suivante :

pour actualiser et réincarner à travers l'écriture romanesque les tropismes qui échappent opiniâtement à toute tentative du dire, N. Sarraute met en place dans *Enfance* une narration intérieure, éclatée et vécue dans le corps.

Cette hypothèse nous permet d'interroger *Enfance* sur les éléments suivants :

- 1- Comment l'énonciation s'échafaude-t-elle comme lieu premier de la réactivation tropismique ? Comment la manifestation d'un narrateur-personnage éclaté produit-il un dynamisme formel favorable à l'expression des tropismes ? Comment le circuit de communication dans *Enfance* est-il façonné ? Et pour quelles finalités ?
- 2- Comment le discours sur le corps se présente-t-il comme une approche de l'intériorité ? Comment la parole et le regard de l'Autre participent-ils à l'expérience malheureuse du corps ? Et quel est le contre – discours sarrautien apparaissant à travers la parole sur le corps ?
- 3- Quels sont les procédés stylistiques qui sont mobilisés pour la représentation des tropismes ? Comment *Enfance* s'érige-t-il comme une métaphore l'écriture, une mise en scène du sujet-écrivain ?

Notre travail d'analyse suivra un cheminement logique comportant trois chapitres :

Le premier chapitre, « *Une parole féconde* », comportera deux parties. Le premier axe, se penchera d'une part sur l'étude de la polyphonie énonciative et son rôle dans la représentation du tropisme ; d'autre part sur l'analyse du monologue intérieur et la fragmentation. La seconde partie de notre chapitre étudiera la conversation et la sous-conversation, ce dispositif discursif où le Moi de la narratrice-personnage est aux prises avec l'Autre.

Dans le deuxième chapitre intitulé « *Ecrire le corps* », deux parties seront développées. La première s'intéressera à la mise en écriture du corps et du regard. La

seconde examinera la relation qui existe entre le phénomène du langage, le corps et l'univers sensoriel.

Le troisième chapitre, « *La quête des tropismes ou le malaise des mot* », comportera deux axes de recherche. Dans le premier nous nous pencherons sur les procédés stylistiques qui sont employés pour remédier aux carences du langage. Le second se consacrera à la « *mise en abyme* » énonciative, à la figure de l'écrivain potentiel qu'incarne l'héroïne de *Enfance*.

Pour entamer l'analyse de notre corpus, nous avons adopté en premier lieu la réflexion critique de Nathalie Sarraute (L'Ere du soupçon, les débats théoriques sarrautiens sur l'écriture, les interviews, les colloques sur la critique sarrautienne) car la conception qu'a cette écrivaine de la littérature mérite d'être explorée pour une meilleure compréhension des postulats théoriques sur lesquels est échafaudé *Enfance*. *Le tropisme*, *le pré-langage*, *conversation* et *sous-conversation*, *personnage* sont autant de concepts importants à comprendre et à expliquer.

De plus, notre recherche n'a pu se faire sans la lecture de critiques tels que J. Pierrot et R. Boué. Ces derniers, en étudiant les œuvres de Nathalie Sarraute, ont fourni des pistes de recherche indispensables pour une lecture efficace et juste de notre corpus.

Ensuite, pour une étude plus fouillée sur l'énonciation et les mécanismes discursifs, nous avons fait appel à la linguistique (E. Benveniste, R. Jakobson, D. Maingueneau) et à la poétique et la narratologie de G. Genette.

Enfin, pour confirmer ou infirmer notre hypothèse sur la relation corps-sentir-langage, nous avons utilisé les théories phénoménologiques et psychanalytiques. En fait, il est intéressant de remarquer que ces deux disciplines nous offrent des concepts et une méthodologie nécessaires pour analyser le phénomène la corporéité. Sont convoquées aussi la stylistique et la rhétorique.

À présent, nous exposons succinctement le corpus que nous soumettons à notre analyse :

Introduction

Enfance, écrit en 1983, est un ensemble de soixante-dix chapitres regroupant quelques souvenirs de l'enfance. Cette tranche de vie relatée se limite à la période entre l'âge de deux et douze ans. La narratrice de *Enfance* occulte, dès lors, du récit son adolescence et sa vie adulte. Entre la France et la Russie, des fragments de vécu ont subsistés. Aussi, l'écrivaine adulte/Natacha essaye-t-elle de faire remonter à la surface ces quelques « *moments de vérité*. »

Chapitre I :
Une parole féconde

Chez N.Sarraute, la question des rapports entre écriture et indicible se pose dès lors qu'il s'agit du genre romanesque. En effet, pour N. Sarraute, élaborer « *l'équivalent verbal* » de l'indicible au sein de la fiction, est une priorité appelant un travail assidu sur le langage littéraire et une remise en question des formes narratives en usage. La réforme des éléments constitutifs du roman ne peut se dessiner sans redéfinir la relation qui lie le tropisme à la narration.

À travers la fiction, l'écriture sarrautienne déroge au code générique établi. Elle dépouille le narrateur et le personnage des statuts qu'on leur assigne. Elle rénove en profondeur la représentation du sujet, porteur de tropismes. Le récit se forge, dès lors, comme forme atypique, éclatée sous le poids de mouvements psychiques infimes et protéiformes. Encore faut-il préciser qu'un tropisme qui est tari par l'usage n'est pas digne d'être écrit⁸. Ainsi, dans ce premier chapitre, nous essayerons d'analyser les procédés narratologiques de *Enfance*, qui sont mis en place pour l'actualisation des souvenirs tropismiques.

Pour ce faire, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : comment la narration intérieure devient-elle favorable à la représentation des tropismes ? Comment le personnage-narrateur se présente-t-il ? Comment entreprend-il la relation des souvenirs tropismiques (le point de vue) ? Quels sont les spécificités du monologue intérieur ? Et quels sont, à cet effet, les indices formels du récit éclaté ? Comment le circuit de communication (conversation et sous-conversation) se construit-il comme un espace où les consciences des personnages s'entrechoquent ? Enfin, comment l'écriture du JE pluriel s'affirme-t-elle comme une écriture de l'altérité ?

Nos axes de recherche dans notre premier chapitre se profilent de cette manière :

- La polyphonie énonciative : particularités et désintégration du sujet.
- Le monologue intérieur et le point de vue.

⁸ Il s'agit, en effet, de satisfaire une condition nécessaire : le langage n'est essentiel que lorsqu'il traduit des mouvements tropismiques frais et nouveaux. La qualité de la sensation-tropisme détermine donc la qualité du langage. N. Sarraute précise : « *Pour que le langage se moule sur la sensation, s'adapte à elle, lui donne vie, encore faut-il que cette sensation soit une sensation vivante et non une sensation morte. C'est-à-dire : il faut que ce soit une sensation nouvelle, directe, spontanée, immédiate, et non déjà cent fois exprimée.* » Simone, Benmussa, *Nathalie Sarraute qui êtes-vous ?* La Manufacture, Lyon, p.196.

-le dialogue, et le récit fragmentaire.

-La conversation et la sous-conversation : l'intersubjectivité.

Pour effectuer notre analyse, nous avons fait appel à l'analyse du discours, à la stylistique et à la poétique.

1- Le JE pluriel :

Dans toute l'œuvre sarrautienne, les voix intérieures s'impliquent activement sur la scène scripturaire pour donner une voix à ce qui n'en a pas. Dans ces pages nous allons explorer le phénomène de la polyphonie énonciative et la manière avec laquelle cette mise en voix est mobilisée pour donner vie aux souvenirs tropismiques.

1-1 Quelles sont ces voix qui assiègent la conscience ?

Dès les premières lignes de incipit, le lecteur interroge le texte qu'on lui propose. Il s'attend à découvrir les personnages, le lieu et l'époque de l'action. Or, dans l'incipit de *Enfance*, le débit de l'information donnée est bas. Le texte liminaire évolue au gré de deux voix anonymes : aucun nom propre, aucune caractérisation identitaire pouvant dévoiler le statut social de ces voix. Seule l'expression « *Evoquer tes souvenirs d'enfance* » balise ce texte et travaille à amorcer chez le lecteur la volonté de mener jusqu'au bout la lecture de ce roman autobiographique⁹.

Une lecture minutieuse révèle qu'il s'agit bien d'une mise en scène d'un « je » dédoublé, un « je » narrateur qui se confie à un autre « je ». Le dédoublement de ce « je » narrateur apparaît en premier lieu dans la typographie indiquant une situation de communication où la parole défile entre deux interlocuteurs profondément liés :

⁹ Depuis des années déjà, la suspicion pèse sur le roman dit autobiographique. En effet, R. Barthes en écrivant au revers de son *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975. « *Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman* », brise cette vision critique prétendant qu'il existe des romans autobiographiques. Autrement dit, le je racontant, le je raconté et l'auteur ne peuvent être considérés comme une seule et même personne. On parlera plutôt d'autofiction (Serge Doubrovsky) pour dire qu'un auteur réinvestit des faits de sa propre vie dans un récit fictionnel.

-[...] Souviens-toi comme elle revient chaque fois que quelque chose d'encore informe se propose...ce qui nous est resté des anciennes tentatives, nous paraît toujours avoir l'avantage sur ce qui tremblote quelque part dans les limbes ...

-Mais justement, ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas...pas assez [...] ¹⁰

Ici ce fameux « nous » lève l'ambiguïté et conduit le lecteur à déduire la véritable identité des deux protagonistes. Le locuteur qui dit « je » s'implique explicitement dans le projet de son partenaire. Il affiche sa crainte de voir le récit autobiographique se réduire à une banale narration d'évènements du passé. Le projet d'écriture et les expériences partagées (« *les anciennes tentatives* [de l'écriture] ») dénotent une forte connaissance mutuelle, un compromis où le narrateur et son double ne sont qu'une seule et même personne.

Le premier « je » qui apparaît dès le début de l'incipit est le « je » adulte. Ce « je » représente l'écrivaine : il se charge de faire accéder à la réalité objective « *ce qui palpite faiblement* [dans la conscience] ...*hors des mots* »¹¹, en pratiquant l'écriture. Ce « je » féminin se fragmente et donne naissance à un « tu » sans identité sexuelle précise. En effet, il est intéressant de noter que la narratrice, à un moment donné, dit à son double « *ça te rend grandiloquent. Je dirai même outreucidant* »¹², phrase qui suscite un questionnement quant au genre de " te ". Si le double était de sexe féminin, les adjectifs « *grandiloquent* » et « *outreucidant* », devraient porter la marque du féminin.

Nous pouvons déduire que ce double se veut une voix anonyme, sans identité sexuelle marquée. Il représente à la fois la voix de la conscience et le gardien, toujours aux-aguets, se chargeant de freiner les débordements lyriques, veillant continuellement à la véracité des souvenirs :

-Ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, [...] tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué ... c'est si tentant ... tu as fait un joli petit raccord [...] ¹³

¹⁰ N. Sarraute, *Enfance*, Gallimard, 1983, p.11.

¹¹ Ibid., p.13.

¹² Ibid., p.14.

¹³ Ibid., p.21.

- *Est-il certain que cette image se trouve dans Max et Moritz ? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier ?*¹⁴

-*Fais attention, tu vas te laisser aller à l'emphase.*¹⁵

Dans les extraits ci-dessus, le double critique tient un rôle important, il produit un discours méta-narratif à chaque fois que la nécessité se fait sentir (méta-narratif signifie que les écrivains prennent du recul vis-à-vis de leurs pratiques scripturaires et de tout ce qui est raconté. Ils jaugent en quelque sorte les procédés d'écriture utilisés). L'incipit se trouve être l'espace premier où cette méta-narration se manifeste, la mise en voix ouvre un dialogue préfigurant le contre-discours sarrautien. Représenter les tropismes qui « *palpite faiblement...hors des mots* » relève d'une entreprise hasardeuse puisque le « *tout cuit* » et le « *préfabriqué* » menacent continuellement l'écriture. Cette évidence qui s'impose à la narratrice est exposée au lecteur par la difficulté de dire de quoi il s'agit (« *Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas ? Comme là-bas tout se fluctue, se transforme, s'échappe [...] qu'est-ce que c'est ? Ça ne ressemble à rien...personne n'en parle...* »).¹⁶ Le double en tant que premier auditoire de tout ce qui est proféré sera mobilisé pour la construction d'un récit propice au déploiement des mouvements psychiques :

-*Et c'est tout ? Tu n'as rien senti d'autre ? Mais regarde ... maman est Kolia discutent, s'animent, ils font semblant de se battre, ils rient et tu t'approches, tu enserres de tes bras la jupe de ta mère et elle se dégage.*

« *Laisse donc, femme et mari sont un même parti* »... *l'air un peu agacé...*

-*C'est vrai... je dérangeais leur jeu.*

-*Allons, fais un effort...*

-*Je venais m'immiscer... m'enserrer là où il n'y avait pour moi aucune place.*

-*C'est bien. Continue...*¹⁷

Dans ce fragment, le double oblige la narratrice à ralentir le rythme du récit pour fouiller jusqu'au bout la sensation. Il reprend les événements narrés (le jeu du couple parentale, la réaction spontanée de Natacha, le discours de la mère) et réoriente le récit. L'expression

¹⁴ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.74.

¹⁵ Ibid., p.158.

¹⁶ Ibid., p.10.

¹⁷ Ibid., p 73.

« *l'air un peu agacé* » et les verbes « *allons* » « *continue* » à force illocutoire, viennent par contrecoup exciter la narratrice à vivifier la sensation : la voix critique joue le rôle d'un praticien, sa parole est productive, constamment en acte.

A l'instar de cette parole qui est pour la narratrice « *l'impulsion* », le récit de *Enfance* bénéficie du dynamisme formel que créent ces voix intérieures, des voix s'entraînant au travers le dialogue pour mettre à nu l'intériorité. D'ailleurs, nous reviendrons sur cette parole pour montrer comment le récit de *Enfance* se profile comme une forme dialogale intéressante à l'orée du récit au service de la représentation du non-dit.

Le « je » adulte, dès la scène inaugurale, s'efface et laisse place à un « je » personnage habitant la diégèse : la narratrice infantilise sa voix, sillonne le temps du passé pour redonner vie aux souvenirs. C'est elle qui surgit pour mettre à nu les stigmates laissés par les mots des adultes :

C'est alors que la brave femme qui achevait mon déménagement s'est arrêtée devant moi, j'étais assise sur mon lit dans ma nouvelle chambre, elle m'a regardée d'un air de grande pitié et elle a dit : « Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère »

« Quel malheur ! » ... le mot frappe. C'est bien le cas de le dire, de plein fouet. Des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent [...] Cette femme le voit : « Je suis dedans. Dans le malheur. Comme tous ceux qui n'ont pas de mère »¹⁸

Selon C.Stolz, il faut étudier chaque occurrence du JE dans le roman pour savoir s'il s'agit du JE narrateur ou du JE personnage. Ainsi nous serons attentifs au plans d'énonciation (récit vs discours) pour repérer la voix-personnage car c'est bien une troisième voix que montre la sous-conversation dans ce fragment. Le présent de l'indicatif marque le niveau embrayé et ainsi la manifestation du je narré ; l'imparfait et le passé composé de l'indicatif relèvent du récit. Le doublage de voix marque le passage de l'écrivaine à l'enfant et vice-versa.

¹⁸ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., pp.116-117.

La critique a étudié avec beaucoup d'attention la mise en écriture des narrateurs et personnages sarrautiens et les rapports qu'ils peuvent tisser entre eux. Dans *Portrait d'un inconnu* et *Martereau*, le narrateur traque les tropismes des personnages. *Tropismes* et *Fruits d'or* mettent en scène des narrateurs se réduisant à des voix locutrices. *Enfance* et *Tu ne t'aimes pas*, quant à elles, fabriquent une instance narrative éclatée. *L'Ère du soupçon* a récusé ces éléments constitutifs du roman réaliste. Le personnage, le narrateur et l'intrigue subissent le soupçon. Il est évident que le personnage sarrautien n'est guère typifié comme dans la littérature traditionnelle occidentale (le type de l'avar, de la femme infidèle, du jeune bourgeois...). La fonction actantielle ne peut y adhérer. Il est même dépouillé de statut social en bonne et due forme et ne coïncide guère avec une entité psychologique. Simone Benmussa dit à ce propos :

*Rien de psychologique ou de moral n'est en jeu ici. Le plus souvent, ce que montre Nathalie Sarraute, ce sont les rapports entre les personnages, les liens secrets qui les enchaînent ou les déchaînent. Ce sont ces rapports mêmes qui les constituent. C'est de là qu'ils tirent leur présence, leur poids, que se créent des situations. Pas d'intrigue mais ce jeu de rapports et de réactions.*¹⁹

Ceci dit, le personnage dans la démarche sarrautienne revêt sa signification étymologique : dérivé de "persona", le mot "personnage" veut dire en Latin "masque". Ce qui importe à l'écrivaine est de découvrir ce qui se cache sous le masque, car ce dernier abrite la substance (de "Substantia" racine latine que Nathalie Sarraute a adoptée dans ses essais *L'Ère du soupçon*, pour parler de la matière tropismique). Le personnage devient donc un porteur de "substances", un simple support, une voix qui mue grâce au monologue intérieur, et que la conversation se chargera d'extérioriser et de faire exister dans la réalité de l'Autre.

Le récit autobiographique est lié à une certaine présentation de l'identité, du coup le personnage n'échappe pas à une définition réaliste. Et malgré l'appréhension qu'affiche N.Sarraute vis-à-vis des romans traditionnels, il ne reste pas moins que le récit de *Enfance* porte « les indices » nécessaires à l'implication et la compréhension du lecteur. Natacha

¹⁹ S. Benmussa, « Nathalie Sarraute », *L'ARC*, LE JAS, 1984, p.79.

est bien un personnage comme ceux que nous retrouvons dans l'écriture romanesque canonique. Nous pouvons sans difficulté fabriquer son portrait physique et psychologique : Natacha est « *une petite fillette sage et bien élevée* », et dotée par moments d'un tempérament récalcitrant, qui explore les personnes (le père, la mère, Véra, le beau-père, les domestiques...) et les lieux (le jardin du Grand Luxembourg, Petersburg, rue Marguerin, la fabriques de Vanves...) comme tout enfant normalement constitué, un enfant se livrant à des activités humaines journalières comme manger, jouer, lire, étudier, etc.

Certes, les contraintes liées au genre autobiographique ont amené N.Sarraute à caractérisé bon nombre de personnages (Natacha, le père, la mère, Véra, l'oncle...), mais quand le micro-récit est sous la dépendance du niveau de la sous-conversation, le brouillage de l'être et du faire de la narratrice-héroïne l'éloigne des modèles traditionnels. Le tropisme de la page 12, 13, 14 constitue un bel exemple. La minceur anecdotique de ce micro-récit laisse le lecteur l'impression que le personnage n'existe que pour vivre ces quelques drames tropismiques gonflés. L'écriture s'abstient de le caractériser, sa vocation première étant de montrer une subjectivité malheureuse à fleur de peau. D'ailleurs l'héroïne ne porte de nom propre que bien plus tard (dans les pages citées la narratrice se contente seulement d'un diminutif « *Tachok* » à consonance russe.), et de ce fait ce micro-récit injecte une troisième voix presque anonyme appelant le lecteur à produire un effort intellectuel pour reconstruire le puzzle de cette identité nouvelle.

Nous dirons donc que la scène énonciative de *Enfance* s'échafaude sur deux niveaux. Le premier niveau est construit sur le dédoublement de voix narratrice appartenant au moment même de l'élaboration scripturaire. Le second niveau est pris en charge par la voix investissant la diégèse : Natacha. L'utilisation de ce procédé polyphonique n'est pas gratuite. Chaque voix assure un rôle déterminant dans l'économie du récit. C'est à partir du point de vue de ce narrateur éclaté que se construit et s'organise l'univers romanesque. C'est de lui que les personnages, les lieux et les objets sont offerts à notre lecture.

Et ainsi prisonniers de cette conscience, nous pouvons éprouver « *un certain ordre de sensations* ». Effectivement, le but majeur de cette immobilisation du point de vue dans la conscience de l'héroïne est de mettre le lecteur dans le creux de l'intériorité de celle-ci.

C'est à partir de là qu'il nous est permis d'appliquer à ce je-narrateur l'observation de Georges Blin. Ce dernier affirme qu'au travers le héros de Stendhal : « *Nous faisons plus que de ne pas le perdre de vue, c'est sa vision et son champ de vue, que nous ne quittons guère, voyageant avec lui, mais n'abandonnant pas le poste intérieur d'où il contrôle tout*²⁰. » Ainsi nous ressentons comme cette héroïne de *Enfance* la nécessité de « *sauter hors du monde décent* » où elle se sent enfermée. Nous voyons « *cette indifférence, cette désinvolture* » de sa mère. Et nous sommes subjugués comme elle par l'effet néfaste des mots des adultes.

Nous allons à présent analyser la forme du monologue à deux voix dont il est question dans *Enfance* et nous allons nous intéresser à la façon avec laquelle ce circuit de communication est favorable au déploiement de l'indicible.

1-2 Le monologue intérieur :

Le lecteur de *Enfance* a « *l'illusion d'être à l'intérieur d'un esprit* ». Il suit le processus psychique inhérent à une conscience en action. Il découvre au même moment que le narrateur-personnage le surgissement des souvenirs et assiste avec lui à leur montage sur la scène de l'écriture. En effet, le texte offre un flux de conscience vivant où les faits les plus banals peuvent s'inscrire sur l'espace blanc pour peu qu'ils remontent du passé de l'enfant Natacha. L'effort de mémoire est représenté par ce principe de liaison associatif qui déchaîne et motive les plus petits drames (un tropisme naissant, une peur enfantine, un voyage en train, une dictée, un dîner en famille, le premier roman ...). N'est-ce pas là une reproduction de la vie intérieure en train de s'accomplir. Selon certains critiques, à travers le travail de la conscience, les détails les plus futiles peuvent prendre une importance majeure, c'est de cette caractéristique qu'ils précisent la nature particulière du monologue intérieur.

Cependant, la spécificité de ce monologue intérieur sarrautien n'est pas élucidée pour autant car le flux de conscience dont il est question fait entendre deux voix. N.Sarraute prend la représentation traditionnelle de la vie intérieure à contre-courant : elle démultiplie le sujet, façonne une instance énonciative, émettrice et réceptrice de sa propre parole.

²⁰ Georges, Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, 1954, p.149.

L'acte de parler est ainsi considéré comme « *un acte de d'énonciation* » hautement important. L'échange et l'écoute sont primordiaux pour retranscrire dans l'ici-maintenant la parole intérieure (la sous-conversation) d'un ailleurs tropismique.

Nous dirons donc que la fragmentation du Moi dans *Enfance* n'est pas le signe avant-coureur d'une schizophrénie de la narratrice, mais il faut y lire au contraire une reproduction mimétique de la vie souterraine de tout chacun car, « *tout discours individuel suppose un échange. Il n'y a pas d'émetteur – sauf bien entendu, quand l'émetteur est un ivrogne ou un malade mental.* »²¹ A. Artaud²² souligne que dans notre inconscient ce sont les autres qu'on entend. En s'écoutant on construit l'altérité en soi. L'Autre devient un partenaire dialogique nécessaire à l'épanouissement de notre être. Ecrire le JE suppose alors l'écriture de la pluralité qui le constitue.

Cette reproduction de la vie intérieure n'est pas l'apanage de N. Sarraute. Beaucoup de linguistes indiquent que même les discours les plus intimes doivent se faire dans l'échange entre un « je » et un « tu ». L'acte producteur de toute parole extérieure ou intérieure s'inscrit indubitablement dans le commerce communicationnel. Benveniste explique que « *toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire [...]* »²³

D'après les critères établis par G. Genette, nous pouvons remarquer qu'il s'agit plus précisément d'un monologue autonome²⁴. En effet, l'interlocution cultivée entre Natacha Adulte et son double est une parole circulant de soi à soi-même. Le lecteur saura qu'on ne rapporte pas des paroles prononcées par un personnage car celles-ci sont affranchies de la tutelle narrative. Et de plus, la totalité de ce discours silencieux (discours silencieux dans la mesure où on ne peut pas l'entendre dans la vie réelle) est générée dans la conscience de l'écrivaine. Aussi, ce monologue autonome est-il à différencier du discours direct libre car les embrayeurs ne peuvent pas être analysés en considération d'un discours citant. Autrement dit, le discours cité n'est pas attelé à un discours citant indiquant la présence

²¹ Roman, Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963, p.32.

²² Cité par Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Seuil, 1967, p. 262.

²³ Emile, Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langage*, n°17, pp.14-16.

²⁴ Gérard, Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p.94.

d'un patronage narratif. Les incisives et les verbes introducteurs qui engagent, dès lors, une quelconque voix narratrice sont supprimés.

Le dialogue s'établissant entre les deux voix de *Enfance* est un monologue intérieur, un discours intérieur cité tel quel et dont le style direct est la marque dominante mais pas spécifique à ce registre discursif, car selon A. Jouve, beaucoup de descriptions de la vie intérieure se font avec le style direct sans pour autant être des monologues intérieurs.

Il est indispensable de s'interroger sur les effets de sens qu'implique une telle écriture de la vie intérieure. En effet, enfermer le lecteur dans la conscience, c'est abolir la distance qui pourrait l'éloigner des événements racontés. Le lecteur de *Enfance* regarde à travers les yeux de Natacha le monde extérieur. Il assistera au fur et à mesure aux retombées d'un divorce parental. Il explorera par le travail des perceptions de l'enfant les objets (ces gants offerts par le père, l'ours en peluche, les flacons...). Il dégustera ce lien quasi physique qu'engendre la manipulation des livres (page 79), sera même lecteur de cette obnubilation créée par le hasard d'une rencontre avec une « *poupée de coiffeur* ». « *Ce réalisme subjectif* »²⁵ est renforcé donc par l'amarrage du point de vue dans la conscience de l'héroïne. Mieux encore, quand ce point de vue est dédoublé par le truchement du double dans la narration, le volume des informations distillées augmente :

-C'était la première fois que tu avais été prise ainsi dans un mot [le malheur].

(La voix critique)

-Je ne me souviens pas que cela me soit arrivé avant. Mais combien de fois depuis ne me suis-je évadée terrifiée hors des mots qui s'abattent sur vous et vous enferment. (La voix narratrice)

-Même le mot « bonheur », chaque fois qu'il était tout près, si près, près à se poser, tu cherches à l'écarter...Non, pas ça, pas un de ces mots, ils me font

²⁵ Françoise Van Rossum-Guyon résume les divergences théoriques concernant la perspective narrative et le type définitoire d'illusion réaliste qui en découle : « Signalons à ce propos que les Allemands qualifient d'« objectif » le type de narration (le point de vue) que les Français qualifient de « subjectif » et réciproquement ! Il suffit de s'entendre : la narration autoritaire ou omnisciente (vision par derrière chez Pouillon) est considérée comme subjective par les Allemands parce que le narrateur qui commente, interprète [...] Les Français considèrent au contraire que ce point de vue comme « objectif » parce que le narrateur est à distance, témoin non impliqué dans le récit [...] » *Critique du roman*, Gallimard, p.132.

*peur, je préfère me passer d'eux, qu'ils ne s'approchent pas, qu'ils ne touchent à rien...rien ici, chez moi, n'est pour eux.*²⁶

Ici, outre sa fonction méta-narrative, la voix critique présente un autre point de vue. Ceci va sans dire qu'ayant la même expérience tropismique que son partenaire, elle puise plus avant dans le détail et nous renseigne sur la puissance coercitive des mots venant d'autrui. Le regard qu'elle porte sans s'impliquer (nous avons remarqué à ce sujet que le double n'use jamais de pronoms et d'adjectifs possessifs susceptibles de montrer explicitement qu'il est une partie constitutive du Moi de la narratrice) enrichit le récit de nouvelles informations sur l'état psychique de l'enfant Natacha. Le tropisme que le mot « *Malheur* » a déclenché, est pris ainsi par deux regards complémentaires. Par ce procédé, le regard du double s'instaure comme impartial, à distance objective d'une réalité subjective.

Généralement, le flux des paroles intérieures porte des caractéristiques spécifiques. Etant libéré des contraintes sociales extérieures, ce flux se laisse porter par le style oral. E. Dujardin dit à ce propos, que le sujet, en monologuant avec lui-même, « *exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire, en son état naissant, par le moyen de phrases réduites au minimum syntactical, de façon à donner l'impression du tout venant.* »²⁷ L'écriture de ce désordre lié à une pensée en train de se faire en dehors des règles langagières est palpable chez les précurseurs du monologue intérieur au XX siècle. *Les lauriers sont coupés* de E. Dujardin constitue un bel exemple de cette écriture à l'image d'une pensée intérieure. Dans l'extrait ci-dessous, le héros de ce roman se dit en entrant dans un restaurant :

*« Le garçon. La table. Mon chapeau au porte-manteau. Retirons nos gants ; il faut les jeter négligemment sur la table, à côté de l'assiette, plutôt dans la poche du pardessus ; non, sur la table, ces petites choses de la tenue générale. Mon pardessus au porte-manteau, je m'assieds, ouf ! J'étais las. Je mettrai dans la poche du pardessus mes gants. Illuminé, doré, rouge, avec des glaces, cet étincellement ; quoi le café ; le café où je suis »*²⁸

²⁶ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.118.

²⁷ Edouard, Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931, p.59.

²⁸ E. Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Flammarion, Paris, 1977, p.28.

Ce discours est parcellaire, la syntaxe y est bafouée. C'est le mouvement de la conscience qui est privilégié par ce style haché.

Le monologue autonome de *Enfance*, quant à lui, présente un flux mental cohérent. Certes le dialogue s'établissant entre la voix adulte et son double est soutenu par le style oral, mais il ne reste pas moins que les règles de la communication usuelles sont respectées. Et même, ce style oral est loin de reproduire l'« émiettement » discursif qu'affectionne J. Joyce. Dans le texte liminaire par exemple, nous remarquons que le vocabulaire utilisé est accessible et que le naturel de la conversation est maintenu.

En somme, il est clair qu'une telle écriture de monologue intérieur s'écartant du désordre d'un discours intérieur à l'état brut et inscrit dans une forme dialogique ne relève guère d'une motivation psychologique de N.Sarraute, mais d'une volonté de produire une forme romanesque rénovée. L'acte de narrer au sein du dialogue autant qu'acte de parole partagé est un moyen efficace pour amincir la distance entre discours et récit : la narration telle qu'elle est pratiquée chez l'auteure surgit de la parole en marche, en train de se faire.

En quoi cette mise en voix est-elle génératrice d'une forme de récit fragmenté propice à la représentation de la réalité indicible ? Telle est la question à laquelle nous voulons répondre dans les pages qui vont suivre, par une observation des cassures du récit, depuis la typographie du dialogue jusqu'aux vides installés dans la diégèse.

1-3 Narration-récit fragmenté-sujet :

Les voix jumelles, dès la première page, travaillent *Enfance* à recevoir une forme fragmentaire. D'abord, le dialogue par son corps offre une multitude de blancs typographiques qui sont autant de fragments d'une écriture dite « blanche »²⁹. Le regard est attiré automatiquement par ces vides cultivés par les silences de la narration. Quand le récit est interrompu momentanément, l'indicible se fait présence par les prolongements

²⁹ R. Barthes désigne le silence de l'écriture comme une écriture blanche, une alternative qui s'offre aux écrivains qui veulent dépasser les normes esthétiques de la tradition littéraire. *Le Degré Zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p.108.

sémantiques que réalise le travail conjoint de la typographie³⁰ (le texte de *Enfance* est loin d'être compact comme les textes romanesques traditionnels) et de la ponctuation (les alinéas sont saturés de points de suspension).

Les micro-récits ont une spécificité qu'il faut préciser avant d'aller plus loin. Ils découlent du « *monologue dialogué* », et non le contraire car la narration qui est traditionnellement assignée, pour encadrer le monologue d'un personnage comme c'est le cas du discours direct, est supprimée. Le lecteur, pour établir le cadre référentiel de ces micro-récits, sera à l'affût d'indices se trouvant à l'intérieur du monologue même (qui parle, à qui, de qui, de quoi). Pour ce faire, il faut être attentif aux procédés discursifs utilisés pour pouvoir reconnaître aisément la voix narratrice chargée de réveiller les souvenirs. D'ailleurs, l'opération de lire implique nécessairement la familiarisation avec cette grammaire de lecture spécifique dès l'abordage du texte liminaire du roman.

En effet, « *le monologue dialogué* »³¹ est dépourvu d'indications relatives aux modalités de prise de parole, seuls le contexte et le cotexte permettent de savoir de quelle voix il s'agit. La forme particulière du récit qui est orchestrée par ce dialogue spécifique nous amène à affirmer que le texte de *Enfance* cultive des affinités avec le texte théâtral ; mieux encore, un texte théâtral réformé où les didascalies ne sont pas nécessaires. N'est-ce pas là une forme romanesque aux confluences des genres littéraires ?

Le « *monologue dialogué* » est donc le point de départ de la narration, la prise de parole par les voix intérieures est, en premier lieu, un acte qui amorce et maintient la narration. L'acte de narrer est valorisé par le dialogue où le jaillissement du langage dans son abandon manifeste une aspiration à communiquer et une volonté omniprésente de lancer un pont entre le lecteur ou spectateur potentiel et l'auteur de l'œuvre. Ici encore, notre roman s'apprête à être considéré comme une pièce de théâtre où les paroles s'offrent immédiatement à un auditoire.

³⁰ À ce sujet, D. Maingueneau affirme que la mise en page, qui « *est partie prenante dans la mise en texte* » a des effets de sens indéniables. Il est important de prendre en considération ce facteur dans l'étude du contexte générateur de l'œuvre. *Le Contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, DUNOD, Paris, 1993, p.93.

³¹ Expression que Rachel Boué propose pour définir le monologue sarrautien. *Nathalie Sarraute : La sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Enfin, avec ces « *bonds de parole [intérieure]* » *Enfance* s'étale comme une suite de soixante-dix micro-récits séparés les uns par rapport aux autres par des blancs typographiques de longueur variable. Paradoxalement, ces blancs peuvent à défaut de séparer les micro-récits, coller deux souvenirs. Par exemple, la délimitation typographique du souvenir tropismique de la page 164 est tellement peu visible que le lecteur dans sa première lecture serait tenté de considérer les tropismes des pages 164, 165 comme un seul et même souvenir :

-Pas entièrement.

[Interligne double]

-Quelque chose s'élève encore, toujours aussi réel, une masse immense...l'impossibilité de me dégager de ce qui me tient si fort, je m'y suis encastrée, cela me redresse, me soutient, me durcit, me fait prendre forme [...]

Ici, le blanc typographique ne clôture pas visuellement le tropisme entamé à la page 165, mais annonce une digression. Dans cette page deux tropismes cohabitent ainsi ensemble sur le même axe syntagmatique :

1-Natacha est aux prises avec le chaos qu'engendre le pressentiment d'un nouvel abandon maternel.

2-Digression : Natacha décrit à son double la sensation de liberté qu'elle éprouve à travers les études.

3-À la page 166, retour au premier tropisme.

Ce procédé d'écriture n'est pas gratuit car enchaîner deux souvenirs relève de ce principe d'association d'idées typique d'une conscience enfantine travaillant sous l'effet de l'émotivité.

Un autre constat important : les vides aménagés entre les micro-récits correspondent à des zones d'ombre indiquant qu'en ce lieu la mémoire est lacunaire, soumise aux aléas de l'oubli. Aussi, ces morceaux de vécu sont juxtaposés sans lien logique susceptible de façonner une histoire en bonne et due forme. Par exemple, Natacha dans le premier (pages 12, 13, 14) et deuxième chapitre (pages 15, 16, 17, 18, 19) n'évolue guère comme un

protagoniste d'une action calculée puisque il s'agit de représenter deux tropismes différents, des réactions psychologique dilatés (« *Nein, das tust du nicht* », et « *Aussi liquide qu'une soupe* » sont des paroles-détonateurs qui déclenchent ces tropismes et alimentent le récit).

Cette discontinuité narrative qui est confortée par le refus de l'ordre chronologique forge des petites unités événementielles autarciques sans lien logique. Encore, faut-il préciser que *Enfance* présente des micro-récits de deux natures différentes. D'une part, les chapitres qui exploitent les tropismes. D'autre part, les chapitres reprenant des anecdotes banales de l'enfance (une promenade, une peur enfantine, des jeux, une dictée...).

En somme, que ce soit dans la réflexion critique, telle que N.Sarraute l'envisage dans ses essais et entretiens, qu'il s'agisse de l'écriture romanesque et dramatique, le fragment semble une partie prenante de l'univers sarrautien. En effet, ce qui se présente comme une évidence, difficile à transcender, c'est le caractère parcellaire de la réalité. « *Nous ne percevons de « la réalité » que des fragments, des bribes (...), notre mémoire ne retient de ces bribes elles-mêmes que des bribes encore, plus ou moins déformées par l'oubli, et que les contraintes et la dynamique de l'écriture déformeront encore* »³².

La réalité indicible constitue de ce fait le produit brut sur lequel s'élabore cette écriture sarrautienne. Au contact de cette réalité dont on capte que des bribes, le travail sur le texte romanesque est une figuration de cet état de fait, mais pas seulement, car l'éclatement même de la réalité fait écho au caractère parcellaire du sujet. *Enfance* retrace une fois encore aux lecteurs la nullité d'une hypothèse concernant l'univocité du sujet. Ecrire le JE, pour N.Sarraute, c'est faire éclater le Moi, ce pseudo-héros qui s'obstine à s'affirmer comme personnage principal sur l'espace scripturaire.

Mais désintégrer le personnage-sujet ne veut surtout pas dire malmener le lecteur. Malgré les bouleversements formels opérés dans *Enfance*, il ne reste pas moins que l'écriture sarrautienne veille à fabriquer ce tracé « *d'indices* » nécessaires qui permet au lecteur de « *s'accrocher* » à un univers fictionnel pouvant reproduire le vraisemblable.

³² Claude, Simon, « Avec Claude Simon sur des sables mouvants », entretien avec Alain Poirson, *Révolution*, 22-28 janvier 1982, n°99, p.35-36.

Nous ne sommes pas en présence d'un dépassement radical du personnage : chaque écriture doit reproduire un univers sécurisant et familier pour le lecteur.

2- De la conversation à la sous-conversation :

Dans ces pages, nous allons voir comment l'écriture du tropisme devient inéluctablement une écriture de l'altérité.

2-1 Un discours indirect libre particulier :

Enfance se refuse au texte narratif proprement dit au profit du discours. La parole (prononcée ou silencieuse) envahie le récit, surtout quand il s'agit d'actualiser les tropismes. En effet, nombreux sont les chapitres qui sont amorcés par une parole dite à haute voix. Ces paroles qui sont mâchées par des bouches familières (la mère, le père, Véra) et étrangères (la domesticité, les amis de la famille) assaillent l'enfant Natacha et provoquent une étonnante volubilité intérieure. Par exemple, des mots prononcés en allemand par une gouvernante « *Nein dess tust du neicht* » seront tellement incisifs qu'ils engendreront des réactions en chaîne chez la petite fille. « *Déchirer* », « *détruire* », « *saccager* » marqueront la manifestation d'un discours dysphorique rapporté par la voix adulte :

« *Ich werd es zerreißen* » « *Je vais le déchirer* »...*je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide...*³³

Le discours indirect libre est un procédé très prisé dans *Enfance* : la narratrice adulte convie la voix enfant à se matérialiser explicitement à travers elle. D. Maingueneau affirme que les théoriciens de la littérature, suite aux travaux cruciaux de M. Barthine, admettent que le discours indirect libre mêle étroitement voix narratrice et voix personnage. Ce discours cité, dans *Enfance*, étant le plus souvent rapporté au présent, brouille les critères qui permettent de reconnaître sa nature. S'agit-il d'un discours indirect libre ou d'un discours d'une autre nature ? Nous savons que l'imparfait et la non-personne sont les

³³ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.13.

indices d'apparition du discours indirect libre, mais une narration faite fréquemment au présent par un narrateur autodiégétique empêche une identification certaine de ce genre de discours rapporté.

Dans le roman qui nous intéresse, faute d'indices saillants, nous dirons que le discours de l'enfant Natacha est un discours indirect libre dirigé habilement vers l'énonciation du discours direct (d'après A. Stolz, le discours direct libre n'est pas répertorié par les grammairiens).

La narratrice de *Enfance* privilégie donc la proximité. Elle instrumentalise le discours indirect libre pour mimer le plus possible le langage intérieur de l'enfant qu'elle fut et maximaliser ainsi le dédit de l'information donnée. En effet, le discours narrativisé n'est pas à même de dévoiler aux lecteurs l'intimité d'une intériorité. De plus, il faut que le discours cité soit libéré d'une certaine mesure d'un narrateur pour rétrécir la distance qui pourrait éloigner le lecteur du vécu tropismique. D'ailleurs, l'œuvre de N. Sarraute favorise le discours direct et indirect libre en ce qu'ils ont de plus avantageux dans la restitution de l'énonciation :

*La manifestation la plus évidente de la polyphonie linguistique est ce qu'on appelle traditionnellement **discours rapporté**, c'est-à-dire les divers modes de représentation dans une énonciation d'autre acte d'énonciation. Il ne s'agit pas en effet de rapporté un énoncé mais une énonciation, laquelle implique une situation d'énonciation propre, distincte de celle du discours qui cite.*³⁴

L'intériorité sujette aux tropismes a besoin d'être représentée avec les conditions qui ont forgé l'état où elle se trouve. La parataxe à cet effet déploie chez le lecteur la perception du vertige émotionnel de l'héroïne. Dans les quelques lignes cités ci-dessous, le discours intérieur de Natacha qui suit les phrases au discours direct, se construit comme des phrases juxtaposées, sans liens syntaxiques. La parataxe mime ainsi l'état de profond désarroi émotionnel de l'enfant face à l'intransigeance de la mère :

³⁴ Dominique, Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Armand Colin, 2007, p.115.

« Tu sais maintenant j'ai une autre idée...Elle a l'air aussitôt agacée...
- Qu'est-ce que c'est encore ? Eh bien, je pense...que tu as ...la peau d'un
singe... » elle va regarder ce que j'ai là, ce qui a poussé en moi, malgré
moi, nous allons regarder ensemble...c'est ridicule, grotesque...on ne peut
que s'en moquer, elle va éclater de son rire qui me fait toujours rire avec
elle, nous en rirons toutes les deux et l'idée s'en ira là d'où elle est
venue...là où elle est née...quelque part hors de moi [...]»³⁵

À travers le discours de l'enfant, le réalisme subjectif est renforcé non seulement par le point de vue de l'enfant, mais aussi par le truchement de sa voix authentique. Le vécu sensoriel de Natacha est à la fois un contenu d'énoncé et un résultat d'acte d'énonciation. Du coup, la narratrice n'est plus cet être qui a vécu des événements dans un passé lointain, mais comme l'enfant qui vit sur l'instant la chose relatée. C'est prendre la conscience en situation. C'est aussi renforcer l'illusion d'une énonciation en train de se faire.

Le point de vue de l'enfant, dans *Enfance*, nous parvient éclaté. En effet, le *je* locuteur s'efface à plusieurs reprises pour céder la place à la parole du narrataire. Impliquer une instance autre que le *je* relève en premier lieu de cette volonté tenace de convier explicitement le lecteur à partager l'expérience tropismique que vit la conscience enfantine. Nous avons précisé précédemment que l'intervention du double génère un dédoublement de la perspective narrative, un dédoublement au service de la représentation de la vie intérieure. Avec la voix enfant, cette perspective se fait plurielle, elle invite l'Autre à sentir la souffrance de l'intérieur de la conscience et non pas de l'extérieur. Dans les exemples cités ci-dessous, la métaphore de l'obstacle met en scène non pas un seul corps, mais des corps subissant l'affront des mots d'autrui, les déictiques *on* et *nous* affirment la nécessité de considérer la matière tropismique comme une matière anonyme, une matière que chaque intériorité est susceptible de subir au quotidien :

« Parce que ça ne se fait pas » est une barrière, un mur vers lequel elle me
tire, contre lequel **nous** venons buter ...nos yeux vides, globuleux le fixent,

³⁵ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.97.

*nous ne pouvons pas le franchir, il est inutile d'essayer, nos têtes résignées s'en détournent.*³⁶

*Quand on vous a assené « Parce que ça ne se fait pas », on est...j'allais dire étourdi, assommé...c'est ce qu'on pourrait penser, mais en réalité une rage impuissante produisait en moi comme des trépignements [...]*³⁷

S'attarder à analyser le rôle des pronoms personnels dans une narration est primordial. L'usage qu'en fait N. Sarraute n'est pas anodin. Nombreux sont les critiques qui se sont attachés à préciser le rôle incident que peut avoir un usage particulier de pronoms personnels par un narrateur. Le fameux *vous* de *La Modification*, par exemple, produit un point de vue plural. Avec le jeu subtil de ce pronom, le lecteur est associé directement à la « *modification* » ontologique qu'opère le voyage en train sur Léon Delmont, le narrateur-personnage.

2-2 L'intersubjectivité entre le Moi et l'Autre :

Nous avons révélé l'efficacité d'une certaine écriture du discours intérieur de l'héroïne de *Enfance*. À présent, nous allons procéder à l'examen de l'écriture de la relation fusionnelle qui s'élabore entre le Moi de Natacha et les Autres. N.Sarraute a expliqué à maintes reprises que l'Autre est l'élément déclencheur du tropisme. Il donne au langage intérieur une dimension dialogique et polyphonique. Il s'installe implicitement dans ce discours sensible dont il est « *la cause et l'aboutissement* ». L'écrivaine précise :

*Ces drames intérieurs, faits d'attaques, de tropismes [...] ont tous ceci de commun qu'ils ne peuvent se passer de partenaires [...] C'est le catalyseur par excellence, l'excitant grâce auquel ces mouvements se déclenchent.*³⁸

Dans *Enfance*, ce processus d'échange de stimuli entre le Moi et Autrui est cristallisé par le biais d'une écriture rénovée du discours intérieur. L'enfant est en premier lieu un sujet parlant et un être entretenant avec lui-même un discours fécond. La plupart du temps le

³⁶ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p. 177.

³⁷ Ibid., p.181.

³⁸ N.Sarraute, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, Paris, 1956, pp.117-118.

langage que Natacha use pour traduire les remous tropismique n'est en fait qu'un pré-langage accompagnant la verbalisation.

Selon Gaeton Brulotte les romans sarrautiens se déroulent sur deux plans parallèles où la conversation et la sous-conversation s'entrelacent et s'opposent. *Enfance*, roman autobiographique, ne déroge pas à cette règle. Pour cristalliser cet échange dialogique avec autrui, le texte se construit comme un tissu de discours hétéroclites. C'est-à-dire, des paroles silencieuses jouxtant des paroles prononcées à haute voix. Ces mécanismes discursifs sont abrités sous ce que N. Sarraute appelle conversation et sous-conversation, deux notions qui méritent d'être définies selon l'optique de cette écrivaine.

Si la conversation signifie la communication verbale explicitement établie entre les êtres, la sous-conversation comme son nom l'indique représente cette communication tacite, se produisant à l'intérieur d'une conscience humaine et usant d'un langage non articulé (ce langage est verbalisé dans les textes sarrautiens).

De plus, la conversation subissant les contraintes sociales ne peut devenir le lieu du déploiement tropismique car les paroles prononcées ne sont que cette face émergente d'un phénomène trouvant racine dans le non-dit. La conversation étant régie par les clichés et les conventions sociales, s'abstient de divulguer explicitement les remous psychologiques³⁹. C'est pour cette raison que N. Sarraute donne de l'importance à la sous-conversation dans la mesure où celle-ci abrite les petits drames meurtriers attisés par des éléments affluant de la conversation.

Dans *Enfance*, N. Sarraute s'efforce de présenter les mouvements de la vie intérieure de l'héroïne qui sont portés par les paroles dites à haute voix par celle-ci. L'écrivain s'attache ainsi à « *exécuter à ses lecteurs les mouvements intérieurs qui préparent le dialogue depuis le moment où ils prennent naissance jusqu'au moment où ils apparaissent au-dehors* »⁴⁰.

³⁹ Malgré que la conversation soit tenaillée par la doxa, il ne reste pas moins que le corps a une faculté fascinante de trahir l'intériorité.

⁴⁰ N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op. cite., p.129.

Rares sont les fois, d'ailleurs, où N.Sarraute utilise le modus conventionnel (dit-elle, dit-il) pour signaler les paroles des personnages. Les guillemets et le tiret encadrant les citations au style direct sont souvent convoqués pour la délimitation visuelle des paroles d'autrui. Et contrairement aux écrivains de la mouvance réaliste, N.Sarraute fait un usage timide du discours narrativisé. La raison est que l'écrivaine a voulu montrer explicitement aux lecteurs la conversation :

« Ça suffit maintenant, tu le sais...Mais qu'est ce qui vient après ? Après tout recommence...Toujours pareil ? Mais jusqu'à quand ? -Toujours [...] si je le dis toute la nuit ? Ça va revenir de nouveau, lundi, mardi, toujours ? Toujours mon petit idiot...sa main glisse sur ma tête [...] »⁴¹

Les blancs typographiques indiquant les tours de parole sont supprimés. De ce fait, les paroles intérieures et les paroles dites à haute voix sont amenées à cohabiter sur un même axe syntagmatique. Ce procédé interpelle le regard et montre aux lecteurs comment le flux tropismique se répand du dedans vers le dehors :

« Non, tu ne feras pas ça...» Les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent, je me débats...« Si, je le ferai »...voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe de ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire [...] »⁴²

Ici comme partout ailleurs, les paroles de la conversation qui sont exhibées par l'emploi des marques conventionnelles sont des stimuli, des déclencheurs du malaise corporel de Natacha. Les paroles silencieuses de cette dernière qui sont portées par les sensations environnent obstinément les paroles agressives d'autrui.

Un autre constat important : l'écrivaine s'attache à caractériser l'élocution de certains personnages de *Enfance* pour suggérer le malaise tropismique qui les tenaille. Elle recourt aux palliatifs externes (description du timbre, l'intonation) et aux palliatifs internes (notations phonétiques) pour révéler des informations supplémentaires sur les tropismes

⁴¹ N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op. cite., p.44.

⁴² Ibid., p.14.

qui traversent le corps⁴³ des locuteurs. M. Bakhtine insiste sur le fait que l'intonation donne une forme à l'énoncé, elle participe à créer un sens et « *joue le rôle d'un conducteur particulièrement souple et sensible au sein des rapports sociaux qui, dans une situation donnée, s'établissent entre locuteur et auditeur.* »⁴⁴ Vara par exemple, la pseudo-mère de substitution de Natacha, parle très peu, mais sa parole exprime à elle seule ce qui l'anime au-dedans :

Véra parlait très peu. Les mots qu'elle proférait étaient toujours brefs, les voyelles comme écrasées entre les consonnes [...] Même mon nom, elle

*le prononçait en supprimant presque le a. Ce qui devenait un son – ou plutôt un bruit étrange - N't'che[...]*⁴⁵

*« Tiebia podbrossili » [...] Véra m'a parlé [...] mais cette fois je le sais, c'est en russe qu'elle me la dit [...] les mots russes on jailli drus et durs [...]*⁴⁶

*Je demande à Véra, je ne sais plus à quel propos, mais peu importe, « Pourquoi on ne peut pas faire ça ? » et elle me répond « Parce que ça ne se fait pas » de son ton buté, fermé, en comprimant les voyelles encore plus qu'elle ne le fait d'ordinaire [...] un jet dur et dru qui lapide ce qui en moi remue [...]*⁴⁷

L'héroïne se retrouve donc, au cœur d'un conflit. Elle est assaillie par des mots, des messages venant de l'adulte-autorité et elle lutte contre l'inconfort psychique que cultive le contact avec cet Autre. Tous ces messages reçus par Natacha, quelle que soit leur contenu, donnent une consistance aux autres personnages du récit. Le tropisme qui sous-tend l'échange verbal devient une énergie stimulant l'écriture. La parole à cet effet innerve le texte : N. Sarraute fait résonner la parole de l'Autre, même si cette dernière n'est prononcée qu'une seule fois. La parole, quelle soit intérieure ou verbalisée, a cette faculté

⁴³ Nous allons procéder à l'analyse de l'écriture du corps dans le deuxième chapitre.

⁴⁴ Tzvetan, Todorov, *Le Principe dialogique*, Seuil, 1981, p.305.

⁴⁵ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.111.

⁴⁶ Ibid., p.172.

⁴⁷ Ibid., p.177.

de produire le spectacle d'un corps subissant les tropismes, et d'entretenir ainsi l'intersubjectivité entre protagonistes.

À présent, nous allons voir si les tropismes, en se matérialisant à travers l'écriture, génèrent une temporalité propre.

2-3 La sous-conversation et l'instant présent :

Affirmer l'idée que le tropisme est lié à une certaine temporalité peut paraître abusif. En effet, le tropisme a une caractéristique spécifique qui est celle de l'instantanéité. Ces mouvements intérieurs sont intenses et très fugaces : les êtres humains sont dans l'impossibilité de visionner clairement ce qui traverse leur conscience. A cet effet, N. Sarraute fabrique une écriture où s'enchaînent des morceaux successifs pouvant ralentir le phénomène tropismique dans sa fuite même. Autrement dit, la fugacité des tropismes et l'incapacité qu'a l'écriture traditionnelle à appréhender l'expérience psychique des êtres humains, obligent l'écrivaine à produire une écriture forgée d'images visuelles, des images métaphoriques s'inscrivant dans un temps narré qui est dilaté.

La narratrice de *Enfance* prend plus de temps à raconter les tropismes, alors que ces derniers ne mettent à se dérouler qu'un laps de temps très court. Pour G. Genette, la formule « *temps du récit* > *temps de l'histoire* » qui correspond « à une sorte de scène ralentie »⁴⁸ ne peut être considérée comme une forme canonique de durée romanesque au même titre que la pause, la scène, le sommaire, et l'ellipse car la rareté de ce phénomène est palpable dans la littérature. Dans *Enfance*, le phénomène de dilatation du temps diégétique est concret dans plusieurs chapitres. Le ralentissement de l'histoire se produit surtout quand la sous-conversation (le discours intérieur de Natacha) se met en place : « *L'instant* » tropismique s'élargit, se gonfle :

*Et puis tout en moi se révolse, se redresse, de toutes mes forces je repousse
ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas*

⁴⁸ G. Genette, *Figures III*, Ed. du Seuil, Paris, 1972, p.155.

*dans ça, où cette femme m'a enfermée...elle ne sait rien, elle ne peut pas comprendre.*⁴⁹

Dans ce passage, Natacha après avoir *ingurgité* le mot « *malheur* », rumine intérieurement son malaise. De ce mot, métaphores du corps souffrant se structurent et s'agencent. Ainsi, d'image en image, le tropisme se matérialise dans le pré-langage. Les séries de présent de l'indicatif donnent l'illusion que la narration est concomitante des événements. Et quels événements ? Pouvons-nous affirmer qu'« *un instant* » tropismique est un événement ?

La narratrice-personnage use fréquemment d'un présent particulièrement différent du présent déictique, un présent atemporel se présentant comme un écrin où peuvent se réactiver ces souvenirs tropismiques au même moment de l'écriture. Selon Colioli, « *le repère de [ce] temps verbal n'est ni lié à la situation d'énonciation, ni coupé de celle-ci, mais situé par rapport à un repère « fictif » construit à partir du moment d'énonciation* »⁵⁰. Dans *l'Ere du soupçon*, N. Sarraute explique que pour donner corps aux tropismes, il faut en premier lieu :

*décomposer ces mouvements et les faire déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n' [est] pas celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi.*⁵¹

En effet, le temps qui se forge à travers la sous-conversation n'est plus un temps cosmologique que nous pouvons calculer en minutes, heures, jours, et années, mais un temps psychologique lié à la conscience en pleine activité. C'est l'espace de ce « *présent agrandi* » qui permet au même moment, l'approche interne des mouvements tropismiques et la possibilité de suivre en direct la genèse de ces drames humains. Le lecteur aura donc « *l'illusion de refaire lui-même les actions* » qui sont présentées dans *Enfance*. Autrement dit, la focalisation fixe aidant, le présent de l'indicatif se présente comme un moyen nécessaire pour approfondir la subjectivité du lecteur :

⁴⁹ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p. 118.

⁵⁰ Cité par D. Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p.67.

⁵¹ N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op. cit., p.8.

« Non, tu ne feras pas ça ... » les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent, je me débats ...« si je le ferais » ... voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras [...] ⁵²

Dans ce passage, l'accumulation de verbes conjugués au présent de l'indicatif met en place des aspects inaccomplis envisageant des actions en train de se dérouler, une action appelle une autre. Ce tiroir verbal décélère et retarde le moment où le tropisme aboutit à son terme. Dans cette scène qui est évoquée supra, l'instant tropismique bénéficie d'un temps s'étalant sur plusieurs paragraphes alors qu'entre la profération de « *Nein, das tust du nicht* » et le geste « *j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort...* », le temps de la vie a à peine évolué.

Nous dirons donc que le présent de l'indicatif va de pair avec l'actualisation tropismique. Il brouille les frontières entre passé et futur. Il construit un espace propice pour creuser l'intimité de la conscience.

L'emploi du futur proche (périphrastique) a le même effet que le présent de l'indicatif. Dans cet exemple, ce tiroir verbal engendre un effet de dilatation. Il renvoie à des procès proches, sur le point de ce produire, mais pas seulement, car ce tiroir verbal donne du tonus aux actions. Il donne une vision d'une conscience au paroxysme d'un bouleversement sensible : il dessine au lecteur une enfant fougueuse qui se révolte avec puissance contre la parole étouffante, « *Nein, das tust du nicht* », qui émane de la domestique.

« *Iche werde es zerreißen.* » « *Je vais le déchirer* »...je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide [...] « *Je vais le déchirer* » je vais le lui dire très fort... ⁵³

En somme, avec « *l'instant tropismique* », c'est le temps cosmologique qui s'efface au profit du temps de la vie intérieur. « *Le présent agrandi* » distille au lecteur une réalité psychique en mouvement. L'espace atemporel qui s'offre à notre regard est le point zéro

⁵² N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.14.

⁵³ Ibid., p.13.

duquel la subjectivité de personnage et subjectivité du lecteur sont appelés à ce rejoindre. Ainsi, le tropisme infime prend-il de l'épaisseur, peut-il renaître à la vie.

Synthèse :

Enfance est une forme romanesque particulière sur bien des égards. En effet, la polyphonie énonciative forge une multitude de regards complémentaires permettant une appréhension efficace des mouvements indicibles. Le personnage-narrateur n'est jamais unique, il éclate, se fait pluriel à l'image de cette pluralité qui constitue le sujet. Le récit s'étale, dès lors, comme une forme à distance des critères génériques définis par le canon romanesque : *Enfance* s'offre au regard sous forme de fragments, de micro-récits juxtaposés sans lien logique ou chronologique.

De plus, Nathalie Sarraute transpose à ses lecteurs à travers ce roman, une écriture de la conscience où l'espace de l'intériorité est mis à nu. La représentation de cet espace d'intimité subjective est déléguée au monologue autonome. Ce monologue autonome a des vertus incontestables dans la mesure où il forge un espace narratif d'un ici pouvant vivifier les drames sensoriels d'une conscience enfantine surgissant du passé. La sous-conversation est ainsi un dispositif discursif particulier qui fait sourdre la voix enfant de l'intérieur de la voix adulte. La polyphonie du texte s'amplifie, à cet effet, par l'accession des autres voix-personnages au statut de « *catalyseurs* » de cette matière tropismique.

L'écriture de l'indicible est au premier chef une écriture de l'altérité et de l'intersubjectivité. Même la temporalité liée au tropisme œuvre pour cette finalité. Quand le tropisme se réactive sous l'impulsion de la sous-conversation, le temps romanesque n'est plus un cadre formel du récit. Le lecteur est alors amené à suivre la saisie de cette matière ineffable à travers un présent atemporel à effet de zoom. Il ne s'agit pas d'un temps extérieur, inhérent au monde qui nous entoure, mais d'un temps psychologique où le lecteur est invité à partager l'expérience sensible dont il est question, à l'intérieur d'une conscience.

Chapitre II :

Ecrire le corps

Après avoir cerné les procédés narratologiques mis en place pour la réincarnation de la matière tropismique sur la scène de l'écriture, nous sommes conduits à présent à interroger le rôle de l'écriture du corps dans la restitution de cette matière ineffable.

En effet, chez N. Sarraute, le corps revêt une importance majeure. Il se veut un espace d'où peut se dire l'ineffable. Partant de cette hypothèse de travail, l'écriture sarrautienne se forge comme la mise en relation entre le sentir, le dire et la chair. Les possibilités du corps sont, dès lors, appelées à changer : la corporéité traditionnelle n'est pas en mesure de dévoiler les soubassements de univers indicible.

Il est intéressant de constater qu'outre le fait d'insuffler la vie au personnage, le corps est une thématique de prédilection dans la création littéraire. Nous pouvons même dire que la corporéité est une question centrale autour de laquelle doit se penser l'exercice de l'écriture, car elle touche à l'aventure ontologique que les écrivains contemporains tel que N. Sarraute s'obstinent à transposer sur la scène scripturaire.

Ainsi, dans ce chapitre, nous allons voir comment sous le faix de la matière psychique ineffable, la corporéité émerge comme absence-présence participant à la génération du texte.

Pour élucider cette problématique, plusieurs questions se présentent d'emblée : quelle est l'image du corps de narratrice-personnage qui investit la scène scripturaire ? Comment le regard participe-t-il à la malheureuse expérience du corps ? Dans quelle mesure la parole de l'Autre influe-t-elle sur le corps ? Et enfin, les mots peuvent-ils vraiment protéger le corps de l'Autre ?

Nos axes de recherche dans ce deuxième chapitre se profilent de cette manière :

- Le corps est difficile à dire.
- Le corps enfant : corps très particulier.
- La corporéité souffrante.
- L'expérience du regard.
- La parole est ambivalente.

Pour mener à bien notre analyse du corps nous avons fait appel en premier lieu à la phénoménologie et à la psychologie. La difficulté que nous avons rencontrée dans ce chapitre est d'ordre théorique lié à la définition du « *corps propre* ». En effet, le corps sarrautien s'écarte des définitions opératoires qu'offre la sémiotique. Dès lors, il est nécessaire d'adopter d'autres approches où le corps est traité efficacement.

1-Le corps fictionnel :

Ecrire les tropismes chez N. Sarraute suppose un travail assidu sur le corps et ses représentations. Dans ces pages, nous allons explorer le corps fictionnel, mais pas seulement, car le regard, comme élément inhérent aux manifestations de la corporéité, mérite d'être exploré à son tour.

1-1 Le corps souffrant :

La présence du corps dans la fiction est soumise assurément au regard d'un narrateur. Dans *Enfance*, le lecteur est appelé à habiter le regard de la narratrice autodiégétique. Les tropismes étant « *une donné immédiate de la conscience* », ont besoin inéluctablement du support corporel pour se matérialiser sur la scène scripturaire. C'est sur ce type d'approche que s'est appuyée N. Sarraute pour donner vie à ces mouvements furtifs. En effet, la narratrice-personnage de *Enfance* convoque les mouvements psychiques qui ont été gardés en mémoire de son propre corps. Par le jeu qu'impose la focalisation interne, le corps est vu de l'intérieur, il est décrit par ce qui l'anime du dedans. Autrement dit, l'adulte-écrivaine se livre à l'introspection, elle réveille son corps-enfant, la « *préhistoire* » de son corps. Aussi, le corps se dessine-t-il aux lecteurs comme étant très réceptif :

[...] sa main glisse sur ma tête, je sens irradiant de lui quelque chose en lui qu'il tient enfermé, qu'il retient, il n'aime pas le montrer, mais c'est là, je le sens, c'est passé dans sa main vite retiré, dans ses yeux, dans sa voix qui prononce ces diminutif de ce diminutif : Tachoteck...et aussi ce nom comique qu'il me donne : Pigalitzza...quand je lui demande ce que c'est, il me dit que c'est le nom d'un petit oiseau.¹

¹ N. Sarraute, *Enfance*, Gallimard, 1983, p.44.

Dans cet extrait, Natacha est présentée comme un être extrêmement sensible, elle perçoit chez son père par l'activité de sa perception (le toucher² et l'ouïe) les sensations qu'il s'obstine à lui cacher par pudeur. D'ailleurs, à maintes reprises, cette enfant manifeste une prédisposition étonnante à capter ce qui se dissimule derrière le timbre des voix. « *Les mots qu'elle proférait étaient toujours brefs, les voyelles comme écrasées entre les consonnes, comme pour que chaque mot prenne moins de place* »³, telle est la façon avec laquelle s'exprime Vara, une manière assez singulière qui trahit et exporte en dehors de son corps le refus psychique de cette enfant qu'on lui impose.

Avec cette représentation, N. Sarraute récuse l'idée reçue qui déprécie l'enfant en le considérant comme un « *pygmée* » aux mouvements peu cordonnés et au « *cerveau informe* ». L'enfant, pour elle, n'est guère un modèle réduit de l'adulte, mais un être capable d'une grande réceptivité, un être décelant avec cette ingéniosité qui lui est propre les remuements psychiques de son entourage. Par moments, Natacha peut être même assimilée au narrateur de *Portrait d'un inconnu*, à qui les tropismes d'Autrui est une matière à traquer, à lire de plus près à travers l'enveloppe corporelle :

Je regarde. Comme dans les contes de fées, dès que l'incantation magique a été prononcée, le charme opère, la métamorphose se fait : il se produit dans tous ses traits comme un glissement, ils me semblent qu'ils se défont, s'étirent et tremblent comme reflétés dans l'eau ou dans un miroir déformant, et puis son visage devient tout plat, sa tête s'affaisse dans ses épaules [...] Cela me donne envie, à la voir ainsi aplatie, vautrée devant moi, offerte [...]»⁴

Dans cette scène, le narrateur de *Portrait* traque obstinément des yeux le corps d'une femme, objet de son obsession⁵, car il sait lire cette grammaire de chair qui s'offre à son

² Didier Anzieu a développé le concept du Moi-Peau pour dire justement l'importance de la peau dans le développement de l'enfant. La peau permet à celui-ci de cultiver une certaine relation avec sa mère : elle structure son moi. Cette relation peut être sécurisante ou au contraire traumatisante suivant le comportement des parents, in www.erudit.org/revue/ms/2006/v22/n2/012392ar.pdf, site consulté le 22 mars 2011.

³ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.111.

⁴ N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Gallimard, 1956, p.54.

⁵ Le narrateur de *Portrait d'un inconnu* n'improove guère un sentiment amoureux à l'égard de cette femme. Cette femme l'attire à elle par le fait même qu'elle est porteuse de tropismes. Les rapports particuliers qu'elle entretient avec son père, homme âgé et avare, font l'objet d'une curiosité malade de

regard expert. Il déchiffre avec facilité l'expression du visage, l'agitation du corps. Natacha fait de même. Le corps de son père n'a pas de secrets pour elle. Le regard, les gestes paternels sont toujours significatifs.

Par ailleurs, le texte de *Enfance* instille jusqu'à la dernière page « *les indices* » matérialisant le corps des personnages. Il ne faut pas oublier que le roman autobiographique suggère une certaine correspondance entre le corpus (le texte) et son géniteur (l'auteur). De ce fait, le corps ne peut se soustraire à une définition réaliste. Le lecteur doit avoir à sa disposition un ensemble de marques pouvant donner l'illusion que les souvenirs qui sont relatés, sont attachés à une personne d'existence réelle. Et malgré que N. Sarraute ait nié le caractère autobiographique de *Enfance*, il ne reste pas moins que ce texte reste conditionné par une certaine présentation de l'identité. Observons les exemples suivants :

*[...] papa me dégage des couvertures où je suis enfuie, il me prend dans ses bras, je suis toute petite, j'ai un manteau de velours blanc si beau qu'on me dit que dedans je suis « une vraie poupée » [...]*⁶

*[Véra] fait son entrée déguisée en jeune homme...elle porte un costume de papa et elle a sur la tête son chapeau melon sous lequel elle a dissimulé son chignon [...] elle s'approche de moi comme on fait dans les bals devant les dames, elle me prend par la main, je me lève, elle me tient par la taille et elle tourne avec moi en chantonnant [...]*⁷

Ces deux scènes donnent à voir le corps de Natacha à travers le vêtement qu'elle porte (les objets métonymiques)⁸, les parties organiques (la main et la taille), et la motricité. Nous remarquons que la construction de « *l'identité narrative* » qui passe forcément à travers cette mise en scène du corps est ici des plus traditionnelles.

ce narrateur. Par une telle écriture du narrateur, N. Sarraute trouve un moyen efficace pour approcher l'intériorité.

⁶ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.54.

⁷ Ibid., p.62.

⁸ « *Un objet métonymique est un accessoire qui, par son rapport de contiguïté avec une partie du corps (voire le corps tout entier), lui confère une réalité implicite. Tout ce qui est vêtements, bijoux, armes, etc., que l'on porte sur soi, peut donc rentrer dans cette catégorie, pour peu que l'auteur en ait ainsi décidé.* » Francis, Berthelot, *Le Corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, 1997, p.43.

Cependant, il n'en va pas de même quand il s'agit de représenter l'indicible sensoriel. Le regard porté sur le corps de Natacha sujet aux tropismes, se démarque radicalement de la représentation de la corporéité stéréotypée de la littérature traditionnelle. Sous le poids des mouvements psychiques, le corps se dérobe à la caractérisation, devient désincarné, impossible à réincarner dans sa matérialité :

[...] Ce sera douloureux de trancher ce lien qui m'attache encore à ma mère, il n'est plus très bien fixé, mais à certains moments je le sens, il me met à me tirailler...une douleur pareille à celles, latentes, qui réveille l'atmosphère ambiante, le froid, l'humidité...mais les paroles de mon père... « Si elle y tient vraiment, elle peut très bien [venir te chercher] agissent comme un anesthésiant qui m'aide à achever d'arracher sans trop souffrir ce qui s'accroche encore...voilà, je l'ai fait, « C'est ici que je veux rester »⁹

[Les] yeux sombres [de mon père] pétillent, ses dents blanches luisent, sa verve, son esprit sont une lame étincelante qui tranche...parfois dans le vif...parfois il me semble que c'est en moi aussi qu'elle atteint...c'est pourtant dans quelqu'un d'autre, que je connais à peine ou pas du tout qu'elle s'enfonce...mais je sens en moi son glissement froid...j'ai un peu mal, un peu [...]»¹⁰

Dans ces exemples, le corps de Natacha est rendu par des images métaphoriques intenses. Le corps se dissout dans la métaphore¹¹ de la chair mutilée (« arracher ce qui s'accroche [en quelque sorte du cordon ombilical]», « glissement froid »). Les douleurs physiques se substituent aux mouvements psychiques. « *Le corps propre* » est dès lors disséminé à travers des éléments concrets qui viennent agresser la chair : « le froid », « l'humidité », « une lame étincelante », « un anesthésiant ». La chair, « *corps objet* », peut être même trainée, malmenée comme un objet sans valeur qu'on projette violemment contre un mur :

Cela me heurte, me cogne très fort, ce qu'il ya dans ce mot [Véra est hystérique]... je ne vois pas bien ce que c'est mais ça soulève en moi, ça

⁹ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.166.

¹⁰ Ibid., p. 186.

¹¹ Nous reviendrons sur la métaphore avec plus de précision dans le troisième chapitre.

fait courir en moi des vaguelettes de terreur [...] Et d'un coup je sens [...] l'indifférence à l'égard de maman, elle sort à flot de ces mots « Eh bien tant mieux pour toi », elle déferle sur moi avec une telle puissance, elle me roule, elle me rejette là-bas [...]»¹².

Tel « *un corps étranger* »¹³ qui vient « *s'immiscer* » entre la mère et Kolia, Natacha est le lieu de la souffrance et de l'étrangeté¹⁴. Elle erre dans des lieux où « *[elle n'a] plus de place* », elle est condamnée à ne recevoir aucun soulagement de la part de ses parents qui normalement doivent être les premiers gardiens de la tranquillité pour elle (« *Mais maman lâche ma main, ou elle la tient moins fort, elle me regarde de son air mécontent et elle me dit : « Un enfant qui n'aime pas sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle* ».¹⁵)

Pourquoi cet acharnement sur l'image du corps¹⁶ ? La corporéité est écrite avec des imageries¹⁷ criardes qui donnent à voir une souffrance au plus haut degré, une représentation irréaliste de la chair. Aucun référent dans la vie réelle ne peut adhérer à cette entité¹⁸ que N. Sarraute s'efforce de représenter à travers l'écriture. R. Boué dit à ce propos :

La cohérence stylistique de l'œuvre [de N. Sarraute] exigera qu'à l'écriture de l'inconnaissable réponde un corps irréprésentable. Ainsi le corps sera donné qu'in absentia, mis à l'écart de lui-même, laissé en souffrance, comme impossibles représentation et signification. C'est

¹² N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.238.

¹³ Ibid., p.73.

¹⁴ Dans la partie concernant le regard, nous parlerons du phénomène de l'étrangeté.

¹⁵ Ibid., p.93.

¹⁶ L'image du corps est un concept clé en psychothérapie et psychanalyse. Françoise Dolto l'a défini en ces termes : « *Si le schéma corporel est en principe le même pour tous les individus (à peu près de même âge, sous le même climat) de l'espèce humaine, l'image du corps, par contre, est propre à chacun : elle est liée au sujet et son histoire. Elle est spécifique d'une libido en situation, [...] l'image du corps est éminemment inconsciente ; elle peut devenir en partie préconsciente, et seulement quand elle s'associe au langage conscient, lequel utilise métaphores et métonymies référées à l'image du corps, tant dans les mimiques langagières que le langage verbal.* » L'image inconsciente du corps, Du Seuil, 1984, p.22.

¹⁷ Didier Anzieu affirme que les métaphores sont les traces d'un vécu psychologique négatif. « Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif », *Psychanalyse et Langage*, Dunod, Paris, 1977, pp.172-188.

¹⁸ R. Barthes affirme que le corps est pluriel. On en a plusieurs : « *J'ai un corps digestif, j'ai un corps nauséeux, un troisième migraineux, et ainsi de suite : sensuel, musculaire (la main de l'écrivain), huméral et surtout : émotif : qui est ému, bougé, ou tassé ou exalté, ou apeuré sans qu'il n'y paraisse rien.* » Roland Barthes, Paris, Seuil, p.65.

l'enjeu de cet exil du corps – qui disparaît, s'il devient mots ou images, et meurt de trop de réalité, s'il refuse de se virtualiser [...]»¹⁹

Dans *Enfance*, l'image du corps qui se donne à la lisibilité est toujours démantelée, plurielle. L'effet de hyperbolisation fait se dégager « *un corps polysémique* » en devenir qui peut même entretenir un lien métonymique avec les objets : [...] *mais cette reconstitution de ce que j'ai dû éprouver est pareille à une maquette en carton reproduisant en un modèle réduit ce qu'avaient pu être les bâtiments, les maisons, les temples, les rues, les places et les jardins d'une ville engloutie... »*²⁰

Notons que ce n'est pas la première fois que la narratrice-personnage se confond avec les objets qui l'entourent. Dans le jardin du Luxembourg, Natacha éprouve une sensation de « *joie* » tellement forte qu'elle se sent « *dans les briques roses, les espaliers en fleurs, la pelouse, les pétales roses et blanches* »²¹. Ici, la singularité du vécu corporel est traduite par l'utilisation ingénieuse de l'énumération des objets. Le corps s'affranchit à cet effet de la conception traditionnelle qui s'obstine à le voir comme un ensemble d'organes.

Il est capital avant d'aller plus loin de définir le corps. En effet, avec l'avènement de la phénoménologie, la représentation du corps humain a changé. On distingue entre le « *corps objet* », cet ensemble d'organes vitaux (cerveau, cœur, yeux, muscles, viscères, etc.) que la science se charge d'étudier, et le « *corps propre* », cette entité qui est l'intimité du corps que nous vivons de l'intérieur au point de nous dire qu'elle est nous. Le corps n'est ni chose ni un ensemble d'organes, mais une totalité où psychisme et chair font corps.

Pour N. Sarraute, il faut dépouiller le corps des clichés qui s'y attachent. En effet, « *Le corps propre* » que nous sommes est difficile à cerner. Alors comment la tradition littéraire pourrait-elle donner à voir cette entité échappant obstinément à notre appréhension ? À ce corps souffrant, irreprésentable, doit donc répondre un récit fragmenté. *Enfance* par la forme qu'elle offre à notre regard, nourrit cette conception d'un sujet au corps souffrant difficile à nommer. Le récit de ce corps-sentir apparaît dans des morceaux de texte, des

¹⁹ R. Boué, *Nathalie Sarraute : La sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.170.

²⁰ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.165.

²¹ Ibid., p.65.

fragments successifs, construits comme des foyers de l'indicible : le corps du texte épouse l'expérience du corps.

De plus, nous avons dit au premier chapitre (voir page 5) comment l'écrivaine répugne d'écrire les tropismes usés. La sexualité et le sentiment amoureux à l'ancienne font partie de cette catégorie de mouvements tropismiques qui ne méritent pas d'être portés à l'expression. Nombreux sont les critiques qui prétendent que N. Sarraute s'abstient d'écrire ce genre de tropismes par pudeur. Pour nous, cette écrivaine donne plus d'importance à l'indicible sensoriel qui ne puise pas dans les poncifs de la littérature réaliste²².

Enfance s'inscrit dans ce même sillon, le corps enfant n'est guère présenté comme un support où peut se greffer la sexualité en mutation, et dire que l'enfance, première période cruciale de la vie, est sujette aux manifestations de la libido. En fait, ce corps fuyant la représentation ne cède pas aux clichés qui s'obstinent à faire de la sexualité la seule marque du vécu corporel. Mais dire que les tropismes sexuels sont écartés ne veut en aucune manière dire que la sexualité est absente.

Nous remarquons que la corporéité souffrante qui traverse *Enfance* dynamise la narration. Par exemple, les mots prononcés par Véra, « *Parce que ça ne fait pas* », enclenche le langage intérieur de la narratrice-personnage. De cette parole intérieure, le corps surgit comme élément de trouble. Grâce à sa présence, le récit progresse, s'achemine vers l'évocation de la révolte qui le possède (« [...] *une rage impuissante produisait en moi comme des trépignements, des gigotements [...] j'avais envie de taper dessus [...]* »)²³. Ou encore, quand « *les idées* » prennent possession de cette petite fille, le corps porteur de tropismes fait parler de lui avec force, les images métaphoriques d'« *un mal* » sournois innervent le récit. Le malaise psychique devient, alors, comme une maladie, un animal dangereux : « *Mais moi l'idée me déchire, me dévore...quand elle me lâche, c'est pour un temps, elle est toujours là à l'affût, prête à bondir au cours de n'importe quel repas.* »²⁴

²² *Fruits d'or* constitue un bel exemple. Ce roman surprend, dès le premier abord, par la matière tropismique qu'il traite. Il ne s'agit pas d'un tropisme stéréotypé : le livre se focalise sur les mouvements psychiques que suscite la réception d'un *Fruits d'or* (roman) auprès d'un certain public.

²³ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.181.

²⁴ Ibid., p.100.

Cette angoisse de la douleur ou de la mort comme certains critiques l'affirment, est très présente dans les écrits de N. Sarraute. *Enfance* retrace une fois encore ce phénomène. Corps périssable, voué à la finitude, Natacha fait appel à sa mère dans l'espoir d'être délivrée de la douleur. Malheureusement, cette quête est décevante car la mère, par son indifférence, livre la petite fille au malaise :

« Maintenant que s'est en moi, [l'idée : la poupée de coiffeur est plus belle que maman, il n'est plus question que je lui cache, je ne peux pas à ce point m'écarter d'elle, me fermer, m'enfermer avec ça [...] ça deviendra plus gros, plus lourd, ça appuiera de plus en plus fort, je dois absolument lui montrer [...] Mais maman lâche ma main [...] et elle me dit « Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle »²⁵

C'est pour cette raison d'ailleurs que le corps est toujours en ébullition, soumis à une révolte silencieuse, revendiquant que les tropismes qui viennent de l'Adulte cessent de le tourmenter : *« Et tout en moi se révolte, se redresse, de toutes mes forces je repousse ça, je le déchire, j'arrache ce carcan, cette carapace. Je ne resterai pas dans ça, ou cette femme m'a enfermée... »²⁶*

Ce trouble corporel survient aussi quand l'héroïne est amenée à vivre l'expérience du regard de l'Autre. Dans les pages ci-dessous, nous allons explorer l'écriture de la perception visuelle et comment les regards peuvent se rencontrer pour vivre l'identité et l'altérité.

1-2 L'épreuve du regard de l'Autre :

Pour la phénoménologie, l'acte de regarder a implications psychiques importantes dans la mesure où il travaille l'intersubjectivité. Sartre montre, par exemple, le rôle primordial qu'occupe Autrui dans cette activité. L'expérience d'être vu implique que je deviens objet en même moment que cet Autrui qui me regarde s'affirme pour moi comme

²⁵ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., pp.92-93.

²⁶ Ibid., p. 118.

sujet. Ainsi, le regard d'Autrui me met à nu, me perturbe. Je ne peux me soustraire à l'emprise de ce phénomène : ma liberté est en jeu.

En effet, chez N. Sarraute, l'expérience du regard est exploitée pour montrer l'intimité sensorielle du corps. Les regards des narrateurs sont rarement utilisés pour décrire les lieux, les décors et les personnages. C'est souvent une vision partielle qui est offerte aux lecteurs. Les portraits par exemple sont sommaires et incomplets. Et bien souvent, la présence des personnages ne se manifeste qu'à travers des voix anonymes.

La première visée du regard chez N. Sarraute est d'une toute autre nature. Aliéner, traquer, découvrir l'Autre est l'essence même de l'activité du regard. De ce postulat de départ, s'érige une écriture du conflit : le Moi craint constamment l'Autre parce que le regard de celui-ci pourrait déclencher le désordre du corps.

C'est là le drame de la narratrice-personnage de *Enfance*. Natacha se sent le lieu d'étrangeté vis-à-vis d'elle-même à cause du regard de l'adulte :

[...]Et il paraît maintenant que non seulement [Adèle, la domestique de Véra] connaît l'existence de ma mère, mais qu'elle ne perd jamais ma mère de vue...elle là voit à travers moi...Elle voit toujours sur moi sa marque. Des signes que je porte sans le savoir...des signes mauvais... (La voix narratrice)

-Négatifs...Oui, négatifs chez toi, alors que ces mêmes signes sont chez les autres des signes positifs...Chez toi les signes s'inversent. C'est ainsi qu'Adèle et aussi Véra disent de toi avec un certain mépris [...]»²⁷ (Le double critique)

Ici, nous assistons à une analyse d'une vision imaginaire que Véra et les domestiques ont quand ils regardent Natacha. Porteuse de signes négatifs à leur contact, la petite fille s'abstient même d'évoquer sa mère puisque celle-ci est à l'origine de son étrangeté : « Je

²⁷ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.152.

parle le moins possible de maman... Chez mon père tout ce qui peut l'évoquer risque de faire monter et se montrer au-dehors... »²⁸

En fait, la petite fille rebute ces regards dans la mesure où ils lui donnent une identité dont elle ne veut pas : « *un enfant qui porte sur lui quelque chose qui le sépare, qui le met au ban des autres enfants.* »²⁹ Cette identité est fallacieuse parce que trop chargée de jugements négatifs de la part des adultes qui ne savent rien de ce que la petite fille est en réalité. Et c'est d'autant plus vrai, qu'avec les enfants de son âge, cette image identitaire s'estompe : la petite fille est favorablement acceptée. Par exemple, avec Tania et Micha, les jeux sont attrayants. Une complicité bienfaisante, à laquelle la petite fille n'a pas été habituée au sein de sa famille, s'installe avec ces enfants. Du coup, elle vit pleinement son identité d'enfant sans avoir peur du regard de l'Autre.

Les regards de la mère sont aussi aliénants que les regards des autres adultes : ils sont rarement rassurants. Aussitôt associé à des mots blessants, le regard, « *à l'air mécontent* », trouble, gêne : il est miroir reflétant les perturbations tropismiques qui tenaillent le corps de la mère. La petite fille sait lire ce sens qui s'offre à elle, et endure comme « *un enfant fou* » l'indifférence maternelle.

Le regard du père est lui aussi redouté :

Chez mon père tout ce qui peut évoquer [ma mère] risque de faire monter et de se montrer au-dehors... pas dans ses paroles, mais dans le froncement de sourcils, dans le plissement de ses lèvres qui avancent, dans les fentes étroites de ses paupières qui se rapprochent... quelque chose que je ne veux pas voir...³⁰

Le regard peut souvent leurrer la conscience³¹ qui regarde. Autrement dit, animé par ce qui traverse cette dernière, l'acte de voir est corrompu. Tel est l'état de fait, quand la mère

²⁸ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., 123.

²⁹ Ibid., p. 95.

³⁰ Ibid., p.123.

³¹ J.-P. Sartre affirme que c'est la conscience qui regarde et non l'œil. L'œil n'est que « *le support du regard* ». *L'Être et le Néant*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, Paris, 1970, p. 301.

regarde Natacha. Son regard lui donne une vision trompeuse où la petite fille apparaît comme un adulte et non pas comme un enfant qu'il faut ménager :

« [...] J'ai entendu dire que c'est une fille difficile, très nerveuse...et que cette ...Vara » je me rétracte...je sens de nouveau que maman ne sait pas très bien à qui elle parle...maintenant elle ne me voit plus comme un enfant, elle croit qu'elle s'adresse à un adulte...mais je ne suis pas un adulte, en tout cas pas celui qu'elle voit [...]»³²

De tout temps, Natacha aspire à un regard maternel attentif (« rien n'est exigé de moi, pas de regard cherchant à voir en moi si j'écoute attentivement, si je comprends. »)³³, mais malheureusement la rencontre des regards est manquée, décevante. Pour compenser cette carence, le regard frustré de la petite fille s'acharne sur le corps de la mère :

Je vois bien son visage fin, sa peau soyeuse, doré...ce que son regard dégage...mais il n'y a pas moyen de ne pas le voir, ses oreilles ne sont pas assez petite, leurs lobes sont trop longs, la ligne de ses lèvres est trop droite, ses yeux ne sont pas grands [...] sur maman « belle » n'adhère pas partout, pas bien, ça se décolle ici et encore là [...]»³⁴

Dans ce passage, Natacha procède à une observation minutieuse des éventuels défauts physiques de sa mère. Il n'est pas étonnant que ce processus de désacralisation de la beauté maternelle passe inévitablement par une projection sur la poupée de coiffeur. Il faut noter qu'à chaque retrouvaille avec sa mère, la petite fille se livre à ce genre d'exercice. Nous voilà donc en présence d'une autre spécificité de l'expérience du regard. Le regard n'est pas seulement une activité exploratrice d'Autrui, mais un mécanisme de défense pouvant soulager le corps.

La connivence des regards est possible. Avec le père, l'expérience du regard est souvent fructueuse. La scène la plus emblématique de ce phénomène réside dans ces quelques lignes :

³² N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., 237

³³ Ibid., p. 21.

³⁴ Ibid., p.95.

Et voilà qu'un jour, sous le regard qui s'attarde, ne me quitte plus, je lève un de mes sourcils comme le fait maman, j'ouvre les yeux tout grands, je les fixe devant moi très loin, mes yeux comme ceux de maman s'emplissent d'étonnement, de désarroi, de candeur, d'innocence...

Mon père regarde toujours ce que je tiens étalé, immobile devant lui...

Mais ce n'est pas moi, c'est lui, c'est son regard à lui qui a fait venir cela sur mon visage, c'est lui qui le maintient...³⁵

Ici, les regards du père et de la fille s'interpénètrent au point de fusionner et de partager une seule et même vision. En effet, bien que Natacha ne puisse en aucun cas se voir, il ne reste pas moins qu'elle demeure consciente de l'expression de son visage. Elle projette volontairement au regard de son père une image de sa mère, une vision que ces deux partenaires façonnent ensemble.

Dans *Enfance*, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le regard est désiré et craint en même temps. L'aventure de *vivre* l'Autre implique forcément voir et être vu et de là commence un échange humain ambigu. Satisfaite ou embarrassée par le regard de l'Autre, l'héroïne est menée par ce magnétisme visuel à subir une pure relation avec son corps, un corps en proie à des mouvements intérieurs très intenses. Mais la perception visuelle n'est pas seule à influencer de cette manière sur le corps car la parole émanant de l'Autre est elle aussi incidente. Il est important d'ailleurs d'interroger le corps-dire. Les pages qui vont suivre s'intéresseront à ce phénomène.

2- Les maux du corps et les mots du corps :

De *Tropismes* jusqu'à *Ici* l'écriture sarrautienne n'a cessé d'explorer les profondeurs du monde sensoriel. Mais cette aventure dans le monde de l'ineffable a amené notre écrivaine à découvrir l'inexorable relation qui lie la matière tropismique au dire. C'est à partir de ce constat que nous allons dans ces pages essayer d'analyser la problématique corps-sentir-chair dans l'écriture de *Enfance*.

³⁵ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., 124.

2-1 Les mots agresseurs :

Ecrire le corps-sentir, c'est envisager aussi le corps-dire. La parole chez N. Sarraute n'est jamais innocente. En effet, R. Barthes affirme que « *parler et à forte raison discourir, ce n'est pas communiquer comme on le répète trop souvent, c'est assujettir* »³⁶. Cet assujettissement porte sur autrui car pour échafauder notre individualité on recourt constamment à celui-ci. L'Autre est donc un partenaire nécessaire à l'épanouissement de notre personnalité, mais en même temps il peut devenir une arme redoutable qui nous désagrège.

L'enfant plus que l'adulte est soumis à cette vérité. Étant ce corps fraîchement né dans un monde franchement vieux, Natacha à l'image de tout enfant tend vers autrui dans un effort désespéré de communication pour survivre. Tantôt satisfaite par la délicieuse sensation que l'Autre a provoquée en elle, tantôt déchirée par cette émanation morbide que l'Autre a laissée en elle, Natacha découvre ce que le contact avec les hommes lui vaut et s'initie à l'art de vivre avec le malaise de son propre corps.

En effet, l'amour que ressent Natacha pour sa mère annihile sa volonté de lutter contre son corps en désordre et l'enferme malgré elle dans la prison érigée par les mots maternels : « *Jamais aucune parole, si puissamment lancée qu'elle fût, n'a en tombant sur moi, la force de persuasion de certaines des siennes.* »³⁷ Dans plusieurs passages, la mère nous est présentée comme une femme cultivée, indifférente et inaccessible. Une personne assez sûre d'elle qui n'a pas pris la peine de voir que Natacha n'est qu'une petite fille. Quand sa fille lui dit « *Je trouve [la poupée de coiffeur] plus belle que toi* », celle-ci se cabre et émet un jugement péremptoire. Le lecteur a l'impression que cette femme considère déjà son enfant comme un adulte pouvant souffrir les mots durs.

Les mots de la mère sont considérés comme un legs, « *des paroles sacrées* » que Natacha s'évertue de garder jalousement pour se prémunir contre les mots des autres :

³⁶ Roland, Barthes, *Leçons*, Seuil, 1978, p.13.

³⁷ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.28.

« Aussi liquide qu'une soupe »... C'est le docteur, c'est maman qui me la dit, je lui ai promis [...] Mais je ne peux pas, il n'y a que moi qui sais...c'est d'elle que je lui reçu... elle me l'a donné à garder, je dois le conserver pieusement, le préserver de toutes atteinte... »³⁸

Cependant, loin d'Ivanovo, Natacha commence à découvrir la froideur de sa mère. Dès lors, elle assiste avec angoisse à la naissance « *de [ses] idées* » : « *Maman a la peau d'un singe* », *je veux essuyer ça, l'effacer... ce n'est pas vrai, je ne le crois pas... ce n'est pas moi qui ai pensé ça. Mais il n'y a rien à faire.* »³⁹ Ces mots fâcheux reviennent à un rythme obsessionnel. Ils s'installent comme un espace clos où le traumatisme du corps a lieu :

Je sens soudain comme une gêne, une légère douleur... On dirait que quelque part en moi je me suis cognée contre quelque chose, quelque chose est venu me heurter... ça se dessine, ça prend forme... Une forme très nette : « Elle est plus belle que maman ». »⁴⁰

Aussi, Natacha endure-t-elle la condamnation de n'être pas « *un enfant comme les autres* ». « *Les idées* » sont comme « *un mal honteux* », une maladie qui l'oblige à se tenir en quarantaine.

Il s'agit toujours d'ingurgiter quelques mots d'apparence pernicieuse comme la cuillerée de confiture proposée par le père au fond de laquelle se dissimule le calomel. En effet, les mots maternels qui naguère ont été conservés « *pieusement* » pour leur pouvoir apaisant, ne sont plus que des « *paquets* » à nature louche qui faut tenir à distance. Par exemple, les lettres de la mère qui viennent de Russie, portent des paroles de « *gaieté* » et de « *satisfaction* » que la petite fille est loin de partager. Ces paroles recèlent la trahison, et décrètent l'abandon maternel : *À qui s'adressent-elles donc, les cartes postales, les lettres que m'envoie maman ? [...] Elle ne sait pas qui je suis maintenant, elle a même oublié qui j'étais.* »⁴¹

³⁸ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.p.17-18.

³⁹ Ibid., p.96.

⁴⁰ Ibid., p. 89.

⁴¹ Ibid., p.122.

L'impossibilité de communiquer avec cette mère indifférente, est à l'origine des troubles émotionnels chez Natacha. La rencontre communicationnelle est souvent décevante voire angoissante. Aussitôt, le corps, enveloppe des affects est persécuté, livré à la violence des idées et des paroles blessantes d'Autrui : « *Il n'y a plus en moi comme avant ces eaux vives, rapides, limpides, pareilles à celles des rivières de montagne, des torrents, mais des eaux stagnantes, boueuses, polluées des étangs...celles qui attirent les moustiques* »⁴².

Il faut dire que chez N. Sarraute, le corps est en crise parce qu'il est sous l'emprise du drame de la communication. La parole verbalisée, étant continuellement sous le joug des bienséances, ne reflète nullement le drame intérieur. C'est pour cette raison que la sous-conversation vient suppléer à cette anomalie. La parole intérieure combat le mensonge des apparences et livre les meurtrissures du corps à l'état brut.

Les mots prononcés par Vera méritent une motion particulière car l'image de la marâtre hante le récit. En effet, même si Natacha/l'écrivaine refuse de juger sa belle-mère, plusieurs passages présentent celle-ci comme une personne angoissante et d'humeur changeante. La première fois que Natacha découvre Vera dans l'appartement du père, elle semble être une jeune femme gaie, aspirant au bonheur, mais cette fraîcheur d'esprit et de corps se dissipe bien vite. Le mariage est l'éloignement ont fait d'elle une autre femme :

« *J'ai du mal à reconnaître cette jeune femme aux joues rondes et roses, si svelte et agile dans le costume d'homme [...] qui me faisait tourner [...] elle ne ressemblait pas à cette dame [...] il y a dans ses yeux clairs [...] quelques chose comme une flamme inquiétante* ».⁴³

Mère exclusive, Vera tente manifestement d'écarter Natacha des privilèges accordés à la petite Lili, sa fille. Les mots qu'elle projette trahissent, dès lors, son monde du silence dans lequel les tropismes agissent. Autrement dit, son corps est incident parce qu'il a le pouvoir d'inscrire sur la parole les remous psychiques. Une fois, au cours d'une promenade, Vera dit à Natacha « *Tiebia Podebrossili* ». « *Durs et drus* », ces mots fusent drôlement aux oreilles de la petite fille, d'autant plus qu'ils sont proférés en russe, langue du pays

⁴² N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p 96.

⁴³ Ibid., p. 109.

d'origine. La parfaite adaptation entre signifiant et signifié donne à ces quelques mots une puissance agressive non des moindres : « *Podebrossili* » un verbe qui littéralement signifie « jeter » [...] Ce verbe et son préfixe, évoque un fardeau dont subrepticement on s'est débarrassé sur quelqu'un d'autre... »⁴⁴.

Ou encore, quand Véra déclare d'un ton buté « *ça ne se fait pas* », Natacha s'agite, se déchaîne. La révolte prend forme à travers la peinture hyperbolique de la « *bêtise* » de Véra. Le récit est chargé de métaphores filées, des images frappantes où le thème de l'obstruction est cultivé : « *Parce que ça ne se fait pas* », est une barrière, un mur vers lequel elle me tire, contre lequel nous venons buter... »⁴⁵ Le mot est, une fois encore, traité en ennemi.

Véra dit un jour « *ce n'est pas ta maison* », Natacha prend alors conscience qu'il n'y a jamais eu pour elle une maison et jamais plus elle en aura. « *Maison* » semble un mot condamné au bannissement, elle n'a pas le droit de le faire sien (le signifié et le référent) puisqu'il ne peut représenter cette « *Cendrillon* » qu'elle est devenue depuis « *la trahison* » de sa mère. D'ailleurs, depuis longtemps la petite fille répugne ces mots « *trop grands* », ces mots factices émanant de l'adulte : « *Non, pas ça, pas un de ces mots, ils me font peur, je préfère me passer d'eux, qu'ils ne s'approchent pas, qu'ils ne touchent à rien... Rien ici chez moi, n'est pour eux.* »⁴⁶

Par ailleurs, les meurtrissures provoquées par les mots ne sont que plus profondes quand elles s'apparentent à des décors décolorés de l'appartement paternel, de rue Marguerin et du parc Montsouris. Ces lieux moroses à n'en plus pouvoir, sont comme le relent d'une tristesse à venir où les mots des autres peuvent lancer l'offensive :

Ici les petites rues compassées menaient au parc Montsouris. Son seul nom me semblait laid, la tristesse imbibait ses vastes pelouses encerclées de petits arceaux, elles étaient comme plaquées là pour rappeler de vraies prairies et vous en donnaient une nostalgie déchirante [...]

⁴⁴ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.172.

⁴⁵ Ibid., p.177.

⁴⁶ Ibid., p.109.

*C'est là que j'allais faire semblant de jouer, auprès de Véra, aux pâtés,
aux cerceaux [...] Même les chevaux de bois ici ne me tentait pas.*⁴⁷

Les objets « *pelouses* » et « *petits arceaux* » semblent contrefaits comme les mots. « *La tristesse* », sentiment humain, fatigue ces objets et par la même le regard de Natacha. Etant très réceptif, le corps de la petite fille s'imprègne du décor qui l'environne : les jeux que propose le parc Montsouris ne procurent guère de l'amusement comme ceux du jardin du Luxembourg.

Nombreux sont les exemples que nous pouvons citer pour conforter notre hypothèse concernant l'incidence de la parole sur le corps. Chez N. Sarraute, l'écriture œuvre sans cesse pour montrer que l'utilisation des mots ne se limite en aucun cas à la communication. D'ailleurs, les personnages sarrautiens parviennent rarement à produire un échange communicationnel probant. Souvent, c'est dans le silence que le père de Natacha et Véra se réfugient. Natacha, par une sensibilité intuitive, excelle dans la lecture de ce langage.

Le père, figure pivot de *Enfance*, personnifie un silence bienveillant qui se laisse intercepter à travers les gestes et le regard. C'est le père qui s'occupe de Natacha. Motivé par un amour sincère, il fait les bons choix pour elle. C'est encore lui qui la soutient dans les moments pénibles avec sa tendresse discrète. De plus, il est honnête parce que les mots « *trop grands* », les mots mensongers lui inspirent du mépris, de la réticence. C'est peut-être pour cette raison qu'il affectionne le silence comme seul mode de sincérité. D'ailleurs, pour Natacha, ce langage mutique est salutaire : il lui a appris à déchiffrer le langage du corps et à apprécier la tendresse paternelle à sa juste valeur.

L'écriture sarrautienne chosifie les mots. « *Paquets* » à ouvrir ou objets nuisibles, ils ne sont point de simples signifiants. Le double critique décélère constamment la narration pour étudier de plus près les intentions qui ont présidé à la profération de ces mots néfastes. Dans ces quelques lignes, par exemple, suite à la narration des idées et de la réaction verbale de la mère (« *Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle*⁴⁸ »), le double dit :

⁴⁷ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., pp.110-111.

⁴⁸ Ibid., p.93.

-Et ce qui avait dû l'agacer, c'est que tu l'avais tirée [la mère] d'où elle se tenait...au dehors, au-delà, et que tu l'avais poussée parmi les autres, où l'on compare, situe, assigne des places...elle ne se mesurait à personne, elle ne voulait avoir sa place nulle part⁴⁹.

C'est souvent ainsi quand il s'agit de Véra, la voix critique prend du temps pour essayer d'approcher le plus possible la matière tropismique qui sous-tend le dire.

À travers une telle écriture, N. Sarraute révoque donc le postulat proposé par G. Mounin. La fonction communicative ne peut être la fonction « première » du langage. « *Les innombrables petits crimes* » qui guettent les gens de l'intérieur de leur corps ont besoin du langage pour être extériorisés. C'est à partir de ce principe que N. Sarraute personnifie les mots. Très souvent, ils apparaissent comme des actants au même titre que les personnages de *Enfance* :

Je me sens pas très bien auprès de [ces mots], ils m'intimident...mais ça ne fait rien, je dois les accueillir le mieux que je peux, c'est ici qu'ils doivent vivre...dans un roman...dans mon roman, j'en écris moi aussi, et il faut que je reste ici avec eux [...]⁵⁰

Maintenant, il est nécessaire de voir si les mots peuvent construire un refuge susceptible de protéger le corps des humeurs tropismiques.

2-2 Le mot comme bouclier :

Dès l'incipit, *Enfance* se profile à nous lecteurs comme une écriture de la lutte contre les mots. L'héroïne tente à chaque fois de se protéger des mots qui viennent de chez les adultes. Dans l'exemple cité ci-dessous, Natacha s'arme des mots pour s'imposer à l'adulte-autorité. Elle manipule savamment l'intonation et les sons que lui offre la langue allemande pour contrer la domestique chargée de s'occuper d'elle :

⁴⁹ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.94.

⁵⁰ Ibid., p. 92.

*Mais ces paroles, je ne les ai jamais prononcées depuis... « Ich werde es zerreißen »... « Je vais le déchirer »...le mot « zerreißen » rend un son sifflant, féroce, dans une seconde quelque va se produire...je vais déchirer, saccager, détruire...ce sera une atteinte...un attentat ...criminel...mais pas sanctionné comme il le pourrait l'être [...]*⁵¹

Ici, le corps est tellement sous l'emprise du vertige émotionnel que la sous-conversation donne le spectacle d'une violence extrême. Le geste de la mutilation du canapé est, dès lors, la réaction obligée à tant de malaise. Le corps tout entier participe à l'acte défendu : « *Voilà je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces* »⁵². L'évident passe inéluctablement par le son sifflant et féroce qu'exhale le mot (« *zerreißen* »).

A maintes reprises, l'héroïne de *Enfance* affiche sa défiance à l'égard « *des grands mots* » qu'utilisent les adultes. Pourtant, rien ne l'empêche d'en user quand la nécessité se fait sentir. Un jour par exemple, après avoir subie patiemment l'entêtement de sa belle mère, voilà qu'elle se révolte et projette sur elle « *tu es bête* ». Malheureusement, elle n'éprouve pas le soulagement voulu : (« *Véra est bête* » *n'a pas été comme ces antidotes qui permettent à l'organisme de lutter contre une invasion de microbes.*)⁵³

Manifestement, cette échappatoire n'a pas été souvent exploitée car Natacha sait pertinemment quel risque elle court en provoquant les remous intérieurs de sa belle-mère :

-Mais par contre, à l'intérieur de Vara, ce que ces mots pourraient provoquer...cette déflagration silencieuse, ce bouillonnement furieux, ces âcres fumées, ces coulées incandescentes...jamais je n'ai osé volontairement déclencher cela, jamais je n'ai permis que parvienne jusqu'à son oreille, même proféré doucement, même chuchoté par moi : Et pourquoi est-ce que ça ne se fait pas ? »⁵⁴

⁵¹ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.13.

⁵² Ibid., p.14.

⁵³ Ibid., p.181.

⁵⁴ Ibid., p.182.

Exutoire, le monde livresque l'est aussi pour la narratrice-personnage de *Enfance*. Le livre, vivier de la parole humaine, occupe l'esprit et soulage le corps. Plusieurs passages montrent clairement au lecteur le rapport particulier qu'entretient Natacha, très tôt, avec les mots, un rapport particulier qui engage carrément « *le corps objet* » :

*Je choisis [un livre] et je m'installe avec lui ouvert sur mes genoux, je serre dans une main le large coupe-papier [...] je commence [...] d'abord le coupe-papier, tenu horizontalement, sépare le haut des quatre pages attachées l'une à l'autre [...] puis il s'abaisse, se redresse et se glisse entre mes deux pages [...] ma main se fatigue, ma tête s'alourdit [...]*⁵⁵

Le père et la mère veillent inlassablement à ce que Natacha ait un contact permanent avec le monde des mots. Les souvenirs qui ont subsistés des séjours chez la mère, sont fortement marqués par les livres. En effet, ayant une mère écrivaine pour enfants, Natacha goûte très tôt au plaisir livresque et les jeux instructifs. Le jeu « *Le Quatuor des écrivains* » par exemple permet à la petite fille de connaître les illustres écrivains russes. Même les domestiques semblent issus d'un certain milieu qui n'est nullement inculte. Ainsi, la petite fille partage avec ces petites gens le plaisir des jeux où la littérature russe est à l'honneur.

Bilingue précoce, l'héroïne de *Enfance* goûte régulièrement à deux expériences langagières différentes : le russe et le français. La langue anglaise et l'allemande sont aussi cultivées. La découverte des langues et les univers culturels qui s'y attachent permettent à la petite fille de tisser un lien affectif avec le système linguistique. Le premier souvenir n'est-il pas lié à des paroles proférées en allemand ?

Quand la petite fille rapproche le russe du français, c'est pour échapper à la tristesse d'une imminente séparation d'avec sa mère. Un jour, accompagnée par sa mère à la gare où elles doivent se séparer pour une durée indéterminée, Natacha pleure et se livre à un jeu qui n'en est pas un : elle « *scande sur le bruit des roues le mot français (soleil) et le mot russe (solntze)* ». Mettre en parallèle ces deux mots revêt une valeur symbolique puisqu'il illustre le désir puissant de la petite fille de voir les distances qui l'éloignent de sa mère

⁵⁵ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.79.

s'abroger, les différences s'annuler. Curieusement, cette expérience bilingue semble devenir un baume apaisant, préparant l'enfant à l'autonomie.

En outre, l'héroïne construit des petites maisons, à travers l'exercice initiatique de l'écriture, où elle s'applique à domestiquer ces mots « *étrangers* », à mines inquiétantes venant du monde de l'adulte : « [...] *ces mots qui vivent ailleurs... J'ai été les chercher loin de chez moi et je les ai ramenés ici mais je ne sais pas ce qui est bon pour eux, je ne connais pas leurs habitudes.*⁵⁶ » Sans doute, cette entreprise est douloureuse car cette petite fille perçoit clairement que les mots qui lui appartiennent, sont dans l'incapacité de se mêler discrètement aux mots « *des grandes personnes* » :

*On dirait des gens [les mots] transposés dans un pays inconnu, dans une société dont ils n'ont pas appris les usages, ils ne savent pas se comporter, [...] et moi je suis comme eux, je suis égarée, j'erre dans des lieux que je n'ai jamais habité...*⁵⁷

Toutefois, c'est à l'école que Natacha entame son affranchissement de l'ascendant néfaste des mots d'autrui. Le lien qu'elle tisse avec ce milieu est rassurant et stable dans la mesure où il l'éloigne des remuements tropismiques des adultes :

*[À l'école] Je suis complètement à l'abri des caprices, des fantaisies, des remuements obscurs, inquiétants soudain provoqués ... est-ce par moi ?*⁵⁸

*Cela me donne chaque jour la sensation de grimper jusqu'à un point culminant de moi-même, où l'air est pur, vivifiant... un sommet d'où si je parviens à l'atteindre, à m'y maintenir, je verrai s'étendre devant moi le monde entier ...*⁵⁹

En effet, l'univers scolaire permet à la petite fille de combattre « *les idées* » inquiétantes. La reddition finale de ces idées est palpable quand la petite fille, déjà scolarisée en France depuis des mois, s'amuse à les convoquer sans aucune peur :

⁵⁶ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.84.

⁵⁷ Ibid., pp.84-85.

⁵⁸ Ibid., p.52.

⁵⁹ Ibid., p.165.

J'aurais beau chercher...je cherche...qu'elles viennent donc, si elle veut, cette « idée »...mais rien ne vient...il n'y en a pas...Tiens, j'en vois une qui ressemble à « mes idées » d'autrefois, à celles que je ruminais tristement dans un coin...je l'appelle, la voici : « Papa a mauvais caractère » [...] Alors ?...Alors quoi ? Je l'ai pensé et cela n'appartient qu'à moi.⁶⁰

Natacha, cette enfant éveillée sait très bien qu'à l'école, on est apprécié pour le travail fourni et non pas pour ce qu'on est. Le regard de l'adulte qui l'accable à la maison, n'a plus d'emprise sur elle dans cette institution. Les lois qui régissent l'exercice scolaire sont immuables, transparentes, créées pour assurer l'égalité des chances. Elle vit dès lors « *une autre vie* » où la maîtresse d'école assure un rôle d'une mère attentive. La maîtresse d'ailleurs, inculque à la petite fille que la langue est un système soumis à des lois précises et qu'il s'agit d'apprendre à les maîtriser. Paradoxalement ce monde stable, réglé s'oppose au monde des fluctuations tropismiques où on ne contrôle plus rien : « *Et aussi il ne pénètre rien jusqu'ici [à l'école] de cet amour, « notre amour », comme maman l'appelle dans ses lettres...qui fait lever en moi quelque chose qui me fait mal, que je devrais malgré la douleur cultiver [...] »⁶¹*

En somme, dans *Enfance*, le mot, cette pulpe constitutive de la langue, se métamorphose, s'érige comme objet qui cristallise les affects. Il faut le considérer indépendamment du rôle qu'on lui assigne d'habitude à savoir engager et maintenir la communication.

Synthèse :

Au terme de notre chapitre, il est nécessaire de dire que l'écriture du corps dans *Enfance* est surprenante. N. Sarraute approche la matière ineffable en adoptant le corps comme support de matière psychique. La focalisation interne est à cet effet un procédé efficace permettant au lecteur d'habiter le corps de l'intérieur. De plus, le corps fictionnel dont il est question une fois support de matière tropismique devient suggéré, impossible à cantonner dans une matérialité fixe : il n'est nullement fait de chair. Le sexe ne peut être une marque de son vécu sensoriel.

⁶⁰ N. Sarraute, *Enfance*, op.cit., p.131.

⁶¹ Ibid., p.160.

De plus, nous remarquons que l'écriture du corps met en scène le regard comme facteur dynamisant la narration. Il ne s'agit pas seulement d'un regard qui est mobilisé pour la description mais d'un phénomène travaillant les relations entre personnages : il met en branle l'intimité sensorielle.

La parole qui tombe du corps n'est qu'une parole sur le corps. C'est avec cette évidence que sont travaillées les relations entre les personnages de *Enfance*. La diégèse est, dès lors, une trame qui met en relation la parole, le sentir et la chair. La parole est catalyseur d'expériences sensorielles et peut comme le regard dynamiser la narration, troubler les relations entre personnages.

Chapitre III :

La quête du tropisme ou
le malaise du mot

Dans notre deuxième chapitre nous avons exploré les différents procédés mis en place pour l'inscription sur la scène scripturaire du corps comme porteur de tropismes. À présent, il est nécessaire d'aborder l'écriture par le biais de la problématique du langage-écriture.

En effet, N. Sarraute affirme que pour pouvoir écrire les « *bas-fonds de l'âme humaine* », il est nécessaire de délivrer le langage de cette prison conventionnelle où les hommes se sont enfoncés sans le vouloir. Selon cette écrivaine, toute forme stéréotypée du langage est asphyxiante parce que trop stagnante, impropre à créer le rythme naturel des mouvements tropismiques. La réalité indicible étant mouvement, foisonnement a besoin d'un langage à son image, d'un langage « *impressif* ».

De plus, dans une optique visionnaire, les écrits de N. Sarraute sont dotés d'une intentionnalité qui dépasse la simple ambition de faire figurer les mouvements tropismiques au sein d'un langage approprié. Chacune des bribes de vie qui est racontée aborde à sa manière la recherche d'une écriture qui veut dépasser ses limites.

Dans ce troisième chapitre, nous nous intéresserons d'une part, aux différents procédés stylistiques employés dans *Enfance* pour assurer « *l'interpénétration du langage et des sensations* », et nous tenterons d'autre part de montrer comment *Enfance*, au-delà de la quête des souvenirs tropismiques, s'érige à travers les traces qu'a laissées l'énonciation comme une métaphore de l'écriture, comme les balbutiements d'un processus de création.

Ce chapitre tentera de répondre à ces questions : comment la répétition, la gradation et l'accumulation peuvent-elles remédier à la déficience du langage ? Quels sont les effets de sens que créent les images métaphoriques ? Comment les blancs de l'écriture construisent-ils un nouveau langage permettant la représentation de la matière indicible ? Comment *Enfance* retrace-t-il les étapes de la naissance du sujet-écrivain ?

Nos axes de recherche dans ce deuxième chapitre se profilent de cette manière :

1- La répétition, l'accumulation et la gradation.

Les images métaphoriques et l'hyperbolisation du langage.

Le silence de l'écriture.

2- « *La mise en abyme* » de l'énonciation.

L'écriture manuelle, la lecture et la découverte des langues : le travail de « *l'écrivain* ».

Les carences du langage.

L'écriture d'invention et la métaphore de l'écriture.

Pour mener à bien notre analyse nous avons principalement fait appel à la stylistique et l'analyse du discours.

1- L'esthétique du malaise :

Les choix qui conditionnent le style sarrautien ne sont guère gratuits. N. Sarraute sélectionne dans la langue les mécanismes les plus appropriés pour donner l'équivalent verbal des tropismes. L'enjeu est grand car « *il suffit [...] que le langage perde ce contact avec le non-nommé, qu'il s'éloigne de cette source d'où il tire la vitalité*¹ » pour que l'écriture devienne inapte à figurer la véritable nature humaine. Cette première partie de notre chapitre se focalisera donc sur les procédés stylistiques qu'utilise N. Sarraute pour assurer l'union entre les tropismes et le langage articulé.

1-1 Enfance, cet espace de la répétition :

Plusieurs œuvres sarrautiennes prennent la répétition aléatoire comme un procédé majeur d'écriture. Par exemple, *L'usage de la parole* ou encore *Entre la vie et la mort* se présentent comme une suite de micro-analyses de morceaux de conversations ou de paroles dont il s'agit de découvrir le fonctionnement et l'impact.

Enfance exploite largement ce dispositif d'écriture. Dans notre premier chapitre, nous avons montré qu'aucune trame n'organise le fil narratif de ce roman. Les chapitres sont de maigre teneur anecdotique : ils exploitent des événements ordinaires et des réactions tropismiques infimes. La lecture des morceaux narratifs qui ont pour thème les tropismes, donne l'impression que la narratrice-personnage forge des boucles, c'est-à-dire des micro-récits qui ne marquent guère une évolution événementielle proprement dite puisque l'instant

¹ N.Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Nouveau Roman : hier-aujourd'hui*, UGE, 1972, p.32.

tropismique y est dilaté. Ces boucles du *malais*² se développent en prenant comme point de départ un mot ou un segment phrastique. La reprise de ces bribes de la parole est comme un ressassement obsessionnel.

Pour arriver aux finalités qui ont motivé le choix de la répétition chez N. Sarraute, il faut en premier lieu étudier quelques exemples :

« *Quel malheur !* »...le mot frappe, c'est bien le cas de le dire, de plein fouet. Des lanières qui s'enroulent autour de moi, m'enserrent...Alors c'est ça, cette chose terrible, la plus terrible qui soit, qui se révélait au-dehors par des visages bouffis de larmes, des voiles noires, des gémissements de désespoir...le « *malheur* » [...]»³

Ces quelques lignes sont tirées d'une séquence relatant le déménagement impromptu de Natacha de sa petite chambre. La femme qui est « *chargée d'achever ce déménagement* » regarde la petite fille et avec un air de pitié, prononce : « *Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère.* » Cette parole est dès lors à l'origine de mouvements tropismiques plus que désagréables.

Les mots « *Quel malheur* » apparaissent deux fois dans ce chapitre. Les guillemets affirment que cette parole est prise comme « *un événement énonciatif* » ancré dans une situation d'énonciation bien définie. Ensuite, « *le malheur* » se démultiplie et perd très vite ces marques typographiques, c'est-à-dire les guillemets, pour être considéré indépendamment de l'acte d'énonciation qui l'a fait naître. Le récit se développe ainsi sur une organisation centripète où les événements (les lettres de la mère, les paroles du père, les personnages de livres pour enfants *Sans Famille* et *David Copperfield*) viennent converger et alimenter la signification du mot « *malheur* ».

Dans le tableau ci-dessous, nous avons regroupé les segments phrastiques les plus récurrents :

² À part quelques moments heureux, le vécu tropismique est souvent négatif dans *Enfance*.

³ N. Sarraute, *Enfance*, Gallimard, 1983, p.117.

Les segments ou les mots répétés	Le nombre d'apparition
« <i>Non, tu ne feras pas ça</i> »	5
« <i>Si, je le ferai</i> »	7
« <i>Quel malheur</i> »	2
« <i>Malheur</i> »	11
« <i>Parce que ça ne se fait pas</i> »	7
« <i>Maman a la peau d'un singe</i> »	3

Bien que ces énoncés ne soient entendus qu'une seule fois par la petite Natacha, il ne reste pas moins que l'écriture est scandée par une savante mise en scène de la répétition : le segment répété surgit que pour donner un nouveau souffle à la signification. Ce faisant, N Sarraute redistribue la parole en lui greffant de nouvelles possibilités de sens. Ainsi, « *L'essentiel de l'écriture sarrautienne repose sur l'écart qui sépare la langue de son référent. Le code de signification a été mis en cause. L'unité saussurienne du signifiant et du signifié se fracture.* »⁴

En bref, le procédé de la répétition attire l'attention sur le mot. N. Sarraute examine la signification effective que dégage la parole humaine dans un contexte bien déterminé. N'oublions pas que ces fragments de la parole sont en premier lieu des déclencheurs, des « *catalyseurs* » de tropismes et de ce fait ils recèlent toujours une matière signifiante nouvelle demandant à être explorée. La reprise obsessionnelle des énoncés élabore ainsi un nouvel espace de signifiante où le tropisme peut se dire aisément.

Nous remarquons que N. Sarraute dispose des séries de toutes natures (verbales, adjectivales, adverbiales) pour mimer le mouvement caractéristique du tropisme. Dans les séries que *Enfance* abrite, l'enchaînement syntaxique des mots obéit fréquemment à un principe de juxtaposition :

⁴ Małgorzata, Niziołek, « La mise en doute de la fonction significative du langage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Synergies Pologne*, n° 6, 2009, p.162. ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/.../niziolek.pdf, site consulté le 6 janvier 2011.

*[...] je vais déchirer, saccager, détruire...ce sera une atteinte...un attentat...criminel [...] je vous en avertis, je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité, tiède et doux, je vais m'en arracher, tomber, choir dans l'inhabité, dans le vide*⁵

*[...] ça se redresse, se redresse plus fort, plus haut, ça pousse, projette violement hors de moi les mots.*⁶

*[...] un peu comme ce qu'on éprouve après avoir subi une opération, une cautérisation, une ablation douloureuse mais nécessaire, mais bienfaisante...*⁷

Ici, le rapport entre les mots et les segments phrastiques n'est pas marqué par un lien logique explicite. La juxtaposition donne au lecteur l'impression que la phrase « *se déverse par bribes* », elle permet, sans alourdir le style, de cumuler sur l'axe syntagmatique un grand nombre de termes ou expressions de même nature ou de nature différentes. Elle forge ainsi un effet crescendo, une progression sémantique qui peut remédier à l'impuissance du mot.

De plus, l'accumulation est le lieu où se déploie la synonymie partielle (deux mots sont partiellement synonymes quand ils ont en commun certains sèmes. Autrement dit, ces unités ne sont synonymes que sur une partie de leurs acceptions). Chaque mot ou expression qui vient s'inscrire dans la phrase affiche une gradation sémantique refusant une nomination figée du tropisme :

*« [...] ce petit être criard, hagard, insensible, malfaisant, ce diable, ce démon... »*⁸

*[...] quelque chose a glissée, m'a affleurée, m'a caressée [...]*⁹

⁵ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.14.

⁶ Ibid., p.15.

⁷ Ibid., p.84.

⁸ Ibid., p.176.

⁹ Ibid., p.125.

*Et ce qui dans mon esprit avait permis à ces mots absurdes, indécents de se former, de grandir, de remuer, de se montrer, avait reçu un bon coup de règle bien appliqué : « Parce que ça ne se fait pas ».*¹⁰

Les modalisateurs tels que les adverbes jouent un rôle très important dans la représentation de l'ineffable. Ils permettent de colorer l'énoncé de l'état émotionnel de la narratrice-personnage de *Enfance*. Autrement dit, le sens du mot est rajusté par apport au ressenti à travers l'exploitation excessive d'adverbes d'intensité et de manière. Souvent, ces adverbes échafaudent une gradation sémantique, une surenchère de sens jusqu'au point culminant de la sensation :

*[...] et sous cette pression, ça se redresse, se dresse, **plus fort, plus haut**, ça pousse, projette **violement** hors de moi les mots... « Si, je le ferai ».*¹¹

*[...] elles pèsent de toute leur puissance, de tout leur énorme poids...et sous leur pression quelque chose en moi d'**aussi fort**, de **plus fort** encore se dégage [...].*¹²

Noël Dazord précise que dans l'écriture sarrautienne « *le langage doit composer avec l'informe de la sensation inconnue, en résistant aux belles formes "sclérosées" de la convention littéraire.* »¹³ En effet, Dans *Enfance*, l'architecture de la phrase sarrautienne donne très peu de place à la subordination. Les fragments de phrase qui se succèdent par le truchement de l'accumulation et la gradation, concourent à un effet de décélération tropismique en même temps que la parataxe. Toutefois, nous ne sommes pas en présence d'une subversion radicale des usages syntaxiques comme c'est le cas chez certains écrivains contemporains, mais à une écriture qui privilégie le mouvement et l'élasticité de l'expression. Observons cet exemple :

Qui me dira quelles sont les lois de la famille à qui je suis qui je suis qui je qui me si je suis ma mère ou fille ou qui je dois servir en premier tu m'aimes maman ma fille tu mêmes ou je même ma fille ta man je traite ma

¹⁰ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite. , p.181.

¹¹ Ibid., p.14

¹² Ibid., p.13.

¹³ Agnès, Fonteveuille, *Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase*, PUL, 2003, p.25.

*fille comme ma mère traite sa fille, cela est juste, cela n'est pas juste, maltraiter, la fille n'est pas la fille même.*¹⁴

Ces quelques lignes écrites par Hélène Cixous donnent le spectacle d'une déconstruction totale de la syntaxe. Cette technique est rarement utilisée chez N. Sarraute car malgré les bouleversements syntaxiques qui sont opérés, le style garde sa sobriété, les phrases sont rarement a-grammaticales. Nous avons montré à cet effet dans le premier chapitre comment l'écriture sarrautienne dans *Enfance* est loin de reproduire « l'émiettement » formel caractéristique de certaines écritures du monologue intérieur.

En définitive, N. Sarraute travaille le langage à dilater la matière tropismique. L'accumulation et la juxtaposition sont un instrument efficace pouvant ralentir le mouvement sensible dans sa fuite même. Il y a ainsi retardement de sens dans la mesure où ces procédés stylistiques fabriquent des phrases qui se développent par ajouts successifs, par morceaux de sens.

1-2 La métaphore :

N. Sarraute s'attache à construire son œuvre à l'orée des codes génériques établis. Le mélange des genres a depuis toujours attiré cette écrivaine qui considère comme une ineptie vouloir cloîtrer l'écriture dans des modèles surannés. En effet, selon notre écrivaine, l'écriture romanesque doit être pensée en termes d'une recherche poétique : « *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, des sensations, quelque chose de ressenti* ». ¹⁵

La métaphore, comme procédé majeur d'écriture, prend en charge la poétisation de la prose et assure ainsi le déploiement de l'ineffable dans un langage qui résiste. Autrement dit, elle s'impose comme un moyen salutaire permettant d'écarter le style étriqué de l'écrit. D'ailleurs, c'est pour cette raison que la métaphore est toujours volubile dans l'écriture sarrautienne. *Enfance*, par exemple, concentre un nombre important de cette figure de

¹⁴ Osnabrück, Paris, des femmes, 1999, p88.

¹⁵ Cité par R. Boué, *Nathalie Sarraute : La sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 231.

rhétorique. Bien sûr, d'autres figures de discours (comparaison et métonymie) viennent investir l'espace scripturaire, mais souvent, il s'agit de métaphores hyperbolisantes.

A ce niveau d'analyse, il est nécessaire avant d'aller plus loin de se poser cette question : pourquoi N. Sarraute affiche-t-elle un tel engouement pour la métaphore ? Pour répondre à cette question, il faut se pencher en premier lieu sur l'effet de sens qu'engendrent les métaphores dans *Enfance*.

Comme nous l'avons dit *supra*, les métaphores sont nombreuses dans notre corpus. Elles apparaissent dès la scène inaugurale. Notre objectif n'est pas de faire un relevé de toutes les images métaphoriques que recèle *Enfance*, mais d'extraire celles qui ont retenu notre attention.

Pour la narratrice-personnage de *Enfance*, les idées qui la tourmentent sont « *un mal* » infectant son corps : « *cette idée s'est installée en moi* »¹⁶. Rapidement, les idées sont animalisées : elles sont une bête « *blottie dans un coin, prête à tout moment à s'avancer, à tout écarter devant elle, à occuper toute la place...* »¹⁷ Insectes, « *elles arrivent n'importe quand, [...] piquent et le dard minuscule s'enfonce.* »¹⁸ Ainsi, la petite fille devient « *un terrain propice* »¹⁹ où les idées « *s'ébatt[ent], s'appell[ent] entre elles.* »²⁰ Et, malgré la résistance de celle-là, ces idées insidieuses ne cessent d'attaquer de front le corps : « *moi l'idée me déchire, me dévore.* »²¹ Heureusement que l'école vient libérer la petite fille : elle dégage « *une masse immense* »²² qui « *fait prendre forme* »²³, et qui « *permet de grimper jusqu'au point culminant de [soi-même] où l'air est pur et vivifiant...* »²⁴

La parole des Autres bénéficie du même traitement stylistique que celui des « *idées* ». « *Les paroles entourent, enserrent, ligotent [le corps]* »²⁵ Les mots laissent échapper « *un*

¹⁶ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.95.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid., p.96.

¹⁹ Ibid., p.97.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., p.100.

²² Ibid., p.165.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid., P.14.

flot épais »²⁶ qui ébranle la volonté de résister. Le mot « *malheur* », par exemple, « *frappe de plein fouet, des lanières qui s'enroulent autour [de Natacha]* »²⁷, les mots sont des objets : « *carcan, carapace* ». ²⁸ Plus encore, « *ils s'abattent sur vous et vous enferment.* »²⁹

Ce qui surprend dans l'écriture sarrautienne est que la parole est toujours assimilée à des objets concrets qui blessent le « *le corps objet* » : « *cela me heurte, me cogne* »³⁰. L'image des flots en furie est toujours présente, Natacha dit : « *[l'indifférence que font surgir les mots de ma mère] déferle sur moi avec une telle puissance, elle me roule, elle me rejette là-bas [...]* »³¹

Ce relevé d'exemples nous permet de faire quelques remarques. D'abord, il est à noter que les métaphores, dans *Enfance*, sont filées. Rares sont les fois où N. Sarraute dispose une métaphore sans la relier avec une autre. Cette technique permet de cultiver au sein du texte des thèmes forts à savoir le thème d'un mal sournois qui ronge le corps, le thème de l'obstruction ou encore de la peur. Ensuite, ces images métaphoriques permettent de concrétiser des réalités abstraites. Ainsi, les tropismes sont transposés au domaine du physiologique où la chair est agressée, mutilée, soumise aux aléas de l'environnement. Enfin, cette figure de sens œuvre à l'hyperbolisation du langage. N. Sarraute, faute de mots capables de donner corps aux tropismes, démultiplie et exagère les représentations d'un mal intenable désagréant le corps.

L'hyperbolisation du langage est assurément une technique visant à laisser chez le lecteur un effet durable. En effet, dans notre corpus, les rapprochements entre les mots appartenant à des champs sémantiques et associatifs différents sont des plus saisissants. Mais pourquoi la plupart du temps N. Sarraute creuse les meurtrissures du corps pour dire « *ce qui n'a pas de nom* »? Pour répondre à cette question, il faut remonter à la nature humaine. L'être humain par nature craint la douleur physique. N. Sarraute exploite ce phénomène et donne à voir des « *hallucinations verbales* » mettant en scène un chaos de la

²⁶ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite.,p.14.

²⁷ Ibid., p.117.

²⁸ Ibid., p.118.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., p.238.

³¹ Ibid.

chair. L'exagération par la métaphore est ainsi un procédé efficace qui stigmatise en quelque sorte l'affectivité du lecteur.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que la métaphore investit en premier lieu la sous-conversation. Cette dernière apparaît comme un foyer d'images métaphoriques qui suggèrent le corps. Le corps est par la force de hyperbolisation un espace « *fantasmé* », ouvert à une multitude de mouvements psychiques. Jean Pierrot a justement affirmé que la métaphore chez N. Sarraute est conviée dès qu'il s'agit de la sous-conversation, elle permet de représenter le corps et ses manifestations.

En somme, la veine la plus authentique de l'art sarrautien réside dans la savante manipulation des images. Les métaphores relevées sont toutes plus saisissantes les unes que les autres : elles s'écartent de la banalité, donnent du tonus à l'écriture sarrautienne. De plus, elles suggèrent ce qui résiste à la nomination, en investissant la sous-conversation, l'espace de l'authentique vie. Filées, hyperbolisantes, les métaphores participant à suggérer un corps « *polysémique* », se métamorphosant au gré de la vie intérieure.

1-3 Le silence dicible :

Néantiser la forme romanesque relève d'une volonté réfractaire, d'un effort constant d'inclure la critique du roman dans l'écriture romanesque elle-même. « *Aventure de l'écriture* », le roman est le lieu où se pratiquent ses possibilités et l'une de ses possibilités est d'essayer de libérer le mot de la prison « *du mensonge* » qui l'assiège. Ainsi pour N. Sarraute, quand le langage articulé devient mensonger, impraticable, les mots doivent s'amuïr, s'effacer pour laisser à la voix de l'indicible la possibilité de se manifester autrement et efficacement en forgeant une force persuasive, visiblement palpable à travers les déchirures de l'écriture.

Il s'agit pour l'écrivaine de *Enfance* de traduire cette difficulté de dire la vie intérieure à travers les prolongements sémantiques que l'agraphie installe au sein même de l'écriture. En effet, le but premier de ces fameux trois points de suspension n'est-il pas de créer un rythme phrastique saccadé pouvant reproduire le mouvement naturel d'un tropisme en fuite ? N. Sarraute dit à ce propos :

Ah ! Ces points de suspension ! j'aimerais bien m'en passer mais ils me sont absolument nécessaires. Ils donnent à mes phrases un certain rythme, grâce à eux, elles respirent. Et aussi ils leur donnent cet aspect tâtonnant, hésitant, comme cherchant à saisir quelque chose qui, à tout moment, m'échappe, glisse, revient et cet aspect haché, c'est comme des brides de quelque chose qui déferlent³².

Dans *Enfance*, l'importance de ces points de suspension se manifeste par la plus grande fréquence. Nous relevons dans le premier paragraphe du chapitre inaugural cinq apparitions de points de suspension. Ces pauses plus au moins brèves font corps avec l'écriture. Elles sont l'avant, le pendant et l'après de la sensation en décomposition. C'est pour cela que la ponctuation dans *Enfance* n'obéit pas à la convention graphique : elle marque l'hésitation prononcée dans laquelle se trouve la narratrice-personnage face au malaise indicible qui se fait rétif et fugitif.

Ce silence de l'écriture se dote ainsi d'un rôle supplémentaire : il soutient et jalonne la parataxe pour fortifier le pathos. Les points de suspension sont le corollaire d'une réalité psychique à l'état naissant appelant la connivence du lecteur. Du reste, d'après M. Favriault, le silence qui est construit par les points de suspension, manifeste la présence d'un infra-langage, d'un courant de conscience se dérochant à la rationalisation. Le silence permet ainsi à l'image mentale de s'étendre, de persister, et donc d'imprégner l'affectivité du lecteur curieux, en quête de sens.

Il est intéressant de remarquer que l'aposiopèse qui est selon Fantanier une « *figure étroite* » marquant l'interruption brusque du discours, est loin de dominer dans *Enfance*. La raison est que N. Sarraute pousse jusqu'à l'épuisement l'écriture en forgeant des métaphores filées pouvant gaver le lecteur. La phrase même tâtonnante, elle ne s'arrête pas brutalement et ne donne guère au lecteur le souci de finir lui-même les segments phrastiques manquants.

Observons cet exemple :

³² N.Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Nouveau Roman : hier-aujourd'hui*, UGE, 1972, p.69.

*Il fait presque nuit...mon père tout à coup me soulève, m'enveloppe dans une couverture, aidé par un homme...c'était le chauffeur d'un taxi qu'il avait fait venir de Paris...tout le long du chemin, de sa voix d'autrefois il me rassure, il me caresse la tête...*³³

Ici, nous n'avons pas affaire à une aposiopèse, mais tout simplement à des points de suspension substituant la virgule et le point.

Le silence est plus divers encore ; l'usage des blancs typographiques est emblématique du rapport qu'entretient le non-dit avec l'écriture. Ces pauses plus au moins larges fragmentent *Enfance* et offrent au lecteur un leitmotiv du silence. Ces vides sont comme le reste d'un tropisme qui résiste à la nomination car il reste toujours une partie de cette matière dans l'ombre. En effet, le pouvoir de l'intelligence humaine concernant la restitution des réalités du monde est très limité, l'écriture est, dès lors, chargée de le rappeler.

De plus, cette fragmentation affirme le caractère lacunaire de la mémoire. La réalité indicible qui surgit du passé est sujette à l'altération, à la déformation. Le courant de conscience est mimé par ces coupures typographiques, ce rythme syncopé de la narration.

Finalement, nous pouvons affirmer que les points de suspension et les blancs typographiques présentent au lecteur le spectacle d'un silence récursif alimentant en permanence la dimension réflexive et métaphorique de l'écriture sarrautienne. Le langage silencieux instrumentalise la menace qui pèse sur toute écriture se voulant libératrice dans la mesure où il rappelle les carences du langage verbal.

2- L'autre texte : la figure de l'écrivain et la métaphore de l'écriture.

Les critiques partagent ce constat : l'objet de l'écriture contemporaine est de réfléchir sur l'écriture. *Enfance* présent-il réellement un processus réflexif sur l'écriture ? Quelles sont les traces de l'énonciation que véhicule *Enfance* et qui « *présentifient le producteur*

³³ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite ., p. 209.

du récit » ? Comment le personnage Natacha, la diégèse et les thèmes cultivés nous permettent-ils de reconstruire cet autre texte, la métaphore de l'écriture.

2-1 Recevoir les langues :

Avant de pouvoir goûter à l'expérience de la création et aux contraintes que cultive l'exercice de l'écriture, il va falloir en premier lieu adopter les mots, les recevoir, et comment le faire sinon apprendre les langues. Le récit de *Enfance* raconte comment Natacha issue d'un milieu favorable à l'apprentissage des langues, tisse un lien solide avec les mots. Les voyages et une certaine éducation bourgeoise ont nourri ses premiers contacts avec le système linguistique.

Au contact des mots, les sens de Natacha sont-ils toujours en éveil. Nous avons dit précédemment comment le rapport aux mots s'installe inéluctablement par le toucher. Chez sa mère par exemple, la petite fille joue à séparer les pages des livres in-octavo : [...] *je commence [...] d'abord le coupe-papier, tenu horizontalement, sépare le haut des quatre pages attachées l'une à l'autre [...] puis il s'abaisse, se redresse et se glisse entre mes deux pages [...] ma main se fatigue, ma tête s'alourdit [...]*³⁴ La petite fille entretient ainsi un lien, pour ainsi dire, physique avec les livres. Ce rapport particulier aux livres nous rappelle l'anecdote que raconte le narrateur-personnage dans *Les Mots* : « *Je les touchais en cachette pour honorer mes mains de leur poussière [...] quelquefois je m'approchais pour observer ces boîtes [ces livres] qui se fendaient comme des huitres et je découvrais la nudité de leurs organes intérieurs [...]* »³⁵ Dans cet épisode de vie, ne sachant pas lire, le jeune Poulou cultive des liens singuliers avec les livres poussiéreux de son grand-père, des liens qui engagent le corps avant l'esprit. Les livres sont d'abord des corps étranges doté d'« *organes intérieurs* » qui attirent les curieux : comme Natacha, le petit Poulou explore les livres à l'aide de ses sens.

De plus, l'écriture manuelle à laquelle se donne souvent la petite fille est l'occasion de *palper* et de *goûter* avec la main et le regard la forme des signifiants :

³⁴ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.79.

³⁵ Jean-Paul, Sartre, *Les Mots*, Gallimard, 1964, p.6.

*C'est apaisant, c'est rassurant d'être là [...] j'essuie ma plume sur un petit carré de feutre, je la trempe dans un flacon d'encre noire, je recouvre en faisant très attention...il faut qu'il n'y ait aucune bavure...les pales fantômes, de bâtonnets, de lettres, je les rends le plus visibles, les plus nets possibles...je contrains ma main et elle m'obéit de mieux en mieux.*³⁶

Ici, la petite fille explore l'écriture au même temps que son corps. La main maîtrise ce qu'elle produit. Les caractères qui sont dessinés sur la feuille ne sont plus « *déformés* », « *contrefaits* » comme ils l'étaient au cours Brébant. Cette familiarisation avec les mots donne plus tard naissance à des prouesses graphiques : l'écriture de l'enfant embellit, s'assagit. Véra remarque d'ailleurs avec un certain plaisir que la petite fille troque volontiers le T de l'imprimerie avec un T écrit à l'ancienne.

Natacha semble dotée d'une sensibilité auditive aiguisée, les mots que profère l'adulte sont d'abord une matérialité sonore dont il s'agit de découvrir les propriétés. L'allemand s'érige, à travers la force des sons qu'elle exhale, comme la langue tranchante, dépourvue d'affects, faite pour « *les dresseurs* » et « *les hypnotiseurs* ». Le russe, la langue de l'origine, la langue des contes de fées qui retrace un spectacle de blancheur, de neige, de bouleaux, et de maison de glace, est profané à chaque fois par un ton « *dur* » et « *dru* » de Véra. D'ailleurs, la blessure tropismique ne peut être que plus grande quand les paroles sont proférées en russe.

Par ailleurs, la langue russe procure un plaisir auditif pour la petite fille. À maintes reprises dans *Enfance*, la petite fille se livre à la dégustation phonétique de quelques mots russes avec les personnes qu'elle aime. La tendresse paternelle s'offre, par exemple, sans réserve avec les mots hypocoristes et les diminutifs russes « Tchok, Tachotek, Pigalitzza ». La langue russe est ainsi « *sentie comme la langue de l'intimité originelle et fusionnelle* »³⁷.

En compagnie de sa mère, les mots russes et les mots français peuvent vibrer à l'unisson et dégager une richesse sonore apaisante :

³⁶ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.129.

³⁷ Anne, Leoni, « L'Usage des langues », *NATHALIE SARRAUTE : un écrivain dans le siècle*, PUP, 2002, p.75.

[Maman] me dit : « C'est étrange, il y a des mots qui sont beaux dans les deux langues...écoute comme il est beau en russe, le mot 'gniev', et comme en français 'courroux' est beau...c'est difficile de dire lequel a plus de force, plus de noblesse...elle répète avec une sorte de bonheur 'Gniev'...'Courroux'...elle écoute, elle hoche la tête...Dieu que c'est beau. »³⁸

Quand la petite fille rapproche le mot russe « *solntz* » du mot français « *soleil* », elle perçoit clairement que dans l'intimité de ces deux mots l'articulation des sons est un travail spécifique sur les organes phonatoires : « *le mot français soleil et le mot russe solntze où le l se prononce à peine, le bout de ma langue incurvée s'appuyant contre les dents de devant, tantôt so-leil en étirant les lèvres, la langue effleurant à peine les dents. Et de nouveau sol-ntze.* »³⁹ Ainsi, la petite fille identifie et isole les spécificités de la « *physiologie* » de chacune de ces langues.

Dans d'autres souvenirs, nous voyons la petite Natacha en situation d'écoute d'elle-même. En fait, l'apprentissage de la langue est aussi dans la production orale. Une fois avec des invités, en récitant, la petite Natacha simule la voix d'une petite fille moins âgée qu'elle.⁴⁰ Une autre fois, elle joue en empruntant le ton, la contenance et les gestes d'une maîtresse d'école⁴¹. Pour ce faire, elle fabrique des cocottes en papier, des petites maisons de mots dans lesquelles des personnages prennent forme (des élèves et des inspecteurs). En maître d'orchestre, la petite fille travestit sa voix, s'amuse à être une autre. Ce travestissement a permis de sentir la pluralité de voix qui l'habite.

Cette mise en scène de maîtresse d'école, exposée comme un moyen nécessaire pour apprendre les leçons rébarbatives, est la métaphore du travail de l'écrivain qui manie la collectivité de ses personnages. L'écrivain, par la force de l'imagination, est habité tour à tour par les voix de ses personnages fictifs.

Nous comprenons mieux pourquoi N. Sarraute affectionne les voix et les travaille comme un matériau indispensable d'écriture, un support de tropismes. Toute l'œuvre

³⁸ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.140.

³⁹ Ibid.,p.104.

⁴⁰ Ibid., p.60.

⁴¹ Ibid., p.206.

sarrautienne l'atteste : de *Tropismes* jusqu'à *Ici*, la voix tient un rôle important dans la restitution de la vie intérieure par le ton, l'accent, les inflexions qu'elle porte. Du reste, cet engouement pour la coloration sonore des mots, N. Sarraute l'a affirmé à maintes reprises : « *J'entends davantage les mots que je ne les écris* »⁴².

Les mots émanent des livres qu'on lit. Très top, Natacha pratique la lecture comme un rituel. Avant de dormir ou pendant la journée, la petite fille s'absorbe dans le monde imaginaire que construisent les livres. En fait, en Russie, la mère refuse d'envoyer sa fille à l'école publique, du coup la lecture devient un moyen nécessaire à l'apprentissage des langues. Nous remarquons que la petite fille lit des livres pour enfants aussi bien que des œuvres majeures de la littérature :

La Case de l'oncle Tom, Stowe Harriet Beecher

Max et Moritz, Bande dessinée.

Contes, Andersen.

Le jeu du quatuor des écrivains qui cite des œuvres littéraires telle que Anna Karénine de Tolstoï

Le Prince et le pauvre, Mark Twain.

David Copperfield, Charles Dickens.

Sans famille, Hector Malot.

Un livre de Mayne Reid.

Œuvres de Balzac, Theuriet, Loti.

Le Malade imaginaire, Molière.

Le Revizor, Gogol.

Rocamboles, Ponson du Terrail.

L'activité de la lecture est souvent partagée avec les adultes. Avec la mère de Véra, par exemple, Natacha découvre une amusante volubilité en même temps qu'une manière singulière de lire. La « *babouchka* » comme l'appelle la petite fille, excelle dans la lecture de comédies. De *Le Malade imaginaire* au *Revisor*, de la langue française à la langue russe, cette grand-mère fait de la lecture un moment de détente pour la petite fille : « [...] *elle lit très bien, elle rit parfois tellement qu'elle est forcée de s'arrêter, et moi je me tords littéralement, couchée à ses pieds sur le tapis.* »⁴³

⁴² Simone, Benmussa, *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ?* La Manufacture, Lyon, 1987, p.118.

⁴³ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.212.

En définitive, l'acte d'écrire ne peut être engendré sans l'exploration de l'intimité des mots. Les langues qu'on adopte sont un stock important de mots qu'il faut sentir et déguster. *Enfance* retrace ainsi les prémisses du sujet-écrivain : la diégèse met en scène ce contact immédiat avec les mots, ce premier matériau d'écriture. De plus, l'écriture manuelle, qui est une partie prenante de l'acte d'écrire par le geste fondateur, par le stylo qui obéit à la main, est une mise en scène du sujet « *écrivain* ». L'acte de recevoir les mots, l'acte d'écrire ne peuvent être considérés indépendamment de la sensibilité. L'univers de la création pour N. Sarraute est inhérent à l'univers sensoriel. N. Sarraute dit à ce propos comment l'écriture est pour elle un jeu de rôles qui ne peut se faire sans un travail sur soi « *On voit quelque chose [les tropismes] qui émerge, et de là j'essaye de revivre ce qui est dessous, ce qui le produit.* »⁴⁴

Dans les pages qui vont suivre, nous allons voir comment le personnage Natacha est une figure de l'écrivain, l'amateur de langage qui est confronté à l'impuissance des mots.

2-2 Les mots sont impuissants :

La lecture et l'écriture manuelle dans *Enfance* ne sont pas seulement un processus qui permet d'obtenir un plaisir auditif et visuel, sinon une certaine connaissance du monde, mais plutôt une expérience qui place celui qui lit et écrit dans un rapport direct avec les personnes qui partagent son expérience du langage. En effet, le rapport aux personnes adultes passe constamment par le langage. En ce sens, il importe de constater que le rapport au langage est le lieu de la rencontre affective avec la mère. La petite Natacha cultive très tôt une défiance vis-à-vis des mots qui s'originent en premier lieu dans la trahison de sa mère⁴⁵. Autrement dit, les lettres, les mots qui émanent de la mère sont souvent mensongers, du coup, la petite fille prend conscience de l'inadéquation des mots aux choses que la mère prétend affirmer l'existence. Aussi, les mots maternels sont-ils pris en grippe (« *notre amour* », « *notre triste séparation* »). Les guillemets affirment à chaque fois que la parole reçue est sujette à caution.

⁴⁴ Simone, Benmussa, *Nathalie Sarraute qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon, 1987, p.130

⁴⁵ Pour S. Raffy l'obsession que manifeste N. Sarraute par rapport aux mots est à rechercher en premier lieu dans la séparation de la petite Natacha d'avec sa mère. Cité par R. Boué, *Nathalie Sarraute : La sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 218.

Faire cohabiter les langues ensemble engendre une prise de conscience aiguë des différences qui existent entre ces différents systèmes linguistiques. Ce constat amène la petite Natacha à déduire que les relations entre les mots et leurs référents ne sont guère motivés, d'autant plus qu'il y a des règles spécifiques à respecter dans chaque langue. Le sens est donc relatif, modulable et inconstant.

Ainsi, pour la petite Natacha le mot est ce lieu captieux nuisant constamment à la représentation de la réalité. En effet, elle constate que les mots sont inadéquats pour décrire ce qui la traverse. Dès lors, elle use à outrance de pronoms démonstratifs « ça » et « cela ». Même l'expression indéfinie « quelque chose » est convoquée, elle devient une litanie annonçant aux oreilles des lecteurs chaque douloureuse tentative de dire les mouvements tropismiques avec des mots :

*[Ces paroles], sous leur pression quelque chose en moi d'aussi fort, de plus fort encore se dégage [...]*⁴⁶

*[...] et à ce moment-là, c'est venu...quelque chose d'unique...qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence [...], j'éprouve...mais quoi ? [...]*⁴⁷

*[...] quelque chose a glissé, m'a effleurée, m'a caressée, s'est effacé.*⁴⁸

Une fois dans le jardin du Luxembourg, après avoir lu un passage des contes d'Anderson, la petite fille se trouve dans l'embarras : elle cherche une façon appropriée d'atteindre par le langage ce qu'elle veut exprimer :

*[...], j'éprouve... mais quoi ? Quel mot peut s'en saisir ? Pas le mot à tout dire, "bonheur", qui se présente le premier, non, pas lui... "félicité", "exaltation", sont trop laids, qu'ils n'y touchent pas ... et "extase"... comme devant ce mot ce qui est là se rétracte ... "Joie", oui, peut-être... ce petit mot modeste, tout simple peut effleurer sans grand danger [...]*⁴⁹

⁴⁶ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.12.

⁴⁷ Ibid., p.64.

⁴⁸ Ibid., p.125

Ici, Natacha, en repoussant la rigidité d'une nomination unique, voyage à travers tous les mots susceptibles de représenter sans déformer les impressions indéfinissables qu'elle ressent. En fin de compte, son choix est porté sur « *Joie* », un mot inoffensif qui n'a pas la prétention d'appartenir au clan des « *grands mots* » des adultes. Mais malheureusement, même ce mot « *simple* » est dans l'incapacité d'adhérer à la matière indicible : « *mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre dans les briques roses et blancs, l'air qui vibre parcouru de tremblements à peine perceptibles, d'ondes... des ondes de vie, de vie tout court, quel autre mot ?* »

La scène de la mutilation du canapé⁵⁰ pourrait être interprétée comme la métaphore du travail sur langage. En effet, le langage doit être débarrassé de la « *couche protectrice* » qui l'enrobe, de ce piège qui handicape l'expression : le stéréotype. Pour N. Sarraute la libération des mots de la doxa se fait dans le déploiement du pré-langage (sous-conversation), espace propice à l'affirmation de l'intériorité (« *Je suis obligé de croire qu'il a un pré-langage. C'est une hypothèse de travail sans laquelle il m'est impossible de travailler. C'est peut être une erreur, mais j'en ai absolument un besoin vital.* »)⁵¹ Effectivement, dans la scène citée supra, c'est dans cet espace du pré-langage que l'adéquation des mots au ressenti se fait finalement. Sans le savoir, la petite Natacha a réussi la rencontre entre les mots et le « *dedans* » par l'énumération et l'accumulation, deux procédés qui refusent la rigidité du mot unique.

En somme, *Enfance* donne en filigrane un autre texte à lire, un texte reflétant le mode de production de l'écriture romanesque en train de se faire. Cela passe en premier lieu par le biais de la narration. En effet, le personnage Natacha, embrayeur paratopique⁵², est présenté comme une figure de géniteur de texte, elle renvoie implicitement à l'auteur potentiel. Ainsi, la diégèse est-elle un espace où l'héroïne interprète l'acte d'écrire qui est effectivement entrepris par N. Sarraute elle-même. Les difficultés auxquelles se heurte

⁴⁹ Ibid., p.64.

⁵⁰ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite.,p.14.

⁵¹ N.Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Nouveau Roman : hier-aujourd'hui*, UGE, 1972, p.49.

⁵² Selon D. Maingueneau, le texte porte un ensemble de traces, d'« *embrayeurs* » qui permettent d'inscrire la situation d'énonciation dans l'énoncé. Parmi ces embrayeurs, on retrouve les personnages : « *Dans ce qu'on pourrait appeler l'embrayage paratopique on a affaire à des éléments d'ordres variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation paratopique à travers laquelle se définit l'auteur qui construit ce monde.* » *Le Contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, DUNOD, Paris, 1993, p. 174.

l'héroïne sont autant de situations–problèmes où N. Sarraute est confrontée à l'impuissance du langage face à l'indicible.

2-3 L'épreuve de l'écriture :

L'écriture du premier « roman »⁵³ s'est avérée un exercice contraignant pour Natacha. En effet, la création scripturaire met au jour les difficultés auxquelles sont en proie les mots de la petite fille (« *les mots de chez moi* ») car elle génère un milieu qui les invite à se confronter « *aux vrais mots des livres* ». D'ailleurs, à défaut de mots « *solides* » lui appartenant, la petite fille puise dans sa réserve de lectures. Le récit de l'aventure d'un djiguite et d'une princesse se déroule ainsi comme un palimpseste où des stéréotypes de la littérature viennent s'y inscrire. Les légendes et les contes russes alimentent l'intrigue de ce roman : le cavalier qui enlève les princesses par amour, la sorcière aux doigts crochus, le djiguite, les cheveux noirs et la taille de guêpe ainsi que la maladie du jeune prince aux boucles blondes.

Cet univers d'emprunt rebute quelque peu la petite apprentie-écrivaine : « *Je n'ai jamais été proche un seul instant de cette princesse* », « *Je ne me sens pas très bien auprès d'eux* ». En effet, elle prend très vite conscience que les mots comme « *fougueux* » véhiculent le cliché. Mais faute de vocabulaire littéraire propre à soi, il est impératif de se contraindre à adopter les « *mots étrangers* » :

*Je tends vers eux... je m'efforce avec mes faibles mots hésitants de m'approcher d'eux plus près, de les tâter, de les manier...Mais ils sont rigides et lisses, glacés...on dirait qu'ils ont été découpés dans des feuilles de métal clinquant...j'ai beau essayer, il n'y a rien à faire, ils restent toujours pareils, leurs surfaces glissantes miroitent, scintillent...ils sont comme ensorcelés.*⁵⁴

Le travail sur les mots n'est pas seulement intellectuel, mais une expérience sensorielle où les tropismes dictent les démarches de l'écriture. Nous remarquons beaucoup de termes qui appartiennent au champ lexical du sentir : « *je me tends vers eux* », « *égarée* »,

⁵³ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p. 84.

⁵⁴ Ibid., p.86.

« j'erre », « je me sens pas bien », « ils m'intimident », « envoûtée », « me délivrent ». Ainsi, la sensibilité est, comme nous l'avons évoqué *supra*, constitutive de l'acte d'écrire.

Par ailleurs, Natacha à l'image de l'écrivain a appris à ses dépens qu'on peut difficilement se permettre de transgresser le langage-cliché. Il faut, pour produire un message digne d'être reçu et compris par la société, se soumettre à la forme préexistante du mot, s'attacher à respecter les normes phonétiques, orthographiques, et syntaxiques de chaque système langagier quel qu'il soit. Le souvenir de « l'Oncle » lisant le premier « roman » de Natacha illustre parfaitement cette problématique sarrautienne. En effet, ayant bafoué les règles orthographiques de l'écriture, la petite fille ne peut accéder au privilège d'être lue et appréciée : « avant d'écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe »⁵⁵

Et bien que la petite fille ait abandonné cet exercice initiatique de l'écriture, elle a compris très vite la nécessité de se soumettre au système social en adoptant les bienséances langagières :

Les mots parmi lesquels je me suis posée ne sont pas mes mots de tous les jours, des mots grisâtres, à peine visibles, assez débraillés, ces mots-ci sont comme revêtus de beaux vêtements, d'habits de fête...la plupart sont venus de lieux bien fréquentés, où il faut avoir de la tenu, de l'éclat...ils sont sortis de mes recueils de morceaux choisis, des dictées, et aussi...⁵⁶

Ici, le choix des mots est conditionné par le niveau de langue utilisé. Les mots « débraillés » de tous les jours laissent la place à la contenance des mots du langage écrit. Natacha prend conscience que l'écriture est en premier lieu l'adoption d'un vocabulaire riche et approprié à l'usage littéraire.

L'école est l'organisme social premier s'attachant à l'aliénation des consciences en imposant des façons de voir et de réfléchir. L'objectif principal de ce corps social n'est-il pas d'effacer au maximum toutes les anomalies formelles que les enfants peuvent faire subir aux mots ? N. Sarraute récuse à travers les exercices scolaires que Natacha pratique

⁵⁵ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite.,

⁵⁶ Ibid., p.197.

le monde de l'écriture traditionnelle où les doctrines sociales s'érigent et imposent aux hommes des formes sacralisées et stéréotypées. Les mots de la dictée, par exemple, ne sont pas choisis pour leur utilité dans la restitution des vérités du monde, mais semblent être conviés pour leur « *beauté* », pour leur « *pureté* » formelle.

L'univers scolaire est comme cet univers de la littérature traditionnelle qui impose des limites à la créativité artistique : « *Je n'ai pas choisi le sujet, il m'a été donné, même imposé [...] il m'est permis de s'ébattre à l'intérieur de ses limites, sur un terrain bien préparé et aménagé [...]* »⁵⁷ Le travail de l'écriture qui résulte du respect des dogmes littéraires en vigueur donne naissance à des modèles conformes aux précédents : « *Mon premier chagrin* » [devoir de français] est arrondi et fixe à souhait, pas la moindre aspérité, aucun mouvement brusque [...] »⁵⁸ Le souci d'embellir la forme l'emporte donc sur la matière à traiter. Le récit de ce devoir de français d'où nous avons tiré les exemples se construit d'ailleurs sur l'isotopie de la beauté (« *des mots revêtus de beaux vêtements* »⁵⁹, « *de la tenue* », « *la grâce* », « *l'élégance* », « *bonnes manières* », « *joliment* », « *des mots délicieux* »...) affirmant que le travail sur le langage dans ces exercices scolaires est en premier lieu un travail ornemental dépourvu de créativité. Et même si il y a créativité, elle va dans le sens du style ornemental.

Le contre-discours sarrautien s'ancre dans le parcours qu'emprunte l'héroïne de *Enfance*, les exercices de dictée et d'invention sont en premier lieu un espace où peut se dire la réflexivité. En effet, réfractaire aux pratiques littéraires réalistes, N. Sarraute fait des exercices scolaires que l'héroïne pratique un moment critique. De plus, les contraintes de l'écriture, les hésitations que manifeste l'héroïne face à l'écriture nous renseignent sur la manière dont le roman est conçu : face à la rigidité du langage, l'acte de la représentation ne peut être qu'une tentative pénible.

Synthèse :

Ce chapitre s'est proposé d'interroger en premier lieu quelques procédés stylistiques majeurs qu'utilise N. Sarraute pour la représentation des remuements tropismiques. A

⁵⁷ N.Sarraute, *Enfance*, op. cite., p.199.

⁵⁸ Ibid., p.201.

⁵⁹ Ibid., p.197.

travers la réunion de deux procédés l'accumulation et la gradation, l'écrivaine expose à ses lecteurs la façon avec laquelle son écriture prend forme, un processus où la parole est toujours en devenir. En effet, la phrase tâtonne, hésite devant la matière qu'elle doit transcrire. Pour la narratrice-personnage de *Enfance*, ce qui est dit ne semble rarement tout à fait satisfaisant dans la mesure où ce qui doit être nommé ne peut l'être facilement. S'alignent ainsi un nombre important de fragments phrastiques qui sont autant de fragments de sens. La phrase est mobilisée alors comme « *lieu de la figuration tropismique* ». Elle se présente comme hachée, haletante sous l'effet du tropisme que la narratrice-personnage veut réincarner.

La répétition aléatoire, quant à elle, élabore un nouvel espace de sens. Les brides d'énoncés effectivement prononcés innervent le texte de *Enfance* et ainsi tous les événements qui gravitent autour de ces énoncés répétés travaillent à dégager de nouvelles possibilités de sens.

Par ailleurs, N. Sarraute convoque un arsenal important d'images métaphoriques pour suggérer à défaut de décrire les mouvements tropismiques. Il s'agit de travailler le langage comme on travaille le langage poétique.

Dans *Enfance*, la faillite de la parole n'est que provisoire face aux tropismes car un autre langage sera mandé pour seconder l'écrivain dans son expérience de l'indicible : le silence. Le texte soutenu du mutisme ne sera qu'un espace ouvert où le lecteur est invité à y pénétrer, à y goûter à cette violence indicible qui tempête dans l'intériorité de chaque personnage. « *Hors des mots* » sera le commencement d'un nouvel espace de sens.

Enfin, il est intéressant de remarquer que *Enfance* comme toute texture recèle les conditions de sa production réflexive. En effet, les opinions critiques de N. Sarraute s'offrent à la lecture par la mise en scène du personnage Natacha comme la figure d'un sujet-écrivain. La diégèse est un espace où cette apprentie-écrivaine découvre la matérialité des mots, l'exercice initiatique de l'écriture. En fait, N. Sarraute explore cette enfance de l'écriture, cette phase cruciale où on accorde aux mots après maintes supputations le privilège momentané de se poser sur l'espace blanc, pour « *rendre visible l'invisible* ».

Ainsi, *Enfance* s'offre à la lisibilité comme une métaphore de l'écriture, comme les balbutiements d'un travail artistique qui a pour matière première des mouvements « *infimes* » et « *évanescents* ».

Conclusion

Conclusion

Notre analyse de *Enfance* de N. Sarraute s'est donnée pour objectif d'étudier l'écriture de l'indicible. Le parcours analytique proposé au fil de ces pages a effectivement mis en lumière le rôle qu'occupe la matière tropismique dans la génération du texte sarrautien d'une part et les différents procédés qui sont mis en œuvre - faute de pouvoir dire par les mots - pour représenter cette matière indicible d'autre part. Pour ce faire, nous avons adopté une approche pluridisciplinaire (linguistique, analyse du discours, psychanalyse et phénoménologie).

Il est nécessaire de remarquer que l'hypothèse qui a été émise au départ s'est avérée probante. En effet, l'écriture sarrautienne de *Enfance* déroge aux lois du genre romanesque par le fait même qu'elle met en scène les mouvements tropismiques, des mouvements instables qui résistent au langage. Au départ, afin d'aménager un espace scripturaire propice à la représentation de ces mouvements tropismiques, la narration dans notre corpus s'origine dans un espace intérieur qui est celui de la conscience. Les lecteurs sont, dès lors, conviés à habiter la conscience de la narratrice autodiégétique et à suivre l'expérience sensorielle « *en direct* ». Ce procédé de la fixation du point de vue dans la conscience est réalisé par le truchement du monologue intérieur. Ce monologue intérieur subit à son tour la réforme que prône N. Sarraute. L'écriture de cet espace intérieur s'écarte des formes habituelles car la narratrice-personnage qui monologue éclate : plusieurs voix intérieurs s'entraident, se relaient dans la narration. Des regards multiples sont ainsi mobilisés pour traquer objectivement la matière psychique. C'est aussi pour donner la parole à l'enfant, lieu de la sensibilité à l'état brut, que cette mise en voix s'installe sur la scène scripturaire.

De plus, cette mise en voix donne un rôle important à la parole intérieure dans l'économie du récit. En effet, N. Sarraute veut remonter aux origines de la matière tropismique et c'est dans l'intimité de cet infra-langage que cette matière psychique peut s'offrir à la réalité objective. En ce sens, le récit proprement dit est généré par la parole en train de se faire. *Enfance* est ainsi à la frontière de la narration, à la limite du genre dramatique.

La polyphonie énonciative dans *Enfance* concrétise la thèse sarrautienne qui veut que le sujet ne soit jamais monolithique, univoque. À ce sujet éclaté doit répondre un récit fragmenté, morcelé. D'ailleurs, en réincarnant quelques souvenirs tropismiques infimes, le

Conclusion

récit se donne au regard comme un ensemble de micro-récits juxtaposés : aucune trame n'est cultivée.

L'écriture de *Enfance* est au premier chef une écriture de la conscience. La sous-conversation est le *matéria prima*, l'élément sans lequel les tropismes ne peuvent être réincarnés sur la scène du livre. N. Sarraute fait de ce circuit de communication l'espace premier du déploiement de la matière indicible. Le lecteur est, alors, amené à suivre à partir de la conscience cette matière indicible qui sous-tend le dialogue entre personnages. Autrement dit, la sous-conversation est un espace authentique où les consciences des personnages s'affrontent : *Enfance* retrace le parcours qu'emprunte le Moi vers l'altérité, met en scène le flux intérieur qui se répand du dedans vers le dehors. Le temps que cultive la sous-conversation est, dès lors, un présent atemporel inhérent à la vie psychique, pouvant ralentir et dilater les mouvements tropismiques.

Notre deuxième chapitre a révélé comment le corps s'instaure comme réceptacle de matière indicible. En effet, le corps devient très vite le deuxième espace après la conscience qui héberge la matière psychique. La focalisation interne assure ainsi au lecteur un poste stratégique pour suivre les fluctuations de cette matière : le corps est vu de l'intérieur, avec ce qui l'anime en profondeur : « *le corps ne se trompe jamais : avant la conscience, il enregistre, amplifie, il rassemble et relève au dehors avec une implacable brutalité des multitudes d'impressions, infimes, insaisissables, éparses [...]* ». ¹⁷⁴

Difficile à appréhender, le corps dans *Enfance* s'écarte de la représentation traditionnelle de la corporéité. Il se dissout, se morcèle à l'image du récit qui le raconte : il n'est plus en chair, et il ne porte guère la sexualité en action. À cet effet, il n'est jamais donné d'emblée car N. Sarraute le suggère par le truchement de figures hyperbolisantes. De plus, notre analyse a abouti à ce constat : Le corps n'est pas envisagé indépendamment du phénomène du dire : la diégèse dans *Enfance* met constamment en relation le corps, le dire et le sentir. Ce procédé permet de dévoiler comment la parole humaine comme « *catalyseur* » de tropismes est ambivalente, agression et refuge à la fois pour le corps. Ici, l'écriture de *Enfance* s'affirme comme une écriture de la conscience et de l'altérité : « *la*

¹⁷⁴ N. Sarraute, *Planétarium*, Gallimard, Paris, 1972, p.66.

relation avec autrui est une absorption, assimilation et excrétion d'une liquidité à la fois nécessaire et louche »¹⁷⁵.

Le regard a aussi son rôle à jouer dans l'économie du récit de *Enfance*. Comme le corps, il parvient à faire progresser la narration. Élément dynamisant le récit, il s'affranchit de la représentation traditionnelle. En effet, rares sont les fois où l'acte de regarder est convié par la narratrice-personnage pour décrire les décors ou les personnages. Le regard est en premier lieu un phénomène qui travaille les relations entre protagonistes par le fait même qu'il est déclencheur de tropismes. Le regard s'érige ainsi comme le lieu à partir duquel s'échafaudent l'identité et l'altérité.

Le troisième chapitre de notre travail a mis en exergue les procédés stylistiques les plus récurrents dans *Enfance*. Il faut dire que l'écriture sarrautienne livre un combat aux carences du langage. Les capacités expressives du langage étant maigres, l'écrivaine mobilise l'accumulation et la gradation pour garantir à la phrase une forme favorable au déploiement tropismique. La répétition aléatoire quant à elle forge un nouvel espace de sens où le tropisme est amplifié. Ensuite, les blancs de l'écriture sont exploités pour dire autrement ce qui du tropisme résiste au dire. Enfin, les métaphores hyperbolisantes impliquent le lecteur dans cette expérience d'un corps « polysémique ».

Ce parcours analytique a également exposé le travail réflexif sarrautien. *Enfance* raconte le parcours de sujet-écrivain, la genèse d'un acte de création. La relation des premiers contacts avec les mots est l'occasion pour N. Sarraute d'affirmer que la matière indicible est difficile à cerner et à représenter. *Enfance* se présente ainsi comme une métaphore de l'écriture, un espace où les possibles du langage sont interrogés. Pour nous *Enfance* est une double expérience humaine : expérience du corps et expérience de l'écriture.

Notre travail est loin d'être exhaustif car beaucoup d'éléments analysés dans *Enfance* méritent plus ample description. Mais ce qui est certain c'est que cette lecture critique de ce roman sarrautien nous a permis de découvrir de nouvelles pistes de recherche. L'écriture du corps par exemple peut alimenter de nouvelles perspectives. En effet, la représentation

¹⁷⁵ Jean, Pierrot, *Nathalie Sarraute*, José-Corti, 1990, p.21.

Conclusion

du corps chez N. Sarraute se démarque radicalement de la corporéité qui est traitée au sein de la littérature contemporaine. Il serait intéressant, d'ailleurs, de comparer la représentation du corps sarrautien avec celle que propose l'écriture de M. Duras.

Références bibliographiques :

Œuvres critiques de Nathalie Sarraute :

L'Ere du soupçon, Gallimard, Paris, 1956.

« La littérature aujourd'hui », *Tel Quel*, n° 9, 1962.

« Ce que je cherche à faire », *Nouveau Roman : hier-aujourd'hui*, UGE.

Ouvrages consacrés à Nathalie Sarraute :

Benmussa, Simone,

Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ?, La Manufacture, Lyon, 1987.

Boué, Rachel,

Nathalie Sarraute, *Nathalie Sarraute : La sensation en quête de parole*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Pierrot, Jean,

Nathalie Sarraute, José Corti, 1990.

Ouvrages généraux :

Barthes, Roland,

Leçon, Seuil, 1978.

Le Degré Zéro de l'écriture, Seuil, 1953.

Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975.

Benveniste, Emile,

« L'appareil formel de l'énonciation », *Langage*, n° 17, 1970.

Berthelot, Francis,

Le Corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque, Nathan, 1997.

Blin, Georges,

Stendhal et les problèmes du roman, Corti, 1954.

Derrida, Jacques,

L'Écriture et la Différence, Seuil, 1967.

Dujardin, Edouard,

Le Monologue intérieur, Paris, Messein, 1931.

Genette, Gérard,

Nouveau discours du récit, Seuil, 1983.

Figures III, Ed. du Seuil, Paris, 1972.

Jacobson, Roman,
Essais de linguistique générale, Minuit, Paris, 1963.

Jouve, Vincent,
Poétique du Roman, Armand Colin, 2007.

Maingueneau, Dominique,
Le Contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société, DUNOD, Paris, 1993.
Linguistique pour le texte littéraire, Armand Colin, 2007.

Simon, Claude,
«Avec Claude Simon sur des sables mouvants», entretien avec Alain Poirson, *Révolution*,
22-28 janvier 1982, n°99.

Stolz, Claire,
Initiation à la stylistique, ellipses, Paris, 1999.

Todorov, Tzvetan,
Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique, Paris, Seuil, 1981.

Van Rossum-Guyon, Françoise,
Critique du roman, Gallimard.

Colloques et articles :

Benmussa, Simone,
« Nathalie Sarraute », *L'ARC*, LEJAS, 1984.

Fontevuille, Agnès (dir), Wall, Philippe,
Nathalie Sarraute, du tropisme à la phrase, PUL, 2003.

Gleize, J (dir), Leoni, A,
Nathalie Sarraute : un écrivain dans le siècle, actes du colloque de 1996, PUP, 2000.

Mura-Brumel, Aline (dir), Cogard, Karl,
Limites du langage : indicible ou silence, L'Harmattan, 2002.

Psychanalyse et phénoménologie :

Anzieu, Didier,
« Les traces du corps dans l'écriture : une étude psychanalytique du style narratif »,
Psychanalyse et Langage, Dunod, Paris, 1977.

Dolto, Françoise,
L'image inconsciente du corps, Ed., du Seuil, 1984.

Sartre, Jean-Paul,
L'Être et le Néant, Gallimard, Bibliothèque des Idées, Paris, 1970.

Romans :

Cixous, Hélène,
Osnabrück, Paris, des femmes, 1999.

Dujardin, Eduard,
Les lauriers sont coupés, Flammarion, Paris, 1977.

Sartre, Jean-Paul
Les Mots, Gallimard, 1964.

Sitographie :

Niziołek, Małgorzata, « La mise en doute de la fonction significative du langage dans l'œuvre de Nathalie Sarraute », *Synergies Pologne*, n°6, 2009. ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/.../niziolek.pdf, site consulté le 6 janvier 2011.

www.erudit.org/revue/ms/2006/v22/n2/012392ar.pdf, site consulté le 22 mars 2011.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Chapitre I : <i>Une parole féconde</i>	6
1- Le Je pluriel	7
1-1 Quelles sont ces voix qui assiègent la conscience ?	7
1-2 Le monologue intérieur	13
1-3 Narration-récit fragmenté-sujet	17
2- De la conversation à la sous-conversation	21
2-1 Un discours indirect libre particulier	21
2-2 L'intersubjectivité entre le Moi et l'Autre	24
2-3 La sous-conversation et l'instant présent	28
Synthèse	31
Chapitre II : <i>Écrire le corps</i>	32
1- Le corps fictionnel	33
1-1 Le corps souffrant	33
1-2 L'épreuve du regard de l'Autre	40
2- Les maux du corps et les mots du corps	44
2-1 Les mots agresseurs	45
2-2 Le mot comme bouclier	50
Synthèse	54
Chapitre III : <i>La quête du tropisme ou le malaise des mots</i>	56
1- L'esthétique du malaise	57
1-1 <i>Enfance</i> , cet espace de la répétition	57
1-2 La métaphore	62
1-3 Le silence dicible	65
2- L'autre texte : la figure de l'écrivain et la métaphore de l'écriture	67
2-1 Recevoir les langues	68
2-2 Les mots sont impuissants	72
2-3 L'épreuve de l'écriture	75
Synthèse	77
Conclusion	80
Bibliographie	84

Chez N.Sarraute, la question des rapports entre écriture et indicible se pose dès lors qu'il s'agit du genre romanesque. En effet, pour cette écrivaine, élaborer « *l'équivalent verbal* » de l'indicible au sein de la fiction, est une priorité appelant un travail assidu sur le langage littéraire et une remise en question des formes narratives en usage.

According to Nathalie Sarraute, the relationship between writing and tropism is revealed through novels. Thus, elaborating « a verbal » of the abstract in fiction requires a hard work related to the language of literature and to reconstruction of narrative forms used.

عند "ناتالي ساروت" مشكل العلاقة التي تتم بين "التروبيسم" (الأحاسيس) و الكتابة يطرح في الرواية. بالفعل هذه الكاتبة أكدت أن تقديم "نسخة الكلامية" للأحاسيس في الخيال الروائي لا يمكن له أن يكون إلا بالعمل الجاد على القول الأدبي وإعادة إصلاح الألوان النثرية المتداولة.