

TROPISMES DANS *ENFANCE* DE SARRAUTE

**LES PARTICULARITÉS DU FONCTIONNEMENT DES
TROPISMES SARRAUTIENS DANS *ENFANCE*,
TEXTE À CARACTÈRE AUTOBIOGRAPHIQUE**

By

AUDREY PEACE, B.A.

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

© Copyright by Audrey Peace, September 2009

NOTE DE DESCRIPTION

MAÎTRISE DES ARTS (2009)
(Français)

Université McMaster
Hamilton, Ontario

TITRE : Les particularités du fonctionnement des tropismes sarrautiens dans
Enfance, texte à caractère autobiographique

AUTEURE : Audrey Peace, B. A. Honours French (Université McMaster)

DIRECTRICE : Dr. Elzbieta Grodek

NOMBRE DE PAGES : v, 88

ABSTRACT

Cette thèse analyse le fonctionnement des tropismes sarrautiens dans *Enfance* de Nathalie Sarraute. D'abord, nous contextualisons l'écriture de Sarraute dans le paysage « nouveau-romanesque » pour montrer comment son écriture est singulière. Ensuite, nous expliquons le concept du *tropisme* pour pouvoir étudier l'influence de la double narration dans *Enfance* sur son fonctionnement. Nous trouvons que le dialogue crée un espace particulièrement propice à la réalisation des *tropismes*. Nous concluons la thèse par une réflexion sur le statut d'*Enfance* comme texte à caractère autobiographique.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier Dr. Elzbieta Grodek pour toute l'aide qu'elle m'a apportée pendant mes études à l'Université McMaster et en particulier, avec l'achèvement de cette thèse de maîtrise. Vous m'avez inspirée et ce travail n'aurait pas été possible sans vous. Je remercie Dr. Gabriel Moyal et Dr. Nicholas Serruys de leur lecture attentive de ma thèse. Je voudrais également remercier mes parents, Doreen et James Peace, ainsi que Tanner Gervais et Dr. Paula Roberts-Banks pour leur soutien inestimable durant cette année scolaire.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Chapitre 1 : Les particularités de l'écriture de Nathalie Sarraute dans le contexte du Nouveau Roman	4
Chapitre 2 : Le 'tropisme' et son fonctionnement dans <i>Enfance</i>	19
Chapitre 3 : La « Nouvelle Autobiographie » : <i>Enfance</i> comme autofiction et reprise	65
Conclusion	85
Bibliographie	88

INTRODUCTION :

Les lecteurs qui connaissent la biographie de Nathalie Sarraute peuvent facilement repérer des éléments autobiographiques dans son roman *Enfance*, publié chez Gallimard en 1983, dans lequel Sarraute aborde l'art de l'auto-portrait. La quatrième de couverture annonce : « [u]n livre où l'on peut voir se dessiner déjà le futur grand écrivain... »¹, attirant ainsi l'attention sur, à la fois, la matière biographique du roman et la maîtrise de l'écriture. Un premier exemple significatif de cette matière biographique, qui se développe en filigrane tout au long d'*Enfance*, est le personnage de la petite Natacha qui est une fervente lectrice et qui ressemble beaucoup à Sarraute quand elle était enfant. Née Natalya Tcherniak en 1900 à Ivanovo, en Russie, Sarraute donne le même prénom, Natacha, au personnage principal d'*Enfance*. Dès le début du roman, nous pouvons noter les allusions aux événements de sa vie et en particulier de son enfance. Les parents de l'héroïne se sont séparés et par la suite divorcés, tout comme les parents de Sarraute. Nathalie et Natacha (l'auteur et son personnage) ont passés régulièrement des périodes de temps tantôt avec leur mère, tantôt auprès de leur père. Les lieux visités et les va-et-vient de la jeune fille entre les parents au cours de son enfance et son adolescence rappellent l'enfance et l'adolescence de l'écrivaine. Comme Nathalie Sarraute, Natacha a grandi dans une double culture, française et russe, grâce à une éducation partagée entre la France et la Russie. La séparation des parents est un des événements marquants qui permettent au lecteur de croire qu'*Enfance* est un travail à caractère biographique. Le divorce est suivi d'autres exemples, tels que les souvenirs de l'école maternelle de Natacha, le travail

¹ Nathalie Sarraute, *Enfance* (Paris: Gallimard, 1985).

de son père (docteur ès sciences et ingénieur en chimie qui a créé une usine de matières colorantes à Vanves), et les personnages qui entourent la jeune fille : sa belle-mère, Véra, et le nouveau mari de sa mère ou bien Hélène, la demi-sœur de Natacha.

La passion que Sarraute a éprouvée pour la littérature depuis son enfance a assurément contribué à l'envergure de ses intérêts académiques, aux choix concernant ses études. En 1918, elle a étudié l'anglais à la Sorbonne, avant d'obtenir sa licence en droit à Paris en 1920. Cinq ans plus tard, elle a commencé son travail dans le domaine du droit et a épousé Raymond Sarraute. Juriste comme sa femme, Raymond Sarraute partageait aussi ses goûts littéraires et artistiques et l'a encouragée à écrire. Ainsi devenue stagiaire au barreau de Paris, Sarraute s'est mise en même temps à écrire, sans pourtant avoir l'intention de publier son travail. Elle a commencé à écrire de petits passages dans le but de mettre sur la page des sensations et des impressions qu'elle imaginait ou éprouvait. En 1941, deux ans après la publication de sa première œuvre, *Tropismes*, Sarraute a été radiée du barreau à cause des lois antisémites, introduites pendant la Deuxième guerre mondiale en Europe. Après une longue fuite et retraite, d'abord à Janvry et par la suite à la campagne à Parmain, dans la Seine-et-Oise, où elle s'est fait passer pour une institutrice de ses trois filles, Sarraute s'est consacrée à l'écriture et a commencé à écrire son prochain roman, *Portrait d'un inconnu*, que la critique a qualifié d'« anti-roman ». Cette nouvelle écriture romanesque adoptée aussi par les auteurs tels que Michel Butor, Samuel Beckett, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet et Jean Ricardou, parmi d'autres, a bientôt été appelée « Nouveau Roman ». La carrière littéraire de Sarraute a pourtant commencé en 1939, avec la publication de son œuvre la plus reconnue, *Tropismes*, qui a

donné forme et méthode à toutes ses œuvres subséquentes. Sarraute s'est mise à écrire ce livre plus d'une dizaine d'années avant que le terme « Nouveau Roman » ait été adopté. L'œuvre de Sarraute a, en quelque sorte, annoncé ce mouvement littéraire une décennie avant son apparition dans la littérature et la critique contemporaines.

La plus grande particularité de l'écriture de Sarraute est l'invention des *tropismes*, concept qu'elle s'est approprié du domaine de la biologie et qui a largement influencé toutes ses œuvres. En biologie, le '*tropisme*' décrit une orientation involontaire d'un organisme ou d'une de ses parties qui tournent ou s'incurvent dans sa croissance en direction du stimulus. Au sens figuré, le '*tropisme*' est une inclination naturelle, une tendance innée à réagir d'une manière définie à des stimuli, et c'est dans ce deuxième sens que le mot a été repris par l'écrivaine.² Le lecteur familier avec l'écriture de Sarraute peut observer comment les *tropismes* agissent dans ses romans. La critique a souvent étudié le mouvement des *tropismes* dans ses œuvres, pourtant dans *Enfance*, roman à caractère autobiographique, une autre particularité a attiré leur attention, la structure narrative de ce roman. La voix narrative dans *Enfance* est divisée entre deux locuteurs différents : un « je » adulte, qui raconte des événements de son enfance et un alter ego avec qui le « je » mène un dialogue. Sarraute mélange la narration à la première personne et les dialogues inquisiteurs avec cet alter ego qui oblige la narratrice à examiner ses souvenirs d'enfance en plus de profondeur.

Dans le présent travail, je me propose d'étudier *Enfance* pour voir si la double narration change le fonctionnement des *tropismes* par rapport aux autres romans de

² Le '*tropisme*' sera étudié plus en détail au chapitre 2, pp. 19-64.

Sarraute. Telle est, en effet, mon hypothèse. Pour la vérifier, je vais d'abord contextualiser l'écriture de Nathalie Sarraute dans le paysage « nouveau-romanesque » pour pouvoir montrer en quoi son écriture était différente par rapport à celle de ses collègues qui l'ont même critiquée pour ses spécificités. Ensuite, je me pencherai sur le concept du *tropisme* en plus de détails pour voir comment il fonctionne dans *Enfance*. J'essaierai de cerner l'espace où il apparaît en y arrivant par les chemins de la réflexion effectuée par les critiques et les théoriciens. Dans la deuxième partie de ma thèse, j'adopterai les conclusions de cette réflexion pour lire de près quelques pages d'*Enfance* et y saisir des mouvements tropistiques. Innommable et inexprimable, les *tropismes* apparaissent quand même dans un texte littéraire où tout est nommé dans le langage. Après avoir examiné les procédés qu'emploie Sarraute pour « traduire » les *tropismes* dans son écriture, je conclurai ma recherche par une réflexion sur le statut d'*Enfance*, dans la littérature autobiographique de la deuxième moitié du XX^e siècle.

CHAPITRE 1 : LES PARTICULARITÉS DE L'ÉCRITURE DE NATHALIE SARRAUTE DANS LE CONTEXTE DU NOUVEAU ROMAN

Entre 1942 et 1970, un mouvement d'avant-garde littéraire appelé le Nouveau Roman a marqué la scène littéraire française.

Les textes en question ont commencé à se distinguer des autres de la même époque. Les nouveaux romanciers, avec une singularité et une originalité propre à chacun, ont renoncé aux conventions du roman traditionnel. Les auteurs du Nouveau Roman s'identifient comme groupe non pas parce qu'ils sont tous similaires, mais, parce que, ensemble, ils sont différents de leurs prédécesseurs. Jean Ricardou, « nouveau

romancier » et théoricien du mouvement, divise les âges romanesques de la façon suivante : l'âge classique représente la rhétorique, l'âge romantique représente l'expression et la représentation et l'âge moderne, dont les nouveaux romanciers faisaient partie, représente la production.³ Il déclare que le roman de l'époque moderne n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture. Nathalie Sarraute a, elle aussi, participé à la réflexion théorique autour de cette nouvelle écriture.

En 1956, elle a publié chez Gallimard *L'Ere du soupçon*, un recueil de quatre articles écrits entre les années 1947 et 1956. L'ensemble de ces essais est considéré comme le premier manifeste théorique du Nouveau Roman. « A mon avis, si je n'avais pas publié ce volume, rien ne se serait passé pour moi de ce qui m'est arrivé par la suite », a toujours reconnu Nathalie Sarraute, qui s'est imposée ainsi comme précurseur et un des chefs de file du Nouveau Roman.⁴ Les écrivains du roman traditionnel ont suivi un système cohérent de conventions et de croyances. Le roman traditionnel générait un monde compréhensible bâti sur le modèle du monde réel. Les notions présentées dans les textes étaient intelligibles et compatibles avec les connaissances humaines. Les nouveaux romanciers se sont arrachés à ce système traditionnel et l'ont abandonné au profit d'une nouvelle écriture. Le flot rapide du dialogue dans le Nouveau Roman ou de longues descriptions détaillées ont remplacé l'action et causent un malaise contre lequel le lecteur se défend en essayant de trouver un nouvel équilibre lorsqu'il lit et déchiffre le texte. Le

³ Jean Ricardou, et Françoise Van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Vol 1 : Problèmes généraux* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1972) 22.

⁴ Annie Angremy, « *L'Ere du soupçon* (1956) et le Nouveau Roman, » *Cultures France* (2009) dealCOM. 5 juin 2009 <<http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/sarraute/05.html>>.

lecteur du Nouveau Roman est privé de nombreux indices, de nombreuses indications auxquelles le roman traditionnel l'avait habitué.

Dans les époques précédentes, le roman voulait imiter la réalité. Le monde représenté dans le roman traditionnel était un monde concevable. Le Nouveau Roman présente un modèle artificiel et radical du monde réel qui est irréductible à l'expérience humaine.⁵ De cette façon, le Nouveau Roman veut rendre compte de la nature inhumaine du monde. Il reflète une discorde entre l'homme et son milieu physique.⁶ Bien que l'intrigue dans le Nouveau Roman se déroule dans un monde qui ressemble physiquement au monde réel, ce monde échappe à l'expérience, à la compréhension et à la participation quotidienne de l'homme.⁷ Les nouveaux romanciers sont alors comme des explorateurs et des découvreurs du jamais vu.⁸ Plusieurs singularités marquent le Nouveau Roman. La narration à la première personne, la formalisation de l'espace et du temps, la description qui remplace la narration, la confusion des rôles à l'intérieur du récit, les jeux intertextuels des citations et des allusions, les thèmes dérivés d'un nombre de motifs fixe ou limité, la mise en abyme et la prolifération des aventures se trouvent parmi les singularités les plus reconnaissables.⁹ Le Nouveau Roman représente une identité évidente pour son lecteur fidèle. La chronologie fragmentée, les effets harmoniques, la réduction du personnage et les jeux de perspectives représentent d'autres traits caractéristiques de cette écriture.

⁵ Ibid. 51.

⁶ Ibid. 54.

⁷ Ibid. 52.

⁸ Ibid. 80.

⁹ Ibid. 225.

Le lecteur commence sa lecture *in medias res*. Privé du référentiel, il doit déchiffrer le texte au fur et à mesure de sa lecture. Les êtres et les choses perdent leur identité familière, le niveau de perception des complexités des échanges humains est plus affiné,¹⁰ la focalisation n'est plus externe, mais interne, l'accent mis autrefois sur les personnages est déplacé vers l'acte créatif et la production du texte et l'accent mis sur le signifié glisse vers le signifiant. Le lecteur du Nouveau Roman peut aussi noter un effet musical de l'écriture produit par les répétitions, qui lui donne l'impression de parcourir le texte de grands pas tout en restant immobile,¹¹ effet qui dépasse, lui aussi, l'expérience quotidienne.

Les nouveaux romanciers arrivent à briser la chronologie de la narration de leurs textes en employant des procédés qui embrouillent la linéarité. À la fois le passé perturbe constamment le présent et le présent répond aux appels du passé. Dans le Nouveau Roman, l'expérience vécue est insaisissable, obscure et parfois inaccessible et incompréhensible. La réalité du présent devient donc suspecte. Les répétitions, la fragmentation du vécu, les souvenirs revisités, les reculs et les rapprochements temporels appartiennent aussi aux procédés qui subvertissent la chronologie. Par l'association avec des moments du passé, par les répétitions, les variations et la fragmentation, les auteurs du Nouveau Roman engagent le lecteur et l'incitent à peaufiner ses interprétations. La

¹⁰ Sabine Raffy, Autour de Nathalie Sarraute (Paris : Diffusion les Belles Lettres, 1995) 10.

¹¹ Ricardou 82.

temporalité qui est achronologique attire aussi l'attention sur l'organisation et la spatialité du texte.¹²

Les effets harmoniques typiques du Nouveau Roman apparaissent grâce à l'intérêt que portent les nouveaux romanciers au langage et à la linguistique. Les nécessités formelles de la syntaxe, la morphologie, les assonances et allitérations, le rythme, la typographie, la métonymie et les répétitions achèvent l'effet harmonique de l'écriture nouveau-romanesque.¹³ Ces procédés créent un effet mélodieux et les textes paraissent emportés par un mouvement harmonieux continu.

La détérioration du personnage, ou comme dit Ricardou, « la subversion » du personnage,¹⁴ est une particularité importante du Nouveau Roman par rapport à l'ancienne forme. Les nouveaux romanciers ont travaillé la notion conventionnelle du personnage. Les attributs personnels, comme le patronyme, la position sociale, la nationalité, l'âge et l'apparence physique, ne jouent pas de rôle considérable dans le Nouveau Roman. Le lecteur ne trouve pas le personnage traditionnel bien défini, mais plutôt un personnage flou, parfois un personnage-type. En multipliant les masques des personnages, en ne leur donnant pas de personnalité clairement déterminée, les nouveaux romanciers dépersonnalisent, avec succès, les héros de leurs œuvres. De plus, les nouveaux romanciers dévalorisent l'aspect événementiel de l'histoire. Le monde représenté dans le Nouveau Roman devient moins saturé de détails si on le compare à celui affiché dans le roman traditionnel. La banalité quotidienne que cette nouvelle

¹² Ibid. 224.

¹³ Ibid. 223.

¹⁴ Ibid. 22.

approche représente devient pourtant un aspect de plus en plus important. La perspective des personnages et les informations dont ils disposent sont limitées, la vérité – quelle vérité d’ailleurs? – ne leur est pas accessible.¹⁵ Le lecteur ne sait pas quels personnages sont adjuvants de la quête du/de la protagoniste et quels personnages y posent obstacle.

Le mouvement du Nouveau Roman est alors un mouvement de résistance et de refus par rapport aux règles et aux anciennes formes. Comme nous l’avons déjà remarqué, les nouveaux romanciers délivrent l’écriture des conventions traditionnelles. En conséquence, ils révèlent des possibilités nouvelles de l’écriture et ouvrent des possibilités nouvelles à la lecture. Tout en étant citée comme comptant parmi les nouveaux romanciers, Nathalie Sarraute est une écrivaine originale avec des particularités qui la distinguent de ses collègues, aspect que je voudrais aborder maintenant. Le travail de Sarraute est centré autour des sensations et il cherche à examiner la façon dont on exploite les mots pour expliquer, exprimer ou évoquer ces sensations et les faire ressentir au lecteur. Au lieu de donner une description prétendument objective de la réalité extérieure qui se veut objective, Sarraute décrit l’impression qu’on reçoit de cet extérieur dans le but de la rendre perceptible au lecteur. Elle se trouve dans une situation singulière : sa description porte sur les *tropismes*, dont la définition comprend les adjectifs ‘innommable’ et ‘inexprimable’. Sarraute s’efforce de tirer la sensation hors de la réalité pour la transposer sur le plan imaginaire.¹⁶ Elle travaille une matière psychologique nouvelle. Une métamorphose perpétuelle dans ses œuvres et les innovations qu’elle a introduites provoquent chez le lecteur le sentiment de

¹⁵ Ibid. 50.

¹⁶ Raffy 10.

« jamais vu ». Les relations exprimées dans l'œuvre de Sarraute sont presque uniquement des rapports entre les hommes et les sensations.¹⁷ Le va-et-vient de ces sensations crée l'illusion du progrès de la narration dans son œuvre, bien que, sur le plan événementiel, le lecteur a l'impression que rien ne se passe dans ses romans. Sarraute emploie en outre l'implicite et les sous-conversations¹⁸ comme procédés pour arriver à décrire ce terrain psychologique nouveau sur lequel elle opère.

Selon Sarraute, le langage a trop souvent servi à décrire quelque chose qui évoque ensuite une image. Elle s'est donc appliquée à briser le lien entre le mot et l'image mentale, en libérant l'un de l'autre, pour transposer les sensations au lecteur avant même que le mot ou l'image ne se concrétisent dans l'esprit de celui-ci. Sarraute s'intéresse uniquement au mouvement des sensations et à son influence sur les mots. Elle travaille dans un domaine qui précède le langage, mais, comme les autres « nouveaux romanciers », elle se sert du langage pour atteindre son but. Comme l'a fait Dostoïevski, Sarraute essaye de montrer à quel point tout est complexe chez un être humain, contradictoire et ambivalent. Elle travaille avec le ressenti qui, selon Sarraute, n'a pas de mot convenable pour être décrit.

La littérature du XX^e siècle attire l'attention sur l'importance de son moyen d'expression, le langage. Les représentants les plus férus de cette conception vont jusqu'à dire que tout en littérature n'est que langage. Les nouveaux romanciers, eux aussi, considèrent le langage comme un outil essentiel qui ne représente pas mais qui crée

¹⁷ Ibid. 17.

¹⁸ Les sous conversations, c'est-à-dire, des images métaphoriques et des comparaisons assez développés qui saisissent un concept abstrait difficile à définir. Voir les « sous-conversations » à la page 33.

un monde nouveau. Pourtant, à la différence de ses collègues, Sarraute n'a pas vu dans la glorification de la force productrice du langage le seul moyen de lutte contre les conventions du roman traditionnel. S'opposant en quelque sorte à la position de Ricardou, Sarraute figurait parmi un certain nombre de nouveaux romanciers qui n'avaient pas abandonné leur intérêt pour l'intérieur intime de l'homme et la psychologie des personnages. Dans son œuvre, Sarraute fait effondrer la notion que rien n'existe hors des mots et que rien ne leur pré-existe. À travers son écriture, elle révèle tout au contraire qu'au niveau profond, tout n'est pas langage. La sensation que décrit Sarraute vient d'une réalité subjective et non verbale. Après l'apparence de la sensation, elle peut précéder la parole. Sarraute s'efforce de trouver le langage qui pourrait transmettre l'innommé qui est ressenti.¹⁹ Elle travaille à partir des sensations innommables qui ne sont pas encore arrêtées par les mots, des sensations qui précèdent le langage qui, lui, intéresse les nouveaux romanciers. Sarraute cherche à décrire 'quelque chose' que nous ressentons, mais qui n'a pas de mot convenable. Partout dans ses textes, elle va vers des régions obscures où aucun mot ne s'est encore introduit et où le langage n'a pas encore exercé d'influence. Sarraute explore l'espace du ressenti innommable, un espace conscient, mais étranger et inconnu, qui reste une région que peu d'écrivains avant elle avaient songé à explorer. La particularité et l'originalité de son approche sont peut-être les raisons pour lesquelles plusieurs collègues de Sarraute se sont disputés et se sont posé tant de questions concernant le statut de cette écrivaine. Robbe-Grillet s'est demandé si le monde de Nathalie Sarraute a existé avant qu'elle l'ait décrit ou si ce monde existe

¹⁹ Ricardou 44.

parce qu'elle l'a créé avec le langage.²⁰ Monod a constaté que Sarraute travaille dans la partie du cerveau qui enregistre mieux les sensations que le langage, dans une région presque inconsciente.²¹ Mais G.W. Ireland a réfuté cette affirmation en attestant que dès le premier mouvement de cognition, nous passons au langage, d'autant plus que le langage arrive trop vite pour que nous puissions « attraper » le moment qui le précède.²² Sarraute a néanmoins toujours défendu sa position et son intention de décrire le monde des *tropismes*. Elle a affirmé que dans l'espace où elle écrivait, et qu'elle décrivait, aucun mot ne s'était encore introduit, mais que ce n'était pas dans l'inconscient qu'elle se trouvait parce que l'inconscient nécessite qu'il n'y ait pas la moindre conscience et ce n'était absolument pas le cas chez elle. Sarraute ressuscite la réalité la plus intime chez les gens en travaillant avec et dans les mots. Son écriture se situe dans le domaine du pré-langage où les sensations innommables vont à la recherche du langage. Même si ce domaine est antérieur au langage, celui-ci a une grande importance pour Sarraute, d'une façon différente qu'il ne l'a pour les autres nouveaux romanciers. Dans tous ses livres, Sarraute veut que ses lecteurs soient transposés dans le langage des *tropismes*, langage qui leur est étranger, tout en étant inséparable de leur expérience la plus intime.

Dans les textes de Sarraute, le caractère et les sentiments des personnages apparaissent comme des impostures ou des illusions. La coexistence des sentiments contradictoires crée encore plus de soupçons chez le lecteur. D'autant plus que des sentiments inconnus apparaissent et les sentiments mieux connus changent d'aspect ou de

²⁰ Ibid. 44.

²¹ Ibid. 44.

²² Ibid. 44.

nom. Sarraute évite tout ce qui rend ses personnages décelables, par exemple, les aspects physiques, leur histoire personnelle, les gestes et les noms. Elle s'applique à attirer l'attention du lecteur sur les objets, les sentiments, les paroles et les gestes d'autrui et non pas sur les caractéristiques physiques banales des personnages principaux. Sarraute a dit que, dans son œuvre, ce sont les objets qui créent la division du sujet²³ et qui fonctionnent en tant que catalyseurs pour les *tropismes*,²⁴ et non pas les personnages eux-mêmes. C'est pourquoi une tension se produit dans son œuvre : le lecteur se trouve dans un déséquilibre inconnu et peu rassurant, sans pouvoir rentrer dans des notions intelligibles ou familières. Le lecteur de Sarraute soupçonne une matière anonyme, sans nom et sans contours, qui sous-tend les interactions des personnages. Sarraute décrit une présence sans corps qui n'a ni de forme imaginable ni de nom. Le cycle de soupçon et de tension chez Sarraute se produit quand son lecteur se trouve dans une instabilité cognitive et émotionnelle – avant la conscience claire et avant la réalité – qui l'empêche de déchiffrer la vérité et le réel dans le texte.

Un grand nombre d'articles sur Sarraute s'intéressent naturellement aux *tropismes*, pour lesquels l'écrivaine est tellement connue et reconnue. Rares sont les articles qui ne mentionnent pas ce concept. Parfois les *tropismes* sont examinés dans une œuvre en particulier, par exemple *Enfance*, comme nous le voyons dans le mémoire d'Audrey Tomas intitulé « *Enfance* ou la poursuite d'un but unique : l'écriture des

²³ Raffy 151.

²⁴ Ibid. 156.

tropismes », ²⁵ ou bien encore dans le compte-rendu « Tropismes alimentaires dans *Enfance* de Nathalie Sarraute » ²⁶ d'Hélène Jaccocard. Les critiques qui se sont penchés sur l'œuvre de Sarraute ont remarqué que la narration, le dialogue, la parole, les mots et les voix multiples jouent un rôle extrêmement important dans son écriture. Le discours direct ²⁷, le monde du silence ²⁸, les paroles et les malaises qu'ils peuvent amener ²⁹, les paroles qui semblent être vivantes ³⁰, le dialogue entre les personnages ³¹, l'inter-dit ³², la ponctuation ³³ et le mouvement de la phrase dans le texte ³⁴ sont tous des chemins qui sont parcourus dans les articles portant sur Sarraute. D'autres chercheurs ont approfondi leurs recherches dans ce domaine et se sont concentrés sur ces mêmes éléments dans *Enfance*.

²⁵ Audrey Tomas, *Enfance ou la poursuite d'un but unique : l'écriture des tropismes* (Provence : Université de Provence, 2004).

²⁶ Hélène Jaccocard, « Tropismes alimentaires dans *Enfance* de Nathalie Sarraute, » *Mots Pluriels* 15 (septembre 2000).

²⁷ Janice Berkowitz Gross, « A Telling Side of Narration : Direct Discourse and French Women Writers, » *The French Review* 66.3 (février 1993).

²⁸ Michel Baude, « Le monde du silence dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute, » *Autour de Nathalie Sarraute*, Sabine Raffy et Valerie Minogue (Paris : Les Belles Lettres, 1995) 179-195.

²⁹ Jean-Daniel Moussay, « Les mots et leurs malaises, » *Autour de Nathalie Sarraute*, Sabine Raffy et Valerie Minogue (Paris : Les Belles Lettres, 1995) 149-161.

³⁰ Simone Benmussa, « Les paroles vives, » *L'Arc*, dossier « Nathalie Sarraute » 95 (1984) 76-82.

³¹ Gérard Farasse, « Dialogue entre A et B, » *Littérature*, dossier « Nathalie Sarraute » 118 (juin 2000) 53-58.

³² Monique Gosselin-Noat, « L'inter-dit dans les 'fictions' de Nathalie Sarraute, » *Éthiques du tropisme de Nathalie Sarraute*, Pascale Foutrier (Paris : L'Harmattan, 2000) 127-151.

³³ Michel Favriaud, « La Ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase, » *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, Agnès Fontvielle et Philippe Wahl (Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Textes & Langues) 2003) 163-173.

³⁴ Noël Dazord, « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute, » *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*, Agnès Fontvielle et Philippe Wahl (Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Textes & Langues) 2003) 113-138.

La figure de l'auteur³⁵, les voix narratives et la narration détaillée³⁶, la parole³⁷ et les voix de l'enfance³⁸, et les paroles de la mère³⁹ sont tous des problématiques abordées dans les articles portant spécifiquement sur des exemples provenant de ce texte. Madalina Akli⁴⁰, Joseph Matthew Jarangelo⁴¹, Eileen Marie Angelini⁴² et Francisco Motta Botelho⁴³ appartiennent aux chercheurs qui ont traité le thème du moi dans *Enfance* de Sarraute. Ils ont étudié la construction du moi, la représentation du soi, l'écriture du soi et la constitution du soi respectivement. Jarangelo dans son article intitulé « From 'Suspicion' to Reanimation : The Complexity of Self-Representation », note que les critiques littéraires pensent toujours que l'écriture du soi – l'acte de créer un texte écrit d'après une expérience personnelle – est simple ou facile. Cependant, Jarangelo souligne les difficultés auxquelles les auteurs font face en essayant de capturer leur vie dans le langage. Il examine un moyen original qu'a employé Sarraute dans *Enfance* : l'approche

³⁵ Caren Parrish Barnezet, The authorial figure in Nathalie Sarraute's *Enfance*, and Assia Djebar's *L'Amour, la fantasia* (Etats-Unis : University of California (Davis), 2006).

³⁶ Françoise Calin, « Les voix narratives dans *Enfance* : mise en question – mise en page – de l'autobiographie, » Autour de Nathalie Sarraute, Sabine Raffy et Valérie Minogue (Paris : Les Belles Lettres, 1995) 197-209.

³⁷ Ginevra Bompiani, « La parole en *Enfance*, » Littérature 118 (juin 2000) 53-58.

³⁸ Yves Jubinville, Les voix-es de l'enfance (Montréal : Université de Montréal, 1993).

³⁹ Monique Gosselin, « *Enfance* de Nathalie Sarraute : les mots de la mère, » Revue des sciences humaines 222.2 (printemps 1990) 19-30.

⁴⁰ Madaline Akli, Poietics of Autobiography and Poietics of Mind : Cognitive Processes and the Construction of the Self (Texas : Rice University, 2007).

⁴¹ Joseph Matthew Jarangelo, From 'Suspicion' to Reanimation : The Complexity of Self-Representation (New York : New York University, 1988).

⁴² Eileen Marie Angelini, « L'écriture de soi » : Strategies of 'Writing the Self' in the Works of Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, and Alain Robbe-Grillet (Providence, Rhode Island : Brown University, 1993).

⁴³ Francisco Motta Botelho, Nathalie Sarraute, dépossession et consitution de soi : la structuration narcissique du sujet d'écriture sarrautien (Paris : Université Paris 7, 1990).

dialogique qui lui a permis de se révéler. Dans son article intitulé « ‘L’écriture de soi’ : Strategies of ‘Writing the Self’ in the Works of Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, and Alain Robbe-Grillet », Angelini étudie *Enfance* comme une écriture autobiographique fictive innovatrice, typiquement sarrautienne, qui s’aventure au-delà de l’autobiographie traditionnelle et même du Nouveau Roman. L’auteur de l’article examine le concept de l’espace autobiographique, concept forgé par Philippe Lejeune⁴⁴, qui concerne la possibilité de montrer plusieurs identités du moi à travers l’usage d’une diversité de narrateurs et/ou de personnages. Cette nouvelle façon d’examiner le moi et de questionner les confins conventionnels du texte littéraire autobiographique a pour résultat l’apparition d’un lecteur qui ne trouve plus une ligne de démarcation nette entre les faits et la fiction, entre la réalité et le texte.

Enfance a surtout attiré l’attention des critiques pour son caractère autobiographique. Quelques chercheurs se sont penchés sur l’autobiographie féminine⁴⁵ tandis que d’autres ont examiné le souvenir⁴⁶ et la fragmentation⁴⁷ dans l’autobiographie de Sarraute. Marianne Schmutz⁴⁸, Gisèle Kapuscinski⁴⁹ et Françoise Van Roey-Roux⁵⁰

⁴⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris : Éditions de Seuil, 1975).

⁴⁵ Kristi Ellen Siegel, *Mother/Body/Text and Women’s Autobiography* (Milwaukee : University of Wisconsin (Department of French, Italian and Comparative Literature), 1991).

⁴⁶ Monique Gosselin-Noat, « Souvenirs, images, métaphores : le statut de l’image dans les récits de fiction de Nathalie Sarraute, » *Nathalie Sarraute et la représentation*, Monique Gosselin-Noat et Arnaud Rykner (Lille : Roman 20-50 [Actes], 2005).

⁴⁷ Johnnie Gratton, « Autobiography and Fragmentation : The Case of Nathalie Sarraute’s *Enfance*, » *Nottingham French Studies* XXXIV.2 (automne 1995) 31-40. Valérie Minogue, « Fragments of a Childhood : Nathalie Sarraute’s *Enfance*, » *Romance Studies* 9 (hiver 1987) 71-83.

⁴⁸ Marianne Schmutz, *Enfance de Nathalie Sarraute comme autobiographie* (Lyon : Aldrui, 1999).

abordent ce livre en étudiant les éléments autobiographiques du roman. Nous retrouvons plusieurs articles sur ce que Robbe-Grillet a nommé les ‘nouvelles autobiographies’⁵¹, sur la tentation autobiographique des nouveaux romanciers⁵² et sur la nouvelle façon d’aborder l’autobiographie que Sarraute a proposée avec *Enfance*.⁵³ Même si le Nouveau Roman se situe aux antipodes du récit autobiographique, les nouveaux romanciers se sont laissé tenter par l’écriture de ce genre dans les années 1980. Selon Arnaud Genon dans son compte-rendu intitulé « Pour une ‘Nouvelle Autobiographie’ », le Nouveau Roman des années 1980 contestait l’entreprise autobiographique, en plaçant sur le même plan le référentiel et l’imaginaire, et il tendait vers un retour au moi.⁵⁴ Sarraute ne s’est pas écartée de la nouvelle dynamique de l’écriture autobiographique qu’entreprenaient les nouveaux romanciers.

Deborah Zeller, qui a écrit sur l’ « Autobiographie et authenticité chez Nathalie Sarraute », remarque que « l’intérêt de toute scène autobiographique sarrautienne réside

⁴⁹ Gisèle Kapuscinski, « L’écriture autobiographique de Nathalie Sarraute dans *Enfance*, » *Simone de Beauvoir Studies* XII (1995) 45-51.

⁵⁰ Françoise Van Roey-Roux, « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l’autobiographie, » *Études littéraires* XVII.2 (1984) 273-282.

⁵¹ Julie Driessen, *Jean Paul Sartre’s Les mots and the ‘nouvelles autobiographies’ of Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute and Marguerite Duras : A Comparison* (Etats-Unis : Louisiana State University, 2005).

⁵² A.C. Pugh, « La tentation autobiographique chez les anciens nouveaux romanciers, » *La Chouette* 19 (novembre 1987) 32-42.

⁵³ Raylene O’Callaghan, « La nouvelle autobiographie de Nathalie Sarraute et la question du sexe du texte, » *Degré Second : Studies in French Literature* 13 (décembre 1992) 51-58. ; Bruno, Vercier, « (Nouveau) Roman et autobiographie : *Enfance* de Nathalie Sarraute, » *French Literature Series* XII (1985) 162-170.

⁵⁴ Artaud Genon, « Pour une ‘Nouvelle Autobiographie,’ » *Acta Fabula* 6.2 (été 2005) autofiction.org. 10 juillet 2009 <<http://www.autofiction.org/>>.

dans son caractère authentique ».⁵⁵ Sarraute a toujours écrit des récits où, comme elle l'a souvent dit, les événements ont peu d'importance. *Enfance*, même si ce roman est considéré comme une autobiographie, n'est pas une exception au dogme personnel de Sarraute : ce n'est pas un beau récit d'enfance avec des thèmes traditionnels de l'autobiographie. Sarraute traite encore une fois les événements que la langue n'a pas encore touchés. Enfin, Céline Maglica⁵⁶, Aline Baehler⁵⁷ et Françoise Van Roey-Roux⁵⁸ analysent *Enfance* en tant que roman appartenant à 'l'autofiction', néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky, pour décrire un récit qui comprend à la fois des éléments fictifs et autobiographiques. Dans *Enfance*, Sarraute a employé les mêmes procédés techniques que ceux qui caractérisent ses autres romans, afin de produire une autofiction originale. Selon Van Roey-Roux, c'est l'accumulation de procédés qui d'ordinaire ne sont pas appliqués à l'autobiographie qui étonne et donne à *Enfance* son aspect simple et original.⁵⁹

CHAPITRE 2 : LE 'TROPISME' ET SON FONCTIONNEMENT DANS *ENFANCE*

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Céline Maglica, La question de l'autofiction à travers les œuvres de Nathalie Sarraute *Enfance*, Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* et Serge Doubrovsky, *Fils* (Bourgogne : Université de Bourgogne, 1998).

⁵⁷ Aline Baehler, « Les autobiographies d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute : des fictions motivées, » Dalhousie French Studies 18 (printemps 1990) 19-30.

⁵⁸ Françoise Van Roey-Roux, « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie, » Études littéraires XXVI.2 (1984) 273-282.

⁵⁹ Van Roey-Roux 274.

Le ‘*tropisme*’, terme grec dénotant « tour » ou « direction », est un nom qui provient du domaine des sciences naturelles. Comme nous l’avons signalé, en biologie il décrit une réaction d’orientation ou de locomotion orientée (mouvement), causée par des agents physiques ou chimiques. Au sens figuré, le *tropisme* est une force obscure, inconsciente qui pousse à se diriger, à agir d’une certaine façon.⁶⁰ La définition figurative et littéraire du *Grand Robert 2009* cite comme exemple – et faut-il s’en étonner? – l’œuvre de Nathalie Sarraute, intitulée *Tropismes*. Selon le dictionnaire, le *tropisme* dans le domaine littéraire est une réaction élémentaire à une cause extérieure, un acte réflexe très simple.⁶¹ Sarraute utilise le terme pour désigner des mouvements psychiques involontaires situés dans l’inconscient, qui se trouvent au centre de son travail d’écrivain. Elle s’intéresse à ces mouvements involontaires, les prend comme matériau de son écriture et essaie de « plier » le langage pour les montrer. C’est dans ce geste artistique que réside la singularité de Sarraute.

Pour appréhender les *tropismes*, Sarraute travaille dans les mots. Elle les saisit, les tourne et retourne afin d’atteindre l’espace où se répand le ressenti. Selon Sarraute, le rôle essentiel du langage ne consiste pas à informer, mais, comme dans le cas de tout moyen d’expression artistique, à faire éprouver au lecteur des sensations d’un certain ordre.⁶² Pour Sarraute, les significations que le langage permet de construire n’ont de valeur que dans la mesure où elles sont la source des sensations, et le langage n’est

⁶⁰ « Tropisme. » *Le Grand Robert de la langue française pour Mac 2009*.

⁶¹ Ibid.

⁶² Simone Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute* (Belgique : La Renaissance du Livre, 1999) 199.

essentiel que s'il exprime une sensation. De plus, il faut que ce soit une nouvelle sensation, directe, spontanée et encore inexprimée. Sarraute suit la réflexion de Mallarmé qui a distingué la parole poétique (qui est lancé verticalement) du langage courant qui circule horizontalement parce qu'il comporte des paroles qui sont incitées par des impulsions.⁶³ C'est dans les fissures du langage courant, réaction, lui, à ces impulsions, qu'agissent les *tropismes* que Sarraute essaie de capter dans ses textes. Sarraute se sert du langage littéraire, c'est-à-dire de la parole poétique, pour mimer le langage quotidien représenté dans ses textes sous forme de dialogue dans les fissures duquel miroitent les *tropismes* qui expriment ces « nouvelles » sensations. Sarraute s'efforce de suivre, d'explorer et de décomposer les *tropismes* produits par les paroles que les personnages dans ses romans échangent et par leurs gestes. Elle examine uniquement les sensations que les personnes éprouvent et leurs réactions subtiles, et ne s'attarde pas sur leur identité et les événements de leur vie. Sarraute essaie d'observer les *tropismes* au ralenti ; seule la sensation créée par l'écrivaine et éprouvée par le lecteur anime et dirige son texte. Au moment de l'écriture, le langage et la sensation se confondent. La sensation n'existe et ne se forme que par le langage et, sans lui, la sensation n'est plus rien. Les *tropismes* résistent à être capturés par les mots, car trop d'explicite risque de les détruire. Mais, en même temps, ils cessent d'exister s'ils ne sont pas poursuivis et figés par les mots. C'est la raison pour laquelle les mots sont tellement importants dans l'écriture de Sarraute. « J'ai besoin de mots pour me glisser dans tous ces mouvements », dit-elle.⁶⁴

⁶³ Ibid. 23.

⁶⁴ Ibid. 69.

La dynamique des personnages ne représente qu'un aspect des textes de Sarraute. Le deuxième en est la dynamique des mots qui décrivent les *tropismes* qui agissent entre eux, qui se cognent, qui prolifèrent dans la polysémie et s'agglutinent dans le texte de Sarraute. Par exemple, dans *Enfance*, les paroles « Non, tu ne feras pas ça... »⁶⁵ entourent, enserrent et ligotent la narratrice qui est aussi un personnage du roman. Les paroles échangées sont presque personnifiées et les personnages peuvent se sentir agressés par ces paroles. Sarraute emploie les mots dans son écriture comme les romanciers traditionnels utilisaient les personnages. Cependant, les *tropismes* évoquent parfois des sensations qu'aucun mot ne traduit. Ils existent hors des mots, dans ce que Beckett a appelé « the unnameable ».⁶⁶ Selon Sarraute, c'est un « non-nommé qui oppose aux mots une résistance ».⁶⁷ Ainsi, l'écriture de Sarraute est à la fois une union entre le non-nommé et le langage et une lutte du langage contre le non-nommé.⁶⁸

Tout comme les mots sont essentiels pour la communication, dans l'œuvre de Sarraute, les *tropismes* et la région psychique où ils s'introduisent, sont fondamentaux aussi. Dans sa nouvelle *Une Vilaine histoire*, Dostoïevski écrit :

On sait que des raisonnements entiers passent parfois dans nos têtes instantanément sous forme de sortes de sensations qui ne sont pas traduites en langage humain et d'autant moins en langage littéraire. Et il est évident que beaucoup de sensations qui ne sont pas traduites en langage ordinaire paraîtraient totalement invraisemblables. Voilà pourquoi elles n'apparaissent jamais au grand jour et pourtant se trouvent chez chacun.⁶⁹

⁶⁵ Sarraute 12.

⁶⁶ Roger Shattuck, « The Voice of Nathalie Sarraute, » *The French Review* 68.6 (1995) 960.

⁶⁷ Ibid. 958.

⁶⁸ Ibid. 958.

⁶⁹ Ibid. 959.

Le lecteur de Sarraute se trouve exactement dans la région que Dostoïevski décrit, où ces sensations ont lieu. Il se trouve à l'extérieur du monde représenté dans lequel les personnages interagissent. L'œuvre de Sarraute le mène dans un espace plus intime et plus organique que la vie telle qu'elle est représentée dans le roman traditionnel. Ce que Sarraute exprime dans son écriture se trouve sous la surface des mots et c'est beaucoup plus significatif que ce qu'on retrouve à la surface. Le lecteur de Sarraute s'introduit dans un monde qui n'appartient pas vraiment à son vécu personnel. L'écrivaine ne décrit pas la réalité consciemment vécue dans le monde réel. Si ce qu'elle appelle '*tropisme*' arrive dans la réalité quotidienne, c'est une sensation qui passe rapidement, qui est intériorisée et inconsciente. Sarraute ne retrace pas à la lettre ce que les gens ressentent dans la vie réelle. Dans les textes de Sarraute, les *tropismes* sont enregistrés et disséqués bien plus que dans la réalité. Elle les amplifie et les développe en travaillant avec les mots. Les personnages sont créés dans son œuvre pour générer les *tropismes*. Ce sont les tropismes qui régissent le comportement des personnages et appellent les mots qui leur permettront de devenir phénomène perceptible et de se manifester à la conscience des personnages engagés dans une interaction, et, par la suite, à la conscience du lecteur. Ce que Sarraute décrit précède le monologue intérieur et vient avant que les mots n'apparaissent sous forme de parole. Elle écrit dans une sphère de langage plus éloignée de la référence que celles déjà visitées par les autres écrivains. Pour Sarraute, cette région précède l'apparition du langage. Dans son article intitulé « The Voice of Nathalie Sarraute », Roger Shattuck décrit Sarraute comme un entremetteur entre les sentiments informes et le

langage préformé (pas encore formé).⁷⁰ Sarraute est obligée de croire à un pré-langage sans lequel elle serait incapable de travailler. Cette conviction a même mené à un désaccord avec son collègue, le nouveau romancier Alain Robbe-Grillet. À la déclaration de Sarraute sur l'existence d'un pré-langage, Robbe-Grillet a rétorqué qu'aucune « antériorité » au langage ne pourrait être tolérée dans la littérature.⁷¹ Sarraute a continué à insister sur le fait que le monde n'est pas créé uniquement à partir du langage et qu'il existe absolument quelque chose qui le précède car elle travaille cette chose dans son œuvre. En fin de compte, ils se sont mis d'accord sur le fait que ce qui les intéresse c'est la création d'un monde qui n'existe pas encore, et non la représentation d'une quelconque « réalité ». Pour Sarraute, ce monde demeure là où le langage n'est pas encore. Elle décrit ce qui arrive avant que les personnages ou l'histoire ne soient mis en marche dans le roman traditionnel.

Les *tropismes* sont déclenchés par de petites phrases anodines ou des gestes effectués dans la vie quotidienne qui saisissent quelqu'un au moment où il les perçoit. Les phénomènes qui provoquent les *tropismes* chez Sarraute, ce sont des « petites causes occasionnelles à propos de quoi tout se déclenche ».⁷² Ces petites causes occasionnelles élargissent le territoire intérieur de la sensation que Sarraute exploite en écrivant. Dans la vie réelle de tous les jours, il est difficile d'accéder à cette région où les *tropismes* agissent. Les *tropismes* dans l'œuvre de Sarraute représentent une réalité de la vie, examinée à la loupe, mais pas la réalité sociale courante. Elle inculque dans ses

⁷⁰ Ibid. 958.

⁷¹ Ibid. 958.

⁷² Benmussa 111.

personnages une sorte de conscience amplifiée pour qu'ils puissent éprouver les *tropismes* et pour qu'elle puisse les examiner lorsqu'ils arrivent. C'est dans l'espace où un certain niveau de la conscience n'est pas encore formé, où les *tropismes* se glissent, où Sarraute se sent chez elle.

Le discours de Sarraute plonge son lecteur dans une expérience plus réelle que la réalité elle-même. Dans son œuvre, le dialogue devient l'« aboutissement » de la force intérieure qui provoque et fait jaillir les sensations si essentielles pour sa création littéraire. Le dialogue ne projette ni « l'écriture d'une aventure » ni « l'aventure d'une écriture », mais il crée l'effet de transmettre le vécu au lieu de la vérité, textuelle ou autre.⁷³ Le lecteur apprend, à travers le verbal, le non-dit et l'inexprimable de ces sensations et c'est cet acte de connaissance que Sarraute essaie de communiquer par les mots. Le dialogue et les mots prononcés par les personnages masquent les drames et les amènent à la fois à la surface. L'innommable dans les textes de Sarraute est suggéré au lecteur par des images et des conversations très simples, banales et quotidiennes, qui évoquent des sensations correspondant à celles qu'elle veut interpeller. Le lecteur ne devrait pourtant pas se laisser leurrer par l'apparente banalité de ce discours qui, tout au contraire, fonctionne comme catalyseur privilégié des *tropismes*. Chez Sarraute, le dialogue prend la place de l'action. À travers le dialogue, Sarraute développe ce qu'elle a admiré dans l'écriture de l'écrivaine britannique Ivy Compton-Burnett : « the inner

⁷³ Gaëtan Brulotte, « Le Gestuaire de Nathalie Sarraute, » Revue des Sciences Humaines 217 (1990) 75-95.

movements, of which dialogue is merely the outcome and, as it were, the furthestmost point... ». ⁷⁴

En écrivant, Sarraute cherche quelque chose autour de quoi les *tropismes* pourraient s'organiser. Elle explique : « [s]ur le moment ça passe [le *tropisme*]. Et, après un long travail, après beaucoup de recherche, je me dis : 'Je voudrais construire quelque chose. Mais autour de quoi?...' ». ⁷⁵ C'est là où une phrase passée, qui a suscité un *tropisme* au moment où elle a été prononcée, réapparaît au présent de l'écriture comme quelque chose avec quoi l'écrivaine peut travailler. Lorsque Sarraute écrit, elle isole les énoncés des personnages et elle les développe dans toute leur profondeur. Elle analyse la sensation induite à la loupe. Elle se sert de cette sensation pour construire toute une narration. Avant même que le mot lui arrive, il se passe quelque chose d'essentiel que Sarraute essaye d'attraper. Elle essaye de faire revivre cette sensation initiale, de la reconstruire en la ressuscitant, sans savoir où exactement la sensation demeure. Sarraute inculque dans ses personnages une sorte de conscience amplifiée pour qu'ils puissent éprouver et examiner les *tropismes* lorsqu'ils (se) passent et disparaissent. Selon Sarraute, nous nous ressemblons tous et nous sommes tous sujets aux mouvements intérieurs qu'elle décrit. ⁷⁶ En lisant Sarraute, le lecteur est tiraillé dans une lutte entre le ressenti – la sensation « pure » qu'elle veut évoquer – et le mot par lequel ce ressenti devient perceptible. Sarraute a souvent cité Paul Klee, qui voulait dans sa peinture,

⁷⁴ Eric Eigenmann, « Nathalie Sarraute : The Use of Speech. » Yale French Studies 75 (1988) 10.

⁷⁵ Benmussa 74.

⁷⁶ Ibid. 123.

« [r]endre visible l'invisible ». ⁷⁷ Tout le travail de Sarraute tourne autour de l'ambition de rendre visible l'invisible, tout en gardant l'authenticité de cette sensation « invisible ». C'est dans le pressentiment de la sensation que Sarraute travaille, dans « les premiers rayons avant que le soleil apparaisse à l'horizon ». ⁷⁸

Sarraute vit et décrit la solitude de quelqu'un qui a envie de parler des choses qui touchent à des sensations profondes, mais dont on ne peut parler à personne car il n'y a personne à qui en parler, sans oublier que ces sensations dépassent en quelque sorte le registre de la communication langagière. Elle se transporte à un niveau où la conscience des expériences vécues n'est pas encore formée, dans un espace qui existe à la limite du subconscient. En écrivant et en cherchant les mots pour décrire cet espace, elle veut traduire en mots ce territoire extrêmement limité où se glissent les *tropismes*. C'est dans ce terrain où Sarraute se sent chez elle – dans des régions psychiques où se passe une action aboutissant à certaines paroles, une action qui remplace l'intrigue des romans traditionnels. Les *tropismes* fonctionnent comme intrigue et action pour Sarraute. Parcourir ce territoire, c'est, selon Sarraute, travailler une « matière nouvelle psychologique ». ⁷⁹ L'œuvre de Sarraute est peut-être tellement singulière parce que la région où elle écrit est un terrain où il n'y a, à l'époque, personne à l'exception de Dostoïevski et de Compton-Burnett. Le premier a tenté d'exprimer des sensations complexes, difficiles à traduire en langage, et la deuxième a cherché à saisir des mouvements intérieurs dont le résultat est le langage. Ils partagent donc avec Sarraute les

⁷⁷ Ibid. 139.

⁷⁸ Ibid. 140.

⁷⁹ Ibid. 112.

mêmes interrogations sur l'essence de l'écriture romanesque. Lire Sarraute c'est l'expérience d'être dans un endroit inconnu, tout en restant dans son propre espace. C'est le sentiment que Janice Berkowitz-Gross, dans son article intitulé « A Telling Side of Narration : Direct Discourse and French Women Writers », a appelé « être dans sa propre extériorité ».⁸⁰

Une structure narrative singulière du roman *Enfance* m'a incitée à examiner le fonctionnement du *tropisme*, ainsi compris dans cette œuvre. Publié chez Gallimard en 1983, *Enfance* est une œuvre fragmentée, composée de soixante-dix courtes histoires d'une ou de quelques pages chacune. L'œuvre est présentée sous forme de dialogue entre deux voix appartenant au même personnage. La narratrice tient un débat avec elle-même, comme si elle se débattait avec son alter ego. Les mots essentiels, déclencheurs de souvenirs, remontent dans le temps et éveillent la mémoire de la narratrice. Les paroles, les expressions banales et quotidiennes et les phrases remémorées et revisitées replongent la narratrice dans les événements dont elle se souvient. L'introspection et l'interrogation reconstituent l'enfance de la narratrice. Même si *Enfance* est considéré comme une sorte d'autobiographie, il n'y a presque pas de dates et l'ordre chronologique dans le texte est bouleversé. L'ordre temporel est dicté par les sensations de l'enfant et les événements sont présentés selon sa perception. Les éléments autobiographiques, mémorés, sont déclencheurs des *tropismes* ou, plus exactement d'une « dynamique tropistique » entre le *tropisme* du passé, ce qui en reste dans la mémoire et le *tropisme* que le souvenir d'un événement passé suscite dans le présent de l'écriture.

⁸⁰ Berkowitz-Gross 408.

La plus grande particularité d'*Enfance* est justement cette double narration. La plupart du roman est écrit au présent et consiste à présenter le flot de conscience de la narratrice. Au niveau de l'organisation structurale, la voix narrative est divisée entre deux locuteurs différents : un « je » adulte, qui raconte des événements de son enfance et un alter ego avec qui le « je » mène un dialogue. L'alter ego s'adresse à ce « je » en le tutoyant. Sarraute mélange la narration à la première personne avec des dialogues pénétrants et inquisiteurs avec cet alter ego qui oblige la narratrice à examiner ses souvenirs fragmentaires en plus de profondeur.⁸¹ La narratrice cherche à interroger les sous-conversations qui appartiennent aux « moi » indépendants (de l'enfant, de l'adulte et de l'alter ego). Comme dans son œuvre *Portrait d'un inconnu*, la narratrice crée le roman lorsqu'elle en fait partie,⁸² c'est-à-dire elle discute dans le présent avec son alter ego, tout en réveillant ses mémoires d'enfance. L'optique de la narratrice sert de foyer aux *tropismes*. Le lecteur les ressent à travers sa perspective à elle. En lisant *Enfance*, le lecteur éprouve la sensation d'être enveloppé par le texte dans une agglomération de perceptions fluctuantes provenant des différentes voix narratives.

Dans *Mimésis*, Erich Auerbach contraste « les représentations multiples de la conscience » de Virginia Woolf avec le « subjectivisme unipersonnel » du narrateur de Proust.⁸³ Dans *Enfance*, Sarraute emploie un narrateur du type proustien, mais elle arrive quand même à dépeindre de nombreuses représentations de la conscience comme le

⁸¹ Shattuck 959.

⁸² Ruby Cohn, « Nathalie Sarraute's Sub-Consciousversations, » *MLN* 78.3 (mai 1963) 262.

⁸³ Ibid. 267.

faisait Woolf. Sarraute présente plusieurs représentations de la conscience ; les événements d'enfance sont examinés de plusieurs points de vue. Ce sont les sous-conversations, où la tension dans les dialogues entre la narratrice et son alter ego est parfaitement plausible et mutuellement impossible, ce qui constitue la contribution distinctive de Sarraute à la présentation de l'inconscient dans *Enfance*.⁸⁴ Selon Gretchen Rous Besser dans son compte-rendu d'*Enfance*, trois niveaux sont évidents dans le roman. D'abord, nous remarquons les sentiments « purs » d'une petite fille comme ils étaient ressentis initialement. Ensuite, nous apercevons le contenu tropistique de ces mêmes sentiments modifiés par l'adulte. Enfin, nous pouvons noter la perspective « corrigée » et surimposée par les interrogations de l'alter ego.⁸⁵

Nous pouvons examiner quelques théories, proposées dans le livre *The French New Autobiographies : Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet* par Raylene Ramsay, qui portent sur l'identité des voix multiples dans *Enfance*. Les deux voix narratives distinctes dans *Enfance* sont marquées tantôt par leur genre, tantôt par leur attitude, neutre (la narratrice adulte) ou critique (son alter ego). Les deux voix marquées par leur genre parlent pour créer un moi divisé et antagonique qui se modifie et se confond parfois.⁸⁶ Une voix analytique et critique de l'alter ego, marquée par les accords du participe passé au masculin, commente les pensées incomplètes et la falsification de la vérité introduite par l'autre voix, celle de la narratrice. La voix masculine de l'alter ego questionne,

⁸⁴ Ibid. 267.

⁸⁵ Gretchen Rous Besser, « *Enfance*, by Nathalie Sarraute, » The French Review 58.6 (1985) 922.

⁸⁶ Raylene L. Ramsay, The French New Autobiographies : Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet (Gainesville, Florida : University Press of Florida, 1996) 120.

chipote et contredit la première voix. Elle est assurée et elle met une distance critique dans ses analyses. « Mortes, devrais-tu dire », suggère la voix masculine à un moment.⁸⁷ Elle rétorque aussi : « [i]l n'est pas possible que tu l'aies perçu ainsi sur le moment... ».⁸⁸ La voix de la narratrice, à la première personne, se déplace entre les réponses à l'alter ego et les anciennes paroles de son enfance. Elle est toujours féminine dans ces deux rôles. La voix masculine de l'alter ego impose des définitions, fait des jugements et multiplie les questions pour clarifier les conclusions de la voix féminine de la narratrice et tient compte des arguments rationnels comme moyen d'arriver à la connaissance.⁸⁹ La voix masculine est aussi considérée comme une voix universellement neutre. Elle est logique et incisive. Contrairement à la voix féminine, elle est moins touchée et affectée par les sensations et elle est capable de maintenir une distance par rapport aux souvenirs.

Gaëtan Brulotte catégorise les deux voix comme positive et négative.⁹⁰ La voix négative, celle de l'alter ego, est entendue comme inauthentique, une conscience réflexive qui fonctionne comme un « super-narrateur » et qui ne s'identifie pas avec l'autre.⁹¹ Comme le surmoi dans la psychanalyse freudienne, elle représente l'ordre, la connaissance sociale et la convention.⁹² La voix positive, appartenant à la narratrice, apparaît au contraire comme une voix authentique. Elle opère de manière démasquée.

⁸⁷ Sarraute 113.

⁸⁸ Ibid. 86.

⁸⁹ Ramsay 121.

⁹⁰ Ibid. 121.

⁹¹ Ibid. 121.

⁹² Ibid. 121.

Elle est la voix de l'émotion, du ressenti et de la passion.⁹³ Ce n'est pas l'avis de Françoise van Roey-Roux, qui dans sa lecture identifie la voix masculine et négative de l'alter ego comme la voix authentique du texte. Elle l'associe à un élément cognitif – attentif et sensible, mais ferme – et elle la caractérise comme la voix d'une psychothérapeute. Mise à part l'authenticité ou l'inauthenticité des voix, ce qu'il faut retenir, comme le remarque Ramsay, c'est que le manque d'authenticité caractérise tous les personnages de Sarraute et que l'authenticité est un des topoï centraux dans l'écriture française moderne.⁹⁴

Dans *Enfance* de Sarraute, l'intrigue n'est pas complètement effacée. Les voix de la mère, du père, de la belle-mère et de l'enseignante sont rappelées dans les dialogues qui sont exprimés au présent. À travers ce dialogue, le texte révèle des drames insoupçonnés sous des mots inoffensifs, mots qui masquent les drames et en même temps, les amènent à la surface. L'usage du dialogue donne accès à Sarraute une intimité avec plusieurs voix et « zones » de conscience, tout en préservant une distance narrative.⁹⁵ La décision de se servir du discours direct permet à Sarraute de se retirer d'une position narrative autoritaire, produisant ainsi l'espace de l'hétéroglossie au sens bahktinien de l'entremêlement de deux ou plusieurs voix. Le discours ininterrompu par une narration facilite l'extériorisation et la vocalisation des mouvements intérieurs tellement importants pour Sarraute. Les moyens narratifs employés par Sarraute servent à capturer ce qui glisse facilement de la prise de ses personnages, à savoir les moments brefs de « ce qui

⁹³ Ibid. 121.

⁹⁴ Ibid. 123.

⁹⁵ Berkowitz-Gross 407.

reste incompréhensible, indicible ou insurmontable dans les relations humaines ».⁹⁶ Le discours direct sert aussi à créer une immédiateté du texte : le lecteur entend, observe, perçoit et lit au même moment où les narratrices échangent leurs paroles dans le texte. En guidant le lecteur à travers de nombreux flots de conscience dans *Enfance*, Sarraute utilise les noms propres, le discours direct et explique les relations entre les personnages ce qu'elle n'a guère fait avant ce roman. Avant, Sarraute ne désignait pas clairement à qui les pensées ou les sentiments appartenaient. Ils pourraient appartenir à n'importe qui, par exemple, à un personnage représenté seulement par un pronom. Au contraire, dans *Enfance*, toutes les pensées et les sentiments éprouvés sont assignés à une des deux narratrices.

Le souvenir des paroles prononcées lorsque la narratrice était enfant fonctionne comme catalyseur des *tropismes* dans *Enfance*. Ce sont les expressions d'enfance « préfabriquées » qui incitent les réactions chez l'enfant et plus tard chez l'adulte qui s'en souvient. Ce qui compte dans le travail de Sarraute, c'est comment un mot est lancé par un personnage et comment il provoque un *tropisme* chez un autre personnage. Sarraute examine les vagues de réactions jusqu'à ce qu'ils atteignent la surface. Dans *Enfance*, les personnages ont eu une existence réelle, mais l'aspect biographique passe au second plan. Les souvenirs évoqués sont choisis non pour leur intérêt biographique, mais pour ce qui peut mieux se prêter à la recherche de l'écriture que Sarraute avait entreprise. Son travail dans *Enfance* consiste comme toujours à cerner, au plus près, une sensation ou une

⁹⁶ Ibid. 408.

émotion impalpable, à s'approcher d'elle et à l'effleurer avec des mots.⁹⁷ Ce sont alors les effets des mots prononcés qui sont décrits. Par exemple, les paroles que prononce la mère, ce qui vient d'elle, ce qu'elle impose, sont perçues par la fille et s'établissent en elle. Les mots de la mère s'enfoncent dans l'esprit de la jeune fille.⁹⁸ Ils sont comme des entités sensibles et vivantes qui donnent vie aux *tropismes*. Les *tropismes* évoqués par les souvenirs d'enfance durent juste assez longtemps pour que Sarraute, grâce au personnage de la narratrice, puisse trouver les mots pour les décrire, et puis ils se retirent de nouveau.

Une autre question importante s'impose à ce point-ci de notre analyse. Après avoir esquissé le concept de *tropisme* chez Sarraute, sa particularité, le lieu et le mode de son fonctionnement, il convient de se demander comment fait Sarraute pour montrer et traduire dans son texte un phénomène de l'ordre de l'innommable ou du non-nommé. Quels moyens scripturaux utilise-t-elle pour transmettre au lecteur ce qui appartient à la sphère du pré-langage? Et, plus précisément, comment procède-t-elle dans *Enfance*?

Une des manières qu'emploie Sarraute pour rendre les *tropismes* perceptibles dans son écriture est la **sous-conversation**. La sous-conversation chez Sarraute consiste à ramener l'abstrait des noms-concepts au concret des images métaphoriques et des comparaisons.⁹⁹ Sarraute utilise souvent des images tirées du domaine des sciences naturelles dans ses métaphores, comme par exemple,

⁹⁷ Benmussa 17.

⁹⁸ Sarraute 41.

⁹⁹ Laurent Adert, *Les mots des autres : Flaubert, Sarraute, Pinget* (France : Presses universitaires du Septentrion, 1996) 217.

« [i]l n'y a plus en moi comme avant, comme en tous les autres, les vrais enfants, ces eaux vives, rapides, limpides, pareilles à celles des rivières de montagne, des torrents, mais les eaux stagnantes, bourbeuses, polluées des étangs...celles qui attirent les moustiques. Tu n'as pas besoin de me répéter que je n'étais pas capable d'évoquer ces images...ce qui est certain, c'est qu'elles rendent exactement la sensation que me donnait mon pitoyable état. »¹⁰⁰

Comme nous pouvons remarquer, la sous-conversation est une expansion de signification sous forme d'une image métaphorique nette et précise.¹⁰¹ Elle apparaît à la place d'un seul mot concret mais en même temps trop vague pour exprimer la complexité du sentiment. Impulsions préverbaux, les sous-conversations communiquent le vrai que le langage aurait pu défigurer. Elles ne rappellent aucune conversation entendue et pourtant elles ne donnent jamais une impression de fausseté. Les sous-conversations peuvent être reconnues par de légères modifications dans les sentiments des personnages, indiquées par un mouvement d'approche ou de recul, par une fusion ou une séparation. Ces mouvements intérieurs, « dont le dialogue n'est que l'aboutissement »¹⁰² si on les observe du point de vue du processus créateur, sont déclenchés par le dialogue si on les envisage du point de vue des personnages. Sarraute a emprunté le terme « larvés » au lexique scientifique pour décrire ces mouvements et ces modifications de comportement¹⁰³ qui ne se manifestent pas ouvertement ou qui apparaissent sous une forme différente de celle qu'on aurait pu prévoir. Le monologue intérieur est la forme littéraire la plus proche de la sous-conversation. Sarraute a pourtant rejeté le monologue intérieur comme étant inadéquat pour découvrir les profondeurs psychiques prélinguistiques qu'elle cherchait à

¹⁰⁰ Sarraute 98.

¹⁰¹ Emer O'Beirne, Reading Nathalie Sarraute : Dialogue and Distance (Oxford : Clarendon Press, 1999) 143.

¹⁰² Adert 204.

¹⁰³ Celia Britton, « The Self and Language in the Novels of Nathalie Sarraute, » The Modern Language Review 77.3 (1982) 577.

explorer dans son écriture.¹⁰⁴ Ce que le lecteur lit n'est pas une transcription du monologue intérieur, qui, lui, suit le mouvement de la pensée des personnages, mais plutôt une description métaphorique des mouvements tropistiques. Par exemple : « je me penche...je m'arrache...décoll[e]...je bascule... ». ¹⁰⁵ Comme nous l'avons déjà signalé, dans l'œuvre de Sarraute, tout se réalise à un niveau psychique plus profond qu'autrefois dans la littérature : des sous-conversations se produisent « sous » le monologue intérieur qui était auparavant le niveau psychologique le plus profond qui se soit manifesté dans les textes.

La narration sous-conversationnelle a lieu entre les mots de la conversation et la composition du texte.¹⁰⁶ Elle ne provient pas d'un lieu imaginaire, mais d'un espace réel qui se crée entre la conversation et la sous-conversation qui rompt la continuité du dialogue. La sous-conversation ressemble à une conversation, mais les sensations et les sentiments décrits ne sont pas considérés « appropriés » pour la conversation. Sarraute décrit la sous-conversation comme un pré-dialogue : « [L]es gens parlent d'une manière qui paraît tout à fait naturelle, mais en réalité ils disent des choses qu'on ne dit jamais, ils expriment ce qui se passe en eux [...] Le dialogue [de la sous-conversation] est irréel parce qu'il contient le pré-dialogue : ce que d'ordinaire on ne dit pas ». ¹⁰⁷ Textuellement, la sous-conversation, telle une coupe verticale, brise la continuité de la narration ou du dialogue entre les personnages. Lorsque Natasha entend son père dire à son ami qu'il est

¹⁰⁴ O'Beirne 30.

¹⁰⁵ Britton 577.

¹⁰⁶ Adert 217.

¹⁰⁷ O'Beirne 59.

étonnant à quel point elle ressemble à sa mère, toute une sous-conversation se déclenche qui interrompt la narration. « [D]ans ces mots quelque chose d'infiniment fragile, que j'ai à peine osé percevoir, je craignais de le faire disparaître...quelque chose a glissé, m'a effleurée, m'a caressée, s'est effacé ».¹⁰⁸ À chaque mot et à tout moment, les sous-conversations chez Sarraute risquent de détruire la forme et la stabilité de la conversation ou de l'intrigue. Quand la narratrice demande à Véra, sa marâtre, s'ils vont bientôt rentrer à la maison, elle répond : « [c]e n'est pas ta maison »¹⁰⁹, paroles qui brisent le dialogue entre les personnages et rompt la stabilité de l'intrigue. « [J]e les ai reçues [les paroles] closes de toutes parts, toutes nettes et nues. Elles sont tombées en moi de tout leur poids et elles ont une fois pour toutes empêché qu'« à la maison » ne monte, ne se forme en moi »,¹¹⁰ explique-t-elle. La sous-conversation sarrautienne est à la fois une digression et une amplification¹¹¹ : quelque chose de minime, d'une signifiante apparemment secondaire, déclenche toute une longue expansion qui se révèle d'une importance capitale. Comme l'explique Sarraute, « [q]uelquefois la sensation vous fait partir à la découverte du mot, mais quelquefois un mot surgit et ce mot à son tour produit une nouvelle sensation ».¹¹² Cette nouvelle sensation mène à une longue expansion provenant de la « chose » minime initiale. Par exemple, lorsque Natasha compose les phrases de sa dictée en classe, elle sent une angoisse qui se développe comme si elle

¹⁰⁸ Sarraute 129.

¹⁰⁹ Ibid. 131.

¹¹⁰ Ibid. 131.

¹¹¹ Adert 217.

¹¹² O'Beirne 59.

émanait du mot sur lequel elle hésite. L'hésitation résolue, cette angoisse aboutit à un apaisement qui mène tout de suite à une nouvelle inquiétude.

« [U]ne légère angoisse m'agite tandis que je cherche...ce mot que j'écris est-il bien identique à celui que j'ai déjà vu, que je connais? Oui, je crois...mais il faut le terminer par « ent »? Attention, c'est un verbe...souviens-toi de la règle...est-il certain que ce mot là-bas est son sujet? Regarde bien, ne passe rien...il n'y a plus en moi rien d'autre que ce qui maintenant se tend, parcourt, hésite, revient, trouve, dégage, inspecte...oui, c'est lui, c'est bien lui le sujet, il est au pluriel, un « s » comme il se doit le termine, et cela m'oblige à mettre à la fin de ce verbe « ent »... Mon contentement, mon apaisement sont vite suivis d'une nouvelle inquiétude, de nouveau toutes mes forces se tendent... »¹¹³

Le lecteur lit la description d'un flot de conscience qui communique des sentiments qui tourmentent la petite fille en train de faire sa dictée. Le mot énoncé par l'enseignante suscite cette sous-conversation chez la petite fille. L'angoisse née de ce pré-dialogue s'amplifie lorsqu'elle parcourt les autres mots dans son texte, ce qui, en fin de compte, mène à une nouvelle sensation, de l'apaisement cette fois-ci, avant d'entrer dans l'angoisse de nouveau. Les sous-conversations, comme celles citées ci-dessus, permettent à Sarraute de rendre sensible le phénomène du *tropisme* dans son œuvre.

La problématique de ce qui pourrait précéder le langage intéresse aussi Julia Kristeva, philosophe, critique littéraire, psychanalyste, féministe et romancière bulgaro-française. Après avoir rejoint le groupe « Tel Quel » en 1967, groupe auquel le nouveau romancier Jean Ricardou appartenait aussi, Julia Kristeva s'est concentrée sur la politique de la langue et en 1967, a introduit dans la pensée théorique française de l'époque la notion d'intertextualité empruntée à Bakhtin. Elle est devenue influente dans le domaine de la critique littéraire avec la publication de son premier livre, *Semeiotikè : recherche*

¹¹³

Sarraute 167.

pour une sémanalyse, en 1969. Le texte traite de la subjectivité et du processus de la signification et il conteste les conventions académiques et les doctrines sur le langage énoncées par les existentialismes philosophiques et politiques. En 1979, après avoir suivi des cours de Jacques Lacan, elle est devenue psychanalyste et théoricienne du langage. Une des propositions les plus importantes de Kristeva est son acception de la sémiotique où elle veut établir une relation entre la sémiologie et l'analyse psychologique. Dans *La Révolution du langage poétique*, Kristeva présente la théorie selon laquelle le processus producteur de sens dans le langage est composé de deux éléments concourants, le symbolique et le sémiotique. Ce travail relie également le langage au corps vivant. D'autres théories auxquelles Kristeva a contribué comprennent des réflexions sur l'abjection, l'amour, la dépression, la migration, l'exil et l'altérité.

Dans son livre *The Visible Word : Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Johanna Drucker reprend la position de Kristeva sur la subjectivité et la signification. Selon Kristeva, la signification est, comme l'écriture, un processus. Elle met l'accent sur la spécificité historique de la formation du sujet sur le plan des relations entre la conscience et l'inconscient. La description de la signification de Kristeva postule deux éléments constitutifs de la signification : le symbolique et le sémiotique. La distinction entre eux permet aux éléments qui sont extralinguistiques et qui ne sont pas inclus dans la structure symbolique du langage d'être considérés dans son analyse. La sémiotique est la science des signes,¹¹⁴ dans toutes leurs formes et dans toutes leurs

¹¹⁴ Le sémiotique devient une discipline indépendante avec l'œuvre du philosophe Charles Sanders Peirce (1839-1914). C'est pour lui un cadre de référence qui englobe

manifestations, et de leur articulation dans la pensée, aussi bien que de la signification sous toutes ses formes. Kristeva associe la sémiotique avec les pulsions et les désirs du stade préœdipien du développement selon la théorie de Freud, stade qui traite de la signification. Elle décrit la « chora sémiotique », dimension sous-jacente à la surface de la signification, pour expliquer qu'un enfant dispose déjà, avant de parler, des exécutions vocales ou visuelles, telles que crier, pleurer ou sourire, qui signifient quelque chose, bien qu'elles ne soient pas du langage.¹¹⁵ Kristeva élargit l'analyse des pratiques signifiantes pour inclure les activités visuelles et kinésiques : les expériences et expressions associées avec le domaine somatique.¹¹⁶ Cette ouverture dans la théorie réincorpore dans le système de la signification les éléments qui étaient éliminés ou négligés par les notions traditionnelles de la sémiotique.

Dans son livre, *Semeiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Kristeva explique que « le 'texte' (poétique, littéraire, ou autre) creuse dans la surface de la parole une verticale où se cherchent les modèles de cette signifiante que le langage représentatif et communicatif ne représente pas ». ¹¹⁷ Le texte travaille le signifiant et la sémanalyse étudie la signifiante dans le texte – travail de différenciation, de stratification et de

toute autre étude [...]. « Sémiotique. » Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (Paris : Éditions du Seuil (coll. Points), 1972)

113.

¹¹⁵ A. Gauvin, « Julia Kristeva parle d'Antonin Artaud. » 30 juin 2008. Vidéo en ligne. Philippe Sollers. 24 juin 2009

<http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=660>

¹¹⁶ Johanna Drucker, The Visible Word : Experimental Typography and Modern Art, 1901-1923 (Chicago : The University of Chicago Press, 1997) 42.

¹¹⁷ Julia Kristeva, Semeiotikè : recherches pour une sémanalyse (Paris : Éditions du Seuil, 1969) 8.

confrontation qui se pratique dans la langue – et ses types.¹¹⁸ Selon Roland Barthes, le signe est à la base du fonctionnement de la société de l'échange. À propos du signe il a dit : « [d]ans l'échange réel, l'abstraction doit être à son tour réifiée, symbolisée, réalisée au moyen d'un certain signe ».¹¹⁹ Dans un autre texte, il a décrit la mode comme : « le terrain pour « reconstituer » pas à pas un système de sens ».¹²⁰ Le signe que propose Kristeva est lié à la représentation et à la communication. Appelé, après Pierce, le *representatum*, le signe est ce qui remplace un objet dans un certain aspect ou une certaine position. Selon Kristeva, les signes sont déclenchés par la parole et celle-ci crée dans l'esprit des locuteurs, des interprétants, c'est-à-dire des concepts.

La communication auditive valorise 'l'acte' individuel (le son, le geste) comme « embryon du langage ».¹²¹ Antonin Artaud et Friedrich Nietzsche ont tous les deux commenté sur l'importance du geste pour le langage. Comme Artaud a noté : « ...à côté de la culture par mots il y a la culture par gestes...tout un système d'analogies naturelles... », et Nietzsche : « ...en général tout geste a un son qui lui est parallèle ; l'alliance la plus intime et la plus fréquente d'une sorte de mimique symbolique et de son constitue le langage ».¹²² Kristeva identifie dans la pensée moderne concernant les systèmes sémiotiques deux tendances qui se dessinent. D'une part, nous voyons les tendances qui remontent de la pensée grecque valorisant le son comme complice de

¹¹⁸ Ibid. 9.

¹¹⁹ Ibid. 61.

¹²⁰ Ibid. 61.

¹²¹ Ibid. 69.

¹²² Ibid. 90.

l'idée.¹²³ Selon cette tendance, la littérature opte pour la suprématie du discours verbal considéré comme une « *voix-instrument* » d'une idée (d'un sens).¹²⁴ Dans ce champ de pensée, la notion du geste comme « *pratique sémiotique* » est exclue¹²⁵ : toute gestualité est présentée comme mécanique, redondante par rapport à la voix, comme un redoublement de la parole, bref, ce que Nietzsche a nommé une « représentation accessoire »¹²⁶ plutôt qu'un processus signifiant. D'autre part, Kristeva note la tendance d'aborder « des pratiques sémiotiques *autres* que celle des langues verbales », une inclination qui provient de l'intérêt pour les pratiques sémiotiques des animaux.¹²⁷ Ce champ est une tentative de sortir de la signification (du discours, du sens) pour lui substituer son autre, par exemple, des pratiques sémiotiques non phonétiques comme l'écriture, le comportement ou l'étiquette.¹²⁸ Plusieurs chercheurs se sont penchés sur l'irréductibilité du geste au langage verbal. Pierre Orléon, spécialiste de la gestualité, a remarqué que « [l]e langage mimique n'est pas seulement langage, mais encore action et participation à l'action et même aux choses ». ¹²⁹ En reconnaissant la nécessité du modèle linguistique pour les débuts de recherches, les chercheurs dans ce champ tentent d'élaborer, d'élargir et de réviser la notion du sémiotique, et même la notion du langage, pour qu'elle puisse comprendre non seulement la communication verbale, mais aussi d'autres moyens de la production du sens. La gestualité est souvent étudiée comme une

¹²³ Ibid. 91.

¹²⁴ Ibid. 91.

¹²⁵ Ibid. 91.

¹²⁶ Ibid. 91.

¹²⁷ Ibid. 92.

¹²⁸ Ibid. 92.

¹²⁹ Pierre Oléron, « Études sur le langage mimique des sourds-muets, » Année psychologique 52 (1952) 47-81.

productivité antérieure au produit, donc antérieure à la représentation comme phénomène de la signification, comme une action antérieure au message prononcé.¹³⁰ Cependant, Kristeva note qu'il est frappant que cette antériorité n'est pas celle d'un concept par rapport à une voix, mais « d'un geste de *démonstration*, de *désignation*, d'*indication d'action* par rapport à la 'conscience,' à l'idée ». ¹³¹ Selon la première approche, le geste ne signifiait pas, mais il englobait, accompagnait et indiquait quelque chose qui venait après ou avec lui, le mot. « Chaque parole est 'redoublée' par quelque chose d'autre qui la désigne mais ne la représente pas, » a remarqué Kristeva.¹³² Mais pour Kristeva, l'indication se réalise dans « l'association des idées » et le sémiotique englobe « tout discours et toute partie de discours. »¹³³ Kristeva a étudié le geste comme pratique sémiotique. Elle a essayé de dépasser et d'élargir les modèles linguistiques pour démontrer d'autres processus qui mènent à la constatation de la signification. Kristeva note deux sortes de geste : le geste spatial, de surface, appartenant à la zone topologique de la communication, et le geste corporel. Pour expliquer le geste corporel, Kristeva s'est penchée sur le domaine de la kinésique qui traite des aspects communicatifs du comportement structuré par le corps en mouvement, comme le définit un kinésiste américain, Ray Birdwhistell.¹³⁴ L'étude des kinésistes a eu son origine dans les recherches de Darwin qui interrogeait l'aspect communicatif des mouvements corporels

¹³⁰ Kristeva 93.

¹³¹ Ibid. 95.

¹³² Ibid. 96.

¹³³ Ibid. 97.

¹³⁴ Ibid. 100 et Ray Birdwhistell, « Paralanguage : 25 Years after Sapir, » Lectures in Experimental Psychiatry, Henry W. Brosin (Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1959).

et se situe entre les théories de communication et de behaviorisme. Suite à la thèse d'Edward Sapir, qui a constaté que « la gestualité corporelle est un code qui doit être appris en vue d'une communication réussie »¹³⁵ et qui a établi les tendances de la kinésique actuelle, les psychiatres et les psychanalystes ont mis l'accent dans leurs travaux sur la relativité du comportement gestuel.¹³⁶ Enfin, vers les années 50, le comportement corporel s'est développé comme un code particulier et son étude est devenue un nouveau secteur de la communication dans une nouvelle sphère de recherche. Les études qui ont suivi sont vastes et incluent le vocabulaire (choix de mots) et l'arrangement des mots comme réflexion de la personnalité, la structure du discours comme terrain de comportement, le sens du comportement gestuel, la manière dont le sujet gesticulant organise son espace comme un système codé dans le processus de la communication, les variétés du langage non-verbal (les prémonitions, la divination, la gesticulation), le signe gestuel comme imprécis et polysémique, et le langage gestuel comme s'apparentant au langage enfantin. La conclusion de Ray Birdwhistell, que « [l]a communication est un système de codes interdépendants transmissibles à travers des canaux influençables à base sensorielle »¹³⁷, donne suite à la remarque de Kristeva que le langage parlé n'est pas « *le* système communicatif, mais uniquement *un* des niveaux *intra-communicatifs* ». ¹³⁸

¹³⁵ Ibid. 101 et Edward Sapir, The Selected Writings of Edward Sapir (Barkeley and Los Angeles : University of California Press, 1949).

¹³⁶ Ibid. 101.

¹³⁷ Ibid. 105.

¹³⁸ Ibid. 105.

Pour Kristeva, le geste relie la langue (ce qui est dit) à tout ce qui est hors de la langue mais ne peut être pensé qu'à travers la langue (ce qui n'est pas dit). À travers une inscription, ce qui n'est peut-être pas écrit (et qui, d'ailleurs, peut-être, ne peut pas être écrit) s'inscrit dans une gestualité. Le geste désigne ce qui remplace l'écrit et la parole, mais qui est toujours là, appelé à la surface écrite par une variable gestuelle repérable dans le texte. Les réflexions des sémioticiens et des anthropologues que nous venons de présenter permettent d'aborder la manifestation des *tropismes* chez Sarraute sous un angle encore différent. Le geste, le *semiotikè* des rythmes, des tons et des mouvements, ainsi que la typographie – dans la mesure où elle se situe *en deçà* (c'est-à-dire *avant, sans arriver jusqu'au*) du langage – constituent des éléments qui ouvrent aux *tropismes* la voie de la participation à la signifiante, c'est-à-dire à l'émergence du sens chez le récepteur. Les *tropismes* sont des mouvements qui ne sont pas de l'ordre du langage. Ils proviennent du domaine du non-verbal, « des régions silencieuses et obscures où aucun mot ne s'est encore introduit ». ¹³⁹ Ce sont des sensations qui évoquent un sens qui arrive avant que le mot n'intervienne, les impulsions auxquelles Kristeva s'intéresse. Un autre procédé qui sert à faire sentir le *tropisme* dans l'œuvre sarrautienne est la **typographie**. En générale, la typographie se définit comme l'ensemble des techniques et des procédés permettant de reproduire des textes par l'impression d'un assemblage de caractères en relief. ¹⁴⁰ En ce qui concerne l'expression des *tropismes*, ces techniques et procédés incluent : les omissions, les blancs, les trois points de suspension et les phrases

¹³⁹ Jean Ricardou, et Françoise Van Rossum-Guyon, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Vol 2 : Problèmes généraux* (Paris : Union Générale d'Éditions, 1972) 32.

¹⁴⁰ « Typographie. » *Le Grand Robert de la langue française pour Mac*. 2009.

inachevées, aussi bien que la structure fragmentée du texte. Dans *Enfance*, nous pouvons d'abord remarquer les différentes sortes d'omissions et de blancs qui apparaissent tout au long du récit. Nous voyons des omissions grammaticales aussi bien que des omissions situationnelles. Les trois points, tellement typiques de Sarraute, fonctionnent comme une omission qui arrive toutefois à communiquer un sentiment sans employer les mots. Dans *Enfance*, par exemple, la jeune fille colle deux pages de son livre ensemble parce qu'elle a peur de l'image effrayante qu'elles contiennent. Mais lorsqu'elle feuillette les pages plus tard, elle remarque toujours l'endroit où la page est devenue plus épaisse. « [L]a voici qui se rapproche dissimulée ici, enfermée...il faut feuilleter très vite, il faut passer par-dessus avant que ça ait le temps de se poser en moi, s'incruster...ça s'ébauche déjà, ces ciseaux taillant dans la chair, ces grosses gouttes de sang...mais ça y est, c'est dépassé, c'est effacé par l'image suivante ». ¹⁴¹ Nous ressentons, en traversant les trois points de suspension dans ce passage, une peur muette née de tout un contexte mental, du souvenir d'une image, une peur qui n'est pas explicitée en toutes lettres, mais qui peut faire, tout de même, frissonner le lecteur. Sur le plan de la syntaxe, les phrases inachevées, terminées par des points de suspension, sont pleines de tout ce sur quoi le dernier mot de la phrase achoppe. C'est ce qui se cache derrière les trois points de suspension qui, selon A. Rykner, constituent le vrai contenu du roman. ¹⁴² Un dernier exemple d'omission grammaticale dans le texte pourrait être l'omission du mot juste que Sarraute cherche et qui est remplacé par un terme dont le signifié est vague et imprécis, mais qui arrive quand même à évoquer une signification chez le lecteur. « [E]t à ce

¹⁴¹ Sarraute 47.

¹⁴² Raffy 190.

moment-là, c'est venu...quelque chose d'unique...j'éprouve...mais quoi? quel mot peut s'en saisir? ». ¹⁴³ Même si le pronom indéfini « quelque chose » est composé de mots, il n'a pas de référent concret dans le texte. Ce n'est pas un mot descriptif. Pourtant, il évoque la sensation que Sarraute essaye de représenter dans le texte, il représente donc quelque chose, notamment un mouvement tropistique. Les omissions situationnelles pourraient inclure les événements qui sont arrivés pendant l'enfance de Sarraute, mais qu'elle ne mentionne pas dans *Enfance*, aussi bien que les omissions des détails dans les histoires qu'elle raconte, faute de mémoire/faute du temps, autrement dit ce qui a passé entre le moment vécu et le moment où s'accomplit le souvenir. Par exemple, dans le roman, la narratrice, en parlant de son école, dit : « [j]e ne suis plus allée dans cette école ni dans aucune autre », ce qui pousse son alter ego à insister : « [p]ourquoi? ». La réponse de la narratrice se limite à : [v]raiment j'ai beau chercher... », ¹⁴⁴ comme si elle était vaincue par le temps-destructeur du souvenir ou par l'interdiction que son inconscient lui impose. La narratrice qui n'arrive pas à répondre à l'examen mené par son alter ego crée une omission situationnelle dans le texte représentant une mémoire absente, un oubli ponctuel, de détail ou de situation.

Nous pouvons aussi discerner trois types de blancs dans le texte. Sur le plan de la narration, l'auteur devient une absence pour permettre à la structure de l'histoire d'exister comme telle. La conversation entre l'adulte et son alter ego crée un espace entre ces deux personnages et ne fait apparaître qu'une ombre vague de l'écrivaine derrière leurs paroles.

¹⁴³ Sarraute 66.

¹⁴⁴ Ibid. 72.

Même si le texte a un aspect autobiographique, le lecteur n'a pas l'impression que l'écrivaine participe au dialogue entre la narratrice et son alter ego. Nous voyons aussi les blancs dans la structure du livre : sur les pages-mêmes et dans sa composition non-chronologique. Les blancs sur les pages indiquent une pause dans l'intrigue et séparent à la fois les « chapitres » du roman. Les blancs entre les paragraphes sont, selon Michel Baude, un lieu de silence qui dit plus que ne le feraient des mots.¹⁴⁵ À la page 132, par exemple, nous ne découvrons que quatre phrases. Il faut sauter à la page suivante où le prochain récit de la narratrice commence par une précision suivante : « [o]n est en octobre, les classes ont commencé... ».¹⁴⁶ Nous apercevons ce genre de « trous » sur la majorité des pages d'*Enfance*. L'association des idées entre les récits que la voix de la narratrice raconte est guidée par les souvenirs et les *tropismes*, alors les idées sont présentées d'une manière non-linéaire. Par exemple, le récit à la page 62 commence avec une « lettre » que la narratrice récite à son oreiller. Le récit suivant, à la page 64, décrit sa maison rue Boissonade. Il n'y a pas de transition logique entre les deux récits, séparés par ce qui apparaît physiquement comme un blanc dans la structure du livre, représentant un certain vide sur le plan des souvenirs. Le dernier type de blancs sont les blancs dans la mémoire de l'adulte qui se rappelle son enfance. Par exemple, dans le roman, la narratrice se rappelle d'avoir parlé l'allemand quand elle était jeune, ce qui pousse son alter ego inquisiteur à demander : « [e]n allemand...Comment avais-tu pu si bien l'apprendre? » La narratrice, sans être capable de répondre à la question, réfléchit :

¹⁴⁵ Raffy 190.

¹⁴⁶ Sarraute 133.

« [o]ui, je me le demande... ». ¹⁴⁷ Les blancs structurels et transitionnels sont modelés sur le fonctionnement de la mémoire et sur les mouvements tropistiques, ce qui leur donne ce caractère incomplet, épars et intangible.

Le deuxième élément du répertoire sémiotique non-verbal, les gestes, se révèle sur le plan de la diégèse et il sert à communiquer le non-dit. Dans l'œuvre de Sarraute, un des lieux le plus essentiel pour la communication humaine, et aussi vital que le langage, est le corps humain. Le but de Sarraute était toujours de « faire revivre au lecteur, à mesure qu'elles se déroulent, [l]es actions souterraines » ¹⁴⁸ et cet effet est obtenu par la représentation du corps de ses personnages. La rhétorique du corps et des gestes des personnages vise à persuader le lecteur de croire à une certaine vérité d'esprit (les *tropismes*). ¹⁴⁹ La **gestualité** dans *Enfance* se traduit par les gestes, les mouvements du corps, le regard, les sentiments exprimés physiquement et les images par mimétisme. « Il a suffi d'un geste », rappelle la narratrice, « et je me serre contre elle, je pose mes lèvres sur la peau fine et soyeuse, si douce de son front, de ses joues ». ¹⁵⁰ Dans ce cas-ci, le geste de la mère était suffisant pour communiquer une invitation, une ouverture, sans qu'elle le dise explicitement à sa fille. De façon similaire, plus tard, lorsque sa mère insulte Véra, la jeune fille se rétracte et nous pouvons ressentir, sans d'autres mots descriptifs, à quel point les paroles de sa mère l'ont blessée. ¹⁵¹ Encore une fois, lorsque la narratrice s'insère entre sa mère et Kolia et que sa mère la repousse « doucement », le

¹⁴⁷ Ibid. 11.

¹⁴⁸ Ibid 90.

¹⁴⁹ Ibid 90.

¹⁵⁰ Ibid. 40.

¹⁵¹ Ibid. 254.

lecteur comprend le sentiment de rejet qu'éprouve la jeune fille à ce moment-là. « J'ai passé mes bras autour d'elle comme pour la défendre et elle m'a repoussée... », elle se souvient, « [j]'étais un corps étranger... ».¹⁵²

Parfois, faute de mots, les mouvements du corps communiquent des sentiments. La narratrice, en décrivant Véra dit : « [q]uand sa fureur devenait plus grande, elle ne pouvait plus parler, elle soufflait, l'air menaçant, à travers ses dents serrées, sa poitrine se soulevait... »¹⁵³ et elle remarque que parfois Véra disait elle-même : « [t]out tremble en moi ». ¹⁵⁴ Nous ressentons la colère que Véra ressent à l'intérieur, colère qui n'est pas représentée par ses paroles, mais par des mouvements corporels. Le regard décrit dans le texte peut également signifier, sans que les mots soient nécessaires pour l'expliquer. La narratrice note le regard fixe, « obstiné » et « implacable » de sa belle-mère.¹⁵⁵ Lorsque la jeune fille rend visite à sa tante, elle collectionne des petits flacons dont sa tante n'a plus besoin. Quand elle emporte ensuite un de ces flacons avec elle quelque part, elle le tient enveloppé. « [J]e ne veux pas que des regards...puissent l'atteindre », explique-t-elle, ce qui démontre le danger qui pourrait provenir d'un regard.¹⁵⁶ Elle raconte aussi une scène qui s'est développée autour du regard de son père : « [e]t voilà qu'un jour, sous le regard de mon père que je sens posé sur mon visage, un regard qui s'attarde, ne le quitte plus, je relève un de mes sourcils comme le fait maman, [...] mes yeux [...] s'emplissent d'étonnement, de désarroi, de candeur, d'innocence...c'est son regard à lui

¹⁵² Ibid. 75.

¹⁵³ Ibid. 145.

¹⁵⁴ Ibid. 144.

¹⁵⁵ Ibid. 145.

¹⁵⁶ Ibid. 37.

qui a fait venir cela sur mon visage, c'est lui qui le maintient... ».¹⁵⁷ Dans ce passage, il n'y a que des regards échangés entre la jeune fille et son père qui tiennent lieu de conversation.

Les sentiments exprimés physiquement, c'est-à-dire que nous remarquons dans le comportement des personnages, sont aussi porteurs de signification. La jeune fille décrit Véra comme étant « si résolue » et « si dure », tandis qu'un soir, elle se sent envahie d'émotion, les sentiments l'emplissent et ils se « dévers[ent] d'elle en geignements, en larmes... ».¹⁵⁸ La peur, la tristesse et la maladie sont toutes communiquées physiologiquement par les plaintes et les larmes. En passant devant la porte de la chambre de Véra, la narratrice entend des geignements comme des sanglots retenus. La petite fille entre et demande si Véra a besoin de quelque chose. Toujours sans se retourner, Véra « fait non de la tête » pour répondre. La fille essuie les larmes de Véra qui pose sa main sur la main de Natacha et serre les doigts de la jeune fille.¹⁵⁹ Les plaintes et les larmes de Véra, aussi bien que le toucher – un autre mouvement corporel partagé – servent à exprimer la force de l'émotion et la profondeur de l'échange qui a lieu dans cette scène, sans que les protagonistes parlent.

Enfin, Sarraute utilise des équivalents métaphoriques pour évoquer des sentiments sans se servir de la parole. Sans employer le mot 'amour,' la narratrice décrit ce qu'elle ressent unir sa mère et Kolia : « [c]e qui passait entre Kolia et maman, ce courant chaud,

¹⁵⁷ Ibid. 128.

¹⁵⁸ Ibid. 205.

¹⁵⁹ Ibid. 202-203.

ce rayonnement, j'en recevais, moi aussi, comme des ondes... ».¹⁶⁰ Sans décrire le sentiment partagé entre sa mère et Kolia avec des mots, la narratrice réussit à communiquer cette sensation métaphoriquement en utilisant les mots typiques pour Sarraute tels que les 'ondes' et le 'rayonnement'. Un dernier exemple illustre bien tous les éléments que nous venons de repérer dans le texte de Sarraute et qui proviennent du domaine du non-verbal ou du 'sémiotique' au sens kristevien du mot, à rappeler :

« 'Toujours mon idiot...' 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 retirée, dans ses yeux, dans sa voix... ».¹⁶¹ Nous pouvons voir, dans cet exemple, le geste, le mouvement du corps, le regard et le pronom indéfini « quelque chose » que nous avons attribué à une omission dans le texte. Ces éléments structurent, tout en le dissimulant, tout un dialogue entre la jeune fille et son père, sans qu'ils aient échangé de paroles. Comme le dit Jacques Dupont, « [l]e corps ne se trompe jamais : avant la conscience il enregistre, il amplifie, il rassemble et révèle au-dehors avec une implacable brutalité des multitudes d'impressions infimes, insaisissables, éparées (...) ».¹⁶² Sarraute dans ses œuvres littéraires, comme Kristeva dans sa réflexion théorique, travaille dans cette « pré-conscience » qui amplifie et enregistre les impressions et les expressions les plus infimes et subtiles.

¹⁶⁰ Ibid. 73.

¹⁶¹ Sarraute 44.

¹⁶² Jacques Dupont, « Corps de l'œuvre, corps à l'œuvre, » Autour de Nathalie Sarraute, Sabine Raffy et Valerie Minogue (Paris : Les Belles Lettres, 1995) 91.

Un autre élément qui précède le langage ou alors constitue sa face cachée est le **silence**. Le contraire de la parole, le silence dans l'œuvre peut être estimé comme un acte de communication, mais qui n'est pas linguistique. Le silence joue un rôle primordial dans l'œuvre de Sarraute. Selon Henri Lefebvre, le silence « se trouve tout à la fois au cœur, en deçà et au delà du langage ».¹⁶³ Selon Jean-Paul Sartre, le silence se définit par rapport aux mots et en est, pour ainsi dire, une variation. Le silence est un moment du langage. Dans son livre *Qu'est-ce que la littérature?*, il pose une question rhétorique : « se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore? ».¹⁶⁴ Le silence n'est pas la non-réalisation d'un acte d'énonciation ; il fait partie de l'acte de parole. Bien qu'il n'ait pas de signifié concret, le silence véhicule une signification car il révèle l'impossibilité d'exprimer quelque chose en mots. Tout comme un geste ou un regard, le silence peut communiquer un sentiment ou une impression qui ne peut passer ni par ni dans le langage. Le langage du silence peut être un langage de la suggestion ; ce qu'il est impossible de nommer, l'innommé/le non-nommé, est suggéré par le silence. André Allemand remarque : « [c]'est en un sens de l'impuissance du langage, de son incapacité à fixer les essences [des *tropismes*] et à les traduire que naît le besoin [du silence] ».¹⁶⁵ C'est dans ce sens que nous voyons le silence dans l'œuvre de Sarraute comme étant un acte de communication. Le silence est équivalent au mouvement du corps ou bien aux sons, aux plaintes et aux larmes, que nous avons examinés auparavant. L'expression du silence est un acte chargé de sens dans l'œuvre sarrautienne.

¹⁶³ Ibid. 180.

¹⁶⁴ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris : Gallimard, 1964) 32.

¹⁶⁵ Raffy 186.

Le caractère implicite des *tropismes* nous incite finalement à avoir recours aux travaux de Catherine Kerbrat-Orrechioni pour repérer les procédés de **l'implicite** employés par Sarraute dans *Enfance*. L'usage de la parole confère à la fois aux êtres humains un privilège et une responsabilité. Dans son livre *Implicite*, Kerbrat-Orrechioni cite François Récanati, philosophe et écrivain français, qui, dans son livre *Les énoncés performatifs*, déclare qu'il faut, dans la mesure du possible, éviter de fournir l'implicite dans le discours s'il n'y a aucune raison valable de ne pas fournir un discours explicite.¹⁶⁶ C'est-à-dire que, selon Récanati, on doit en principe dire ce que l'on a à dire explicitement. L'exception à cette règle s'applique quand le locuteur d'un énoncé ne peut pas, pour des raisons de convenance, utiliser une expression directe. Mais, comme nous l'avons remarqué, chez Sarraute, l'innommable relève du pré-linguistique ; elle n'est donc pas en mesure d'articuler les *tropismes* explicitement dans son œuvre. À la recherche d'autres moyens pour évoquer le non-dit dans le dit, Sarraute a recouru à l'implicite.

Chez Sarraute, ce qui n'est pas dit, ce qui est hors de la conscience et reste innommable, est néanmoins transmis. L'implicite est ce qui est virtuellement contenu dans un raisonnement ou dans une conduite sans être énoncé expressément. Dans *L'Implicite*, Catherine Kerbrat-Orrechioni définit le sous-entendu, élément de l'implicite, comme ce qui « englobe toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités

¹⁶⁶ François Récanati, *Les énoncés performatifs* (Paris : Minuit, 1981) 271.

du contexte énonciatif ». ¹⁶⁷ Le sous-entendu est entendu sans être exprimé. Cependant, le sens ou la syntaxe peuvent suppléer aisément au sous-entendu dans un énoncé ou dans l'écriture, par exemple, par les trois points de suspension que nous avons déjà mentionnés comme particulièrement typiques pour Sarraute. En plus, le sous-entendu peut être insinué par les descriptions, par exemple, celles d'un comportement. L'implicite se démarque par rapport à la formulation explicite jugée « normale ». ¹⁶⁸ Comme l'œuvre de Sarraute est tout sauf « normale » (dans le sens de ne pas être conforme à la *norme* de l'écriture romanesque traditionnelle), il est naturel de s'attendre à ce que les *tropismes* se manifestent au lecteur sous forme d'implicite.

En effet, l'implicite pèse lourd dans les phrases de Sarraute. Selon Kerbrat-Orrechioni, la force d'actualisation d'un contenu implicite est dans une certaine mesure fonction de son degré de nouveauté et d'intérêt ¹⁶⁹ pour son récepteur. L'innovation dans l'écriture de Sarraute assure que son écriture implicite est à la fois neuve et intéressante. Transporté dans un autre monde, le lecteur de Sarraute travaille à dégager les *tropismes* et, entraîné dans l'implicite, il en est aussi un décodeur. Par conséquent, il a un surplus de travail interprétatif à faire au cours de sa lecture. Le sous-entendu est à la fois présent et absent pour son récepteur, ¹⁷⁰ comme le sont aussi les *tropismes*. Le *tropisme* peut être ressenti, mais il n'est ni nommable, ni tangible. Il est présent dans le domaine du ressenti, tout en étant absent du domaine du langage. Nous retrouvons une autre similarité entre

¹⁶⁷ Catherine Kerbrat-Orrechioni, *L'Implicite* (Paris : Armand Colin, 1986) 39.

¹⁶⁸ Ibid. 6.

¹⁶⁹ Ibid. 304.

¹⁷⁰ Ibid. 47.

l'implicite et le *tropisme* : tout comme les *tropismes*, l'implicite se produit à un niveau « para-verbal » où passe la frontière entre les données linguistiques et non-linguistiques.¹⁷¹ H. Paul Grice, philosophe anglais, dans son article intitulé « Meaning », distingue entre l'explicite et l'implicite. Il constate que le dire explicite est « to tell something » tandis que le dire implicite est « to get someone to think something ».¹⁷² Nous pourrions dire que c'est exactement le travail qu'entreprend Sarraute dans son écriture : d'une part elle « *dit* quelque chose », de l'autre, elle cherche à « amène[r] le lecteur à *penser* quelque chose », elle se sert de l'implicite pour évoquer chez son lecteur une pensée. Au moment de l'actualisation de l'œuvre, le lecteur perçoit ainsi cognitivement ce qui « a été *dit* » et ce à quoi il « a été amené à *penser*. » Les contenus implicites chez Sarraute sont alors transmis. Ses lecteurs, à force d'habitude, ont d'abord essayé de voir ce que le langage convenu les avait habitués à voir et ce que Sarraute cherchait à détruire. En se servant de l'implicite, Sarraute a brisé la façon traditionnelle d'associer les mots aux images et a perturbé la signifiante (l'émergence du sens chez le récepteur).

Dans *L'Implicite*, Kerbrat-Orechioni nomme plusieurs formes que prend l'implicite. Nous pouvons les retracer dans *Enfance*. D'abord la ponctuation, comme les pauses et les accents, aussi bien que les éléments qui se révèlent dans l'énoncé et non pas dans le contexte de l'histoire en sont des exemples. Les trois points constituent un procédé que Sarraute emploie pour créer des pauses dans son écriture, ainsi qu'une

¹⁷¹ Ibid. 14.

¹⁷² H. Paul Grice, « Meaning, » *The Philosophical Review* 66 (juillet 1957) 380.

intonation fragmentée, hésitante, suspendue. Dans *Enfance*, elle accentue souvent ce que le *tropisme* n'est pas pour en arriver à ce qu'il est vraiment. Par exemple, la narratrice éprouve une sensation particulièrement violente et elle essaye de la décrire en cherchant un mot convenable :

« 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...mais il n'est pas capable de recueillir ce qui m'emplit, me déborde, s'épand, va se perdre, se fondre... ».¹⁷³

Les trois points qui signalent une pause et la recherche du mot juste, mettant par là l'accent sur ce que la sensation n'est pas, sont des exemples de ponctuation qui indiquent l'implicite dans la phrase. Un autre exemple de l'implicite dans *Enfance* est l'**usage de la parole** comme élément qui appelle les *tropismes*. Le *tropisme* est suscité par la parole plutôt que par le comportement des personnages et le contexte événementiel.

« 'Non, tu ne feras pas ça'...les voici de nouveau, ces paroles, elles se sont ranimées, aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment, il y a si longtemps, où elles ont pénétré en moi, elle appuient, elles pèsent de toute leur puissance, de tout leur poids énorme...et sous leur pression quelque chose en moi d'aussi fort, de plus fort encore se dégage, se soulève, s'élève... ».¹⁷⁴

Ce passage met en évidence les paroles et les signifiants linguistiques comme les pauses et les accents, formes de l'implicite qui relèvent de l'énoncé et non pas du contexte de l'histoire.

La **division** est un autre procédé qui peut montrer l'implicite. La division, c'est-à-dire une déchirure, se produit à différents niveaux du texte : au niveau de la forme, du

¹⁷³ Sarraute 67.

¹⁷⁴ Ibid. 10.

lexique et de l'intrigue. D'abord, *Enfance* est une œuvre fragmentée, composée de courtes histoires d'une ou de quelques pages chacune. Les histoires consécutives ne sont pas nécessairement reliées l'une à l'autre et elles ne sont pas présentées dans un ordre chronologique. L'œuvre ressemble ainsi à un décrochement puisque toutes les histoires sont des reculs dans le passé, le passé étant décroché du présent. Ensuite, l'image des ciseaux, de la coupure, de la découpe et de la déchirure réapparaissent à de nombreuses reprises dans la diégèse. Nous remarquons l'image des ciseaux pour la première fois à la page 11 lorsque la narratrice « saisi[t] brusquement » et « tien[t] serrés » dans sa main les « grands ciseaux d'acier ». ¹⁷⁵ Elle menace sa bonne en disant, « [i]ch werde es zerreißen » / « [j]e vais le déchirer », et en déclarant qu'elle va « déchirer, saccager, détruire... » quelque chose à l'aide des ciseaux. Un peu plus tard, l'image des ciseaux et de la coupure revient encore une fois : la narratrice, en lisant un de ses livres, tombe sur une image qui lui fait peur, celle d'un homme maigre qui brandit une paire de ciseaux ouverte et qui va couper dans la chair d'un des personnages du livre. ¹⁷⁶ L'image des ciseaux revient de nouveau lorsque la narratrice aide Adèle, une de ses bonnes, à coudre. Adèle lui demande de lui passer les ciseaux et la narratrice « les prend distraitement par n'importe quel bout et...les lui tend ». ¹⁷⁷ Adèle est complètement étonnée par la pointe des ciseaux dirigée vers elle et par la façon dont la narratrice lui a passé les ciseaux. Enfin, nous découvrons Véra qui découpe les feuilles de papier pour en faire des

¹⁷⁵ Ibid. 11.

¹⁷⁶ Ibid. 47.

¹⁷⁷ Ibid. 160.

décorations pour l'arbre de Noël¹⁷⁸ et un peu plus loin, de manière semblable, la narratrice qui découpe des cocottes en papier lorsqu'elle joue à école.¹⁷⁹ Tandis que les dernières images des ciseaux ne sont pas aussi violentes ou agressives que les premières, les images récurrentes des ciseaux font appel à l'idée de la fragmentation, d'une rupture, dans le texte qui par conséquent révèle l'implicite. Les images des ciseaux représentent plusieurs déchirements. Nous remarquons d'abord la séparation entre la narratrice et sa mère lorsqu'elle laisse la petite fille avec son père. Similairement, la narratrice constate avoir oublié ses adieux « déchirants » avec sa bonne, Gacha.¹⁸⁰ Ensuite, la narratrice attribue le comportement de sa belle-mère au fait que celle-ci ne voulait pas que la narratrice s'habitue trop à sa maison pour éviter « un nouveau déchirement » si elle partait à l'avenir.¹⁸¹ Un dernier exemple de l'image de la déchirure pourrait être associé à la scène où la mère de Nathalie vient lui rendre visite. Dès son arrivée en France, la mère est forcée à rentrer immédiatement en Russie, si non elle serait retenue en France et coupée de son pays de résidence.¹⁸² Lorsque la narratrice accompagne sa mère à la gare pour qu'elle puisse retourner en Russie, elle se décrit comme « déchirée ».¹⁸³ Les images de la déchirure, de la coupure et des ciseaux dans le lexique et dans l'intrigue d'*Enfance* aussi bien que dans sa forme, signalent une division que nous pourrions associer à un des usages de l'implicite dans cette œuvre.

¹⁷⁸ Ibid. 163.

¹⁷⁹ Ibid. 220.

¹⁸⁰ Ibid. 105.

¹⁸¹ Ibid. 131.

¹⁸² Ibid. 260.

¹⁸³ Ibid. 260.

Le contenu implicite peut être mis en évidence par l'excès de matière qui sert à mettre de l'ordre dans le texte. Les **interruptions excessives** de l'alter ego dans *Enfance* sont un exemple d'un élément qui ordonne le contenu dans *Enfance*. Les arrêts continuels servent à réorganiser le déroulement du texte et à le mettre en ordre. Dès le début du roman, la voix de l'alter ego dirige les pensées et les mots de la narratrice. « C'est peut-être...est-ce que ce ne serait pas...on ne se rend parfois pas compte...c'est peut-être que tes forces déclinent... », suggère-t-il au commencement du livre.¹⁸⁴ Il continue en insistant : « il faut se le demander : est-ce que...[le retour aux souvenirs] ne serait pas prendre ta retraite? te ranger? quitter ton élément... ». ¹⁸⁵ Dès que la narratrice annonce qu'elle aimerait partager ses souvenirs d'enfance, la voix de l'alter ego est présente et prête à diriger les pensées de la narratrice, c'est-à-dire le déroulement des événements présentés par la suite dans le texte. La voix de l'alter ego met aussi de l'ordre dans les événements que la narratrice retrace. Par exemple, lorsqu'elle raconte le moment où Véra annonce que sa maison, celle qu'elle partage avec le père de la petite fille, n'est pas vraiment la maison de la narratrice, l'alter ego interrompt en annonçant : « [t]out à fait ce que la méchante marâtre aurait pu répondre à la pauvre Cendrillon. C'est ce qui t'a fait hésiter... ». ¹⁸⁶ Et, un peu plus tard, l'alter ego commente : « [a]dmettons-le...Et admettons aussi qu'elle commençait peut-être à craindre que tu ne restes ici... ». ¹⁸⁷ Les interruptions excessives de l'alter ego participent à la création de l'implicite dans *Enfance* et met en ordre le contenu et le déroulement des faits.

¹⁸⁴ Sarraute 7.

¹⁸⁵ Ibid. 8.

¹⁸⁶ Ibid. 130.

¹⁸⁷ Ibid. 131.

Un autre principe qui caractérise l'implicite est l'**inconstance**, la tendance qui consiste à changer trop facilement de sentiment ou de comportement. Les moments de l'inconstance dans l'œuvre de Sarraute se repèrent facilement dans le texte. D'habitude ils se font remarquer au moment de l'apparition du *tropisme*. Lorsque la narratrice se rappelle des paroles de sa mère, son alter ego interrompt : « [p]eut-être ne l'avait-elle pas dit exactement dans ces termes... », sur quoi la narratrice répond : « [p]eut-être... ».¹⁸⁸ De façon similaire, la narratrice pense se souvenir d'une impression qu'elle a eu de sa mère lorsque celle-ci la renvoie : « je me suis écartée...[e]t pourtant sur le moment ce que j'ai ressenti était très léger... », ¹⁸⁹ mais son alter ego la pousse à mieux examiner cette réaction : « [c]rois-tu vraiment?...c'est tout? Tu n'as rien senti d'autre?...un peu agacé...[a]llons, fais un effort... », ce qui pousse la narratrice à reconsidérer son impression : « [c]'est vrai... » a-t-elle dit, « [j]e venais de m'immiscer...là où il n'y avait pour moi aucune place ». Nous retrouvons un autre élément de l'inconstance dans *Enfance* lorsqu'une sensation indiscernable apparaît de façon éphémère, est ressentie sans pouvoir être définie et épinglée par les mots, et, tout comme elle est arrivée, elle s'échappe promptement. Un autre exemple pourrait être celui où une idée troublante traverse l'esprit de la narratrice. « [L]'idée revient, elle rôde, elle guette...j'ai peur...j'essaie de l'empêcher d'entrer, je détourne les yeux, mais quelque chose me pousse...l'idée me déchire, me dévore...quand elle me lâche, c'est pour un temps, elle va revenir, elle est toujours là, à l'affût, prête à bondir... ».¹⁹⁰ Nous apercevons le

¹⁸⁸ Ibid. 27.

¹⁸⁹ Ibid. 74.

¹⁹⁰ Ibid. 102-103.

« comportement » de l'idée dans cette scène : elle arrive, évoque des sentiments déconcertants chez la narratrice et, par la suite, s'apaise, mais on comprend qu'elle reviendra de nouveau à l'avenir. C'est dans les moments où les sentiments et les comportements arrivent dans une sorte d'éclair, changent promptement et disparaissent illico, que nous reconnaissons l'inconstance dans le texte.

Dans son introduction, Kerbrat-Orecchioni relie l'implicite à l'action de commettre une espèce de mensonge par omission.¹⁹¹ Nous repérons de nombreuses **omissions** dans *Enfance*. À cause de la forme fragmentée de l'œuvre, la plupart des histoires ont seulement quelques pages de longueur et les omissions viennent s'intercaler entre les histoires racontées, ce qui fausse l'image de l'ensemble, laissant dans l'implicite les causes et les conséquences de nombreux événements. Le manque de chronologie rend les situations difficiles à repérer sur l'axe temporel. De façon similaire, les interruptions incessantes de l'alter ego peuvent fourvoyer la narratrice en la distrayant intentionnellement et provoquant ainsi des omissions. Il faut finalement souligner que les souvenirs eux-mêmes sont rarement parfaitement exacts et il se peut qu'il y ait, à cause du temps qui s'est accumulé entre l'événement et l'acte de s'en souvenir, des omissions involontaires de la part de la narratrice.

Enfin, Kerbrat-Orecchioni remarque quel degré d'évidence d'un sous-entendu est fonction de facteurs à la fois externes et internes.¹⁹² Dans *Enfance*, l'implicite s'accomplit par les **facteurs externes (les gestes et les paroles)** et **internes (le ressenti véhiculé par les tropismes)**. Lorsque la mère et Kolia font semblant de lutter, la

¹⁹¹ Kerbrat-Orecchioni 6.

¹⁹² Ibid. 47.

narratrice s'insère entre eux comme pour protéger sa mère, mais celle-ci repousse sa fille violemment. La narratrice décrit une réaction très subtile au geste de la mère ; elle la peint comme : « le tintement d'un verre doucement cogné... ».¹⁹³ Pourtant, en examinant plus en profondeur sa réaction, la narratrice se rappelle qu'au moment où l'événement a eu lieu elle a senti comme un corps étranger qui la gênait. Des facteurs externes comme les paroles et les gestes peuvent donc témoigner du sous-entendu. Lorsque la narratrice parle avec sa mère, celle-ci dit : « j'ai entendu dire que...cette...Véra n'est pas tout à fait normale...il paraît que c'est une hystérique... ».¹⁹⁴ À ces paroles, la narratrice se rétracte et elle a comme le sentiment que sa mère ne savait pas bien à qui elle parlait. Elle décrit ces paroles comme quelque chose qui l'a heurtée, l'a cognée très fort. Lorsqu'elle secoue la tête pour protester, la mère riposte : « Non? elle ne l'est pas? Eh bien tant mieux...tant mieux pour toi... ».¹⁹⁵ Ces paroles ont un effet dévastateur sur la jeune fille : « Et d'un coup je sens, comme jamais je ne l'avais sentie avant, l'indifférence à mon égard de maman... ».¹⁹⁶ Tout comme la narratrice, le lecteur peut ressentir le sentiment de mépris de la mère envers Véra, traduit implicitement dans ses paroles. Ce qui est ressenti peut aussi traduire un élément implicite dans *Enfance*, par exemple, quand la narratrice se sent accablée par la trahison de sa mère. Celle-ci a raconté à son ex-mari, le père de Natacha, le contenu d'une des lettres que Natacha lui avait envoyée. Le père serre la jeune fille dans ses bras pour la réconforter. « A ce moment-là, et pour toujours, envers et contre toutes les apparences, un lien invisible que rien n'a pu détruire nous a attachés l'un à

¹⁹³ Sarraute 74.

¹⁹⁴ Ibid. 255.

¹⁹⁵ Ibid. 255.

¹⁹⁶ Ibid. 255.

l'autre... », dit-elle pour constater quand même qu' « [elle] ne [savait] pas exactement ce que [son] père sentait... ».¹⁹⁷ Dans l'impression que la jeune fille a eue à ce moment intime, nous ressentons une sorte d'accord ou de lien tacite qui s'est formé entre le père et la fille. Même si ces sentiments ne sont pas ouvertement exprimés, le lecteur peut les repérer dans l'implicite dans lequel s'inscrivent les *tropismes*. Nous pouvons discerner une instabilité et une incertitude sous-entendues dans la région que décrit la narratrice dans ce passage, qui fournit un exemple du ressenti véhiculé par les *tropismes* : « j'ai perdu pied dès que j'ai dû quitter ces régions où je me sentais en parfaite sécurité et aborder celles mouvantes, inquiétantes de la géométrie dans l'espace... ».¹⁹⁸ Les facteurs externes, comme les énoncés et les mouvements du corps, aussi bien que les éléments internes, provenant du ressenti, mettent en évidence comment Sarraute emploie l'implicite dans son écriture dans *Enfance*.

Selon Kerbrat-Orecchioni, les sous-entendus ont véritablement besoin de confirmations cotextuelles ou contextuelles pour s'actualiser.¹⁹⁹ Dans *Enfance*, ces confirmations proviennent du commentaire de l'alter ego et de ses affirmations qui soutiennent et affirment ce que la narratrice « raconte » dans le livre. D'autant plus que, l'efficacité de l'implicite est entièrement subordonnée aux propriétés du cadre interactionnel, et surtout à la compétence interprétative du récepteur.²⁰⁰ Un énoncé qui contient du sous-entendu dit ce que son récepteur croit que l'émetteur a voulu dire dans ou par cet énoncé. Cette interprétation dépend des compétences individuelles du

¹⁹⁷ Ibid. 116.

¹⁹⁸ Ibid. 215.

¹⁹⁹ Kerbrat-Orecchioni 41.

²⁰⁰ Ibid. 294.

lecteur.²⁰¹ L'effet perlocutoire, que les paroles soient dites ou écrites, dépend largement du contexte dans lequel s'actualise l'énoncé et du savoir du récepteur. Pourquoi alors, un auteur choisirait-il d'employer l'implicite et de laisser le récepteur, son lecteur, tirer lui-même la conclusion? Selon Roger Bautier²⁰², l'usage de l'implicite devrait se traduire par un plus grand impact du message dans la mesure où la participation qui est alors demandée au lecteur implique que celui-ci ne tienne pas l'interprétation comme lui étant imposée de l'extérieur, de l'instance auctoriale, mais, au contraire, comme lui étant propre. En travaillant dans et avec les mots, et en employant l'implicite, Sarraute évoque, sans les décrire, des sensations, et soumet ainsi son lecteur à l'influence directe des *tropismes*. Le lecteur est capable de déchiffrer dans son œuvre l'implicite, le sous-entendu et ce qui est passé sous silence. Ceci lui permet de pouvoir comprendre et ressentir les *tropismes* auxquels Sarraute fait appel dans son écriture. Pourtant, les différents calculs interprétatifs des différents lecteurs peuvent sensiblement diverger. L'usage de la formulation implicite est parfois plus efficace, mais il est toujours plus périlleux que l'usage de la formulation explicite car il porte le risque d'illisibilité.²⁰³ Par ailleurs, l'implicite ne contient parfois pas d'équivalent exact de sa traduction en termes explicites. Chez Sarraute, l'usage de l'explicite est pourtant hors de question parce qu'il n'existe pas de termes explicites pour décrire les *tropismes*. Nous pouvons ainsi imaginer

²⁰¹ Ibid. 313.

²⁰² Ibid. 294 et Roger Bautier, « Recherches expérimentales américaines sur la 'communication persuasive', » *Linguistique et sémiologie* 10 (Lyon : P.U.L., 1981) 203-218.

²⁰³ Ibid. 295.

les difficultés d'un lecteur novice de Sarraute qui non seulement se heurte contre l'implicite, mais qui doit également s'aventurer dans la région nébuleuse des *tropismes*.

CHAPITRE 3 : LA « NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE » : *ENFANCE* COMME AUTOFICTION ET REPRISE

Une trentaine d'années après la publication des premiers Nouveaux Romans des textes entièrement différents écrits par ces mêmes écrivains ont fait leur apparition sur la scène littéraire. Il s'agit des récits à caractère autobiographique. Les premiers débats sur la situation du roman ont pris place au fameux colloque de Cerisy-La-Salle en 1971, la même année où Philippe Lejeune a publié la première étude d'ensemble sur l'autobiographie.²⁰⁴ Lejeune était le seul à l'époque à montrer les problèmes liés à l'expression de l'existence individuelle et surtout à réfléchir comment, à travers l'écriture, la vie d'un individu pouvait obtenir forme et sens. Son esquisse de théorie du genre autobiographique, *Le pacte autobiographique*, était contestée par les nouveaux romanciers, en particulier par Jean Ricardou. Ils se plaçaient à l'opposé de la théorie lejeunienne qui valorisait l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage, ce pacte étant, par nature, référentiel.²⁰⁵ Alain Robbe-Grillet, en essayant de prouver que l'autobiographie s'écrit parce que l'auteur est à la recherche du sens de l'existence et non, comme le pensait Lejeune, parce qu'il avait déjà saisi ce sens, a refusé d'adhérer aux postulats de ce dernier. Ainsi, Robbe-Grillet a forgé le terme « nouvelle autobiographie ». Il a expliqué :

²⁰⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris : Éditions de Seuil, 1975).

²⁰⁵ Jerzy Lis, « Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie, » (Université de Brown : Département de philosophie, 2003.)

« (...) [s]'il existe un « Nouveau Roman », il doit exister quelque chose comme une « nouvelle autobiographie » qui fixerait en somme son attention sur le travail opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire ». ²⁰⁶

Les nouveaux romanciers, avec leur refus du réalisme traditionnel et leurs tentatives systématiques de rejeter les idées reçues sur le roman (rejet du sujet, dissolution de l'intrigue, etc.), n'ont pas échappé à cette nouvelle dynamique de l'écriture autobiographique du début des années 80. Ils ont même amené avec eux, ce que Arnaud Genon appelle, dans son article intitulé « Pour une 'Nouvelle Autobiographie' », un souffle nouveau et transgressif à l'écriture autobiographique. Selon Genon, les nouveaux romanciers voulaient « contester l'entreprise autobiographique en plaçant sur le même plan le référentiel et l'imaginaire. » ²⁰⁷ Cependant, ils n'étaient pas les premiers à contester la notion classique de l'autobiographie. Comme le note Jerzy Lis dans son article « Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie », Michel Leiris, Roland Barthes et Georges Perec se sont tous écartés de l'autobiographie traditionnelle. ²⁰⁸

Comme j'ai déjà noté, Robbe-Grillet ne partageait pas les opinions de Lejeune. Dans son texte, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi », ²⁰⁹ le romancier s'intéressait à la façon dont on s'imagine soi-même, sa propre existence et son propre passé : « (...) ce qu'on attend d'un écrivain n'est pas du tout une relation historique entièrement authentifiée par des instances extra-littéraires, c'est au contraire quelque chose qui n'a en fin de compte d'existence que littéraire ». Pour obtenir les effets

²⁰⁶ Alain Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi, » *L'auteur et le manuscrit*, Michel Contat (Paris : Presses universitaires de France, 1991) 50.

²⁰⁷ Artaud Genon, « Pour une 'Nouvelle Autobiographie,' » *Acta Fabula* 6.2 (été 2005) autofiction.org. 10 juillet 2009 <<http://www.autofiction.org/>>.

²⁰⁸ Lis 4.

²⁰⁹ Robbe-Grillet 50.

autobiographiques, le romancier a procédé à l'envers, afin de « truquer » la relation à soi.²¹⁰

Le terme « nouvelle autobiographie » est en lui-même paradoxal ; il désigne à la fois quelque chose de nouveau, un pas en avant vers un espace de création encore inhabité, et un rappel des techniques romanesques ainsi que du récit linéaire et concis de l'existence et de l'expérience humaine. Selon Sarraute, la réinvention dans la littérature « n'est rien d'autre que la découverte d'un nouvel ordre de sensations et la mise en pratique de nouveaux moyens d'expression qui rendent nécessaire la transformation des formes conventionnelles considérées comme gênantes et stériles ».²¹¹ Lis a appliqué l'opinion de Sarraute pour expliquer ce que réinventer l'autobiographie pouvait signifier. Il a conclu que la réinvention autobiographique voulait dire déplacer les principaux centres d'intérêt formulés par les questions « qui suis-je? » et « qu'est-ce que je fais là? » vers les jeux sur les possibilités et les virtualités du moi.²¹² Les nouveaux autobiographes se sont concentrés sur la dissolution de la narration comme s'ils désiraient convaincre leurs lecteurs que l'acte même de raconter l'histoire la rend véritable ou authentique. En général, la nouvelle autobiographie a traité des thèmes traditionnellement autobiographiques, par exemple, le premier souvenir, les parents, l'enfance, etc.²¹³ Pourtant, le lecteur de la nouvelle autobiographie aura de la difficulté à reconstruire une image cohérente à partir de ces thèmes. Dans ces textes, les scènes du passé peuvent

²¹⁰ Lis 4.

²¹¹ Nathalie Sarraute, « Le langage dans l'art du roman, » Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?, Simone Benmussa (Lyon : La Manufacture, 1987) 187.

²¹² Lis 6.

²¹³ Ibid 6.

réapparaître comme un « souvenir obsessionnel », diverses versions de la même scène peuplaient le texte et des séquences fictives se mélangeaient aux souvenirs. Marguerite Duras pensait qu'organiser ses expériences personnelles autour d'un récit structuré était impossible parce que la vie même manquait de cohérence.²¹⁴ Eileen M. Angelini s'est intéressée à la technique durassienne et à la spécificité de son espace autobiographique, qui consistait « à écrire et à réécrire les mêmes souvenirs, pris à différentes époques de sa vie, de manière à retracer progressivement tout son passé »²¹⁵ ou, du moins, les diverses impressions de son passé. Sarraute ne voulait pas qu'on classe *Enfance* parmi les autobiographies. Comme dans tous ses romans, elle a donné la priorité aux sensations, aux sentiments et aux images au lieu de se concentrer sur les détails de sa vie.

La fragmentation du discours, la multiplication des fils narratifs, la peinture par tableaux détachés et le flottement des souvenirs sont tous des moyens par lesquels les nouveaux romanciers ont rejeté la cohérence de la réalité et du récit autobiographique.²¹⁶ Le sujet de la nouvelle autobiographie vit dans la polysémie et se laisse interpréter à l'infini. Le dédoublement du personnage dans *Enfance* est un excellent exemple de ce sujet pluriel. Dans la nouvelle autobiographie, surtout chez Duras, Sarraute et Simon, les interrogations qui concernent le langage – les « comment savoir », « comment exprimer » et « comment dire » – sont fortement liés avec une vision incertaine de sa propre histoire de vie.²¹⁷

²¹⁴ Lis 10.

²¹⁵ Genon 2.

²¹⁶ Lis 7.

²¹⁷ Lis 7.

Mokhtar Belarbi s'est penché sur le travail de Simon dans son article « Pour une Nouvelle Autobiographie », dans lequel il a proposé un modèle de l'autobiographie moderne. Il a proposé cinq normes générales de cette nouvelle ère de l'autobiographie : la présence d'un « pacte autobiographique oblique », la présence d'une instance narrative « instable », le caractère incertain du discours, la temporalité « sapée » et la narration discontinue. En fin de compte, les nouveaux romanciers, s'ils adhèrent ou non aux cinq normes proposées par Belarbi, sont eux-mêmes à la recherche du sens des énigmes de leur vie, énigmes que le lecteur doit ensuite déchiffrer au fur et à mesure de sa lecture. Les nouveaux autobiographes, selon Lis, « posent des questions ontologiques qui se situent dans une large perspective phénoménologique »²¹⁸ et ils essaient, à travers leur écriture autobiographique, de convaincre le lecteur que l'individu n'est pas toujours définissable. À l'exception de Sarraute, les nouveaux romanciers sont convaincus que c'est seulement le présent qui compte, que tout ce qui est important c'est ce que l'homme est en train de faire au présent et que le présent est l'acte même d'écrire. Cet acte, selon Lis, devient une recherche de la signification et du sens au second degré, « là où le rapprochement de l'autobiographie et de la fiction donne le jour à quelque identité protéiforme ».²¹⁹

Dans sa conclusion, Lis propose une corrélation entre l'autobiographie et la fiction dans les nouvelles autobiographies. Il écrit : « [l]a libre circulation entre divers registres du discours, l'alternance de différents régimes narratifs et l'invitation permanente à une

²¹⁸ Lis 12.

²¹⁹ Ibid 12.

lecture réversible font que leurs textes [ceux des nouveaux romanciers], sur le même pied d'égalité, appartiennent à l'autobiographie et à la fiction ».²²⁰ Václav Jamek, romancier tchèque, dans son article intitulé « De la fraternité du témoin », signale une « contamination » réciproque quand il constate le contraire, à savoir que « la fiction comporte toujours au moins un degré d'autobiographie ».²²¹ Selon lui, la fiction relate des faits vérifiables. La fiction dans le témoignage autobiographique transforme tout souvenir en une sensation non réelle. Jamek propose que dès qu'un écrivain entreprend la mise en forme du texte, il se trouve dans le fictif. C'est donc la fiction qui rend le mieux compte de l'expérience personnelle d'un écrivain. Pour Jamek, aussi bien que pour les nouveaux romanciers, l'authenticité de l'autobiographie réside non seulement dans la référentialité, mais dans « la construction », dans « la poussée à l'élaboration » et dans « l'artifice ».²²² La nouvelle autobiographie n'est donc pas la mimésis de la vie réelle, mais un texte où des éléments et des bribes du récit s'entremêlent avec des descriptions et des théories qui structurent des déplacements dans l'espace plutôt que dans le temps.

En 1977, Serge Doubrovsky, critique littéraire et romancier, a publié le livre *Fils*, ouvrant une nouvelle direction dans l'évolution du roman contemporain. La narration est à la première personne et le héros s'appelle Serge Doubrovsky ; cependant, la couverture du texte déclare qu'il s'agit d'un « roman ». Sur la quatrième de couverture, Doubrovsky a écrit : « [a]utobiographie? Non... Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction ». Avec l'invention de ce terme, Doubrovsky a annoncé une

²²⁰ Ibid 12.

²²¹ Václav Jamek, « De la fraternité du témoin, » *Villa Gillet* (novembre 1995) 121.

²²² Ibid 120.

nouvelle manifestation de l'interaction entre le roman et l'autobiographie dans laquelle des éléments référentiels et des éléments inventés sont entre-mêlés. Suivant la célèbre formule de Sartre, « tout art est déloyal » et la tâche de l'écrivain selon Aragon est de « mentir vrai », l'autofiction se développe, selon Gérard Genette, dans cet « espace sans limites et comme indéterminé de la littérature moderne ».²²³

Selon Doubrovsky, l'autobiographie au sens strict du mot tend au style classique. Il donne comme exemple les écrivains comme André Gide et Annie Ernaux qui tendent à écrire dans un style soutenu, articulé par une syntaxe stricte. Les éléments de leur vie trouvent dans leurs autobiographies une expression soignée. Ce qui distingue l'autofiction de l'autobiographie est, selon Doubrovsky, l'importance de la verbalisation immédiate dans l'autofiction. Pour Doubrovsky, l'écriture autobiographique est celle d'un narrateur qui est parfaitement conscient des plus petits fragments de son expérience et qui cherche à les transcrire par les procédés de la syntaxe. Toutefois, dans l'autofiction, le narrateur a un rapport beaucoup plus intime aux mots, aux scènes et aux souvenirs évoqués. C'est, selon Doubrovsky, cette formalisation qui « fictivise » l'autofiction.²²⁴ En reprenant les mots de Ricardou qui a décrit le Nouveau Roman comme l'aventure d'une écriture, Doubrovsky a déclaré que c'était l'« autofiction qui a transformé le langage d'une aventure en une aventure de langage ».²²⁵ L'aventure de langage définit le concept d'autofiction pour Doubrovsky. Tout comme les faits sont

²²³ autofiction.org

²²⁴ Michel Contat, « Serge Doubrovsky : 'Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain,' » *Portraits et rencontres* (2005) 231-264.

²²⁵ Ibid.

censés être vrais dans l'autobiographie, ils le sont vraisemblablement dans l'autofiction, mais l'autofiction devient la fictionnalisation du vécu par le travail de l'écriture.

L'autofiction n'est pas la retranscription d'une vie réelle, mais ce que Doubrovsky décrit comme « sa modulation par une musique de l'écriture ».²²⁶ L'abondance des virgules et des blancs dans *Fils*, que nous retrouvons également dans *Enfance* de Sarraute, marque la recreation d'émotions immédiates. Selon Doubrovsky, l'autobiographie est une fiction non dans le sens où les événements faux sont racontés, mais parce qu'elle se lit comme une fiction ; c'est une fiction « par la mise en mots ».²²⁷ L'autofiction ne suit pas, non plus, la linéarité de l'autobiographie traditionnelle. Elle ne communique pas le ressaisissement graduel et total d'une vie dans toute sa complexité comme le cherche à faire l'autobiographie. Ce ne sont dans l'autofiction que des échos verbaux qui se ressemblent et qui s'assemblent par la répétition aussi bien que les pensées qui reviennent et qui s'organisent selon leur propre logique en constituant l'intrigue. Les souvenirs et les pensées sont vraisemblablement authentiques ; ce sont les procédés de l'écriture qui les fictionnalisent. Cependant, Doubrovsky fait remarquer que, même si l'autofiction raconte les « faits et événements strictement réels », la possibilité que ceux-ci soient transformés par la mémoire et par l'imagination existe. Toute autofiction est écrite au présent qui est, selon Doubrovsky, la signature même de ce genre. Rappelons que le récit autobiographique est au contraire écrit au passé. Nous retrouvons parfois le présent au début ou à la fin d'une autobiographie ou lorsque l'écrivain se rappelle une scène de sa vie, mais le récit se fait au passé.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Ibid.

Selon Raylene L. Ramsay, dans son livre intitulé *The French New Autobiographies : Sarraute, Duras and Robbe-Grillet*, la nouvelle autobiographie se situe dans le genre de l'autofiction dans la mesure où elle est un mélange de deux genres : de l'autobiographie et de la fiction. Selon Doubrovsky, la nouvelle autobiographie participe au domaine d'« entre-deux », domaine suspect et douteux²²⁸ (qui nous rappelle *L'Ère du soupçon* de Sarraute aussi bien que le domaine hésitant et flou des *tropismes*). L'écriture autofictive des nouveaux romanciers va, d'après Doubrovsky, au-delà de la confession et de l'invention. « Le sens d'une vie (...) n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer (...) il est à construire (...). »²²⁹ « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte ».²³⁰ Ainsi, la fictionnalisation de l'autobiographie est aussi effectuée par l'analyse de l'expérience vécue.

Suivant la définition et les explications de Doubrovsky, *Enfance* appartiendrait au domaine de l'autofiction. D'abord, Sarraute cherche à articuler les sentiments liés aux expériences de son enfance, et non seulement à révéler les événements de sa vie. Dans son article « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », Françoise Van Roey-Roux note qu'*Enfance* met en évidence le travail de l'écrivain et le traitement du souvenir.²³¹ Elle précise que, ce qui frappe le lecteur en lisant l'œuvre, c'est moins le

²²⁸ Ramsay 4.

²²⁹ Ibid. 4.

²³⁰ Ibid. 38.

²³¹ Van Roey-Roux 280.

contenu que la fidélité de Sarraute à un certain style d'écriture²³² ; elle utilise les mêmes procédés qui caractérisent tous ses romans. Le narrateur parfaitement conscient des plus petits fragments de son expérience décrit bien la narratrice d'*Enfance* et la tâche que Sarraute s'assigne, c'est-à-dire, la réflexion et l'analyse profondes des *tropismes*.

Sarraute dote ses personnages d'une hyper-conscience qui peut examiner et analyser en profondeur les *tropismes* si légers et fins qu'ils soient. Dans l'autofiction, le narrateur a aussi un rapport très intime aux mots et souvenirs évoqués. Les souvenirs dans *Enfance* sont ramenés sous formes de petites scènes dont la signification n'est pas nécessairement donnée immédiatement. Souvent, le souvenir joue le rôle de déclencheur de l'émotion ressentie au moment de l'épisode. Le rapprochement des mots et des scènes ramène le souvenir de l'émotion d'autrefois à la surface du présent de la narration. Chaque phrase remémorée est analysée, soupesée et évaluée pour son contexte, ses sous-entendus et ses objectifs avoués ou inconscients.²³³ La narratrice, tel un personnage de l'autofiction, avance très près des mots. Comme nous l'avons vu brièvement au début, les faits dans *Enfance* sont authentiques, ce qui correspond aussi à la définition de l'autofiction. Les noms des personnages et des places, les événements, tels que le divorce des parents de Natacha, la naissance de sa demi-sœur, les maladies dont elle a souffert, le goût qu'éprouvait la jeune fille pour les mots, la lecture et les compositions sont tous des données « vraies » provenant de l'enfance de Sarraute. La particularité d'*Enfance*, les deux voix narratives qui dialoguent entre elles, assure l'authenticité des faits rappelés. L'alter ego connaît le passé de la narratrice aussi bien qu'elle-même le connaît et il

²³² Ibid. 274.

²³³ Ibid. 281.

représente la voix qui surveille l'authenticité du récit.²³⁴ Ensuite, l'écriture d'*Enfance* ne suit pas la linéarité de l'autobiographie traditionnelle. La narratrice ne raconte pas le ressaisissement graduel et total de son enfance. Les courts épisodes n'ont pas pour fil conducteur une suite chronologique. Le récit semble être composé de morceaux non systématisés. Les sensations qui reviennent ne s'organisent pas d'une manière précise. Il n'y a pas d'ordre stricte dans *Enfance* et nous trouvons des lacunes dans l'histoire racontée car la narratrice ne reprend pas chaque événement et chaque détail de sa vie. Il est aussi possible, comme Doubrovsky l'a signalé, que les « faits et événements strictement réels » que la narratrice raconte dans son œuvre soient transformés par la mémoire et le temps qui s'est écoulé entre le moment vécu et revisité et le moment de la parole. Les prolepses fréquentes placent la narratrice dans l'époque de son enfance pour analyser la sensation qu'elle avait ressentie autrefois. Nous pouvons imaginer comment l'adulte d'aujourd'hui est condamné à commettre des erreurs en se rappelant et revivant son enfance. L'inévitabilité de ces erreurs est soulignée dans *Enfance* par les suggestions et les rectifications proposées par l'alter ego. Même si les souvenirs sont « faux », Doubrovsky ne les considère pas comme étant fictifs dans le domaine d'autofiction. Les souvenirs demeurent autobiographiques dans la mesure où la narratrice se remémore sa vie comme quelque chose d'authentique. Parce que le récit autobiographique est essentiellement rétrospectif, surtout dans le cas d'un récit d'enfance, il utilise traditionnellement le présent pour le commentaire actuel du narrateur et le passé pour tout

234

Ibid. 278.

ce qui appartient à la diégèse.²³⁵ *Enfance*, par contre, se raconte pour la plupart au présent. Le présent appliqué à des faits passés a pour but essentiel, d'après Van Roey-Roux, de les réactualiser, « de donner l'impression d'une redécouverte que le narrateur fait lui-même au moment de la narration ». ²³⁶ Cela s'applique à l'œuvre de Sarraute, d'autant plus qu'elle met l'accent sur le fait que c'est l'émotion qui suscite le souvenir de l'événement, et non pas le contraire. L'utilisation du présent rend plus plausible l'intensité de l'émotion, tout en projetant le lecteur directement dans le passé au moment où l'événement a lieu. Nous pouvons déceler dans *Enfance* les notions essentielles de la définition de l'autofiction fournie par Doubrovsky. Ces éléments se manifestent indubitablement dans l'œuvre, ce qui fait qu'*Enfance* pourrait être classifié comme autofiction plutôt qu'un récit autobiographique.

Tout comme nous pouvons considérer *Enfance* comme autofiction, nous pouvons aussi y reconnaître la « reprise », au sens kierkegaardien du mot. Dans son article intitulé « L'autobiographie comme reprise : l'exemple d'*Enfance* de Sarraute », Barbara Havercroft analyse les formes de reprise qui parsèment le texte de Sarraute.²³⁷ Havercroft explique que la reprise est nécessaire à toute écriture autobiographique. Au sens kierkegaardien du mot²³⁸, la reprise englobe un renouvellement, un mouvement à la fois en arrière et en avant. Toute reprise se dirige vers ce qui a été, mais la reprise au sens kierkegaardien contient également l'énergie du renouvellement et, grâce à cela, elle se

²³⁵ Ibid. 276.

²³⁶ Ibid. 276.

²³⁷ Barbara Havercroft, « L'autobiographie comme reprise : l'exemple d'*Enfance* de Sarraute, » *Tangence* 42 (1993) 131-145.

²³⁸ Søren Kierkegaard, *La reprise* trad. Nelly Viallaneix (Paris : Flammarion, 1990).

dirige aussi vers l'avenir. « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée; car ce dont on a ressouvenir, a été; c'est une reprise en arrière; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant ».²³⁹ Le ressouvenir s'oriente entièrement vers le passé afin de retrouver ce qui a été tandis que la reprise désire également reprendre le passé et le transporter sous une forme neuve vers l'avenir.

Kierkegaard décrit la reprise de la manière suivante : « ce qui est re-pris, a été, sinon, il ne pourrait pas être re-pris; mais, précisément, c'est le fait d'avoir été qui fait de la *re-preise* une chose nouvelle ».²⁴⁰ Contrairement au ressouvenir, la reprise implique un renouvellement. Havercroft note l'importance du mouvement ou du passage qui est inhérent à la reprise kierkegaardienne, mouvement qui pourrait nous faire penser aux mouvements des *tropismes* si essentiels dans l'œuvre de Sarraute. En fait, la reprise selon Kierkegaard provient d'une catégorie religieuse chrétienne comprenant un parcours individuel à travers la vie.²⁴¹ Kierkegaard distingue trois stades dans cette reprise, chaque stade étant signifié/figuré par un représentant spécifique : l'étape érotique et esthétique, incarnée par le jeune amoureux devenu poète ; l'étape éthique, signifiée par Constantin; et l'étape religieuse, représentée par Job.²⁴² L'essentiel est que chaque stade retient sa valeur à tout moment et n'est pas abandonné lorsque nous arrivons au stade suivant, d'autant plus que, le nouveau stade facilite la reconsidération du précédent. Le but ultime de ce parcours, c'est « le recommencement de la vie en tant que recreation spirituelle »²⁴³

²³⁹ Ibid. 65.

²⁴⁰ Ibid. 87.

²⁴¹ Havercroft 134.

²⁴² Ibid. 134.

²⁴³ Ibid. 134.

; c'est un retour sur soi qui serait également un retour à soi. Selon Kierkegaard, avec l'effort spirituel de la reprise, il serait possible de rejoindre une énergie créatrice.

Dans *Enfance*, Sarraute entreprend la tâche de reconstruire les *tropismes*. Elle les réexamine et les réanalyse afin de revivre les sensations et les sentiments qu'elle a ressentis autrefois ou au moment même de la reprise autobiographique. De nombreuses formes de reprise apparaissent dans le texte. La première reprise que Havercroft remarque dans son article est la renonciation effectuée par les deux voix narratives. La reprise conçue par Kierkegaard requiert l'intersubjectivité et le dialogue. Havercroft explique dans son article que, « c'est à travers l'autre, ou soi-même divisé et postulé comme un autre, que la similarité et la discontinuité nécessaires à la vraie reprise se produisent ».²⁴⁴ Selon le dialogisme, concept développé par Mikhaïl Bakhtine, philosophe et théoricien de la littérature, l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet, c'est-à-dire résultant d'interrelations humaines. Le dialogisme est l'interaction qui se constitue entre le discours propre de l'énonciateur et les discours qui lui sont extérieurs, les diverses formes de discours d'autrui. Au lieu de se pencher sur l'analyse des structures de l'énoncé, Bakhtine s'est penché sur l'analyse de l'énonciation. Il a rouvert l'analyse du texte à sa propre extériorité. Selon lui, la conception de l'homme est une « anthropologie de l'altérité » où l'autre joue un rôle essentiel dans la constitution du moi.²⁴⁵ Dans son article, « Dialogisme et polyphonie »,²⁴⁶ Laurent Jenny note les

²⁴⁴ Ibid. 136.

²⁴⁵ Laurent Jenny, *Méthodes et problèmes : Dialogisme et polyphonie* (Genève : Département de français moderne, 2003).

²⁴⁶ Ibid.

multiples formes que la présence de la parole d'autrui peut prendre dans le discours. Il remarque, par exemple, que le narrateur moderne ne se contente pas de décrire les événements d'une histoire comme s'il s'agissait d'un témoignage, mais il entre intimement dans la conscience de ses personnages et « s'en fait l'interprète. »²⁴⁷ Il remarque également la particularité de l'autobiographie à l'intérieur du concept du dialogisme, genre qui favorise la forme de style indirect libre à la 1^{ère} personne. Le récit à la 1^{ère} personne peut présenter des pensées que le narrateur a eues dans son passé ou l'état de conscience qui réinterprète ces pensées « verbalement » au présent. Nous voyons ces deux possibilités dans les deux voix narratives dans *Enfance*, l'une qui reprend les pensées du passé et l'autre, son alter ego, qui représente la conscience qui réinterprète. Dans les romans de Dostoïevski, écrivain admiré par Sarraute, Bakhtine a relevé une autre particularité : non seulement les personnages s'y expriment dans un langage qui leur est propre, mais ils sont dotés d'une autonomie inégalée jusque-là dans le roman.²⁴⁸ « C'est...une pluralité de consciences...[l]a conscience du personnage est donnée comme une conscience autre, comme appartenant à autrui », explique-t-il.²⁴⁹ Dans *Enfance*, la narratrice est un sujet divisé et multiple. Elle est dédoublée en un « je » et sa voix alter ego, une voix qui semble appartenir à quelqu'un d'autre. Le dialogue entre ces deux voix énonciatives met constamment en question les éléments autobiographiques. À travers le dialogue qu'elle partage avec cet « autre », la narratrice s'identifie avec lui. La voix de la narratrice représente en général l'histoire de l'enfance pendant que la voix de l'alter ego

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

remet en question l'exactitude de la narration. La voix critique qui met en question le discours de la voix narrative, et même l'acte de reproduire le souvenir, donne lieu à l'ère du soupçon qui envahit le domaine du récit de soi. Havercroft explique : « la reprise entraîne une (re)négotiation intersubjective où le passé ressurgit dans le présent de l'écriture, tandis que le présent se replonge dans le passé pour le réactualiser et le réinterpréter, même si la reprise des événements et des sensations n'est qu'approximative ».²⁵⁰ Les deux voix travaillent ensemble pour retravailler les énoncés ou les épisodes spécifiques à travers un discours. La voix narrative retient l'émotion ressentie dans le passé et la fait réapparaître dans le présent pour la réexaminer et la remettre en question à travers son dialogue continu avec la voix de l'alter ego.

Une autre forme de reprise que nous remarquons également dans *Enfance* est l'usage récurrent des verbes commençant avec le préfixe « re- ». L'emploi de ces verbes sert à véhiculer le processus de la reprise et à attirer l'attention sur la remémoration.²⁵¹ La répétition des verbes comportant le préfixe « re- »²⁵² met en évidence le mouvement de la reprise, qui est, à la fois, un mouvement en arrière et en avant, ce qui fait que le passé est revitalisé dans le présent de l'énonciation autobiographique. L'emploi du présent, que nous avons vu comme élément essentiel à l'autofiction²⁵³, a pour but, dans le contexte de la reprise, de réactualiser l'histoire racontée. Le présent donne « l'impression

²⁵⁰ Havercroft 137.

²⁵¹ Ibid. 139.

²⁵² Dans son article, Havercroft fait la liste des verbes suivantes comme exemple : revenir, retenir, retrouver, reconnaître, revivre, revoir, relire, ressusciter, reconstituer, repenser, réentendre, ressortir, remettre, recommencer, ressentir, réapparaître et reproduire.

²⁵³ Voir « l'utilisation du présent » à la page 76 ci-dessus.

d'une découverte que le narrateur fait lui-même au moment de la narration ».²⁵⁴ Le travail de Sarraute dans *Enfance*, celui notamment de reprendre ses souvenirs d'enfance, de reconstruire les *tropismes* et de revivre les émotions ressenties comme un enfant, aussi bien que le rôle de la voix de l'alter ego, de remettre en question les émotions et de forcer la narratrice à les repenser et à les réexprimer au présent, se produisent dans le lexique des verbes comportant le préfixe « re- ». Il serait difficile de décrire *Enfance* sans utiliser les nombreux verbes ayant le préfixe « re- », tout comme il serait inconcevable d'imaginer *Enfance* sans ces verbes qui se répètent et qui mettent l'accent sur la reprise et l'acte de se souvenir.

Un autre procédé textuel qui illustre la reprise au sens kierkegaardien est la reprise de certains épisodes dans le récit. Ces scènes reprennent le même thème, la même activité ou les mêmes émotions,²⁵⁵ par exemple, les deux épisodes de récitation de Natacha, une à la maison et une à l'école²⁵⁶, ou bien, les scènes de séparation de sa mère.²⁵⁷ Les différentes attitudes et comportements chez l'enfant, dans une même situation, après un écart temporel et textuel, nous permettent de suivre le parcours intérieur et individuel de celui-ci, parcours auquel Kierkegaard fait référence dans son explication sur la reprise. Ces échos textuels s'orientent vers l'avenir en revenant sur le passé (ce que l'enfant et le lecteur ont déjà rencontré) aux niveaux, d'après Havercroft, du réexamen de soi et de l'écriture.

²⁵⁴ Ibid. 140.

²⁵⁵ Ibid. 141.

²⁵⁶ Sarraute 62-63, 180-181.

²⁵⁷ Ibid. 16, 107, 111, 172-173, 219, 256-258, 259-260.

La dernière reprise que Havercroft note dans son article est celle provenant de l'intertextualité²⁵⁸ dans *Enfance*. Le texte autofictionnel de Sarraute reprend certains éléments de son œuvre littéraire. Cette tendance d'inclure des intertextualités dans la nouvelle autobiographie n'est pas singulière à Sarraute. Dans son article « Le roman comme recherche », Michel Butor remarque que la référentialité renvoie uniquement aux faits matérialisés par d'autres textes et non pas à la réalité extratextuelle.²⁵⁹ Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet ont, tous les deux, écrit leurs autobiographies en se référant à leurs textes antérieurs.²⁶⁰ Robbe-Grillet souligne le contenu autobiographique de son œuvre en reportant d'un texte à l'autre les mêmes motifs et fantasmes.²⁶¹ Claude Simon établissait un véritable dialogue avec ses romans précédents. Il les a « bricolés » en parenthèses et en répétitions d'un texte à l'autre.²⁶² Les renvois intertextuels et les séquences autotextuelles, lorsque le texte renvoie à lui-même, sont les marques de la continuité référentielle dans la nouvelle autobiographie. D'après Lis, les nouveaux autobiographes, en particulier Robbe-Grillet et Simon, ont fait du mélange d'intertextualité²⁶³ et de métatextualité²⁶⁴ un véritable art.²⁶⁵ Sarraute ne se séparait pas

²⁵⁸ Gérard Genette définit l'intertextualité comme : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre. » ; Gérard Genette, *Palimpsestes (La littérature au second degré)* (Paris : Éditions de Seuil, 1982) 8.

²⁵⁹ Michel Butor, « Le roman comme recherche, » *Essais sur le roman* (Paris : Gallimard, 1975) 7-14.

²⁶⁰ Lis 11.

²⁶¹ Ibid. 11.

²⁶² Ibid. 11.

²⁶³ Voir la note 258 ci-dessous.

²⁶⁴ Selon Bernard Magné, la métatextuel est : « l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte donné désigne, soit par dénotation, soit par connotation les mécanismes

de ses collègues en ce qui concerne les renvois intertextuels. Nous pouvons remarquer de nombreuses ressemblances formelles aux textes déjà publiés par Sarraute, tels que les caractéristiques générales (les scènes qui sont centrées sur un énoncé en particulier, les sous-conversations, la structure des phrases indiquant une hésitation, l'emploi des points de suspension et les métaphores biologiques, en particulier « liquides ») aussi bien que les reprises textuelles renouvelées (des passages entiers ou un vocabulaire déjà vus et lus).²⁶⁶ Nous pouvons repérer plusieurs de ces réemplois textuels spécifiques entre *Enfance* et son premier livre, *Tropismes*. Par exemple, dans *Tropismes* Sarraute évoque souvent un silence accompagnant le moment qu'elle décrit : « dans cette chaleur, dans ce silence »²⁶⁷ et « dans ce silence menaçant »²⁶⁸ que nous retrouvons repris dans *Enfance* : « puis, au coup de sifflet [...] ce complet silence ».²⁶⁹ La description d'une cour déserte avec des murs sombres dans *Enfance*,²⁷⁰ reprend la description du début de *Tropismes* où Sarraute décrit les cours sombres.²⁷¹ Nous remarquons aussi les enfants qui se promènent dans les bois dans *Tropismes*²⁷² et Natacha qui fréquente les forêts dans *Enfance*.²⁷³ Lorsque Natacha se promène avec sa bonne, nous nous rappelons une description similaire d'un petit garçon qui se promène avec son grand-père dans *Tropismes*. Dans *Enfance*, Natacha

qui le produisent. » ; Bernard Magné, « Le puzzle, mode d'emploi : petite propédeutique à une lecture métatextuelle de Georges Perec, » *Texte* 1 (1982) 71.

²⁶⁵ Ibid. 11.

²⁶⁶ Havercroft 143.

²⁶⁷ Nathalie Sarraute, *Tropismes* (Paris : Éditions de Minuits, 1957) 10.

²⁶⁸ Ibid. 10.

²⁶⁹ Sarraute, *Enfance* 163.

²⁷⁰ Ibid. 25.

²⁷¹ Sarraute, *Tropismes* 6.

²⁷² Ibid. 33.

²⁷³ Sarraute, *Enfance* 149, 247.

« donne la main pour traverser » la rue²⁷⁴ tout comme dans *Tropismes* où le grand-père « serrait fort, en traversant la rue, la petite main »²⁷⁵ du garçon. L'admiration des filles pour les gens qui rendent visite aux parents est un autre exemple d'une reprise entre *Tropismes* et *Enfance*. La description dans *Tropismes*, « [e]lle aimait tant les vieux Messieurs comme lui, avec qui on pouvait parler, ils comprenaient tant de choses, ils connaissaient la vie, ils avaient fréquenté des gens intéressants... », ²⁷⁶ ressemble à celle d'*Enfance*, « [q]uand je regarde...ces hommes rassemblés autour de la table...je me dis qu'on ne pourrait jamais deviner à quel point ils sont hors du commun, des êtres extraordinaires, des révolutionnaires, des héros [...]. Je les confonds tous dans la même admiration... ». ²⁷⁷ Un dernier exemple est l'image évoquée dans le dernier « chapitre » de *Tropismes* des « poétiques souvenirs d'enfance »²⁷⁸ qui revient sous formes des « beaux souvenirs d'enfance »²⁷⁹ à plusieurs reprises dans *Enfance*. À la différence de Robbe-Grillet ou de Simon, chez Sarraute, ces renvois trouvent « leur pleine expansion au cours de leur réinscription autobiographique ». ²⁸⁰ D'après Havercroft, ce n'est que lors de leur reprise dans *Enfance*, que la signification des passages renvoyés est complètement développée. Ces passages recyclés ne sont pas que de simples ressouvenirs ; ils acquièrent, dans *Enfance*, « un élargissement et un éclaircissement de [leur] sens, au sein

²⁷⁴ Sarraute, *Enfance* 22.

²⁷⁵ Sarraute, *Tropismes* 16.

²⁷⁶ Ibid. 30.

²⁷⁷ Sarraute, *Enfance* 195.

²⁷⁸ Sarraute, *Tropismes* 40.

²⁷⁹ Sarraute, *Enfance* 31, 39, 42.

²⁸⁰ Ibid. 143.

de [leur] nouveau texte ».²⁸¹ En revoyant de nombreux exemples de la reprise, la réénonciation effectuée par les deux voix narratives, l'emploi des verbes ayant comme préfixe « re- », la reprise de scènes à l'intérieur du récit-même et les reprises intertextuelles, nous pouvons estimer l'œuvre autobiographique de Sarraute en fonction de la reprise kierkegaardienne. Le texte de Sarraute, comme le conclut Havercroft à la fin de son article, réussit à « produire la différence tout en reprenant le même ». ²⁸²

CONCLUSION :

Nathalie Sarraute était attirée par les mouvements psychologiques qu'elle a appelés *tropismes* parce qu' « ils ne portaient et ne pouvaient porter aucun nom. »²⁸³ Le *tropisme* se situe entre la sensation préverbale et le langage articulé. Sarraute a voulu traduire cet espace psychique en travaillant avec et dans les mots afin de révéler la réalité derrière les apparences. L'émergence de cette réalité dans son œuvre est souvent effectuée en passant par le dialogue. Pour Bakhtine, le dialogue est le moyen par excellence d'arriver à une connaissance de soi. Il n'est pas étonnant que *Enfance* soit écrit entièrement sous forme de dialogue. L'expression et la réception du dialogue sont essentielles pour Sarraute parce qu'il faut une interaction pour que les *tropismes* puissent se produire. C'est peut-être la raison pour laquelle le dialogue a la suprématie dans le texte de Sarraute et pour laquelle elle a écrit de nombreuses pièces de théâtre : le *tropisme* s'exprime le plus facilement dans le dialogue. De la même façon, une forme particulière

²⁸¹ Ibid. 144.

²⁸² Ibid. 144.

²⁸³ O'Beirne 62.

de narration dans *Enfance* aide à communiquer plus facilement les *tropismes*. Le redoublement du moi crée la place pour le dialogue et alors pour le *tropisme* dans le texte à caractère autobiographique. Cette forme de discours, d'habitude absent dans l'autobiographie, permet à Sarraute de rendre les *tropismes*, tout en abordant ce nouveau domaine d'écriture, la « nouvelle autobiographie ». Le dialogue sarrautien idéal, selon O'Beirne dans son livre *Reading Nathalie Sarraute : dialogue and distance*, est un dialogue où les réponses sont entièrement affirmatives, ce qui neutralise son altérité en redoublant la perspective du locuteur lui-même.²⁸⁴ Dans *Enfance*, la voix de l'alter ego fonctionne en tant que discours de l'Autre. Vers la fin d'*Enfance*, la voix de l'alter ego sert à confirmer le point de vue de la narratrice et à établir le dialogue idéal décrit ci-dessus. Le dialogue entre la narratrice et son alter ego dans *Enfance* se lit comme une conversation à haute-voix qui permet aux *tropismes* de se manifester dans le texte.

Les recherches que j'ai pu mener semblent confirmer mon hypothèse sur la particularité de la dynamique tropistique dans *Enfance*, créée par les particularités de la narration. La narration permet aux *tropismes* d'apparaître sur trois plans différents : les *tropismes* qui concernent la jeune fille du passé, ceux qui apparaissent au moment de la réactivation du passé à travers le souvenir et ceux qui naissent au moment de l'écriture et de l'auto-analyse. Cette configuration crée une dynamique tropistique particulière à *Enfance*. Une autre particularité des *tropismes* dans cette œuvre est le fait qu'ils sont analysés par une voix qui fait partie du texte. *Enfance* engage différemment le lecteur. C'est-à-dire que dans les autres romans de Sarraute, l'analyse des *tropismes* se fait par le

284

Ibid. 221.

récepteur (le critique littéraire plus souvent qu'un lecteur ordinaire, d'ailleurs), au fur et à mesure de sa lecture. Pourtant, dans *Enfance*, c'est la narratrice, avec l'aide de son alter ego, qui revisite les sensations tropistiques. La fictionnalisation de l'histoire accorde aux personnages l'occasion de reprendre les *tropismes* du passé, et l'interaction de la narratrice avec son alter ego suscite l'apparition de nouveaux tropismes, cette fois-ci dans le présent de la narration. La voix critique d'analyse, d'habitude extérieure au texte, s'inscrit ici dans le texte. Analysés par les personnages, les *tropismes* dans *Enfance* créent une sorte d'autoréflexivité. Au lieu d'engager le lecteur ou la critique pour scruter les *tropismes*, le roman commence à se penser lui-même et invite à continuer cette réflexion.

BIBLIOGRAPHIE

- « Sémiotique. » Le Grand Robert de la langue française pour Mac. 2009.
- « Tropisme. » Le Grand Robert de la langue française pour Mac. 2009.
- « Typographie. » Le Grand Robert de la langue française pour Mac. 2009.
- Adert, Laurent. Les mots des autres : Flaubert, Sarraute, Pinget. France : Presses universitaires de Septentrion, 1996.
- Akli, Madaline. Poietics of Autobiography and Poietics of Mind : Cognitive Processes and the Construction of the Self. Texas : Rice University, 2007.
- Angelini, Eileen Marie. « L'écriture de soi » : Strategies of 'Writing the Self' in the Works of Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, and Alain Robbe-Grillet. Providence, Rhode Island : Brown University, 1993.
- Angremy, Annie. « *L'Ere du soupçon* (1956) et le Nouveau Roman. » *Cultures France*. 2009. dealCOM. 5 juin 2009 <<http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/sarraute/05.html>>.
- Baehler, Aline. « Les autobiographies d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute : des fictions motivées. » Dalhousie French Studies 18 (printemps 1990) : 19-30.
- Barnezet, Caren Parrish. The authorial figure in Nathalie Sarraute's *Enfance*, and Assia Djebar's *L'Amour, la fantasia*. Etats-Unis : University of California (Davis), 2006.
- Baude, Michel. « Le monde du silence dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute. » Autour de Nathalie Sarraute. Sabine Raffy et Valerie Minogue. Paris : Les Belles Lettres, 1995. 179-195.
- Bautier, Roger. « Recherches expérimentales américaines sur la 'communication persuasive'. » Linguistique et sémiologie 10 (Lyon : P.U.L., 1981) 203-218.
- Benmussa, Simone. « Les paroles vives. » L'Arc, dossier « Nathalie Sarraute » 95 (1984) : 76-82.
- Benmussa, Simone. Entretiens avec Nathalie Sarraute. Belgique : La Renaissance du Livre, 1999 : 199.

- Berkowitz Gross, Janice. « A Telling Side of Narration : Direct Discourse and French Women Writers. » The French Review 66.3 (février 1993) : 401-411.
- Birdwhistell, Ray. « Paralanguage : 25 Years after Sapir. » Lectures in Experimental Psychiatry. Henry W. Brosin. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1959.
- Bompiani, Ginevra. « La parole en Enfance. » Littérature 118 (juin 2000) : 53-58.
- Botelho, Francisco Motta. Nathalie Sarraute, dépossession et consitution de soi : la structuration narcissique du sujet d'écriture sarrautien. Paris : Université Paris 7, 1990.
- Britton, Celia. « The Self and Language in the Novels of Nathalie Sarraute. » The Modern Language Review 77.3 (1982) : 577-584.
- Brulotte, Gaëtan. « Le Gestuaire de Nathalie Sarraute. » Revue des Sciences Humaines 217 (1990) : 75-95.
- Butor, Michel. « Le roman comme recherche. » Essais sur le roman. Paris : Gallimard, 1975. 7-14.
- Calin, Françoise. « Les voix narratives dans *Enfance* : mise en question – mise en page – de l'autobiographie. » Autour de Nathalie Sarraute. Sabine Raffy et Valérie Minogue. Paris : Les Belles Lettres, 1995. 197-209.
- Cohn, Ruby. « Nathalie Sarraute's Sub-Consciousversations. » MLN 78.3 (mai 1963) : 261-270.
- Contat, Michel. « Serge Doubrovsky : 'Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain.' » Portraits et rencontres (2005) : 231-264.
- Dazord, Noël. « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute. » Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase. Agnès Fontvielle et Philippe Wahl. Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Textes & Langues) 2003. 113-138.
- Driessen, Julie. Jean Paul Sartre's *Les mots* and the 'nouvelles autobiographies' of Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute and Marguerite Duras : A Comparison. Etats-Unis : Louisiana State University, 2005.
- Drucker, Johanna. The Visible Word : Experimental Typography and Modern Art, 1901-1923. Chicago : The University of Chicago Press, 1997.
- Ducrot, Oswald, et Tzvetan Todorov. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris : Éditions du Seuil (coll. Points), 1972.

- Dupont, Jacques. « Corps de l'œuvre, corps à l'œuvre. » Autour de Nathalie Sarraute. Sabine Raffy et Valerie Minogue. Paris : Les Belles Lettres, 1995. 91-100.
- Eigenmann, Eric. « Nathalie Sarraute : The Use of Speech. » Yale French Studies 75 (1988) : 7-10.
- Farasse, Gérard. « Dialogue entre A et B. » Littérature, dossier « Nathalie Sarraute » 118 (juin 2000) : 53-58.
- Favriaud, Michel. « La Ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase. » Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase. Agnès Fontvielle et Philippe Wahl. Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Textes & Langues), 2003. 163-173.
- Gauvin, A. « Julia Kristeva parle d'Antonin Artaud. » 30 juin 2008. Vidéo en ligne. Philippe Sollers. 24 juin 2009
- Genon, Artaud. « Pour une 'Nouvelle Autobiographie.' » *Acta Fabula*. 6.2. été 2005. autofiction.org. 8 juin 2009 <<http://www.autofiction.org/>>.
- Gosselin-Noat, Monique. « *Enfance* de Nathalie Sarraute : les mots de la mère. » Revue des sciences humaines 222.2 (printemps 1990) : 19-30.
- Gosselin-Noat, Monique. « L'inter-dit dans les 'fictions' de Nathalie Sarraute. » Éthiques du tropisme de Nathalie Sarraute. Pascale Foutrier. Paris : L'Harmattan, 2000. 127-151.
- Gosselin-Noat, Monique. « Souvenirs, images, métaphores : le statut de l'image dans les récits de fiction de Nathalie Sarraute. » Nathalie Sarraute et la représentation. Monique Gosselin-Noat et Arnaud Rykner. Lille : Roman 20-50 (Actes), 2005. 213-229.
- Gratton, Johnnie. « Autobiography and Fragmentation : The Case of Nathalie Sarraute's *Enfance*. » Nottingham French Studies XXXIV.2 (automne 1995) : 31-40.
- Genette, Gérard. Palimpsestes (La littérature au second degré). Paris : Éditions de Seuil, 1982.
- Grice, H. Paul. « Meaning. » The Philosophical Review 66 (juillet 1957) : 377-388.
- Havercroft, Barbara. « L'autobiographie comme reprise : l'exemple d'*Enfance* de Sarraute, » Tangence 42 (1993) : 131-145.

- Jacomard, Hélène. « Tropismes alimentaires dans *Enfance* de Nathalie Sarraute. » Mots Pluriels 15 (septembre 2000).
- Jamek, Václav. « De la fraternité du témoin. » Villa Gillet (novembre 1995) : 117-124.
- Jarangelo, Joseph Matthew. From 'Suspicion' to Reanimation : The Complexity of Self-Representation. New York : New York University, 1988.
- Jefferson, Ann. Nathalie Sarraute, fiction and theory : questions of différence. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.
- Jenny, Laurent. Méthodes et problèmes : Dialogisme et polyphonie. Université de Genève : Département de français moderne, 2003.
- Jubinvile, Yves. Les voix-es de l'enfance. Montréal : Université de Montréal, 1993.
- Kapuscinski, Gisèle. « L'écriture autobiographique de Nathalie Sarraute dans *Enfance*. » Simone de Beauvoir Studies XII (1995) : 45-51.
- Kerbrat-Orrechioni, Catherine. L'Implicite. Paris : Armand Colin, 1986.
- Kierkegaard, Søren. La reprise. Trad. Nelly Viallaneix. Paris : Flammarion, 1990.
- Knapp, B.L. « Document. Interview with Claude Simon. » Kentucky Romance Quarterly 6.2 (1969) : 179-190.
- Kristeva, Julia. Semiotikè : recherches pour une sémanalyse. Paris : Éditions du Seuil, 1969.
- Lis, Jerzy. « Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie, » (Université de Brown : Département de philosophie, 2003.)
- Maglica, Céline. La question de l'autofiction à travers les œuvres de Nathalie Sarraute *Enfance*, Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* et Serge Doubrovsky, *Fils*. Bourgogne : Université de Bourgogne, 1998.
- Magné, Bernard. « Le puzzle, mode d'emploi : petite propédeutique à une lecture métatextuelle de Georges Perec. » Texte 1 (1982) 71-96.
- Minogue, Valérie. « Fragments of a Childhood : Nathalie Sarraute's *Enfance*. » Romance Studies 9 (hiver 1987) : 71-83.
- Moussay, Jean-Daniel. « Les mots et leurs malaises. » Autour de Nathalie Sarraute. Sabine Raffy et Valerie Minogue. Paris : Les Belles Lettres, 1995. 149-161.

- O'Beirne, Emer. Reading Nathalie Sarraute : Dialogue and Distance. Oxford : Clarendon Press, 1999.
- O'Callaghan, Raylene. « La nouvelle autobiographie de Nathalie Sarraute et la question du sexe du texte. » Degre Second : Studies in French Literature 13 (décembre 1992) : 51-58.
- Oléron, Pierre. « Études sur le langage mimique des sourds-muets. » Année psychologique 52 (1952) : 47-81.
- Pugh, A.C. « La tentation autobiographique chez les anciens nouveaux romanciers. » La Chouette 19 (novembre 1987) : 32-42.
- Raffy, Sabine. Autour de Nathalie Sarraute. Paris : Diffusion les Belles Lettre, 1995.
- Ramsay, Raylene L. The French New Autobiographies : Sarraute, Duras, and Robbe-Grillet. Gainesville, Florida : University Press of Florida, 1996.
- Récanati, François. Les énoncés performatifs. Paris : Éditions de Minuit, 1981.
- Ricardou, Jean, et Françoise Van Rossum-Guyon. Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Vol 1 : Problèmes généraux. Paris : Union Générale d'Éditions, 1972.
- Ricardou, Jean, et Françoise Van Rossum-Guyon. Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Vol 2 : Problèmes généraux. Paris : Union Générale d'Éditions, 1972.
- Robbe-Grillet, Alain. « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. » L'auteur et le manuscrit. Michel Contat. Paris : Presses universitaires de France, 1991. 37-50.
- Rous Besser, Gretchen. Compte rendu de Enfance, Nathalie Sarraute. The French Review 58.6 1985 : 921-922.
- Sapir, Edward. The Selected Writings of Edward Sapir. Barkeley and Los Angeles : University of California Press, 1949.
- Sarraute, Nathalie. « Le langage dans l'art du roman. » Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous? Simone Benmussa. Lyon : La Manufacture, 1987. 183-202
- Sarraute, Nathalie. Enfance. Paris: Gallimard, 1985.
- Sarraute, Nathalie. L'Ere du soupçon. Paris : Gallimard, 1959.
- Sarraute, Nathalie. Tropismes. Paris : Éditions de Minuits, 1957.

Sartre, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature? Paris : Gallimard, 1964.

Schmutz, Marianne. Enfance de Nathalie Sarraute comme autobiographie. Lyon : Aldrui, 1999.

Shattuck, Roger. « The Voice of Nathalie Sarraute. » The French Review 68.6 (1995) : 955-963.

Siegel, Kristi Ellen. Mother/Body/Text and Women's Autobiography. Milwaukee : University of Wisconsin (Department of French, Italian and Comparative Literature), 1991.

Tomas, Audrey. Enfance ou la poursuite d'un but unique : l'écriture des tropismes. Provence : Université de Provence, 2004.

Van Roey-Roux, Françoise. « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie. » Études littéraires XVII.2 (1984) : 273-282.

Vercier, Bruno. « (Nouveau) Roman et autobiographie : *Enfance* de Nathalie Sarraute. » French Literature Series XII (1985) : 162-170.