

Quelques réflexions sur le discours sarrautien

Résumé: A la dernière étape de sa carrière littéraire, Nathalie Sarraute a créé *Enfance* (1983), l'œuvre, qui ressemble à une tentative de revitaliser l'enfance de l'auteur, mais en réalité, ce roman est le résumé de ses postulats esthétiques, où le problème de discours se révèle parmi d'autres questions importantes. Les sous-textes psychanalytiques de l'œuvre sarrautienne se basent sur les enseignements de Jacques Lacan, d'un psychanalyste français. Selon sa doctrine, le discours littéraire est une tentative d'identifier l'auteur. Le discours sarrautien se base aussi sur la doctrine d'un microbiologiste français, Jacques Monod. D'après ce savant, les sentiments humains, avant de recevoir une forme verbale, se produisent dans le Tropisme préverbal, par une réaction inconsciente de l'être. Le héros principal de *Enfance*, Natasha, est le prototype de l'auteur. A travers les actions et le discours de ce personnage, on peut connaître non seulement l'auteur de ce roman, mais aussi l'homme, en générale.

Mots-clés: discours sarrautien, *Enfance* de Sarraute, Natasha, tropismes, biographie commune.

Abstract: The representative of a 'New Novel', Nathalie Sarraute created her novel «Childhood» (1983) at the last stage her writing career. At first sight, the novel looks like an attempt to revive the author's childhood memories, but actually, «Childhood» is a summary of the writer's esthetic positions, where, alongside other issues, a significant role is given to the problem of discourse.

In the process of researching psychoanalytical subtext in Nathalie Sarraute's work, we can clear see the influence of Jacques' Lacan's teachings. According to this teaching, literary discourse, is the attempt of identifying the author as a subject.

To understand Sarraute's discourse, it is very important to consider a French microbiologist, Jacques Mono and his teaching, according to which the verbal expression of human feelings is prepared during pre-verbal tropism, in the unconscious reaction of the subject.

The main character of «The Childhood» Natasha is the author's prototype, though with the help of his speech and behaviour, N. Sarraute shows us the hidden depths of her own and, generally, human spirit.

Keywords: Sarraute's discourse, *Childhood* of Sarraute, Natasha, tropism, common biography

On sait que Nathalie Sarraute et plusieurs romanciers de cette époque (Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon) ont voulu renouveler une certaine idée de la littérature. Ils ont créé le roman-recherche, qui n'est plus un genre nettement délimité.

On s'est attaqué à l'unité du personnage, la cohérence temporelle et narrative. Ils privilégient la description, pratiquent des jeux métaphoriques, formels et ceux du langage, car leur visée essentielle est l'observation de la création littéraire elle-même. L'auteur de l'œuvre devient un collaborateur du lecteur et l'éduque pour en faire un critique littéraire. (Bloch 213)

Pour Nathalie Sarraute, le personnage du roman, tel qu'on le trouve, par exemple, chez Balzac, avec ses caractéristiques psychologiques et sa ligne de conduite prévisible, est un trompe-l'œil. Selon N. Sarraute, un tel mode de caractère est créé pour la vie courante mais il est faux en profondeur et donc l'objet essentiel de la littérature n'est pas, pour cet auteur, de s'intéresser à des particularités superficielles, mais de décrire les bases mêmes du comportement humain à l'aide du discours et d'autres moyens d'expression. Ainsi le narrateur cherche à reconstituer ce qui se passe à l'intérieur de la conscience des autres. C'est pour ça que Jean Marie Gustave Le Clézio, un grand romancier du XX^{ème} siècle, écrit dans sa lettre adressée à Nathalie Sarraute:

Cela n'est jamais facile de dire pourquoi on aime des livres, mais tout est simple avec vous. Depuis que vous écrivez et donnez à lire vos écrits, ce que vous dites sur le ton de la conversation, qui n'appartient pas à la conversation pourtant, cette fine musique qui

se joue entre les mots, c'est cela justement: la simplicité, l'évidence de votre art. (cité in Calin 102)

On voit que dans cette lettre, Le Clezio souligne le caractère particulier de la conversation sarrautienne, la manière de construire le discours qui rend son texte comme «la musique pénétrante»...

En tenant compte du fait que dans ce roman Nathalie Sarraute nous semble identique à la narratrice, et en même temps à l'héroïne, on pourrait considérer ce roman comme autobiographique. Or rappelons-nous la définition de Philippe Lejeune de ce genre littéraire, qui peut être considéré comme le résumé de quelques positionnements classiques, concernant la théorie de la littérature: «L'autobiographie est le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (in Yanoshevsky 89). On peut dire que le but de Nathalie Sarraute est de raconter un peu de sa propre enfance et de saisir, à travers elle, des choses connues, inconnues ou méconnues. Comme l'auteur dit elle-même, elle s'intéresse à l'étymologie latine du mot *infans* qui est celui qui n'a pas encore accès aux mots; c'est le moment où l'on flotte entre l'impression et la sensation, dans ce flou que l'on essaye de cerner, d'appivoiser. «J'ai voulu décrire un enfant, précisera-t-elle, par les épisodes les plus anonymes d'une vie, les plus communs à tous, tout en échappant aux stéréotypes sur l'enfance» (Sarraute 72).

Ce refus de Nathalie Sarraute de caractériser son récit comme autobiographique, s'appuie sur une conception selon laquelle il faut tout dire sur soi et sa vie pour tenter de dire le «vrai commun», mais dans une perspective éthique et esthétique. Ainsi, dans la conversation avec un intervieweur, qui lui fait remarquer qu'elle n'écrit qu'à partir d'une expérience personnelle, Nathalie Sarraute répond: «Je suis sûre que mon œuvre recouvre l'expérience commune, puisque tout le monde me ressemble. Je suis certaine que, sur un plan précis, à un niveau également précis, nous nous ressemblons tous, que nous avons tous ces mouvements intérieurs, qui tentent de transmettre en discours» (Clayton 58). On doit dire que l'écrivain a atteint son but – à travers le discours, qui n'appartient qu'à l'œuvre de Sarraute, le lecteur peut retrouver sa propre enfance. C'est pour quoi *Enfance* de Nathalie Sarraute n'est pas une autobiographie mais «une biographie commune». Tout cela va devenir plus clair si l'on compare ce roman à l'œuvre du même nom de L. Tolstoï. Il y dépeint l'histoire de sa propre enfance. C'est un récit, dont le temps est fortement prolongé par de

longues descriptions et narrations, tandis que l'*Enfance* de Nathalie Sarraute est construite sur les dialogues très courts. Souvent, ils sont remplacés par des monologues, sous-conversations et répliques, qui révèlent les caractères extraordinaires dans le subconscient. *Enfance* de L. Tolstoï est le récit linéaire, raconté par les séquences d'événements, tandis que le roman de Sarraute se compose de 70 fragments courts, dont chacun est le récit indépendant et en même temps – une partie d'une seule œuvre. Alors que l'intrigue classique emboîte événements extérieurs et actions individuelles, dans le roman de Sarraute, la subjectivité règne en réglant l'événement à sa répercussion psychique: un mot, un geste où une seule phrase deviennent des faits. Le temps extérieur ne compte plus; le décor est fragmentaire, mais il est lié à l'affectivité du personnage. Dans un passage du livre, nous voyons la petite Natasha, désespérée par une lettre de sa mère, qui pense que plus jamais elle ne pourrait se confier à personne et, de plus, elle sentait toujours la distance avec son père, mais quand le père sort son mouchoir et essuie ses larmes avec les mains tremblantes et dit: «Va te coucher, ne t'en fais pas... tu verras, dans la vie, tôt ou tard, tout s'arrange...» (Sarraute 48), à ce moment-là, et pour toujours, un lien invisible que rien n'a pu détruire, les a attachés l'un à l'autre: «Je ne sais pas exactement ce que mon père sentait, mais moi, à cet âge-là, je n'avais pas neuf ans, je suis sûre que tout ce qui petit à petit s'est révélé à moi, au cours des années, qui ont suivi, je l'ai perçu d'un coup, en bloc...» (Sarraute 116).

Comme le «nouveau roman» a brisé les limites entre le roman et la recherche scientifique, on peut dire, que le problème du discours sarrautien devrait être examiné en tenant compte des positionnements fondamentaux de l'auteur du point de vue psychanalytique, biologique et littéraire. Le discours sarrautien, qui est un reflet de sa vision du monde, se base sur les concepts psychanalytiques, répandus au début du XX^{ème} siècle. Il est évident que les sous-textes psychanalytiques de l'œuvre sarrautienne sont inspirés par les enseignements de Jacques Lacan, d'un psychanalyste français. Selon sa doctrine, le discours littéraire, qui est étroitement lié au discours linguistique, est une tentative d'identifier l'auteur. Le discours révèle le motif inconscient de l'action qui est le mélange des trois couches fondamentales de sentiments humains: imaginaire, symbolique et réel. Lorsque Lacan avance la théorie de ces trois ordres, il le fait en s'appuyant sur ses réflexions concernant la nature non du langage en général, mais de l'humain, de l'être parlant. Le fait d'apprendre le langage nous coupe en quelque sorte du monde: ainsi naît le Réel, ce qui ne peut être nommé, ce

qui ne relève pas du langage. Le langage dans lequel nous naissons, contient des valeurs, il organise le monde dans lequel nous vivons avant même que nous soyons nés. Cette dimension organisatrice et de distribution de la valeur, Lacan l'appelle le *Symbolique*. Quant à la couche *Imaginaire*, il désigne la manière dont le sujet se perçoit par le truchement des autres et du langage dans lequel il se trouve. C'est-à-dire, le discours littéraire est comme une variation de trois composantes dont l'auteur est représenté comme une personne et, dans notre cas, comme le personnage principal. Ces variations, d'après Lacan, sont: Imaginaire + Réel = La haine; Réel + Symbolique = L'ignorance; Imaginaire + Symbolique = L'amour (in Yanoshevsky).

En lisant l'œuvre de Sarraute nous voyons que toujours, quand les couches d'Imaginaire et de Réel se coïncident dans l'inconscient de l'enfant, Natasha, l'héroïne du récit, répond avec la haine à tous ceux qui détruisent son Tour de rêves par leur réalisme indifférent. Par exemple, un de fragment du roman commence par le récit de l'enfant à la première personne: «Je ne fais rien, je rêve assise à une grande table dans un jardin pelé, aux environs de Paris, où nous passons l'été» (221). On voit que la fille est libre, heureuse et le mot, qui exprime son état spirituel et physique, est «le bonheur». Malgré l'absence de sa maman, Natasha est contente de sa vie, d'être auprès de son père, qui est, à son avis, intelligent et chaleureux, mais voilà, quand Adèle (la bonne, qui s'occupe de Lili, de la petite sœur de Natasha) lui demande de lui passer des ciseaux et lui dit: «on ne t'a pas appris, chez ta mère, comment on doit passer des ciseaux?» (153), Natasha sent qu'elle n'est pas chez elle, elle habite avec des inconnus. À partir de ce moment, elle sent que le monde est fragmenté et l'enfant se rend compte qu'il y a un autre monde – *chez ta mère* – et le monde d'ici... Soudain le mot *malheur* démarre du fond du subconscient de l'enfant. En lisant le texte, on voit comment la phrase d'Adèle a provoqué la haine par la coïncidence d'imaginaire et de réel dans le monde inconscient de l'enfant (imaginaire + réel = la haine). La somme d'imaginaire et de réel est représentée dans un extrait, où Natasha est frappée par le fait qu'elle ne vivra plus dans sa chambre à coucher et que désormais, sa petite sœur avec la bonne viendront y vivre. Dans cette pièce, il y avait les objets qui gardaient les souvenirs sur sa mère. L'enfant y rêvait des jours, quand maman et papa vivaient ensemble... Et maintenant, quand la bonne de sa petite sœur l'a regardée d'un air de grande pitié et qu'elle a dit: «Quel malheur quand même de ne pas avoir de mère» (187), le mot «malheur» frappe la conscience de l'enfant et la haine l'embrase: «Je reste quelque temps sans bouger, recroquevillée au

bord de mon lit... Je ne me souviens pas que cela me soit arrivé avant. Mais combien de fois depuis ne me suis-je évadée hors des mots qui s'abattent sur vous et vous enferment dans la haine» (122).

Le discours sarrautien est réalisé souvent par *des paroles sacrées*, par un monologue, un dialogue ou par une conversation polyphonique, qui se déroule machinalement, sans y penser. On peut y trouver la trace de la théorie lacanienne, dont le psychanalyste français nous propose la métaphore d'un hamac: «L'homme qui naît à l'existence, a d'abord affaire au langage. C'est une donnée. Oui, l'enfant à naître est déjà, de bout en bout, cerné dans ce hamac de langage qui le reçoit et en même temps l'emprisonne» (cité in Gosseline 201).

Pour notre héroïne, les paroles qui l'emprisonnent se forment comme des phrases. Ce sont, par exemple: «Si tu touches à un poteau, tu meurs»... «Vera est bête!» (128) (ce sont les mots dits par la mère de Natasha. L'enfant se souvient de ces mots sans aucune raison). Ou bien: «Tu as entendu ce qu'a dit le docteur? Tu dois mâcher les aliments jusqu'à ce qu'ils deviennent aussi liquides qu'une soupe...» (57). Ce sont les mots d'un dialogue entre la mère et sa fille, mais dans un autre fragment on lit que Natasha est dans la salle à manger et prend ses repas avec les enfants. Elle reste assise près de la table assez longtemps, parce qu'elle se souvient de cette phrase, qui est formée comme une tirade, monologue intérieur. Elle ne peut pas comprendre pourquoi, mais elle continue à mâcher. Les mots sacrés, dits par sa mère, sont devenus mots-symboliques, qui égalent à l'ignorance du point de vue de la réalité (réel + symbolique = l'ignorance).

Ainsi, Natasha, étant à l'école, ne peut pas comprendre la raison de sa commotion immédiate en entendant les noms de quelques écrivains. Mais l'auteur nous montre que c'est à cause du souvenir d'un jeu «Le quatuor des écrivains» qu'on jouait dans la famille de Natacha, quand ses parents étaient sortis ensemble:

Sur chaque carte blanche il y a le portrait d'un écrivain... on distribue les cartes, on jette les dés pour savoir qui va commencer, et puis celle que le sort a désigné s'adresse à l'une des autres: Donne-moi Tourguéniev: *Pères et fils*. L'autre tend sa carte. Et maintenant... d'un ton plus assurré... tu vas me donner Tolstoï: *Anna Karénine*. Merci. Alors maintenant donne-moi encore Tourguéniev: *Récits d'un chasseur*... Je ne l'ai pas... (71)

En entendant les noms des écrivains, devenus symboliques pour l'enfant, l'ignorance l'envahit et la rend heureuse.

Dans le récit de Sarraute, on peut trouver les extraits, où le temps à raconter (le temps où se passe l'action) et le temps imaginaire (le temps où se confondent le passé provoqué par des symboles, phrases enchaînées aux souvenirs du passé, et le présent) se coïncident dans un plan narratif. Dans un des fragments du récit, Natasha nous raconte son départ dans la ville de son oncle Gricha. C'est le moment que l'auteur nomme comme des «beaux souvenirs d'enfance». Natasha est assise près de sa maman dans une voiture tirée par un cheval. Ils cahotent sur une route poussiéreuse et l'imagination de l'enfant s'anime. Elle sent que, plus que jamais, elle aime sa mère, son oncle, sa tante, le cocher et même cette route poussiéreuse. «Ce vers quoi nous allons, ce qui m'attend là-bas... Et comment ne pas s'enorgueillir d'avoir eu des parents qui ont pris soin de fabriquer pour vous, de vous préparer de ces souvenirs en tout point conformes aux modèles les plus appréciés, les mieux côtés? Je les aime beaucoup... (89), (imaginaire + symbolique = l'amour).

Les sentiments de la fille, à qui est consacré le livre entier, sont liés au fait qu'elle est constamment en train de rêver d'une vie avec sa mère, alors qu'elle vit avec la belle-mère. La coïncidence des plans imaginaires et réels qui provoquait toujours la haine envers Vera (sa belle-mère), se termine par une phrase, prononcée par sa belle-mère pleurante: «Ne t'inquiète pas, ce n'était rien, je vais bien. Ce soir-là, ils avaient eu l'air de bien s'entendre... alors pourquoi? d'où cela était-il venu?» (102), (imaginaire + symbolique = l'amour).

La pensée de Lacan est une théorie du désir humain et en même temps celle du langage. La structure du langage, pour Lacan, se base sur l'inconscient et il correspond à un ensemble de processus actifs et c'est pour ça que dans l'esthétique de Nathalie Sarraute, la théorie de Lacan est liée à la conception de Jacques Monod, d'un microbiologiste français. D'après ce savant, les sentiments humains, avant de recevoir une forme verbale, se produisent dans le Tropisme préverbal, par une réaction inconsciente de l'être. Le mot Tropisme appartient au lexique de la biologie. Il désigne une réaction d'orientation ou de mouvement causée par des agents physiques. Nathalie Sarraute les définit chez ses personnages, comme des mouvements d'élan ou de recul. Les tropismes sont l'objectif majeur de l'auteur. Elle les définit chez les êtres humains comme «d'infimes mouvements d'élan ou de recul, de soulagement ou de crainte, de satisfaction ou d'amertume que le propos des autres font naître au plus secret des consciences. Ainsi nous réagissons à un mot, une intonation, une atmosphère ou un geste» (116).

Ainsi, nous voyons comment Natacha réagit à un mot (la mère, qui n'est pas contente de rester longtemps toute seule près de sa fille malade, dit qu'elle est fatiguée. Natasha s'enfonce dans son lit machinalement), à une intonation (le papa de Natacha parle à ses parents d'un air furieux. L'enfant reste figée, elle ne répond pas à des mots tendres de ses grand'parentes), ou à un geste (le père serre dans ses bras l'enfant qui pleure et lui essuie les larmes avec le mouchoir. Pour Natacha la vision du monde est changée).

Souvent, pour mieux s'exprimer, Natasha utilise les phrases dans d'autres langues. Par exemple en allemand: «Nein, das tust du nicht» (128). Ou bien – «Ich Wer des zerreißen». (176). En ce moment, l'enfant veut déchirer le dossier d'un canapé recouvert d'une soie. Le mot «zerreißen» rend un son sifflant, féroce et de cette manière-là les pouvoirs des mots s'élargissent en expriment la vraie intention de l'enfant, son attitude négative envers quelques circonstances.

On voit que la sélection des paroles et le discours sarrautien reposent sur quelques critères (comme cela se fait dans le premier récit de Natacha à l'école). Cela relève du hasard, des mécanismes complexes de la mémoire et de l'inconscient. Mais leur enchaînement basé sur le discours sarrautien construit le livre, narre plus ou moins une histoire. On entre alors dans le domaine de l'art conscient et maîtrisé: «Les mots me guident dans mes choix. En tout cas, ce sont des mots dont l'origine garantit l'élégance, la grâce, la beauté...» (145).

C'est peut-être pour ça que Jean Marie Gustave Le Clézio écrit dans sa lettre:

En lisant *Enfance*, ce qui me touche, c'est cette attention extrême portée au langage, au discours des personnages, et ce sentiment d'exil qui est peut-être celui que je ressentais confusément dans mon enfance. Ainsi vous nous montrez ce pays du langage, comme un lieu terrestre où la jeunesse ne finit pas. Grâce à votre livre, l'on retrouve le chemin de cet émerveillement». (cité in Calin 301).

Et pour conclure, on peut résumer quelques moyens qui sont utilisés pour la construction du discours sarrautien. Ce sont: le monologue intérieur; le dialogue interne; le changement du genre grammatical; une réplique dans une langue étrangère (pour mieux s'exprimer, Natacha utilise souvent les phrases en allemand); la façon, la manière de parler; la réaction sur une action; le rappel involontaire, associatif; la narration à la première personne; le dialogue; le rappel des paroles sacrées, obsessives; le changement du pronom personnel; la conversation; la sous-conversation (la première

personne connecte la deuxième et la troisième personnes, quand la première ne se souvient plus de qui il s'agit), la narration avec le pronom indéfini au lieu de défini; la narration fragmentée. Il se pourrait qu'il y ait d'autres particularités du discours sarrautien mais sur la base de cette recherche, on peut dire que l'héroïne principale de *l'Enfance*, Natasha, est le prototype de l'auteur. À travers les actions et le discours de ce personnage, on peut connaître non seulement l'auteur de ce roman, mais aussi les sentiments que les gens éprouvent en général: la haine, l'ignorance et l'amour.

Bibliographie

- Bloch, Béatrice, *Le Roman contemporain – Liberté et plaisir du lecteur (Butor, Pinget, Sarraute...)*, Paris, L'Harmattan, «Littératures», 1998.
- Calin, Françoise, *La Vie retrouvée. Etude de l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*, Paris, Situations, 1976.
- Clayton, Alan J., *Nathalie Sarraute ou le tremblement de l'écriture*, Paris-Caen, Archives des lettres modernes, 1989.
- Gosselin, Monique, «*Enfance*», de Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 1996.
- Lacan, Jacques, *Séminaire, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, «Essaïm», 2006.
- Monod, Jacques, *Le hasard et la nécessité, Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1970
- Newman, Anthony S., *Une Poésie des discours. Essai sur les romans de Nathalie Sarraute*, Genève, Droz, 1976.
- Sarraute, Nathalie, *Enfance*, Texte intégral, dossier, Paris, Gallimard, 1995.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1997.
- Yanoshevsky, Galia, *Les Discours du Nouveau Roman – Essais, entretiens, débats*, Presses Universitaires du Septentrion, Perspectives, 2006.