

Sous l'emprise d'une parole incantatoire

LINA AVENDAÑO ANGUIA

Universidad de Granada

Résumé:

Dans le quinzième des *Tropismes*, par le biais de l'imparfait —temps de la fiction par excellence—, Nathalie Sarraute plonge le lecteur dans un univers d'illusion qui pousse à lire le texte comme pure fantaisie. Aussi, attachées à l'imagination d'un sujet de conscience *hypersensible*, les paroles d'autrui, porteuses d'une charge émotive pénétrée autant de violence que de séduction, occupent-elles le devant de la scène. Car c'est bien sous la pression de leurs tons, de leurs résonances et de leurs modulations que se laisse voir la véritable intrigue faite de mouvements imperceptibles, indicibles mais «qui existent chez tout le monde et peuvent se déployer chez n'importe qui» (Sarraute). L'écriture entraîne donc le lecteur dans ce domaine inexploré où toute identité se trouve diluée et vers lequel l'auteur, comme dans une rumination à vide, revient au cours de toutes ses œuvres.

Mots clefs: tropisme, sous-conversation, dialogue, parole incantatoire, sujet de conscience.

Resumen:

En el decimoquinto de sus *Tropismos*, con el uso del imperfecto, tiempo propio de la ficción, Nathalie Sarraute adentra al lector en un universo irreal que lleva a leer el texto como pura fantasía. Originadas en la imaginación de un ser *hipersensible*, las palabras del otro, con una carga emotiva tan impregnada de violencia como de seducción, acaparan el protagonismo. Y, efectivamente, del tono de las palabras, surge la auténtica fábula compuesta con sutiles movimientos interiores a los que no se les puede aplicar ningún nombre pero que existen en cada uno de nosotros. La escritura conduce al lector hasta ese universo no explorado en el que cualquier identidad se diluye y hacia el cual el autor vuelve en todas sus obras.

Palabras clave: tropismo, “sub-conversación”, diálogo virtual, palabra embaucadora, sujeto perceptivo.

Summary:

In the fifteenth of *Tropismes*, narrated in a past tense, Nathalie Sarraute enables the reader to reach an unreal universe through a story full of imagination. Originated in the mind of a hypersensitive subject, the strange words of other beings, imbued with charm as well as violence, become protagonists. In fact, their tone creates the real plot, made of imperceptible unspeakable movement, which is in each and every one of us.

key words: tropism, “sub-conversation”, virtual dialog, cajoling word, sensitive subject.

Sans toutefois se combiner, une série de textes autonomes agencent *Tropismes*¹ de Nathalie Sarraute, offrant l'image d'un récit divisé en morceaux, en mouvements intérieurs, constamment repris dans la fiction. Chaque fragment inaugure une nouvelle sensation qui se déploie au seuil de la conscience et incarne, de ce fait, l'essence même de l'écriture sarrautienne, le germe dont le mûrissement s'étend sur tout le travail de l'auteur: «premier élan, impulsion donnée à tout ce que j'ai écrit par la suite», dira-t-elle (1995: 62). De tous ses livres, que *Tropismes* soit le seul que Nathalie Sarraute ait osé relire² nous incite à revenir sur le quinzième texte dans l'édition de la Pléiade des *Oeuvres Com-*

¹ Pour référer à *Tropismes*, nous utiliserons le sigle *T*. Tiré de la biologie, le terme *tropisme* fait allusion chez Nathalie Sarraute à une «réaction élémentaire à une cause extérieure; un acte réflexe très simple» (*Petit Robert*). Pour l'auteur, il s'agit de «mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'ils n'est pas possible de définir. Comme, tandis que nous accomplissons ces mouvements, aucun mot —pas même les mots du monologue intérieur— ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont, produisant en nous des sensations souvent très intenses, mais brèves, il n'était possible de les communiquer au lecteur que par des images qui en donnent des équivalents et lui fassent éprouver des sensations analogues». (Sarraute, 1956: 8-9).

² Ce texte inédit jusqu'en 1995 accorde toute son importance à ce premier ouvrage: «Je suis un lecteur trop critique pour oser relire mes propres livres. Le seul pourtant auquel, de temps en temps, je reviens, sans même avoir besoin de le rouvrir, car je me souviens bien de certains passages, c'est le tout premier que j'aie écrit: *Tropismes*».

plètes, à peine deux pages traversées de fascination, d'intimidation, de domination, autant d'effets de séduction livrés en trompe l'oeil. Car le but n'est pas de représenter une scène sous l'illusion référentielle ni d'y afficher un nom carentiel comme toute étiquette et donc insuffisant à rendre les imperceptibles tremblements qui hantent le sujet de conscience³. Le projet d'écriture enjoint surtout le lecteur à effacer «l'image exacte à première vue et séduisante» (UP: 947)⁴, celle d'«une jeune fille toute déférente, un peu intimidée, mais frétilante» (T: 21) à l'idée de tenir compagnie à un vieux monsieur «si savant» (ibid.). L'intérêt se centre plutôt sur la hantise d'une parole suspecte. Porteuse de platitudes, son pouvoir de fascination provient de tout ce qu'elle est inapte à signifier, de «ces espaces vides en elle où quelque chose qui ne peut trouver sa place nulle part [...], quelque chose d'invisible, d'impondérable, d'impalpable est venu s'abriter» (UP: ibid.). Visant à atteindre autrui, la parole s'avère être, grâce aux modulations qu'elle adopte, l'acte de projection dont seule importe la trajectoire propagatrice d'une intention ou d'une charge émotive pénétrée autant de violence que de séduction. Le malaise qui en résulte envahit des rapports destinés à se jouer sur un tour de force. En conséquence, la rencontre est soumise aux tensions qu'impose une parole dominatrice aux effets incantatoires —celle du vieux monsieur. S'instaure un rituel où la jeune fille *hypersensible*, cette *écorchée vive* chère à l'auteur, à l'affût d'une communion souhaitée et refoulée à la fois, mais vouée à l'échec, envisage un réseau d'approches manquées. Engouffrée dans sa vision particulière, elle s'y perd, devient elle-même victime de ce contact convoité. Se sentant prise dans la parole implacable de l'autre, elle adopte

Il me semble alors que je revois les premières fines craquelures dans le mur épais, tout lisse, qui autrefois m'entourait et d'où un jour quelques gouttes d'une substance inconnue pour moi avaient filtré. Depuis, je n'ai fait que m'efforcer d'élargir ces craquelures.

Quand, au cours de mon travail, il me semble, tout à coup, qu'à mon insu le mur s'est refermé, recouvrant la substance fluide, je la retrouve aussitôt dans un de ces premiers Tropismes —comme une gouttelette détachée d'une masse énorme que je n'aurai jamais fini de capter— et je retrouve aussi la spontanéité, la candeur confiante de ce premier élan, de cette impulsion donnée à tout ce que j'ai écrit par la suite» (Sarraute, 1995: 62)

³ Le sujet de conscience est à interpréter dans le sens que lui accorde Alain Rabatel, c'est-à-dire, comme «responsable des pensées, paroles ou perceptions représentées» (Rabatel, 1999: 49).

⁴ Les sigles réfèrent à l'ouvrage de Nathalie Sarraute, *L'Usage de la parole* publié dans les *Oeuvres Complètes* de l'édition de La Pléiade. Souvent l'auteur révèle, par le biais de commentaires qui parsèment ses romans, les secrets de son écriture, la voie à suivre. Voilà pourquoi nous faisons appel ici à ces fragments de *L'Usage de la parole*, qui nous semblent clarifiants.

l'image puérile que celui-ci plaque sur elle. Et alors qu'elle continue à «frétiller doucement, toujours avec son petit sourire poli» (T: 22), elle ne peut s'empêcher de prendre «l'expression d'attente quêtuse» (ibid.) qui a pour effet d'accroître le sentiment de harcèlement. L'action pressante des paroles finit par être ressentie comme l'acte sadique par lequel l'interlocuteur «serr[e] de plus en plus» (ibid.). Mais cette interprétation semble sans doute trop aisée et manifeste. Ne pourrait-on pas voir, dans l'allusion à *Vanity Fair* où la jeune fille avoue connaître l'œuvre, un effet retors chez l'auteur de *L'ère du soupçon*? Le profil de l'apparente victime ne serait-il pas contredit par l'ombre d'une Rebecca Sharp peu scrupuleuse qui n'hésite pas à user de son pouvoir de séduction pour arriver à ses fins? Puisque l'on sait que chez Nathalie Sarraute toute réalité est labile, voire contradictoire, il ne serait peut-être pas déraisonnable d'établir un parallélisme, ne fut-ce que vague, entre ces deux femmes⁵.

À vrai dire, rien⁶ ne se passe, si ce n'est l'invention d'un entretien entre deux personnes. Leur rapprochement ou leur éloignement, de l'ordre du ressenti, sous-tendu de remous, engage, soutient, alimente ou interrompt la conversation déployée dans le non-dit. Les paroles du vieux monsieur affleurent et fusent, traversent l'imagination de la jeune fille qui voit, croit voir ou ressentir une agression dans l'écho de la voix envoûtante. Ainsi, les dialogues n'obtiennent-ils leur justification que sous l'emprise d'une perception sans laquelle ils ne sauraient exister. Car, comme l'affirme Françoise Asso, «l' 'imaginaire' prend toujours davantage la forme de l'extériorité, renforçant paradoxalement l'isolement de chaque sujet qui en arrive à ne plus connaître d'autre dialogue que celui qu'il imagine». (1995: 82). Dès lors, attrapées dans⁷ les rets de l'imagination, les paroles non réelles, rapportées entre guillemets, possèdent, par leur vraisemblance, la faculté de susciter une scène probable vécue dans l' «intériorité instinctive, non réfléchie» (Newman, 1976: 104) du sujet réceptif. La scène intérieure s'érige

⁵ Thackeray, un auteur qui cherchait à faire un roman sans héros, interpelle sans doute Nathalie Sarraute qui prétend elle aussi rompre les conventions du roman traditionnel.

⁶ Affirmation que confirment ces propos de l'auteur: «Un monsieur vient dîner chez des amis; la jeune fille de la maison vient lui tenir compagnie quelques instants. Elle le respecte, elle l'admire; il l'interroge sur ce qu'elle est en train de faire: elle va passer les vacances en Angleterre, elle s'intéresse à la littérature anglaise, et il lui pose des questions sur l'Angleterre [...] Qu'est-ce qui se passe? Absolument rien. Elle éprouve un assez vif malaise» (Propos tirés du film *Portrait de Nathalie Sarraute* réalisé par Simone Benmussa et cités par Rykner [2000: 136-137]).

⁷ Pour une étude plus approfondie des paroles rapportées dans l'oeuvre sarrautienne, notamment dans *Planétarium* et *Martereau*, cf. Newman, [1976: 91 et sq].

en «lieu objectif à interpréter comme le grossissement de ce qui se passe dans l'instant entre une parole et sa réponse» (ibid.). Mais puisque le narrateur peut «facilement inventer des paroles du même ordre, les plus banales qui soient... de celles que deux personnes [...] peuvent échanger au cours d'une rencontre quelconque» (UP: 947), l'exactitude des paroles proférées s'avère sans importance. Ne compte que l'impression de tyrannie qu'elles donnent. Et cet usage «impressionniste des guillemets» (Asso, 1995: 87)⁸ manifeste surtout l'intention de signaler qu'une parole est adressée. Isolant le groupe de mots, les signes typographiques contribuent donc à rendre une conversation type, foyer d'une prise de contact conforme aux conventions. Ainsi, les platitudes du vieux monsieur figurent-elles une condescendance détachée et un empressement d'où ne sont pas absentes les taquineries:

«Tiens! Vous voilà! Eh bien, comment allez-vous donc? Et comment ça va-t-il? Et que faites vous? Que faites-vous de bon cette année? Ah! Vous retournez encore en Angleterre? Ah! Oui?».

Elle y retournait. Vraiment, elle aimait tant ce pays. Les Anglais, quand on les connaissait...

Mais il l'interrompait: «L'Angleterre... Ah! oui, l'Angleterre... Shakespeare? Hein? Hein? Shakespeare. Dickens. Je me souviens, tenez, quand j'étais jeune, je m'étais amusé à traduire du Dickens. Thackeray. Vous connaissez Thackeray? Th... Th... C'est bien comme cela qu'ils prononcent? C'est bien comme cela qu'on dit?» (T: 22)

alors que la politesse obséquieuse de la jeune fille trahit la complaisance:

«Mais oui, je crois que c'est bien ainsi. Oui. Vous prononcez bien. En effet, le Th... Tha... Thackeray... Oui, c'est cela. Mais certainement, je connais *Vanity Fair*. Mais oui, c'est bien de lui». (Ibid.)

⁸ «Ainsi peut-on dire, pour en finir avec la question des marques de discours rapporté comme permettant de distinguer le réel et l'imaginaire, que ces marques auxquelles Nathalie Sarraute semble d'abord recourir pour distinguer la sous-conversation de la conversation sont souvent, dès ses premiers livres, utilisées de cette manière un peu particulière que nous avons appelée 'impressionniste', et indiquent alors simplement que des paroles, [...] ont été effectivement prononcées; puis que à partir des *Fruits d'Or*, cet usage à la fois systématique et souple des guillemets sert à indiquer une limite qui ne cesse d'être franchie, soit que le discours intérieur, dispensant de la conversation, prenne sa place, soit qu'il fasse progresser la conversation réelle dont, cependant, il se laisse distinguer, [...] soit que, jouant avec ses propres règles, le texte donne comme extérieure une parole intérieure» (Asso, 1995: 92-93).

Mais, si liée au rythme et au ton de la voix, une certaine tension se laisse sentir, c'est que la conversation effective et concrète s'est effacée au profit de la sous-conversation⁹. L'«acte insolite et monstrueux» (Sarraute, 1956: 121) cède ici au geste anodin, signe avant-coureur d'un mouvement intérieur dont le dialogue est l'aboutissement. Chaque réplique est effectivement précédée d'une gestuelle qui la génère:

Il se soulevait péniblement: «Tiens! vous voilà! [...]
 Mais il l'interrompait: «L'Angleterre... Ah! oui. L'Angleterre [...]
 [Elle] souriait toujours aimablement: «Mais oui, je crois que c'est bien ainsi.
 [...]
 Il la tournait un peu pour mieux la voir: «Vanity Fair? Vanity Fair? Ah, oui, vous en êtes sûre? Vanity Fair? C'est de lui?» [...]
 Il serrait de plus en plus: «Et vous allez par où? Par Douvres? Par Calais? Dover? Hein? par Dover? C'est bien cela? Dover?» [...]
 Il allait continuer sans pitié, sans répit: «Dover. Dover. Dover? Hein? Hein? Thackeray? Hein? Thackeray? L'Angleterre? Dickens? Shakespeare? Hein? Hein? Dover? Shakespeare? Dover?» tandis qu'elle chercherait à se dégager [...] et répondrait d'une voix tout juste un peu voilée: «Oui, Dover, c'est bien cela. [...]. (T: 21-22)

Que les paroles affluent, vivement¹⁰, et voilà que des remous se déploient, propulsent d'autres paroles dans un jeu d'actions et de réactions. Or, à l'insu de la victime, les paroles perçues deviennent «l'arme quotidienne, insidieuse et très effective, d'innombrables petits crimes» (Sarraute, 1956: 122). En effet, la sous-conversation se doublant d'une sous-action¹¹ conduit à cette scène de viol:

⁹ «Si on ne peut dire le tropisme, on peut en désigner le lieu. C'est ce que fait Nathalie Sarraute au travers de la sous-conversation. Explorant ce qui se cache derrière la parole, la romancière dramaturge remonte aux sources du Moi jusqu'à ce domaine réservé où s'accomplit l'étrange opération alchimique qui constitue la naissance d'une conscience, voire d'un fœtus de conscience». (Rykner, 2000: 136).

¹⁰ «Car rien n'égale la vitesse avec laquelle [les paroles] touchent l'interlocuteur au moment où il est le moins sur ses gardes, ne lui donnant souvent qu'une sensation de chatouillement désagréable ou de légère brûlure, la précision avec laquelle elles vont tout droit en lui aux points les plus secrets et les plus vulnérables, se logent dans ses replis les plus profonds, sans qu'il ait le désir ni le moyen ni le temps de riposter. Mais déposées en lui, elles enflent, elles explosent, elles provoquent autour d'elles des ondes et des remous qui, à leur tour, montent, affluent et se déploient au-dehors en paroles». (Sarraute, 1956: 123).

¹¹ «La sous-action et la sous-conversation consistent, nous le savons, en actes: larvés, fragiles, ténus, flous, il est vrai. Pourtant, pour les observer, la conscience centrale ne saurait adhérer

Il l'avait agrippée et la tenait tout entière dans son poing. Il la regardait qui gigotait un peu, qui se débattait maladroitement en agitant en l'air ses petits pieds, d'une manière puérile, et qui souriait toujours, aimablement [...]

Il la tournait un peu pour mieux la voir [...]

Elle continuait à frétiller doucement, toujours avec son petit sourire poli, son expression d'attente quêtuse. Il serrait de plus en plus [...] (T: 22)

Malgré l'échange inaudible, les propos portés par les voix émergentes inscrivent donc la nature orale du texte. Le paradoxe n'est qu'illusoire. Car hors les bribes d'une discussion banale qui surplombent ce tête-à-tête, le contact imperceptible, qui allie ou sépare les deux interlocuteurs, ne se laisse guère appréhender de l'extérieur. Par contre, envisagé non pas pour être raconté mais pour être vécu, ou plutôt revécu par le sujet de conscience, l'événement en cours, le tropisme, nous est montré dans son avènement. Mouvement intérieur indicible, celui-ci remplace désormais l'intrigue puisqu'il ne s'agit pas d'exposer par un récit une quelconque histoire, mais de retracer, de décomposer

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

Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent. (Sarraute, 1956: 9).

Si le récit sarrautien se distingue par un caractère fantasque et illusoire, le langage subordonné à la quête cénesthésique n'en est pas plus réel. Creuset de sensations incertaines et fugaces mais bel et bien ressenties, la parole réduite aux mots et à leurs intonations se livre dans sa matérialité. Et elle acquiert son sens non pas de l'information ostensible mais plutôt du champ sensoriel que sa présence établit. Rivée à l'imagination du sujet qui l'engendre, elle subit dès lors une sorte d'anamorphose. C'est, en effet, sous l'action amplificatrice du regard subjectif que la parole épouse une structure hypertrophiée. Exclamations, interrogations, interjections impatientes liées à l'empressement d'un débit en-

rer complètement à la conscience vue en transparence; une distance, si minime soit-elle, devient nécessaire. Recours à la troisième personne donc. La conscience qui observe doit se glisser dedans et en même temps rester dehors. Paradoxe du texte sarrautien: adhérer pour vivre avec, prendre ses distances pour mieux voir». (Weissman, 1978: 72).

trecoupé de silences inquisiteurs, que transmettent les points de suspension, émaillent un texte «qui se joue de ses propres règles» (Asso, 1995: 86), «le discours solitaire [s'ouvrant] de l'intérieur au dialogue» (ibid.):

«L'Angleterre.... Ah! oui, l'Angleterre... Shakespeare? Hein? Hein? Shakespeare. Dickens. [...] Thackeray. Vous connaissez Thackeray? Th... Th... C'est bien comme ça qu'ils prononcent? Hein? Thackeray? C'est bien cela? C'est bien comme cela qu'on dit?» (T: 22)

Les paroles, non prononcées mais entendues, secrètent leur suc, pénètrent et imprègnent l'espace environnant qui n'est autre que la conscience d'autrui. Au-delà de leur signification, intégrées à un rythme, à une cadence et à un ton, elles s'installent en tant que forces incantatoires anéantissant tout sur leur passage. Le rapprochement à l'autre n'est ainsi établi qu'au prix d'une violence, d'un déchirement, d'un arrachement à soi. Apparaît un sentiment de désœuvrement dans un monde lacunaire et stagnant où le sujet, constamment aux aguets, se trouve confiné. Le relief acoustique occupe le devant de la scène. Et les résonances, les modulations de la voix s'avèrent être à l'origine de ces «mouvements montés des profondeurs, nombreux, emmêlés, que celui qui les perçoit au-dehors embrasse en un éclair et qu'il n'a le temps ni les moyens de séparer et de nommer» (Sarraute, 1956: 145-146).

Propice à la manifestation de l'imaginaire, l'imparfait contribue à montrer le champ visuel. Dans la mesure où il n'ouvre pas le récit sur un simple cadrage descriptif, ce temps verbal découvre surtout une sensation perdue qui demande à être revécue. Et si *Tropismes* est une pure invention, éclore dans la «tiédeur un peu moite de l'air» (T: 3)¹², l'écriture devient aussitôt reconstruction du récit en tant que simulacre¹³. Nous assistons à l'éveil d'une subjectivité à l'écoute

¹² Que Nathalie Sarraute ait choisi ces termes pour inaugurer non seulement le premier de ses *Tropismes* mais son oeuvre entière, témoigne d'une recherche menée au sein d'un domaine inexploré, d'un monde obscur, d'un *magma sans nom* où toute identité se trouve diluée. Nous aurons beau analyser l'oeuvre sarrautienne sous tous ses angles, ce sera finalement le projet littéraire qui prendra le dessus: «la création à l'état naissance» (Serreau, 1959: 28).

¹³ L'imparfait structure non seulement l'incipit mais le texte entier, et le lecteur est dès lors plongé dans l'univers de fiction, «l'univers des contes merveilleux [qui] fait éclater la temporalité de notre monde quotidien. [...] L'entrée dans le conte est ici entièrement liée au temps du verbe. Le Prétérit —temps fondamental du récit— est caractéristique de ces formules initiales codifiées (en français, c'est l'Imparfait, l'un des deux temps narratifs fondamentaux). Placé au début du conte, il a un rôle comparable aux 'trois coups' des représentations théâtrales; il signifie: ici commence le monde raconté. » (Weinrich, 1973: 46-47).

d'elle-même qui se dévoile à l'abri de la troisième personne. Le caractère équivoque s'insinue dans la communion entre la voix narrative et la perspective. Afin de créer l'imprécision du point de vue, l'ironie traverse le psycho-récit (Cohn, 1981:37) dissonant, entrecoupé d'un discours rapporté qui, mis entre parenthèses dans le passage ci-dessous, glisse d'un style indirect à un style indirect libre et aboutit à un discours direct libre:

Elle 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 (elle savait qu'il avait été l'ami de Félix Faure et qu'il avait baisé la main de l'Impératrice Eugénie).

Quand il venait dîner chez ses parents, *tout enfantine, toute déférente* (il était si savant), *un peu intimidée, mais frétilante* (ce serait si instructif d'entendre ses avis), elle allait au salon la première, lui tenir compagnie. (T: 21)¹⁴

La transition à un monologue narrativisé¹⁵ (ibid.: 122) se réalise par le biais de la conjonction *mais*: «embrayeur privilégié du point de vue, dans la mesure où il institue le focalisateur comme un des responsables de l'organisation du texte, et ce quelque soit la nature co-orientée ou anti-orientée des arguments». (Rabatel, 1999: 49). La perception des paroles d'autrui, intériorisées, correspond donc bien à la jeune fille:

Mais il l'interrompait: «L'Angleterre... Ah! oui, l'Angleterre... Shakespeare? Hein? Hein? Shakespeare. Dickens. Je me souviens, tenez, quand j'étais jeune, je m'étais amusé à traduire du Dickens. Thackeray. Vous connaissez Thackeray? Th... Th... C'est bien comme cela qu'ils prononcent? Hein? Thackeray? C'est bien cela? C'est bien comme cela qu'on dit?»

Il l'avait agrippée et la tenait tout entière dans son poing. [...]

Il n'y avait pas moyen de s'échapper. Pas moyen de l'arrêter. Elle qui avait tant lu... Il pouvait être si charmant... Mais il était dans un de ses mauvais jours, dans une de ses humeurs bizarres. Il allait continuer, sans pitié, sans répit: «Dover. Dover. Dover? Hein? Hein? Thackeray? Hein? [...]» (T: 22).

¹⁴ Les mots que nous soulignons reprennent le ton ironique du narrateur qui semble se jouer des minauderies de la jeune fille.

¹⁵ «Il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration. [La phrase du récit] appartient bien à l'univers mental d'un personnage, plutôt qu'à celui du narrateur» (Cohn, 1981: 122).

Pourtant, se crée une sorte de faux-semblant par lequel le narrateur se montre et se dissimule sans jamais disparaître. Si la sensation du personnage prévaut, la sous-action à la fin du récit permet d'une certaine façon de récupérer la voix du narrateur. Et puisque l'on se situe dans l'intériorité du personnage et que les paroles, elles aussi, ne sont plus qu'intérieures¹⁶, aucun besoin de retrouver un réel¹⁷ pour clôturer la scène. Le contexte au conditionnel favorise dès lors l'éclosion d'une attente où tout reste en suspens:

Seulement quand il verrait arriver ses parents, il reviendrait à lui, il desserrerait son poing et, un peu rouge, un peu ébouriffée, sa jolie robe un peu froissée, elle oserait enfin, sans craindre de le mécontenter, s'échapper. (T: 22)

Si l'imparfait s'associe à un regard (Vetters, 1992: 235-236), c'est-à-dire, à la subjectivité d'un observateur responsable de la vision, il révèle, par ailleurs, une valeur épistémique (Vogeleer, 1994: 39-40). Ces deux valeurs gardent, pour nous, un lien étroit avec deux attitudes du sujet focalisateur. L'appréhension perceptuelle de l'événement se fait à partir d'un savoir préexistant. En effet, les mots encadrés par les guillemets, ainsi mis en relief, n'acquièrent leur sens qu'à travers le regard qui leur est porté. Apparemment, ils apparaissent spontanément par un enchaînement logique et naturel dans l'espace d'interlocution. Or, celui-ci n'est qu'un mirage, une apparence transitoire que les mots d'autrui déclenchent. Et si la scène fantasmée s'impose à l'imagination comme souvenir remémoré alors qu'elle n'est que pure fantaisie, c'est qu'elle appartient à une espèce de mémoire préexistante. Se dresse, ainsi, un échange quotidien tellement familier qu'un semblant de vécu se laisse sentir. Aussi, loin de signaler un moment du passé, l'imparfait souligne-t-il une situation déterminée par une perception née d'un savoir bien particulier.

¹⁶ «C'est que [les paroles] se situent non dans un lieu imaginaire, mais dans un lieu qui existe dans la réalité: quelque part sur cette limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation» (Sarraute, 1956: 143-144).

¹⁷ Nous adhérons, avec A.S. Newman, à l'affirmation de S. Kofman pour qui «le souvenir est une construction substitutive originaire suppléant au manque des sens de l'expérience passée. La mémoire est toujours déjà imagination» (Kofman, *L'enfance de l'art* cité par Newman, 1975: 143). En effet, «tout ce qui précède montre que, plus on creuse les oppositions groupées comme modalisation référentielle/conceptuelle, plus on est conduit à les voir se résoudre dans cette vérité psychologique dont les romans de Sarraute seraient alors une démonstration exemplaire. Toutes ne seraient que nuances d'une seule opposition qui s'exprimerait par réel vs imaginaire. Ou par extérieur vs intérieur» (Newman, *ibid.*)

Le savoir chez Nathalie Sarraute ne dépend à vrai dire ni d'une connaissance infaillible et absolue ni d'un signe d'autorité mais plutôt d'un acquis. Engendré dans la mémoire collective, il participe d'expériences confuses dont le souvenir oblitéré est toujours prêt à revenir à la moindre stimulation ou provocation lancée d'ordinaire par le mot de l'autre. Bien que ce patrimoine de sensations commun à tous façonne le sujet, il ne fait partie d'aucune histoire concrète ou individuelle. Peu importe que l'expérience ait été vécue ou non puisque le souvenir trouve sa légitimité dans sa qualité potentielle, dans sa capacité à véhiculer une sensation ressentie comme familière. L'antériorité originaire des mots ne provient donc que d'un ailleurs vague et indéterminé.

Le sujet de conscience se sent, par là même, intégré à un univers qui le précède et le constitue. Dès lors, le perçu se manifeste comme répétition, comme retour au même. Pourtant, la singularité d'un regard suffit à rompre la banalité des mots appréhendés. Car, intégrés à la réalité subjective, intériorisés, ils deviennent l'expérience jamais ressentie. Révélant, de ce fait, une parole vivante et active, la perception singulière des mots éveille un vécu unique et cependant universel puisque commun à tous. Par conséquent, tandis que la valeur perceptuelle de l'imparfait souligne l'approche à quelque chose de vague sur le point de se concrétiser, la valeur épistémique suggère un univers connu, préexistant, réservoir de scènes à revivre.

Sur le plan du *voir*, l'imparfait engage non seulement un regard (Molendijk, 1985: 56), il signale également des situations nouvelles et, par son aspect imperfectif, il représente un intervalle de temps ouvert (Vogeleer, 1992: 53). L'imparfait s'ajuste donc à un processus de fiction où le focalisateur apparaît comme une espèce de visionnaire, enclin aux hallucinations que les mots déclenchent en lui. Les faits ne sont dès lors crédibles que sous le prisme d'un sujet de conscience dont la visée reste restreinte au domaine de l'intériorité. Effectivement, la focalisation toute sensitive favorise deux temporalités: celle de la virtualité d'un réel imaginé et celle d'une impression de vécu. L'imparfait rend, ainsi, deux types de perceptions, vécues et à revivre. Et, la scène, qui les révèle, n'acquiert sa vraisemblance qu'empreinte d'imaginaire. En outre, l'effet d'incomplétude, que les points de suspension procurent à la phrase, contribue à intérioriser davantage la sensation que les paroles éveillent. Or, puisque «chez Nathalie Sarraute l'énonciation ne s'autorise que dans l'inaccomplissement du dire» (Boué, 1997: 40), la valeur d'inaccompli de l'imparfait permet de surcroît la perception d'une expérience confuse et innommable; une perception toute virtuelle ressentie dans son ébauche. L'exemple suivant illustre bien cet aspect lorsque la jeune fille, frappée de stupeur, accablée et pénétrée des paroles d'autrui, cherche à y échapper:

Il n'y avait pas moyen de s'échapper. Pas moyen de l'arrêter. Elle qui avait tant lu... qui avait réfléchi à tant de choses... Il pouvait être si charmant... Mais il était dans un de ses mauvais jours, dans une de ses humeurs bizarres. Il allait continuer, sans pitié, sans répit: «Dover, Dover. Dover? Hein? Hein? Thackeray? Hein? Thackeray? L'Angleterre? Dickens? Shakespeare? Hein? Hein? Dover? Shakespeare? Hein? Hein? Dover? Shakespeare? Dover?» tandis qu'elle chercherait à se dégager doucement, sans oser faire de mouvements brusques qui pourraient lui déplaire [...] (T: 22)

Si l'imparfait semble exprimer une situation nouvelle au gré du regard qui est porté sur cette scène, les prévisions véhiculées par le conditionnel ne sont nullement prospectives. Elles impliquent surtout une vision ouverte et probable mais incertaine puisque rien n'est établi.

L'expérience de cet entretien fictif implique sa préexistence car si elle traverse l'esprit, c'est qu'elle habite, en veilleuse, la mémoire du sujet —ici celle de la jeune fille. Dès lors, il ne s'agit pas de rapporter un fait constaté avec exactitude, véridique, mais de reconstituer un événement que le lecteur reconnaît comme possible et qui s'accorde au sentiment de réel dont chacun peut retrouver des éléments chez soi. La restitution de ce vécu, enregistré dans une espèce de conscience immémoriale que l'imparfait renforce, met en évidence un savoir. Issu de la connaissance instinctuelle d'un monde antérieur, celui-ci révèle un universel où tout le monde peut retrouver des situations semblables, expérimentées à un moment ou à un autre. Que la représentation de cette scène de séduction, qui vient ou revient à la mémoire, prenne appui sur un échange n'est pas innocente. Le bien-fondé de l'écriture sarrautienne réside justement dans l'usage audacieux d'un dialogue, non réel mais vraisemblable, par lequel les mots lancés en réplique suffisent, malgré leur banalité, à l'avènement d'une sensation ancrée dans le malaise. Surgit de la sorte la dimension ontologique de l'être où le sujet s'avère être ce qui le constitue. Car, parce qu'il ne se voit que dans ses rapports aux autres, son identité et ses souvenirs ne peuvent provenir que de l'interaction que déclenche un contact sous-tendu de domination ou de soumission.

Le sujet de conscience dispose alors d'un savoir conçu comme réservoir de moments, de scènes à revivre. Et c'est ce rapport anaphorique et méronomique que l'imparfait¹⁸ s'applique à rendre. La scène que présente le quinzième des

¹⁸ Sur le plan du savoir, guidé par «l'exigence d'une anaphoricité qui ne soit pas uniquement temporelle» (Berthonneau et Kleiber, 1993: 67), nous ferons appel à un modèle qui s'appa-

Tropismes, puisée dans une réalité préexistante, d'origine confuse, se concrétise en expérience de séduction que le souvenir prélève et décharge. L'imparfait inscrit donc le déjà vu, familier et généralisant puisque commun à tous, ou susceptible de l'être, face à l'insolite que seul un regard singulier, comme celui de la jeune fille, est en mesure de susciter.

Mais l'imparfait suffit surtout à montrer le caractère imaginaire de la scène. Que Nathalie Sarraute utilise celle-ci explicitement comme cas, comme modèle, par de-là l'anecdote, a pour conséquence l'amenuisement de l'intrigue. Le moment raconté ne sert plus que de prétexte au développement d'une sensation qui, pour exister, a besoin d'un support, tel que la rencontre des deux interlocuteurs. À cela se limite leur importance. Alors que l'instance focale fluctuante n'intéresse qu'en tant qu'assise ou soubassement instable, l'éclatement d'une optique envahissante mène à la confusion de la perspective et de la voix dont les contours s'estompent. Parce qu'ils restent aléatoires et vacants, tous les possibles leur sont attribués. Affleure une certaine polyphonie où le narrateur et le personnage ont disparu sous une conscience réceptive aux résonances diverses. La source de l'action déborde ainsi l'univers singulier du personnage qui s'éclipse au profit de l'expansion intérieure d'un être au statut incertain, engagé dans une espèce de solipsisme maniaque.

Dès lors, s'aventurer dans *Tropismes* c'est rompre les attaches indéfectibles, crevasser l'univers stable du quotidien pour en libérer des remous intérieurs ineffables, mais c'est aussi accepter l'échec d'une quête inépuisable de l'intime, c'est être complice du jeu auquel l'auteur se livre suivant un goût morbide dans le rituel cyclique de l'écriture. Sous la pression d'autrui, à la fois aguichante et violente, une impression grandissante de malaise pénètre la conscience du sujet, provoque des troubles et se multiplie à l'infini sur le blanc de la page finale, dans l'attente suspendue d'une lecture virtuelle. Persiste un sentiment de solitude et d'étrangeté qui s'enlise dans l'espace intime d'une conscience aux aguets.

rente à l'anaphore associative. Il s'agit de l'*anaphore méronomique* qui convient bien à l'emploi de l'imparfait dans certains fragments du texte sarrautien. Car:

«(i) L'imparfait est un temps anaphorique, parce que son interprétation exige toujours la prise en compte d'une situation temporelle du passé, donc d'un antécédent, explicite ou implicite.

(ii) La relation anaphorique entre la situation antécédent du passé et la situation présentée à l'imparfait est une relation de type partie (imparfait) — tout (antécédent).

Si l'on conjoint (i) et (ii), on obtient une nouvelle définition de l'imparfait qui le présente comme un *temps anaphorique et méronomique*». (ibid.: 68).

REFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ASSO, F. (1995), *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*, Paris, PUF.
- BERTHONNEAU, A.-M. et KLEIBER, G., «Pour une nouvelle approche de l'imparfait: l'imparfait, un temps anaphorique et méronomique», *Langages*, 1993, 112: 55-70.
- BOUÉ, R. (1997), *Nathalie Sarraute. La sensation en quête de la parole*, Paris, L'Harmattan.
- COHN, D. (1981), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éd. du Seuil. [Traduction de *Transparent Minds*, 1978].
- MOLENDIJK, A., «Point référentiel et imparfait», *Langue française*, 1985, 67: 78-94.
- NEWMAN, A.S. (1976), *Une poésie des discours*, Genève, Librairie Droz.
- RABATEL, A., «Mais dans les énoncés narratifs un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel», *Français Moderne*, 1999, vol. 67, n° 1: 49-60.
- RYKNER, A. (2000), *Paroles perdues*, Paris, José Corti.
- SARRAUTE, N. (1956) *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- SARRAUTE, N., «Texte inédit sur Tropismes», *Nathalie Sarraute. Portrait d'un écrivain*, 1995, Bibliothèque Nationale de France.
- SARRAUTE, N. (1996) *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- SERREAU, G., «Nathalie Sarraute et les secrets de la création», *La Quinzaine littéraire*, 16 octobre 1969. Entretien avec Nathalie Sarraute.
- VETTERS, C., «Passé simple et imparfait: un couple mal assorti», *Langue Française*, 1993, 100: 14-30.
- VOGELEER, C., «Le point de vue et les valeurs des temps verbaux», *Travaux de linguistique*, 1994, 29: 39-56.
- WEINRICH, H., (1973) *Le temps*, Paris, Éd. du Seuil, [Trad. Fr. de Weinrich (1964)].
- WEISSMAN, F.S. (1978), *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, Éd. A.-G. Nizet

